

Práticas literárias do presente

PÓS-AUTONOMIA, INESPECIFICIDADE, AUTOFIÇÃO

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitor

Paulo Cesar Miguez de Oliveira

Vice-reitor

Penildon Silva Filho



EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Diretora

Susane Santos Barros

Conselho Editorial

Titulares

Angelo Szaniecki Perret Serpa

Caiuby Alves da Costa

Cleise Furtado Mendes

Evelina de Carvalho Sá Hoisel

George Mascarenhas de Oliveira

Mônica de Oliveira Nunes de Torrenté

Monica Neves Aguiar da Silva

Suplentes

José Amarante Santos Sobrinho

Lorene Pinto

Lúcia Matos

Lynn Alves

Paola Berenstein Jacques

Rafael Moreira Siqueira

Apoio:

Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura (PPGLITCULT/UFBA)

Proap/Capes



Luciene Azevedo
Davi Lara
ORGANIZADORES

Práticas literárias do presente

PÓS-AUTONOMIA,
INESPECIFICIDADE,
ALTOFICÇÃO

Salvador
Edufba
2024

2024, autores.

Direitos para esta edição cedidos à Edufba.

Feito o Depósito Legal.

Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 2009.

Coordenação editorial

Cristovão Mascarenhas

Coordenação gráfica

Edson Nascimento Sales

Coordenação de produção

Gabriela Nascimento

Capa e projeto gráfico

Rafa Moo

Revisão

Ruth Neves Santos

Normalização

Beatriz Marques Sacramento

Sistema Universitário de Bibliotecas - UFBA

Práticas literárias do presente : pós-autonomia, inespecificidade, autoficção /
Luciene Azevedo ; Davi Lara , organizadores. – Salvador : EDUFBA, 2024.
286 p.

Contém biografia.

ISBN: 978-65-5630-635-3

1. Literatura – Séc. XXI. 2. Literatura brasileira – Séc. XXI. 3. Literatura brasileira – Séc. XXI - História e crítica - Teoria, etc. 4. Criação (Literária, artística, etc.) - Séc. XXI. 4. Ficção brasileira - História e crítica. I. Azevedo, Luciene. II. Lara, Davi.

CDU 821(81)

Elaborada por Selma Matos | CRB-5: BA-001001

Editora afiliada à



Editora da UFBA

Rua Barão de Jeremoabo, s/n

Campus de Ondina - 40170-115 - Salvador, Bahia

Tel.: +55 71 3283-6164 | www.edufba.ufba.br | edufba@ufba.br

sumário

9 Apresentação

21 PÓS-AUTONOMIA

49 Hibridismo, política e campo literário

51 Jacques Rancière, Josefina Ludmer e o hibridismo nas formas do presente

Allana Santana

65 Autonomia, pós-autonomia literária e o que a noção de responsabilidade civil tem com isso

Igor Ximenes Graciano

91 Exu e os caminhos críticos do lugar de fala

Samara Conceição de Lima

103 Aline Bei, *O peso do pássaro morto* e o campo literário

Lílian Miranda

117 INESPECIFICIDADE

147 Forma, ficção e escrita não criativa

149 Labirinto sem Minotauro: os deslizamentos da ficção em *O material humano* de Rodrigo Rey Rosa

Davi Lara

167 Escrita não criativa: copiar e colar é criar?

Débora Molina

191 AUTOFICÇÃO

223 Escrita de si, performance e o íntimo

225 Autoficção e as (in)definições teóricas do termo

Caroline Barbosa

241 A construção da assinatura e a performance de Ricardo Lísias, dentro e fora da literatura

Nívana Ferreira da Silva

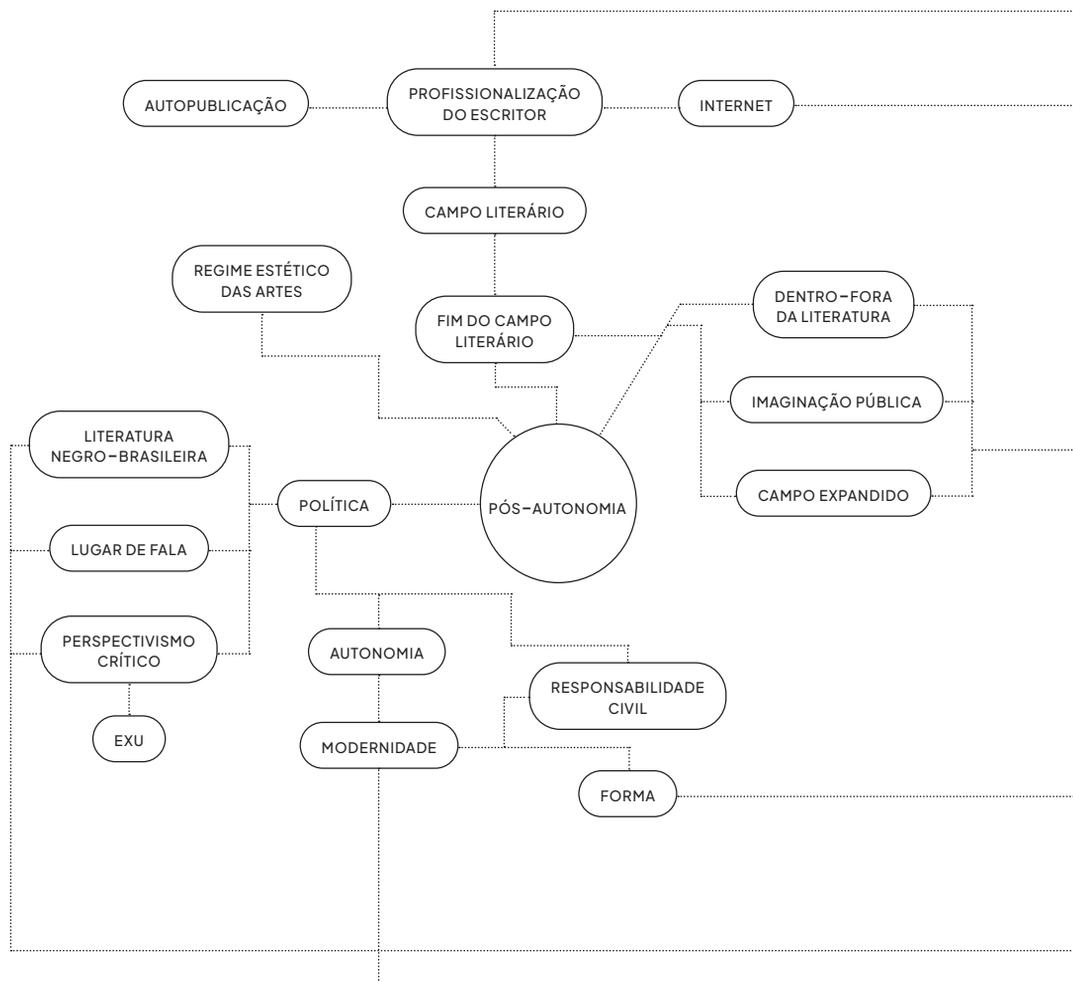
257 Barthes e Levrero, o íntimo e o romance

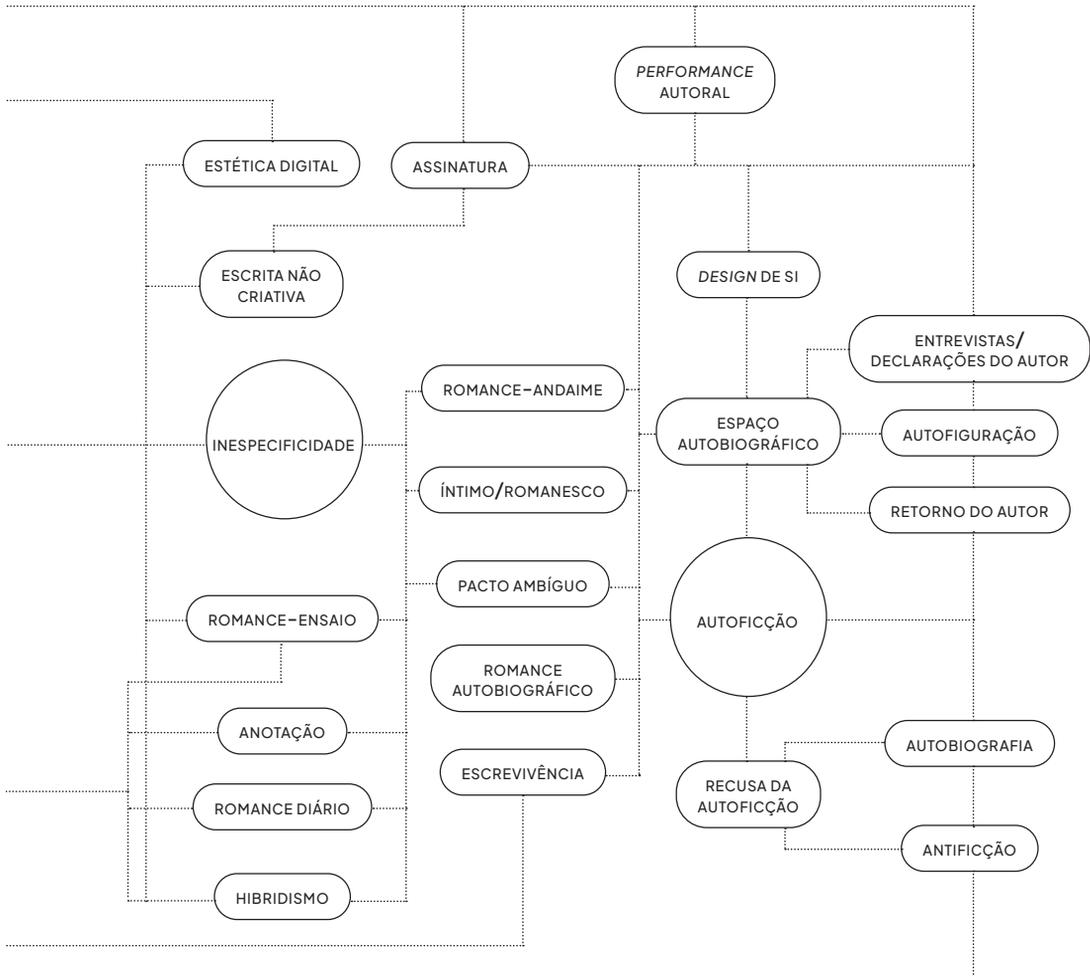
Carolina Coutinho

273 Índice onomástico

279 Sobre os autores

Figura 1 Um mapa, muitos territórios





Fonte: elaborada pelos organizadores, com *design* gráfico de Emily da Silva Góes.

Apresentação

Em *10:04*, romance do americano Ben Lerner, há um mote que pode servir como uma espécie de premissa básica que embala o empreendimento de organização do livro que o leitor tem em mãos: “Tudo será como agora, só que um pouco diferente”. No livro, a sentença modula as pequenas transformações que vão se delineando à medida que o relato explora as repetições, mas também as sutis diferenças que marcam as experiências vividas e narradas pelo protagonista.

O mote da repetição em diferença ressoa amplamente na reflexão filosófica sobre a modernidade. Está em Walter Benjamin, em Derrida, em Deleuze. Essa curiosidade pela diferença na repetição está muito presente também no esforço teórico empreendido pelas reflexões apresentadas nesta coletânea, pois ao mesmo tempo em que nos parece conformista demais acreditar que não há diferença no agora, tampouco nos parece suficiente a aposta na novidade absoluta. Essa ambivalência teórica é mantida como uma provocação estimulante ao tomar como pano de fundo a indagação de importantes filósofos contemporâneos.

Um deles é Jacques Rancière, em particular pela maneira como rejeita as divisões historiográficas tradicionais. Evitando falar em modernidade ou pós-modernidade, Rancière defende que a emergência do que chama de regime estético das artes foi uma revolução que ainda está em vigor, assegurando para as práticas artísticas sua condição política e de resistência. Neste sentido, perde protagonismo a ideia de que a oposição entre a autonomia e heteronomia seria a grande questão sobre a produção artística hoje. Arte é política, à sua maneira, e mantém com o mundo uma relação específica, provoca Rancière.

Já para Bruno Latour “jamais fomos modernos”. Partindo de um universo de questões aparentemente distinto do de Rancière, Latour pode, no entanto, sugerir uma convergência com seu argumento. Para Latour, a modernidade é um projeto inconcluso e imperfeito, e sua discussão sobre as pulsões sedutoras e purificadoras, características do projeto moderno, revelam a potência dos hibridismos como algo que não pode ser recalcado.

Arthur C. Danto, para quem o tempo presente (desde fins do século XX) experimenta o “fim da arte”, rejeita o sentido apocalíptico da expressão. O “fim da arte”, para Danto, quer dizer apenas que, no por ele chamado “período pós-histórico da arte”, o artista já não é mais constrangido pela história, e sua arte obedece a uma autodeterminação profunda que, em suas manifestações sensíveis, pode não diferir em nada de práticas artísticas do passado.

Lendo os textos aqui reunidos, o leitor perceberá o quanto as discussões sobre a caracterização e a problematização em torno da ideia de “literatura contemporânea” marcaram as conversas, os debates, os impasses que tomaram forma ao longo dos anos no âmbito do nosso grupo de pesquisa. Foi nosso intuito manter um precário equilíbrio entre a aposta na diferença das formas artísticas do presente e simultaneamente acolher argumentos que tentam apreender o contemporâneo como lógica artístico-cultural dentro de uma temporalidade mais ampla. Assim, o recorte das investigações constitui, na verdade, a tentativa de recuperação do trabalho do grupo de pesquisas Leituras Contemporâneas nos *posts* do *blog* mantido ao longo dos anos pelos alunos que desenvolveram suas pesquisas no âmbito da graduação e pós-graduação da Universidade Federal da Bahia, mas também nas reuniões mensais e eventos anuais organizados por seus integrantes.

Dessa maneira, os termos aqui destacados são uma tentativa de tatear, apalpar as transformações e os deslizamentos das condições de produção, circulação e recepção da literatura no presente.

Cada uma das seções do livro se inicia como uma espécie de ampla apresentação de uma noção chave (*Pós-autonomia, Inespecificidade e Autoficção*), cada uma delas funcionando, na verdade, como um operador analítico que dialoga com outros tantos termos correlatos (campo expandido, hibridismo, escrevivência etc.). Com isso, formam não só um mapa dos interesses e da trajetória dos pesquisadores que trabalham junto ao grupo, mas também ampliam e diversificam os exemplos e as premissas teóricas desenvolvidas nos ensaios, capturando, assim acreditamos, a diversidade da produção contemporânea.

Dessa forma, no esforço de oferecer ao leitor uma ferramenta complementar para orientar-se pelos diversos territórios temáticos pelos quais esta coletânea transita, elaboramos uma espécie de mapa conceitual que, partindo das três noções centrais em torno das quais o livro está organizado – pós-autonomia, inespecificidade e autoficção –, apresenta os demais termos correlatos que aparecem discutidos nos verbetes e ensaios.

É preciso mencionar que a produção dos verbetes, que poderiam ser chamados de ensaios-verbetes, deve muito à publicação do *Indiccionario do contemporâneo*, obra que foi lida e discutida durante as reuniões de trabalho do grupo de pesquisa em 2019, e que serviu como estímulo para o formato de autoria coletiva que adotamos na escrita dos termos que encabeçam cada uma das três seções de ensaios da coletânea. Como um mosaico, estes textos foram compostos por um trabalho de colagem – ou de *mixagem*, para usar um termo estudado num dos artigos do livro sobre escrita

não criativa – de trechos recortados dos *posts* do *blog* do Leituras Contemporâneas¹.

Junto a esse trabalho de recorte e cole que oferece uma visão expandida de termos chave para muitos pesquisadores que se envolveram com as discussões teóricas sobre a literatura contemporânea, reunimos os textos apresentados no último colóquio organizado pelo grupo de pesquisa, realizado no fim de 2019. Esses artigos – que, diferente dos verbetes, são de autoria individual – ressoam motes e temas abordados no texto de abertura da seção, formando uma espécie de câmara de ecos que é uma boa imagem para caracterizar a experiência de estudo e pesquisa compartilhada pelos autores que integram a presente coletânea. Com isso, visamos oferecer ao leitor uma mostra da dimensão processual das reflexões que empreendemos, oferecendo-lhe os “bastidores” da elaboração do modo como pensamos (nossas dúvidas, incertezas e questões) as obras e os desafios críticos de nosso presente.

Tomando o presente livro como um produto que dá uma certa organização a esse conjunto de incertezas sobre o qual viemos especulando durante muitos anos, podemos afirmar que a noção de pós-autonomia, que ganha protagonismo no âmbito latino-americano a partir das provocações da teórica argentina Josefina Ludmer, é um eixo fundamental de nossas reflexões e indicia uma aposta na transformação da cena criativa dos textos, do campo literário, dos autores e da crítica no século XXI em algo, ao menos, “um pouco diferente”.

A voragem pela compreensão dessa diferença estabelece um franco diálogo com a produção crítica argentina (Ludmer,

¹ Ver em: <https://leiturascontemporaneas.org/>.

Garramuño) e com um conjunto de palavras-chave, como inespecificidade, autoficção e a própria ideia de pós-autonomia, debruçando-se sobre um *corpus* amplo e heterogêneo de obras da literatura latino-americana, brasileira e americana. A variedade de obras e autores, estudados sob recortes igualmente variados, contribui para o enriquecimento das reflexões sobre esses termos-guia, que são vistos sob diferentes perspectivas que conversam entre si, como uma apresentação sumária dos ensaios pode mostrar.

O ensaio “Jacques Rancière, Josefina Ludmer e o hibridismo nas formas do presente” abre a primeira seção dedicada à “Pós-autonomia”. Nele, Allana Santana explora as tensões entre a modernidade e o contemporâneo no que diz respeito à questão do hibridismo. Considerando que o hibridismo está presente nas obras artísticas desde a modernidade, seria possível afirmar que existe um tipo de hibridização próprio do contemporâneo? Esta é a questão que norteia a análise da ideia de pós-autonomia, tal como ela é trabalhada por Ludmer, e a categoria do “regime estético das artes” de Rancière, que são cotejadas e colocadas à prova na leitura do romance *10:04* de Ben Lerner.

Se Allana Santana parece se aproximar do discurso da ruptura associado à Ludmer, em detrimento do discurso de continuidade que é explicitado na recusa do termo “modernidade” por Rancière em sua caracterização do regime estético das artes, o ensaio seguinte “Autonomia, pós-autonomia literária e o que a noção de responsabilidade civil tem com isso”, de Igor Ximenes Graciano, aborda de forma diferente essa mesma questão. Para ele, a pós-autonomia não deve ser vista como o contrário da autonomia: “Não há pós-autonomia sem autonomia. Na indistinção pós-autonômica entre história e ficção, conforme Ludmer, a marca

discursiva da autonomia entra como convidada. A confusão é desejada e rejeitada”.

E é justamente a partir desta confusão entre vida e obra, autor e personagem, realidade e ficção, que a obra de Ricardo Lísias, em especial seu romance *Divórcio*, é tomada por Graciano como um ponto de partida para uma reflexão sobre a relação entre literatura e sociedade, com enfoque na questão da responsabilidade civil do autor. Se a abordagem diferente que é dada à questão da ruptura/continuidade nesses dois ensaios já revela a complexidade das questões suscitadas pela pós-autonomia, o ensaio de Graciano ressalta ainda os desdobramentos políticos do regime pós-autônomo da literatura.

É também o caráter político das produções atuais um dos aspectos abordados por Samara Conceição de Lima em “Exu e os caminhos críticos do lugar de fala”. Um dos desafios de quem pesquisa literatura contemporânea é a insuficiência de termos consagrados do vocabulário crítico para responder às provocações das obras do presente. Assim, Samara Lima aposta em termos como “lugar de fala” e “Exu” como operadores críticos capazes de elucidar certas questões suscitadas pela obra de Cidinha da Silva.

Ao tomar a figura de um orixá das religiões brasileiras de matriz africana como chave de leitura, Lima responde à necessidade de uma reformulação da perspectiva crítica para abordar as novas poéticas negro-brasileiras. Além disso, o termo também propõe uma leitura que privilegia a mobilidade e a mobilização das diferentes perspectivas e territórios – de escrita e de leitura –, criando uma tensão produtiva com a sugestão de imobilidade do “lugar de fala”.

Para finalizar a seção, Lilian Miranda, em “Aline Bei, *O peso do pássaro morto* e o campo literário”, discute um dos pontos mais controvertidos do célebre “Literaturas pós-autônomas” de Ludmer: o anúncio do fim do campo literário. A partir de uma análise da trajetória profissional da escritora Aline Bei e seu livro *O peso do pássaro morto*, Miranda faz uma breve incursão sobre alguns dos principais teorizadores da autonomia artística e reflete não sobre o fim, mas sobre as transformações do campo literário no contemporâneo, com destaque para o papel da internet, seus novos agentes e novas possibilidades de interação entre autor e público.

Em “Labirinto sem Minotauro: os deslizamentos da ficção em *O material humano* de Rodrigo Rey Rosa”, ensaio que abre a seção “Inespecificidade”, Davi Lara aborda questões relativas à forma como ponto de partida para uma discussão sobre os deslizamentos da ficção no contemporâneo. Deste modo, Lara explora a hipótese de que romances como *O material humano* do escritor guatemalteco Rodrigo Rey Rosa, que expõem o processo da própria escrita e promovem uma confusão entre realidade e ficção, podem indicar uma prática de escrita e leitura que tensiona o estatuto de ficção hegemônico na tradição do romance moderno.

A escrita não criativa é tema do ensaio de Débora Molina, que fecha esta seção. Partindo de uma discussão teórica sobre novas práticas de autoria que rompem com princípios arraigados da arte moderna, como originalidade e criatividade, “Escrita não criativa: copiar e colar é criar?” apresenta um apanhado de obras e procedimentos de escrita não originais. As transcrições de Kenneth Goldsmith em *Traffic*, o uso de aplicativos de escrita automática em Angélica Freitas e o remix literário de Leonardo Villa-Forte no

blog MixLit: o DJ da literatura são alguns dos exemplos explorados neste que é o último ensaio antes da terceira e última seção do livro, que reúne ensaios que orbitam o termo “Autoficção”.

“Autoficção e as (in)definições teóricas do termo” se debruça sobre a fortuna crítica do neologismo. Neste ensaio, Caroline Barbosa dialoga com críticos que se dedicaram à elaboração teórica do termo e de termos congêneres, mas também traz para o debate os escritores e suas reações nem sempre receptivas ao verem seus escritos classificados como autoficcionais. Deste modo, a autoficção, mais do que um gênero de regras fixas, é tomada como uma categoria fantasmática cuja indefinição tensiona o relato ficcional com outros discursos, como as entrevistas e artigos dos escritores.

Voltando-se para o estudo do caso particular de Carola Saavedra, Barbosa mostra como as declarações da escritora modularam a recepção dos seus livros, em especial *Com armas sonolentas*, romance que possibilita traçar muitos paralelos com a vida da autora. Assim, mesmo que o termo “autoficção” não se aplique ao caso específico de Saavedra, a confusão entre ficção e confissão que o termo invoca atua como uma espécie de sombra ou fantasma que se insinua sobre a obra, podendo modificar, assim, o modo como ela é lida.

A mesma dinâmica entre o fora e o dentro da literatura – o *dentro-fora*, na formulação de Ludmer – é trabalhado em “A construção da assinatura e a performance de Ricardo Lísias, dentro e fora da literatura”, ensaio no qual Nivana Ferreira da Silva analisa o modo como Ricardo Lísias conduziu sua carreira usando de performances que contribuíram para a construção de um nome autoral próprio – uma assinatura.

Um dos pontos centrais do ensaio é a concepção de *performance* não apenas como algo exterior à literatura, mas incorporado à própria criação artística. Assim, não apenas as entrevistas e declarações públicas influenciam a leitura da obra, mas as próprias obras ganham um caráter performático, como acontece na série de *e-books* Delegado Tobias e seus desdobramentos judiciais incorporados em *Inquérito policial: família Tobias*.

Encerrando o livro, Carolina Coutinho aposta, em “Barthes e Levrero, o íntimo e o romance”, nas categorias barthesianas do *íntimo* e do *romanesco* como operadores teóricos para entender uma nova maneira de falar de si que explora a escrita em primeira pessoa, sem, no entanto, assumir um tom meramente confessional.

Um desses autores é o uruguaio Mario Levrero, autor de obras como *El discurso vacío* que desenvolve uma escrita tateante, que reflete todo o tempo sobre si mesma, sobre o ato de escrever. Para Coutinho, este “discurso vazio”, mais focado no ato da escrita do que propriamente no resultado, não deixa de revelar uma forma diferente de exploração de si, visto que a figura do autor está presente não por meio do relato linear de sua vida, mas pelos fragmentos, banalidades e elementos circunstanciais que aparecem na escrita.

Esta publicação é uma maneira de divulgar o trabalho realizado no âmbito do grupo de pesquisa Leituras Contemporâneas, mas é também uma maneira de celebrar o encontro entre pesquisadores universitários, que dedicaram horas de leitura e estudo à preparação dos textos e à reflexão sobre a produção do presente, celebração do trabalho e do convívio, do conhecimento e da amizade. Assim, a publicação também é um gesto que quer incentivar

o diálogo, encontrar outras vozes, ampliar os ecos das discussões aqui empreendidas junto daqueles que se deixam inquietar pelas provocações do presente.

Luciene Azevedo e Davi Lara

Pós-autonomia

Allana Santana
Carolina Coutinho
Davi Lara
Débora Molina
Fernanda Vasconcelos
Larissa Nakamura
Luciene Azevedo
Marília Costa
Milena Tanure
Neila Bruno
Nivana Silva
Samara Lima
Sérgio Santos

É difícil se aproximar da crítica sobre literatura contemporânea no contexto latino-americano e não se deparar com a tese lançada no texto-manifesto de Josefina Ludmer (2010) de que a produção atual deve ser reconhecida como pós-autônoma. Para a Argentina, as condições que tornaram possível e firmaram a ideia de arte na modernidade demonstram um notável esmaecimento de sua presença nas práticas artísticas contemporâneas. A começar pela própria distinção entre ficção e realidade que, segundo Ludmer (2010, p. 1), estão amalgamadas em uma forma indicativa do êxodo da literatura, fazendo-a experimentar “uma drástica operação de esvaziamento”. A “realidade ficção” a que Ludmer alude marcaria o fim da era da autonomia literária e arrastaria de roldão as noções de campo literário, autoria e obra literária.

Em uma das entradas de seu ensaio-diário *Aquí América Latina: una especulación* (2013), Ludmer recorda uma conversa mantida com a poeta Tamara Kamenszain sobre a produção poética argentina contemporânea. Kamenszain mostra-se surpresa com sua própria falta de recursos para ler a poesia de seus contemporâneos e atribui a isso uma maneira toda particular que o tratamento do tempo presente ganha nos poemas que anda lendo. Ao comentar especificamente um poema de Roberta Iannamico¹, se diz estupefata porque não reconhece senhas de entrada para a leitura do poema que, por sua vez, parece prescindir de determinadas leis

¹ Roberta Iannamico (Argentina, 1972-): Ruta: “Parábamos en la ruta/ y mi mamá y yo/ corríamos a hacer pis/ bajábamos/ al túnel/ debajo de la ruta/ nos agachábamos/ daba risa escuchar los autos/ arriba nuestro/ con el culo al aire a mi me vino/ el viento en contra/ y me mojé/ nos reíamos/ nos reíamos”. Rodovia: “Paramos na estrada/ e minha mãe e eu/ corremos/ para fazer xixi/ corremos para um túnel/ que ficava / debaixo da estrada/ nos agachamos/ rindo ao ouvir os carros/ que passavam por cima da gente/ minha bunda ao léu/ o vento soprou forte/ e me molhou./ Rimos/ Rimos”.

de invenção para “trabalhar com um presente cru, assim, direto, sem concessões nem mediações” (Ludmer, 2013, p. 95).

Essa descrição dá a Ludmer a impressão de que tal poesia é “antiliterária” e, embora Kamenszain concorde que muitos leitores de poesia não a reconheceriam como tal, sugere que talvez o poema de Iannamico não possa ser considerado poético exatamente porque mantém um distanciamento em relação ao que damos por certo o que seria o literário poético, pois não há ali nenhuma ideia ou metáfora, não se pode encontrar nele nada “profundo”, ao contrário resta apenas o “banal”, “mediocridade do presente, aquilo que não transcende, a experiência, quero dizer, porém, não mais uma experiência profunda, relevante” (Ludmer, 2013, p. 96). A descrição de Kamenszain parece rejeitar a repulsa ao poema ao mesmo tempo em que demonstra certo encantamento desconfiado dessa nova condição. A esse efeito ambíguo, Ludmer responde que é possível pensar a produção contemporânea como um “gesto de sair e estar na literatura ao mesmo tempo um estar foradentro” (Ludmer, 2013, p. 95).

Dissolvendo-se as condições que delineavam para a arte moderna sua autonomia, a arte contemporânea torna mais complicadas as antigas certezas que estabeleciam limites entre a ficção e a realidade, a vida e a arte, o autor e o narrador, a arte e a não arte.

Se aceitamos esses pressupostos, torna-se mais fácil ler obras como *Delegado Tobias* (2014) de Ricardo Lísias, em que narrador e *performance* autoral parecem indistintas, ou a hexalogia do norueguês Karl Ove Knausgard, cuja banalidade da memória do narrador que tem o mesmo nome do autor descreve com riqueza de detalhes a textura de um cereal matinal ou a marca dos produtos de limpeza dos quais o personagem-autor se vale para realizar uma faxina.

A ambivalência sempre pode perder para o desdém: isso é literatura? Mas não seria possível, como sugere Ludmer, pensar que estamos lendo uma literatura que está saindo de si, na direção de novas formas de criação? É essa suspeita que torna possível interpretar o que Ludmer chama de “drástica operação de esvaziamento”, sem apelar para os diagnósticos apocalípticos que preveem – mais uma vez – o fim do literário.

Nesse sentido, a literatura contemporânea também lança ao leitor um convite para constituir uma comunidade disposta a conceder a inversão dos clichês mais comuns sobre o presente, lançando seu olhar em uma nova direção, pois, embora tudo pareça ruína, pode também ser construção.

Política e literatura

Um outro mote sugerido pela noção de pós-autonomia é a intensidade da discussão política que migra para as narrativas em nossa contemporaneidade. Se à ideia de literatura, que nasce no século XVIII, é assegurada a autonomia, o que significa rejeitar daí pra frente a ingerência de critérios religiosos ou de qualquer discurso que esteja fora da esfera da própria arte, hoje, a efervescência cultural e política com que movimentos sociais buscam repensar diversas estruturas da sociedade e discursos cristalizados no imaginário coletivo contamina a prática literária de uma maneira que muitos acreditam não se tratar de literatura, pois os critérios de criação e avaliação parecem se reger mais por condicionantes políticos, contrariando assim a ideia de autonomia artística.

Defendendo claramente que os pressupostos da modernidade continuam válidos para pensar a arte hoje, o filósofo Jacques Rancière (2004, p. 126) considera imprópria a consideração da política como uma “virtude específica da resistência” da arte. Para Rancière (2004, p. 129), “A arte é política”, à sua maneira, dentro da esfera autônoma que lhe assegura uma espécie de resistência independente da ideia de política e por isso pode asseverar convicto que “A resistência da obra não é o socorro que a arte presta à política”.

Na visão do filósofo, o que chama de “confusão ética” se impõe equivocadamente em nome da resistência que a arte pode oferecer, pois os produtos que identificamos como arte se inscrevem sobre o “paradoxo da resistência sem resistência”, numa “tensão irresolvida” (Rancière, 2004, p. 135-140). É possível identificar aqui ecos da filosofia kantiana que apontam a experiência estética como a “experiência de um sensível duplamente desconectado: desconectado com relação à lei do entendimento que submete a percepção sensível às suas categorias e com relação à lei do desejo que submete nossas afecções à busca de um bem” (Rancière, 2009, p. 4).

Se pensamos, por exemplo, na questão da representatividade negra, é fácil perceber como os autores negros reivindicam a possibilidade de marcarem um lugar de presença ao manifestarem em seus escritos o comprometimento com a etnia e questionarem os estereótipos cristalizados no imaginário social assumindo a crítica como inerente à criação. Se há alguma resistência para reconhecer o valor dessas produções, ela está relacionada à discussão sobre a autonomia.

Vamos considerar o conto “Elevador a serviço”, de Cristiane Sobral, cujo tema central é o racismo. A narradora, que se chama Malena, é cantora e está a caminho do estúdio para discutir a

“possibilidade de montar um show com repertório de músicas da Jovelina [...] e outras compositoras negras” (Sobral, 2016, p. 27).

Saiu de casa para mais um dia de ensaios. Com passos tranquilos, resolveu pegar o elevador de serviço, já que o outro parecia ter travado na recepção. Entrou no elevador do prédio de luxo no 12º andar assoviando uma música de Jovelina Pérola Negra (Sobral, 2016, p. 27).

No elevador, entra “uma senhora branca de meia-idade” que, puxando conversa, pergunta à narradora: “Será que você não poderia me indicar alguém assim como você para trabalhar em minha casa? Preciso tanto de uma empregada” (Sobral, 2016, p. 27-28).

Como se vê, a senhora supõe que Malena, por ser negra e circular em um prédio de luxo, é empregada. Esse conflito está presente já no próprio título do conto “Elevador a serviço”. O título dá a entender que a narradora existe “a serviço dos brancos”, “a serviço da senhora”.

Uma das estratégias utilizadas pela narrativa é mostrar, desde o começo, a visão politizada de Malena ao rememorar aspectos da sua infância com a família. Assim, a estratégia concentra-se em uma construção de identidade negra que inverte as *imagens ausentes* que, durante muito tempo, perduraram na representação literária, já que subverte as representações da negritude relacionadas à subserviência e à vitimização e as atuações dos personagens negros relegados a papéis secundários. A protagonista interroga o olhar do outro sobre ela e constrói um espaço onde se articula e atua politicamente. Assim, no conto de Sobral,

a autorrepresentação está ligada à própria ideia do fazer literário que a autora reivindica.

Imaginação pública

Em *Aqui América Latina*, Ludmer aposta em uma tentativa de aproximação aos “gêneros do presente” selecionando duas categorias gerais para serem exploradas: o tempo e o território. O formato do diário lhe serviu para organizar as impressões e reflexões sobre “Temporalidades” diversas, experimentadas em seu cotidiano de leituras em Buenos Aires ao longo de um ano. Ludmer comenta que lia jornais e assistia à televisão (outros “gêneros do presente”) como um exercício diário que lhe serviu como meio para captar, nessas linguagens, as ânsias de um imaginário público que parece indicar mecanismos, ainda que difusos, de ordenações outras para a relação realidade/ficção no seu cotidiano.

Ao defender que não se trata mais de pensar o papel da literatura como uma missão relacionada à construção da nação – ao menos não como foi pensada a partir do século XIX –, Josefina Ludmer (2010, p. 2) sugere que a literatura é apenas um dos fios que constituem o que chama de “imaginação pública” e seu uso hoje nos serve “para fabricar o presente”. E o cotidiano, continua Ludmer (2010, p. 2), “é a tevê e os meios, os blogs, o e-mail, internet”.

Muitos já apontaram o caráter de manifesto de tais postulados, que ganham feição de quase aforismos, e reclamam da falta de discussão pela própria Ludmer e por tantos trabalhos críticos

que se valem de seus termos. No livro *Aqui América Latina*, há um exemplo que pode senão esclarecer, lançar alguma luz sobre a ideia de “imaginação pública”. Trata-se da leitura que Ludmer faz da repercussão que teve a biografia romanceada ou a ficção histórica de José Garcia Hamilton que tinha como personagem principal a figura de San Martín, considerado o pai da pátria pelos argentinos.

No livro, San Martín aparece como sendo filho de uma indígena, além de ganhar características pouco heroicas; é opiômano e adúltero. Ludmer relata que a divulgação da obra teve reações públicas imediatas: o senado argentino abriu investigação para colocar em pratos limpos a filiação de San Martín, quis exumar o corpo para fazer exames de DNA. Os protestos contra o autor o acompanham por onde decide lançar a obra sob a acusação de que quer denegrir a imagem do libertador da pátria. Ludmer (2013, p. 39) lê o episódio como uma forma de “realidade ficção”, já que “no ano 2000 em Buenos Aires, a história da nação se transformou em matéria midiática e está por todas as partes”.

A “literatura”, ou mais especificamente, o livro de Hamilton representa apenas, então, a pequena ponta de uma questão maior que envolve também o momento político e o esgarçamento do tecido social vivido pela Argentina no início dos anos 2000, uma linha a mais na teia complicada da “imaginação pública” que caracteriza a chegada do novo século e que entrelaça a memória, a identidade, os mitos que a acompanham e sua reinterpretação.

Em dezembro de 2017, um conto publicado na revista americana *The New Yorker* viralizou nas redes sociais. Toda a situação envolvendo essa publicação pode ajudar a compreender melhor a ideia de “imaginação pública”. A tradicional coluna semanal de ficção da revista publicou “Cat Person” escrito pela até então

desconhecida autora Kristen Roupenian que, em uma semana, superou o número de acessos a todos os outros contos publicados pela revista naquele ano. A repercussão garantiu à autora um contrato de um milhão de dólares para a publicação de dois livros.

“Cat person” (nome dado às pessoas que são aficionadas por gatos) é uma história narrada em terceira pessoa sobre a mal-sucedida relação amorosa entre a jovem Margot de 20 anos e Robert, 13 anos mais velho. A trama se concentra em descrever os pensamentos da Margot em torno de seus anseios e expectativas acerca do relacionamento que vai se construindo através de trocas de mensagens por aplicativo.

O curioso é que a narração é tão colada à protagonista – mesmo sendo escrito em terceira pessoa e deixando falar também os pensamentos de Robert – que o relato parece ser contado pela voz de Margot; talvez seja por esse motivo que “Cat Person” tenha feito tanto sucesso. A tomada de posição do narrador nos dá a sensação de que estamos lendo a própria voz de Margot, sendo que muitos leitores nas redes sociais associaram essa voz narrativa à própria Roupenian, identificação que a autora teve de, constrangedoramente, desfazer.

É justamente na parcialidade do olhar do narrador que se encontra o ponto fundamental que pode explicar o instantâneo sucesso da curta história: Margot parece representar um grupo social inteiro, mulheres que já passaram por episódios parecidos. “Cat Person” é um conto que poderia ser também uma *hashtag* das redes sociais: #somostodasmargot.

Nesse sentido, todo o episódio pode nos levar a pensar na forma como as ficções vêm se amalgamando a experiências vividas cotidianamente, ou no que Ludmer chama de “imaginação pública”,

incentivando-nos a pensar em uma relação mais intrincada entre ficção e realidade. A partir de “Cat Person” e da sua repercussão – do modo como provocou uma discussão pública sobre as relações de poder que envolvem os afetos entre homens e mulheres, que por sua vez serviram de mote à narrativa de Roupenian –, observamos um modo de imbricação entre a literatura e as realidades nas quais vivemos que implicaria também repensar a própria ideia de ficção.

A “imaginação pública” nos termos de Ludmer também pode ser pensada como um indicativo de posicionamento afirmativo cada vez mais recorrente na literatura brasileira recente por parte dos escritores afrodescendentes como, por exemplo, Cidinha da Silva, Cristine Sobral e Geovani Martins que reafirmam nos textos literários que produzem valores importantes para sua identidade racial. Por meio de sua produção, esses escritores discutem problemáticas da sociedade brasileira, como o racismo, e noções, não raras vezes estereotipadas, de identidade.

Nos contos de *O sol na cabeça* (2018b), de Geovani Martins, a cor da pele dos personagens é omitida, mas ainda assim o autor afirma que costuma receber comentários sobre as situações narradas em que os protagonistas são imaginados como negros pelos leitores.

Ao mesmo tempo em que alguns contos abordam temas como a violência policial, o tráfico de drogas, a intolerância religiosa e o racismo, é possível também enxergar o outro lado da favela que privilegia a perspectiva de seus moradores. Em “Estação Padre Miguel”, por exemplo, o narrador em primeira pessoa reflete em meio à discussão com os amigos: “De um momento pro outro tudo se desfaz, tudo desaba, e ficamos sozinhos frente ao abismo que é a outra pessoa” (Martins, 2018b, p. 75-76).

Seus personagens são favelados e enfrentam dramas internos, o que torna mais complexo o imaginário sobre a vida na periferia. O conto “Espiral”, por exemplo, trata do racismo estrutural existente na sociedade, como isso afeta o jovem negro, e como crescer sendo alvo de medo – por causa da cor da sua pele – transforma alguém. O livro de Geovani Martins arrisca uma resposta literária e quer cavar nessa tradição de monopolização dos lugares de fala, seu próprio lugar para “mostrar a periferia como algo em movimento” (Martins, 2018a).

Um episódio é bem ilustrativo da importância que a noção de “imaginação pública” pode ter para a reflexão sobre a produção de obras que atualmente enfrentam os problemas que marcam nosso presente e criam tensão entre o que está fora e o que cabe dentro da literatura. Durante sua participação, em 2018, na Feira Literária de Parati, perguntaram ao autor se ele achava que seu sucesso se devia a sua biografia (Meireles, 2018). Martins (o autor é negro e mora em uma comunidade) afirmou que quem pode responder a essa pergunta são os leitores. A pergunta e a resposta podem servir como reflexão sobre como a desigualdade racial e econômica do Brasil é representada pela literatura e lida pelos leitores.

Campo expandido: dentro-fora da literatura, literatura em êxodo, literatura fora de si

O pressuposto fundamental da pós-autonomia está baseado no reconhecimento de que muitas produções do presente ultrapassam os contornos daquilo que, na modernidade, se convencionou

chamar de literatura. Uma das consequências está relacionada à sensação de insuficiência que certas noções e terminologias nos trazem para lermos, teoricamente, esses objetos, pois eles mobilizam questões que indicam a improdutividade de impor um arcabouço moderno para pensar tais objetos e, ao mesmo tempo, sinalizam a impossibilidade de prescindirmos de uma tradição que está bastante consolidada.

Isso justifica termos como “dentro-fora da literatura”, “literatura em êxodo”, “literatura fora de si” (Escobar, 2004), “literatura expandida” – ou “literatura no campo expandido” – que sugerem a ideia de uma expansão do campo literário e da produção cultural do presente como um todo.

Os exemplos são variados e podem ser localizados em direções muito distintas considerando a produção do presente. Muitas vezes a atuação do autor “fora” da obra implica em um modo de leitura da própria criação. Essa conexão “ensaia um ‘dentro-fora’ numa sobreposição difícil de ser separada”.

Um caso emblemático na literatura brasileira recente é o livro *Diário da cadeia* (2017), de autoria de Eduardo Cunha (pseudônimo), cuja publicação causou polêmica. Com a suspensão da venda – resultado de uma ação movida pelo ex-deputado Eduardo Cunha –, o jornal *Correio Brasiliense* trouxe uma matéria em que o editor da Record, Carlos Andreazza (2017) – um dos nomes que, no início do imbróglia, conhecia a verdadeira identidade do autor Ricardo Lísias –, afirma que “a estratégia deste livro sempre foi construída como resposta às reações, em tempo real, mesmo. Sabíamos que seria assim, que dependeríamos de movimentos alheios para definir os nossos”. Esses movimentos alheios estão ligados também aos trânsitos autorais (e, nesse caso, também

aos editoriais) e é esse emaranhado de pequenos lances, calculados ou não, que são um ingrediente a ser considerado quando pensamos em uma nomenclatura que considera um deslizamento de certa noção de “literário”.

Ao lado da polêmica e da atuação de Lísias “fora” da obra, que já fazem parte da vida real e literária do verdadeiro autor, esse trânsito tende a reverberar na própria obra, o que, de maneira geral, parece ser uma tendência da literatura contemporânea.

Um outro veio de exploração para pensar o que poderia significar a ideia de literatura no campo expandido é a produção de Karina Rabinovitz em parceria com Silvana Rezende. Uma rápida busca pelas produções da autora no Google revela como produção poética, ocupação do espaço urbano e diálogo com outras artes, sobretudo as plásticas, se relacionam com a prática literária. Nesse sentido, é possível citar “Poesia no olho [da rua]: poesia atravessada [na garganta da cidade]” (2012), no qual são colados poemas em faixas de pedestres; “lambe-lambe poesia” (2010), instalação audiovisual montada em praça pública; “poesia: intimidade pública ou poemas *toylete*” (2011), *stickers* com trechos de poemas colados em banheiros públicos e “Poesia-dia-a-dia: poesiamobília [de vento] ou móbilepoesia” (2015), móveis de palavras flutuantes no céu da cidade.

Trata-se, então, de outras formas de produção que tornam mais fluidas as fronteiras entre o processo de feitura e a circulação do objeto literário. A cidade, por sua vez, não pode ser pensada aqui apenas como espaço de suporte para exposição das produções, pois atua como elemento constitutivo da *performance* artística ou como chave de leitura que ajuda a atribuir sentidos ao texto poético. Aí, percebemos um provável indício do que Ludmer (2013, p. 130)

identifica como “textos que apresentam uma ambivalência de se posicionar ao mesmo tempo dentro e fora do que tradicionalmente se considera literatura e ficção”.

A ideia de campo expandido tem duas origens: o ensaio de Rosalind Krauss² e os estudos intermídia que pensam o texto escrito em sua relação com ferramentas dos meios digitais. O escritor que está iniciando a carreira tem, hoje, na era digital, um poderoso suporte para circulação e publicação de sua obra.

Segundo Júlio Plaza (1990, p. 17), os autores que se arriscam à condição de programadores de suas obras estariam “mais interessados nos processos de criação e de exploração estética do que na produção de obras acabadas”, numa expectativa de que seu público aja sob um fluxo, modificando a estrutura, interagindo com os ambientes, percorrendo a rede, enfim, participando dos atos de transformação e criação. Para Plaza (1990, p. 25), a relação de primazia autoral poderia passar a um segundo plano, pois, “em pleno *cyberspace*, todo mundo é autor, ninguém é autor, todos somos produtores-consumidores; ou seja, está indo solenemente por água abaixo a velha e renitente distinção entre quem faz e quem frui”.

A ideia de que estamos saindo da literatura também pode ganhar mais consistência se pensamos, por exemplo, na incorporação de formas biográficas em muitas obras do presente. No seu romance *Machado* (2016), Silviano Santiago lança mão dos muitos

² Em “A escultura no campo expandido” (publicado originalmente em 1979), Rosalind Krauss analisa o deslizamento da escultura modernista para uma forma que se confunde com a paisagem, como as obras de Robert Smithson. Assim, a ideia de um movimento de expansão que atinge as artes como um todo muitas vezes faz com que a recepção (especializada ou não) duvide de que alguns objetos alcancem a condição de arte ou literatura se observados a partir de parâmetros ou coordenadas que até bem pouco tempo funcionavam infalivelmente para o diagnóstico de sua condição artística.

anos nos quais se debruçou sobre a produção machadiana, como crítico e como professor, para arriscar-se na fronteira da biografia, do ensaio e do romance recorrendo a anotações de estudo, ampla pesquisa em documentos da época, e a hipóteses de leitura sobre as narrativas machadianas que vão constituindo uma narrativa que é, ao mesmo tempo, preparação e obra pronta, um romance que não se assemelha muito às formas dos gêneros com as quais estamos acostumados.

Em *A Morte do Pai: minha luta* (2013), de Karl Ove Knausgard, os detalhes dos dias subsequentes ao falecimento do pai, *flash-backs* da relação conflituosa entre pai e filho e outras considerações aparentemente não relacionadas com a perda do pai – como um relato sobre a adolescência na Noruega na década de 1980, o processo de se tornar escritor, até comentários sobre a beleza das paisagens norueguesas – dão a impressão ao leitor de que está lendo um sujeito que busca sua própria identidade de uma forma tateante, ensaiando dizer de si em constante reposicionamento frente a sua própria subjetividade. Logo, faz pensar mais em um diário ou na forma de um (auto)ensaio longo.

O que viemos tentando fazer até aqui é delimitar melhor, com exemplos da produção recente, não apenas a noção de pós-autonomia, mas também noções correlatas utilizadas por Ludmer, como as expressões “imaginação pública” e a ideia de “literatura em êxodo”. No entanto, o livro da crítica argentina e, mais especificamente, seu texto-manifesto, causaram muita controvérsia por causa da afirmação de que o campo literário não existe mais. A noção de campo, investigada a fundo por Pierre Bourdieu em *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário* (1996), supõe uma delimitação, um território definido por regras – ou *habitus*,

como prefere Bourdieu – em que seus ocupantes se relacionam por meio do conflito, da luta por espaço e visibilidade.

Se consideramos que Ludmer está tentando captar melhor certa flexibilidade nos modos como se organizam as fronteiras hoje (fronteiras de gêneros literários, mas também entre as diferentes artes e meios de criação), o ataque à noção de campo parece fazer sentido. No entanto, mais lógico ainda pareceria a aposta na ambiguidade, tão valorizada pelo argumento de Ludmer, ao cunhar a ideia de “realidadeficção” ou de “dentrofora” da literatura. Em relação à existência da ideia de campo literário, poderíamos pensar na coexistência entre as regras do campo literário (vigentes desde o final do século XIX, nos termos de Bordieu) e a reorganização desse território a partir de novos elementos.

Campo literário

Aspectos já comentados acima, considerando os exemplos dados, mostram que a temática de profissionalização do autor entra em cena com força total como questão fundamental à manutenção do campo literário.

O mundo virtual promoveu uma intensificação da comunicação entre escritores, leitores e demais membros do campo literário, como críticos, agentes e editores. Mais do que simplesmente criar um novo espaço para antigas interações, a internet propiciou a emergência de novas formas de interação, provocando uma verdadeira reformulação em algumas esferas do campo literário.

Incluindo aí a atividade editorial, que tem sofrido o impacto das inovações tecnológicas.

A autopublicação é uma delas. Se, em outros tempos, os autores que não contavam com uma grande editora para investir em sua obra pagavam uma versão impressa, hoje, muitos autores optam por uma edição virtual, que é um recurso acessível e mais barato. Uma inovação tecnológica, que está modificando a forma de produzir e divulgar literatura, é o surgimento de plataformas que possibilitam financiamentos coletivos. Uma das grandes vantagens dessa ferramenta é que ela oferece independência ao escritor que, agora, pode manusear seu trabalho sem ter que atender às exigências das editoras ou negociar mediações com o editor.

Embora algumas pessoas enxerguem a novidade como uma ameaça ao mercado editorial, a utilização da ferramenta tem mostrado o contrário: através de parcerias entre plataformas, editoras, escritores e investidores, está sendo possível criar uma nova cultura, que valoriza a produção independente. Um exemplo é a proposta da coletânea de poesia brasileira *Garganta* (2016), organizada por Sérgio Cohn (ele mesmo um poeta-editor responsável pela Azougue) e Vitor Paiva por meio da plataforma Embolacha que propõe a produção de um vinil com registro sonoro da poesia brasileira contemporânea falada pelos próprios autores. O *crowdfunding*, como é mais conhecida essa prática, também é utilizado por aqueles que desejam publicar seus livros.

A autopublicação – inteiramente paga com os recursos do autor – não é novidade entre os artistas que desejam ver suas obras tomarem vida. Ainda nos anos 1960, Sérgio Sant’anna (2012,

p. 205) se utilizou de tal estratégia como o pontapé inicial de sua carreira, segundo relata em entrevista:

Fui juntando os textos, levei os originais à gráfica e paguei de meu bolso. Minha mulher, que era artista plástica, criou a capa. Fizemos mil exemplares, que eu próprio distribuí. Enviei metade da tiragem pelo correio a escritores e críticos que poderiam me dar algum retorno. Como naquela época não havia tanta gente escrevendo, recebi muitas respostas.

Considerando o depoimento do autor, há uma semelhança com os empreendimentos de autopublicação. Muitos autores no contemporâneo administram as etapas de produção de seu livro, encarregando-se de sair a campo em busca de profissionais (revisor, diagramador) que o produzam, quando eles mesmos não assumem essas várias tarefas.

Neste último caso, a disponibilidade na internet de instrumentos de edição e divulgação de uma publicação dá ao artista autonomia suficiente para manejar toda a cadeia de produção do livro por meio de *networking* – de um trabalho feito na e por meio da rede – que pode inclusive contar com uma *fanbase*, com um conjunto de admiradores que ajudam a divulgação da publicação.

Tais iniciativas e ferramentas criam um circuito próprio e não há garantia de que a publicação que circula na rede alcance inserção no mercado mais tradicional do livro, como livrarias, feiras e premiações literárias. Mas em casos de notável sucesso, com boa repercussão *on-line*, é possível despertar o interesse de editores ou casas editoriais consagradas que entendem a repercussão virtual

do livro e do autor como um filtro de seleção, de passagem para o circuito mais tradicional de circulação do livro (impressão, distribuição pelas livrarias).

No exterior (em especial, nos EUA e na Europa), vêm surgindo plataformas de financiamento coletivo exclusivas para a publicação de livros, como Inkshares e Publishizer, que se apresentam como alternativas mais abertas, democráticas e lucrativas para o autor em relação às editoras mais tradicionais. É interessante notar que essas empresas, a partir do momento em que os escritores atingem a meta programada, se dispõem a atuar de maneira semelhante a uma casa editorial tradicional, já que se propõem a realizar todo o processo de produção e distribuição do livro. Nessa lógica, importa sinalizar a conveniência para autores e editoras, ainda que não possamos nos certificar da qualidade das publicações, da representatividade e do impacto editorial no campo literário.

Um outro elemento que aparece como uma figura importante na configuração atual do campo literário é o agente. As reflexões sobre o agente literário no Brasil constituem um tema muito novo. Em termos gerais, podemos definir o agente ou a agência literária como um profissional ou empresa que atende os escritores apresentando os textos destes a outros editores, fazendo a “propaganda” de sua produção.

Uma grande parte dos agentes considera a própria função como uma espécie de administrador da carreira de seus escritores. Preparar propostas e originais para avaliação, divulgar, vender, administrar direitos e carreiras são atividades desempenhadas por agentes: trata-se de auxiliar a construção de uma carreira. Na maioria das vezes, agentes experientes e com bons antecedentes

tendem a ser ouvidos com mais entusiasmo pelos editores do que agentes com pouca experiência, que estão batalhando para consolidar seu nome.

Para falar como John Thompson (2013, p. 78), autor de *Mercadores de Cultura*, “o agente é aquele que conhece as regras do jogo”, e conhecendo as regras do jogo, cuida melhor do interesse dos autores que representa. O jeito como se apresenta um autor pode ser tão importante quanto o jeito como se apresenta um texto – o que esse escritor tem a dizer. Assim, entrevistas em programas de televisão, reportagens de jornal, declarações em festas e eventos literários, resenhas, biografias, fotos em revistas, tudo isso compõe o que Thompson chama de a plataforma do autor, que também se amplia com sua participação/atuação em *sites*, *blogs* e redes sociais.

Um outro dado interessante para pensar a manutenção da ideia de campo, mas, ao mesmo tempo, sua transformação, é considerar a crescente oferta de oficinas literárias na cena contemporânea brasileira.

As oficinas literárias apresentam-se como um cenário em plena expansão ao longo dos últimos anos e funcionam não apenas como um ponto de partida para escritores iniciantes, mas também como atividade remunerada ligada à literatura para autores cada vez mais conhecidos pelo público em geral e pela crítica especializada.

A participação cada vez maior em atividades diversas relacionadas à literatura incrementa a profissionalização do escritor e amplia sua circulação e atuação no campo literário, fortalecendo o próprio campo e favorecendo a criação de uma rede de sociabilidade, tão necessária para alimentar a cena literária.

Um outro elemento que pode tornar ainda mais problemática a sentença de Ludmer contra a sobrevivência do campo literário

na atualidade é o número cada vez maior de festas e feiras literárias. À medida que a Festa Literária Internacional de Paraty foi se tornando um exemplo de evento bem-sucedido, foram surgindo outras feiras espalhadas pelo país.

Embora haja muita discussão sobre a finalidade desses eventos, podemos compreendê-los como um canal de promoção de muitos escritores e um incentivo à profissionalização da condição do autor de literatura. Há ainda outra razão para o interesse dos autores em participar dessas feiras e festas literárias: elas se tornaram cada vez mais importantes porque atualmente o escritor não veicula apenas os textos que escreve. Como já discutido, os autores atuam também “fora” da obra, como promotores do que escrevem: conseguir fazer as pessoas falarem sobre seus livros, contarem a amigos ou colegas que acabaram de conhecer um escritor em um evento, tende a assumir uma importância fundamental na luta pela visibilidade da obra e do autor.

A discussão sobre as movimentações e as transformações do campo literário também vão parar dentro das narrativas. Muitos escritos ficcionalizam suas carreiras nas obras literárias: a lista vai de Enrique Vila-Matas (*Paris não tem fim*, 2003) a J. P. Cuenca (*Descobri que estava morto*, 2016), entre muitos outros.

Em *O ano em que vivi de literatura* (2015), de Paulo Scott, há uma mordaz sátira ao mundo literário. E para quem inicia a leitura esperando encontrar no personagem principal, Graciliano, um escritor sério e dedicado ao seu labor, saiba que o engano já se inicia pelo título: afinal, nada mais frustrante que um autor que nada escreve justamente no ano em que passa a viver de literatura.

Dividido em quatro partes, acompanhamos o cotidiano de pouco mais de um ano na vida de Graciliano, jovem autor gaúcho

que, após se mudar para o Rio de Janeiro, ganha um dos mais importantes prêmios literários do país (vitória, aliás, questionável), assim embolsando vultosa quantia em dinheiro e tornando-se uma grande promessa no interior do ambiente artístico.

A partir de então, ele passa a ser considerado figura VIP no circuito das letras e relata aos leitores as intrincadas relações e agruras do meio em que passa a circular com mais intensidade: encontros e conversas com editores, outros artistas, jornalistas, produtores culturais etc. A narrativa torna possível especularmos que representações da profissionalização do escritor de literatura estão em jogo no relato que envolve premiações e holofotes, escolhas pensadas ou intempestivas que vão traçando a trajetória de Graciliano.

A partir do momento em que recebe o prêmio e é pressionado a escrever imediatamente um novo livro, Graciliano recua e não consegue escrever uma linha sequer. Mais que isso: assistimos a um espetáculo sofrível que passeia entre a solidão no campo social e certa – quando não total – inadequação moral e ética do escritor profissional.

Somada aos cenários inusitados, também é interessante a interação promovida por Graciliano nas redes sociais: desde propostas absurdas – “Deposite cinco mil reais a título de doação na minha conta do Banco do Brasil e seja um dos três protagonistas do meu novo romance” (Scott, 2015, p. 111), uma “brincadeira” levada a sério por alguns seguidores; sem contar o uso da internet para marcar encontros sexuais com fãs leitoras – às mais comuns, como a publicação de pequenos poemas, trechos de histórias que não consegue levar adiante.

Em suma, mais que celebrar ou mesmo romantizar a vida de escritor, Paulo Scott nos traz uma representação irônica de Graciliano, que mesmo diante das facilidades ofertadas e “[d]a possibilidade de realizar o sonho de muitos escritores brasileiros: ficar um ano livre de pressões econômicas e disponível para se dedicar a seu ofício” (Alves-Bezerra, 2016), se depara com um misto de rejeição e desejo de viver de literatura, de alcançar a profissionalização no campo literário.

O século XXI viu surgir uma multiplicação de instâncias profissionais ligadas à literatura (oficinas para escritores, mas também concursos e prêmios literários), bem como instâncias de difusão das obras (festas e feiras literárias, *sites* e *blogs* mantidos pelos próprios autores que conversam com seu público através das redes sociais). Nesse contexto, a ideia de profissionalização está diretamente ligada à existência de um campo literário em pleno funcionamento.

Referências

- ALVES-BEZERRA, W. Paulo Scott traz em seu novo livro o paradoxo de ‘viver de literatura’. *Estadão*, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,paulo-scott-traz-em-seu-novo-livro-o-paradoxo-de-viver-de-literatura,10000016119>. Acesso em: 24 out. 2020.
- ANDREAZZA, C. Livro com pseudônimo Eduardo Cunha faz relato de vida na cadeia. Entrevistadora: Nahima Maciel. *Correio Braziliense*, Brasília, DF, 2017. Diversão e Arte. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2017/04/05/interna_diversao_arte,586094/livro-com-pseudonimo-eduardo-cunha-narra-vida-na-cadeia.shtml. Acesso em: 21 nov. 2020.

- BOURDIEU, P. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- COHN, S.; PAIVA, V. (org.). *Garganta: uma antologia afetiva da poesia atual*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2016.
- CUNHA, E. *Diário da cadeia: com trechos da obra inédita Impeachment*. Rio de Janeiro: Record, 2017.
- ESCOBAR, T. *El arte fuera de sí*. Asunción: Centro de Artes Visuales, 2004.
- KNAUSGARD, K. O. *A morte do Pai: minha luta*. Tradução: Leonardo Pinto Silva. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. *E-book*.
- KRAUSS, R. A escultura no campo expandido. *Arteversa*, Porto Alegre, maio 2015. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/artevera/?p=240>. Acesso em: 21 dez. 2020.
- LÍSIAS, R. *Delegado Tobias 1: o assassinato do autor*. São Paulo: E-Galáxia, 2014a. (Série Delegado Tobias, v. 1). *E-book*.
- LÍSIAS, R. *Delegado Tobias 2: Delegado Tobias & Delegado Jeremias*. São Paulo: E-Galáxia, 2014b. (Série Delegado Tobias, v. 2). *E-book*.
- LÍSIAS, R. *Delegado Tobias 3: o começo da fama*. São Paulo: E-Galáxia, 2014c. (Série Delegado Tobias, v. 3). *E-book*.
- LÍSIAS, R. *Delegado Tobias 4: caso Lísias é realidade*. São Paulo: E-Galáxia, 2014d. (Série Delegado Tobias, v. 4). *E-book*.
- LÍSIAS, R. *Delegado Tobias 5: os documentos do inquérito*. São Paulo: E-Galáxia, 2014e. (Série Delegado Tobias, v. 5). *E-book*.
- LUDMER, J. *Aqui América Latina: uma especulação*. Tradução: Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.
- LUDMER, J. Literaturas pós-autônomas. Tradução: Flávia Cera. *Sopro: panfleto político-cultural*, Desterro, v. 20, p. 1-3, 2010. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>. Acesso em: 11 dez. 2017.
- MARTINS, G. Geovani Martins: como a favela me fez escritor. *Época*, Rio de Janeiro, 2018a. Cultura. Disponível em: <https://epoca.globo.com/cultura/noticia/2018/03/geovani-martins-como-favela-me-fez-escriptor.html>. Acesso em: 31 out. 2020.
- MARTINS, G. *O sol na cabeça*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018b.

MEIRELES, M. Na Flip, espectador insinua que Geovani Martins só é incensado por morar na favela. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/07/na-flip-espectador-insinua-que-geovani-martins-so-e-incensado-por-morar-na-favela.shtml>. Acesso em: 21 dez. 2020.

PLAZA, J. Arte e interatividade: autor-obra-recepção. *Brassilpaissdoofuturoboross*, São Paulo, p. 9-29, 1990. Disponível em: http://www.mac.usp.br/mac/expos/2013/julio_plaza/pdfs/arte_e_interatividade.pdf. Acesso em: 8 out. 2020.

RABINOVITZ, K.; REZENDE, S. Lambe-lambe poesia. *Blog Karina Rabinovitz*. Cachoeira, BA, 2010. Disponível em: <https://karinarabinovitz.blogspot.com/p/lambe-lambe-poesia.html>. Acesso em: 21 nov. 2020.

RABINOVITZ, K.; REZENDE, S. Poesia-dia-a-dia: poesiamóbilã [de vento] ou móbilepoesia. *Blog Karina Rabinovitz*. Salvador, 2015. Disponível em: <https://karinarabinovitz.blogspot.com/p/poesia-dia-dia.html>. Acesso em: 21 nov. 2020.

RABINOVITZ, K.; REZENDE, S. Poesia: intimidade pública ou poemas toylete. *Blog Karina Rabinovitz*. Salvador, 30 out. 2011. Disponível em: <https://karinarabinovitz.blogspot.com/2011/10/poesia-intimidade-publica.html>. Acesso em 21 nov. 2020.

RABINOVITZ, K.; REZENDE, S. Poesia no olho [da rua]: poesia atravessada [na garganta da cidade]. *Blog Karina Rabinovitz*. Salvador, 2012. Disponível em: <https://karinarabinovitz.blogspot.com/p/na-rua-meus-poemas-fragmentos.html>. Acesso em: 21 nov. 2020.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009.

RANCIÈRE, J. Será que a arte resiste a alguma coisa? Tradução: Mônica Costa Netto. In: LINS, D. (org.). *Nietzsche Deleuze: arte, resistência*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. p. 126-140.

ROUPENIAN, K. Cat Person. *The New Yorker*, Nova York, 4 dez. 2017. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2017/12/11/cat-person>. Acesso em: 18 jun. 2019.

SANT'ANNA, S. Sérgio Sant'anna: "o artista tem que ser corajoso". Entrevistadores: Dau Bastos, Iorans Souza, Juliana Cardoso Lobo, Vaneska Prates. *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 7, p. 201-216, 2012. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/flbc/issue/view/Issue/977/463>. Acesso em: 24 out. 2020.

SANTIAGO, S. *Machado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SCOTT, P. *O ano em que vivi de literatura*. Rio de Janeiro: Foz, 2015.

SOBRAL, C. Elevador a serviço. In: SOBRAL, C. *O tapete voador*. Rio de Janeiro: Malê, 2016. p. 27-30.

THOMPSON, J. B. *Mercadores de cultura: o mercado editorial no século XXI*. Tradução: Alzira Allegro. São Paulo: Ed. UNESP, 2013.

Hibridismo, política e campo literário

Jacques Rancière, Josefina Ludmer e o hibridismo nas formas do presente

Allana Santana

No capítulo “Pós-Autonomia”, do *Indicionário do Contemporâneo* (2018), os autores discutem, a partir da leitura do texto-manifesto “Literatura pós-autônomas” de Josefina Ludmer, algumas possibilidades de compreender o que vem sendo produzido na literatura e nas artes hoje. Para os autores, os objetos híbridos estão desestabilizando o paradigma disciplinar da modernidade. Apesar de o hibridismo não ser algo novo, “ele simplesmente não encontrava lugar na configuração moderna do conhecimento” (Pedrosa *et al.*, 2018, p. 187), sendo, portanto, relegado a segundo plano. Sendo assim, qual a mudança que se configura no contemporâneo? Existe alguma diferença entre os objetos híbridos de hoje e os modernos? Os autores defendem, assim como Jacques Rancière (2009), que o que acontece hoje é o fim da legitimação de um paradigma de entendimento da arte segundo os critérios modernos, evidenciando obras que em outros tempos não receberiam tanto destaque. É pensando nessas questões que decidi investigar o que se entende como certa reação à noção de modernidade, presente, por exemplo, em *A partilha do sensível* (2009) de Jacques Rancière, para refletir sobre o que pode ser uma premissa oriunda das reflexões desse filósofo sobre a modernidade: a de que o hibridismo não é uma condição nova para a arte. O que aconteceu é que, em prol de uma dada ideia de modernidade, as formas não específicas não receberam a devida atenção.

De acordo com Rancière, o termo “modernidade” não parece produtivo para pensar as criações artísticas do século XX – e, por extrapolação, tampouco o momento atual –, pois “modernidade” não é mais do que uma denominação confusa. Assim, no lugar do termo “modernidade”, o filósofo oferece como alternativa pensar o entendimento da arte a partir de três regimes: o regime “ético

das imagens” (Rancière, 2009, p. 28), o regime poético ou representativo e o regime estético. “Em suas diferentes versões, ‘modernidade’ é o conceito que se empenha em ocultar a especificidade desse regime das artes e o próprio sentido da especificidade dos regimes da arte” (Rancière, 2009, p. 34). Aqui, pretendo me deter em especial no regime estético.

Para Rancière, o termo “estético” é de suma importância para entender a especificidade desse paradigma. Sua definição remete não a uma ideia de estética como sensibilidade, fruição ou prazer. Estética, para Rancière, está associada a uma identificação de arte como um “modo de ser específico daquilo que pertence à arte, ao modo de ser dos seus objetos” (Rancière, 2009, p. 32). O regime estético das artes, portanto, é aquele que identifica a arte como arte e a desobriga de toda e qualquer regra e hierarquia. A identificação de um objeto artístico não vem mais de uma identificação de um modo de fazer, mas sim a partir da distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos artísticos (Rancière, 2009). Ou seja, a autonomia da arte assegura a sua liberdade de produção, sendo um sensível transformado, “sede de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo” (Rancière, 2009, p. 33). Porém, ao identificar a arte como algo singular, o regime a desobriga de toda e qualquer regra específica, rompendo com a noção de arte como modo de fazer, como uma representação. Assim, ao mesmo tempo em que a singularidade da arte é afirmada como absoluta, se destrói todo critério pragmático da singularidade da arte, implodindo a “barreira mimética” presente nos regimes ético e poético (Rancière, 2009).

O autor afirma, então, que o regime estético das artes é “pura suspensão, momento em que a forma é experimentada por si

mesma” (Rancière, 2009, p. 34). Essa é a experiência que Rancière diz chamar-se comumente de modernidade, mas o filósofo afirma que utilizar o termo “modernidade” mais atrapalha que ajuda a pensar o que torna específico um regime estético para as artes, pois “o conceito que se empenha em ocultar a especificidade desse regime das artes e o próprio sentido da especificidade dos regimes da arte” (Rancière, 2009, p. 34), já que o regime estético das artes não pode ser reduzido à mera oposição entre o antigo e o moderno, ou à oposição entre o figurativo e o antimimético, haja vista que “O pulo para fora da *mimesis* não é em absoluto uma recusa da figuração” na visão de Rancière (2009, p. 35).

O regime estético das artes começa, portanto, como um novo regime da relação com o antigo, pois “não cessa de colocar em cena o passado” (Rancière, 2009, p. 35) e, por isso, as obras aí produzidas abrem-se ao híbrido, à relação da arte com a vida, com o não artístico. Assim, Rancière acredita que a compreensão, criada por uma dada ideia de modernidade, de que a arte é autônoma e só é arte quando retém “formas de ruptura” ou “gestos iconoclastas” (Rancière, 2009, p. 37), separados de seu contexto, é um equívoco.

Para Rancière, essa ideia equivocada de “modernidade” é responsável pela separação da arte em um “domínio puro” (Rancière, 2009, p. 41). Nesse sentido, a arte literária seria a exploração de uma linguagem desviada do uso comunicacional, por exemplo. Por rejeitar essa ideia de modernidade, Rancière refere-se ao que chama de *modernitarismo* (Rancière, 2009) que está associado a um espírito de revolução, inspirado nas ideias de Schiller, que insufla na arte um potencial revolucionário. Mas, ao longo do tempo, o entendimento de modernidade como um espírito revolucionário passa a ser entendido como algo falido: “o modernismo artístico foi

contraposto, com seu potencial revolucionário autêntico de recusa e promessa, à degenerescência da revolução política” (Rancière, 2009, p. 40).

A pós-modernidade seria, então, a reviravolta decorrente da mudança de compreensão dos pressupostos desse modernitarismo. Assim, Rancière (2009) diz que só é possível pensar em termos de pós-modernidade se se acredita que a arte tem, de fato, “um domínio puro” e que fracassou em seu “potencial revolucionário”, tal como um determinado entendimento da modernidade faz parecer. Somente assim é possível aceitar uma pós-modernidade que exalta os “simulacros, mestiçagem e hibridações de todos os tipos” porque essa ideia de modernidade encena a “pobre dramaturgia do fim e do retorno”. Na visão de Rancière (2009, p. 41), o grande problema com essa visão de modernidade é que ela faz parecer que a arte nunca lidou com “misturas de gêneros, épocas e sistemas”.

Ludmer, as “Literaturas pós-autônomas” e outras chaves de leitura

A autora argentina parte de outro ponto de vista. Ao especular sobre o momento em que escreve seu livro, a virada do século XX para o XXI, Ludmer entende que vivemos outras configurações de mundo, e que “para poder entender esse novo mundo (e escrevê-lo como testemunho, documentário, memória e ficção), precisamos de um aparato diferente daquele que usávamos antes” (Ludmer, 2013, p. 7). Então, a autora se vale da ideia de

“especulação”, que define como a busca por novas maneiras de entender, ou novos regimes de sentido que permitam compreender como funciona a realidade para pensar sobre as novas configurações das obras. Em última instância, Ludmer (2013, p. 129-130) pensa especular sobre a realidade a partir da literatura, entendendo que através da literatura pode “entrar na fábrica da realidade”, já que a própria literatura é um dos fios da imaginação pública.

É nesse contexto que Ludmer pensa em textos que “aparecem como literatura, mas não podem ser lidos com critérios ou categorias literárias, como autor, obra, estilo, escrita, texto e sentido” (Ludmer, 2013, p. 128), ou seja, textos ambivalentes, que podem ou não ser lidos como literatura, ou serem considerados ficção. Por assumirem essa característica, são representativos de uma literatura “no fim do ciclo de autonomia”, o que implica mudanças no modo de ler, na produção e circulação desses textos.

Ludmer afirma que esses são textos que “reformulam a categoria de realidade, daí não poderem ser lidas como mero realismo, em relações referenciais ou de verossimilhança” (Ludmer, 2013, p. 129). Devido a essa reformulação, as obras são entendidas como obras em êxodo: obras que continuam aparecendo como literatura, participando de feiras, sendo vendidas em livrarias; porém, atravessam a fronteira da literatura e contribuem para uma instabilidade da ideia de autonomia artística ou para o fim da especificidade da arte, pois o que Ludmer (2013, p. 130) chama de “fim da literatura autônoma” diz respeito ao fim de uma autorreferencialidade e especificidade que marcam a literatura – e os modos de ler literatura – na modernidade. Com o rompimento dessa esfera, os textos já não podem ser lidos a partir de

chaves específicas da literatura como esfera autônoma. Ou seja, é a partir do “desvanecimento das identidades literárias” que se pode ler as obras produzidas a partir do fim do século XX que a crítica chama de literaturas pós-autônomas.

Após esta breve apresentação, resta assinalar que Rancière e Ludmer apresentam pontos de vista opostos. Enquanto o filósofo francês afirma que não faz sentido falar em outro momento (ou regime, para usar sua própria nomenclatura) para falarmos da arte no presente, pois rejeita o pensamento que embasou uma dada ideia de modernidade, a crítica argentina defende que vivemos um momento “pós” autonomia, uma marca forte da modernidade artística.

Para minha investigação, então, interessa assinalar que, segundo Rancière, o hibridismo sempre esteve presente nas obras produzidas durante o regime estético das artes, não constituindo uma “marca” especial da produção atual. Já para Ludmer, que lida com as categorias da “modernidade” atacada por Rancière, o hibridismo é um elemento que rejeita a especificidade e autorreferencialidade artísticas e é definidor da pós-autonomia literária.

Mesmo considerando esta diferença de perspectiva entre ambos, acredito que os textos “em êxodo” mencionados por Ludmer são muito próximos da ideia de hibridismo que venho investigando há um tempo, principalmente quando ela afirma que esses textos já não conseguem ser lidos sob critérios literários.

O diálogo com Rancière e Ludmer ajuda a pensar o hibridismo e a responder a reações muito comuns a essa ideia como característica das obras contemporâneas. Alguns acusam certa fragilidade do termo, o que implica questionar se de fato há uma mudança no modo de produção, capaz de caracterizá-lo como um

procedimento contemporâneo. Assim, temos toda uma argumentação que rechaça o hibridismo considerado sob a perspectiva da autora argentina, pois as formas híbridas teriam existido desde sempre.

A discussão certamente não acaba aqui. E fica ainda uma pequena questão: por que trabalhar com duas reflexões que parecem apenas tangenciar a discussão? Falar em hibridismo a partir desses dois textos é perceber que a reverberação da discussão iniciada tanto em Rancière quanto em Ludmer pode ser percebida nas diferentes maneiras de analisar as obras do contemporâneo, e contribui de certa forma para pensar se o hibridismo pode ou não ser considerado uma característica do contemporâneo. Pensar o hibridismo a partir desses termos é pensar se existem outras possibilidades de leitura para essas obras. Nas palavras de Ludmer (2013, p. 133): “Tudo depende de como, ou a partir de onde, é lida a literatura atualmente”, e é pensando nisso que continuo a minha investigação.

Antes de concluir, gostaria de comentar brevemente uma obra que desafia nossos modos de ler. Trata-se de *10:04* (2018) do autor americano Ben Lerner. Há na narrativa uma barafunda de temas: diferentes situações sobrepostas vividas pelo personagem que tem de decidir se doa ou não esperma para sua melhor amiga ao mesmo tempo em que descobre estar doente, a negociação com seu agente para a publicação de um romance (ainda não escrito), o temor de uma tempestade que assusta Nova Iorque. Apesar da impressão do leitor de que há certa falta de nexos entre os acontecimentos, a obra quer aproveitar essa instabilidade para sugerir a possibilidade de diferentes “rearranjos de mundo” que indicam para o narrador (mas também para o leitor) novas possibilidades

de uma mesma situação acontecer de maneiras diferentes, nas quais “tudo será como agora, só que um pouco diferente”, conforme repete a narrativa ao evocar o provérbio hassidim mencionado na epígrafe do livro.

A obra não se parece nada com uma narrativa “tradicional” no sentido de uma trama bem encadeada: o narrador-personagem pode ser identificado com o próprio Lerner e vamos lendo o que parece ser uma série de digressões, opiniões, comentários à maneira de um ensaio sobre uma miscelânea de assuntos.

A presença marcante do ensaístico acentua o caráter reflexivo do narrador nas situações em que se envolve, sugerindo um constante reposicionamento da subjetividade em confronto com as situações que vive. Um exemplo do caráter reflexivo pode ser percebido na passagem abaixo, em que o narrador se encontra preso na casa de uma amiga durante uma tempestade:

Quando o filme acabou, procurei outro DVD e escolhi *De volta para o futuro*, que eu havia pescado em uma caixa de DVDs descartados em algum lugar na Fourth Avenue, mas vi o filme sem som para não acordar Alex. Pluguei os fones de ouvido no rádio de pilha, pus um no meu ouvido esquerdo e ouvi os boletins meteorológicos enquanto Marty voltava a 1955 – coincidentemente o ano em que uma central nuclear iluminou pela primeira vez uma cidade: Arco, em Idaho, onde também aconteceu o primeiro acidente nuclear em 1961 – e depois regressava a 1985, quando eu tinha 6 anos e o Kansas City Royals foi campeão da World Series em parte por uma decisão ridícula do juiz de base que forçou ao sétimo jogo:

pelos replays dava para ver claramente que Orta estava eliminado na primeira base. No filme falta plutônio para alimentar o carro que viaja no tempo, já na vida real há muito dele no solo de Fukushima; *De volta para o futuro* foi um filme à frente do seu tempo. Enquanto via meu filme mudo comecei a preocupar-me com os reatores da Indian Point, a usina perto de nós (Lerner, 2018, p. 30-31).

Ainda no que diz respeito à dicção ensaística do romance, vale a pena comentar o episódio em que o personagem principal e sua melhor amiga vão assistir à *The Clock* de Christian Marclay. A obra é uma montagem que recorta e cola tomadas de relógios ou trechos que mencionam a passagem das horas retiradas de cenas de filmes ou TV editadas de modo a indicar exatamente a duração do filme no momento em que é exibido. Depois de algumas horas dentro do cinema, o narrador checa o relógio, para ver que horas são, depois se pergunta por que teria feito esse gesto, já que o filme, a representação das cenas indica exatamente que horas são, a passagem do tempo durante a própria exibição das cenas. Essa pergunta marcada por certa estupefação do próprio narrador dá origem a uma reflexão sobre a relação entre a arte e a realidade:

Eu fiquei sabendo que *The Clock* tinha sido descrito como a derradeira transformação do tempo ficcional em tempo real, uma obra concebida para obliterar a distância entre arte e vida, fantasia e realidade. Mas parte do motivo de eu ter consultado as horas no meu celular foi porque essa distância não havia sido quebrada pra mim; apesar de a duração de um minuto real e a duração do minuto de *The*

Clock serem matematicamente indistinguíveis, eles eram minutos de mundos diferentes. Eu via o tempo no The Clock, mas não estava nele, quer dizer, eu estava experimentando o tempo como tal, não tendo experiências por meio dele como meio. [...] Ao consultar o meu relógio para ver uma unidade de medida idêntica à exibida na tela, eu estava indicando que ainda havia uma distância entre a arte e o mundano (Lerner, 2018, p. 65-66).

Nessa escrita semelhante a um pensar sobre a experiência, aparece uma reflexão sobre elementos importantes nas discussões sobre a arte hoje, de uma maneira muito particular e subjetiva, cujo efeito produzido na leitura é o de que a subjetividade do narrador, sua constituição como sujeito, vai sendo elaborada junto com o texto. Essa reflexão motiva o personagem a escrever “mais ficção”, e talvez seja o pontapé inicial para as demais reflexões – sobre as diferenças entre a realidade e a arte, sobre o que é se tornar um autor, sobre a exposição de si na literatura atual, sobre estar no mundo – que aparecem na obra. Talvez a chave para compreender essa maneira de estar presente nas coisas refletindo sobre o que é a ficção seja a já mencionada epígrafe escolhida por Lerner (2018, p. 5) que diz assim:

Os hassidim contam uma história que diz que no nosso mundo por vir tudo será precisamente como é aqui: Como o nosso quarto é agora, assim será no mundo futuro; onde dorme o nosso filho agora, é onde dormirá também no outro mundo. E as roupas que vestimos neste

mundo são as que também vestiremos lá. Tudo será como agora, só que um pouco diferente.

Em vários momentos, ao longo da leitura, o narrador chama a atenção para pequenos, mas sucessivos “rearranjos de mundo” que somos obrigados a fazer no nosso cotidiano e a que vamos nos acostumando na narrativa pela maneira como Lerner explora esse procedimento. Nele, há algo que podemos chamar de “pensamento ensaístico” amalgamado de tal forma à elaboração narrativa que pode nos desafiar a classificar a obra de Lerner (2018).

Para concluir, então, acredito que mesmo sendo tentadora a maneira como Rancière expõe seu pensamento sobre a modernidade, a proposição de Ludmer de que já não temos certeza de que estamos ou não diante da ficção, no caso de Lerner (ao menos em relação ao que consideramos como ficção durante toda a modernidade), é bastante forte. E acredito ainda que podemos pensar que o hibridismo (o personagem é o autor? O que lemos é ficção ou não ficção? Um ensaio?) é uma chave que pode nos ajudar a ler algumas produções do presente.

Referências

- LERNER, B. *10:04*. Tradução: Maira Parula. Rio de Janeiro: Rocco, 2018.
- LUDMER, J. *Aqui América Latina: uma especulação*. Tradução: Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.
- PEDROSA, C. *et al.* (org.). *Indiccionario do contemporâneo*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2018.

RANCIÈRE, J. Dos regimes da arte e do pouco interesse da noção de modernidade. In: RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009. p. 27-44.

Autonomia, pós-autonomia literária e o que a noção de responsabilidade civil tem com isso

Igor Ximenes Graciano

“A arte é uma possibilidade de resistência”

Ricardo Lísias

“Será que a arte resiste a alguma coisa?”

Jacques Rancière

Sobre o adiamento de uma escrita

Em 2013, concluída a escrita de uma tese de doutorado em que tratava da presença do escritor como personagem na literatura brasileira recente, li o romance *Divórcio*, de Ricardo Lísias, recém-lançado e já com repercussão midiática notável para um fenômeno literário. A polêmica do livro estava no risco biográfico assumido pelo autor, dadas as coincidências entre o universo da ficção e a pequena roda de pessoas que compõem os círculos jornalísticos e literários de São Paulo, que, pelas razões de nossa geopolítica, ganha uma dimensão sempre maior, tornando-se forçosamente um “caso nacional”. O escândalo estava, basicamente, no “uso” de uma história privada e na “exposição” de pessoas reais, especialmente da ex-esposa do escritor.

Minha primeira leitura da obra foi de uma frustração bastante comum em quem trabalha com arte contemporânea, especialmente no âmbito da análise acadêmica, afinal, depois do ponto final da tese, surge um objeto perfeito para seu *corpus*. Na vertigem de se escrever sobre o presente, este sempre escapará, e o empenho (desejo?) teórico de vislumbrar alguma paisagem no movimento incessante da cultura está fatalmente condenado ao atraso. Minha pergunta central, de encontrar uma motivação estética e política para esse persistente ruído biográfico na prosa romanesca recente, assim como para o fetiche sobre a figura do escritor, encontrava na repercussão ao redor de *Divórcio* um elemento novo, ou pelo menos uma consequência mais intensa do problema.

Ainda assim, persisti com a leitura do romance e preparei uma apresentação para o Seminário sobre Literatura Brasileira

Contemporânea, na Universidade de Brasília, em 2014. O título, provisório, era “Literatura política e as agruras do pequeno eu: sobre *Divórcio*, de Ricardo Lísias”. A tentativa era ler o romance enquanto tal, numa abordagem na medida do possível “imane”, pois já previa o embaraço de uma discussão ética, centrada na atitude do autor. A hipótese daquela abordagem, crítica ao romance, é de que havia um elo insuficiente entre o sofrimento pessoal do personagem e uma dimensão coletiva, referente ao sentido da traição e das práticas da ex-esposa como jornalista. Em resumo, *Divórcio*, segundo o narrador, é um romance sobre política porque sua escrita revelaria como que uma missão da literatura contra o jornalismo corporativo. Meu ponto era chamar a atenção para a fragilidade dessa tese a partir do romance.

Contudo, talvez pelo estágio ainda inicial do trabalho, ou por escolhas de síntese para uma apresentação de poucos minutos, o retorno da audiência foi intenso, incomodado. Percebi que havia um problema na abordagem do livro enquanto ficção, afinal o problema moral era gritante, e ignorá-lo era ser conivente com o uso irresponsável de um pretense relato ficcional com consequências efetivas, principalmente para a ex-esposa de Lísias. Segundo uma professora, havia relatos de que, por conta da repercussão do romance, a ex-esposa “verdadeira” tivera que se mudar do Brasil, com prejuízos para sua carreira etc. Tentei alertar que concordava com aquelas afirmações, e que meu propósito era demonstrar que, a despeito da ambiguidade que a leitura do texto estimula, a narrativa não funciona nos termos que tanto

o narrador Ricardo quanto o autor Ricardo Lísias defendem: a de que se trata de um romance político¹. Foi em vão.

Apesar de não pronunciada, a densidade da palavra “machista” era quase palpável nos comentários, gestos e olhares de grande parte das pessoas presentes no auditório.

Esse retorno fez com que a comunicação jamais fosse levada adiante na escrita de um artigo ou ensaio. Continuei abordando a obra de Lísias, especialmente *Divórcio*, em sala de aula e debates em grupos de pesquisa ou conversas informais, mas sem o ímpeto de concluir um texto. Nas aulas, percebi que tratar da obra afetava os estudantes, contudo não tanto pelos desafios teóricos que ela pudesse impor, de ordem estética e política, mas pelo voyeurismo. Em um curso de introdução aos estudos literários, um estudante disse que encontrou no Google as fotografias de casamento do Ricardo Lísias e que traria no próximo encontro da turma. Pedi que ele não o fizesse na sala, mas em outro momento, com os colegas. Percebi também que, se entre os estudantes de graduação o ruído biográfico era o que os conectava à obra, não havia, pelo menos não expressamente, qualquer veto moral ao escritor, mas uma avaliação das atitudes do personagem diante da traição: “mimado”, “imaturado”, “vingativo”, “eu faria o mesmo” etc.

Em 2017, em um colóquio na Universidade Federal da Bahia, novamente faço uma comunicação sobre Lísias, dessa vez considerando suas estratégias como autor. Como se tratava de um

¹ O narrador, ao elencar todos os argumentos de jornalistas contrários ao livro: “vai ser um livro de marido traído, então ninguém vai dar bola; sua carreira de escritor vai acabar; você por acaso está querendo ser o Paulo Coelho do adultério?; Ricardo, em 2012 ninguém tem mais paciência para livros moralistas. *Ninguém pensou em política*” (Lísias, 2013, p. 192-193, grifo nosso).

colóquio do grupo de pesquisa do qual faço parte, a comunicação ganhou um tom despreocupadamente crítico, no sentido de uma conversa entre amigos, a respeito de como sua obra se consolidava como arte, publicidade e participação política ao mesmo tempo. A comunicação ocorreu pela manhã e já no período da tarde do mesmo dia o próprio Lísias, com quem nunca tive qualquer contato pessoal, me procurou via rede social para comentar, de modo bastante esquivo, sobre uma “violência” que havia ocorrido. Enfim, sabendo da comunicação (e de seu caráter crítico, francamente informal a certa altura), Lísias estabeleceu um contato no sentido, logo percebi, de influenciar minha leitura. Enviou textos sobre sua obra que julgava “mais arejados”. A culminância desse contato foi o envio, para meu endereço residencial, de um folheto: “Sem título: a *performance* do desembargador Rogério Favreto”, datado de julho de 2018 (mais tarde publicado em livro pela Editora Oficina).

O episódio é um indício do empenho de Lísias na condução de sua carreira, mas demonstrou, sobretudo, dado o apelo pessoal do contato, um aspecto central de sua produção literária. Não se trata de uma ambiguidade, no sentido dado por Alberca (2007), entre o registro biográfico e o ficcional, ou o que Lejeune (2008) chamou de “pacto fantasmático” em romances biográficos, quando o leitor, mesmo entendendo tratar-se de um personagem, antevê a presença fantasmática do autor empírico. Mais que esse entrelugar na recepção, o que Lísias parece empreender com sua escrita (aqui entendida num sentido amplo que ultrapassa o texto) é estender a ficcionalidade para além da obra e do pacto romanesco. Uma ficcionalidade, é certo, que não é o outro da realidade, mas um de seus atributos. Em suma, se suas narrativas não estão *entre* o biográfico e o ficcional, e se o autor recusa qualquer relação com

a vida fatural, concluímos que seu gesto busca o que chamaremos de supraficcionalidade, uma expansão além da obra.

Essa conclusão prévia, desprovida de uma análise mais aprofundada, resulta do que ainda considero um adiamento. O contato do autor me impeliu novamente ao silêncio, ou à não sistematização da comunicação da Universidade Federal da Bahia em um texto acabado. A razão dessa vez se encontra justamente nessa percepção prévia do que chamarei de supraficcionalidade, e que intuitivamente percebi como algo tóxico, um tipo de contaminação que se espalha pelo território dos discursos, sempre disponíveis a um olhar capaz de organizá-los em alguma ruminação romanesca, algo presente em *Divórcio* e outras narrativas de Lísias. Não há, sob essa supraficcionalidade, uma abordagem crítica da obra de Lísias que não seja passível de sua absorção, de maneira que somente o silêncio é capaz de conter esse ímpeto imperialista de uma escrita que, lidando com pessoas e eventos reais, sempre será ficcional. Daí a razão do adiamento: não alimentar o monstro.

Contudo, aqui já temos o início de um texto que, como fez Hugo Achugar (2006, p. 313), começou justamente afirmando sua incapacidade em começar: “Não sei muito bem por onde começar. Balbucio”. Um paradoxo analítico possível somente no ensaio. Aqui, o começo é a história de um adiamento e uma suspeita: talvez não seja ainda um texto sobre Ricardo Lísias, mas de uma pergunta *a partir de* sua obra, daquilo que ela tem provocado de forma tão eficaz: a relação entre literatura e política no contexto contemporâneo da divulgada pós-autonomia da arte. Se há um debate moderno sobre a relação entre arte e política na era da autonomia, em que a dicotomia entre arte e realidade histórica é um pressuposto, haveria um debate sobre essa relação em dias

de ambiguidade ou supraficcionalidade? Podemos falar de novos pressupostos para a relação entre arte e realidade histórica? Entre personagem e sujeito empírico?

Na trilha desses questionamentos, outra pergunta se volta para uma noção crucial no contato entre política e arte (no caso da arte literária, entre política e ficção): a noção de responsabilidade. A responsabilidade civil, sua dimensão e consequências jurídicas, encontra na desvinculação da ficção um alibi perfeito: o narrador nunca é o autor. Entretanto, com a exploração da ambiguidade, a questão da responsabilidade parece ganhar outro viés, afinal a imagem do narrador está fantasmaticamente atrelada à pessoa do autor, conforme a noção já referida de Lejeune (2008). Será por isso o investimento crítico de Lísias para defender o que chamamos de supraficcionalidade? Será um alibi ainda possível em dias de confusão na recepção dessas narrativas? Antes de prosseguir, é importante saber que há um jogo retórico, como se percebe nessas duas citações:

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 (Lísias, 2013, p. 196, grifo nosso).

O que faz então de *Divórcio* seja um romance? Em primeiro lugar, Excelência, é normal hoje em dia que os autores misturem à trama ficcional elementos de realidade. Depois há um narrador visivelmente criado e diferente do autor. O livro foi escrito, Excelência, para justamente causar uma separação (Lísias, 2013, p. 218).

Enquanto jogo, as duas afirmações não são excludentes, pois coexistem como partes imbricadas de uma mesma leitura que busca tensionar os protocolos tradicionais dos pactos autobiográfico e romanesco. É e não é. Até aí, conclui-se que não há nada de novo sob o sol da modernidade. O problema, acredito, está na responsabilidade. Nos trechos citados, Ricardo Lísias é responsável ao mesmo tempo que “há um narrador visivelmente criado e diferente do autor” (Lísias, 2013, p. 218). Se diante do jornalismo o narrador assume sua responsabilidade, no simulacro de um julgamento, marcado pelo uso do pronome de tratamento “Excelência”, próprio ao juiz de corte, esse mesmo narrador defende sua separação do autor, afirmando que esse seria o propósito do livro.

Não sendo *apenas* um jogo de máscaras, tal ambivalência diz de uma negociação da arte com os limites da atuação civil dos indivíduos. Um dilema persistente da livre criação, em se tratando de arte. Resta saber se da autonomia para a pós-autonomia as estratégias dessa negociação também se transformaram.

Autonomia *versus* pós-autonomia?

O tom de manifesto, provocativo, do ensaio de Josefina Ludmer, “Literaturas postautónomas”, já pelo uso do prefixo “pós”, instaura o debate a partir da dicotomia autonomia x pós-autonomia. Assumindo uma perspectiva linear, teleológica, do tempo, a crítica argentina anuncia, referindo-se a um conjunto de narrativas contemporâneas, que:

é o fim das guerras, divisões e oposições tradicionais entre formas nacionais e cosmopolitas, formas do realismo ou da vanguarda, da ‘literatura pura’ ou da ‘literatura social’ ou comprometida, da literatura rural e da urbana, assim como termina a diferenciação literária entre realidade (histórica) e ficção (Ludmer, 2007).

Ou seja, com a pós-autonomia tem-se o fim de uma era e o anúncio da próxima.

Ao apontar para o fim da ideia de campo literário, ou sua abertura, Ludmer anuncia novas maneiras de conceber e receber os produtos literários, fora dos pressupostos de uma distinção epistemológica entre o que é próprio da arte e os demais campos. Assim, mais que uma mediação com os discursos político, histórico, publicitário etc., a arte seria concebida também a partir desses lugares, sem colocar-se como seu oposto. Para Ludmer, “o cultural e o ficcional, na era da pós-autonomia, estão em sincronia e em fusão com a realidade político-econômica”. Portanto, a diferença que sustenta a noção de autonomia cairia por terra levando consigo um *habitus*², no sentido bourdieusiano de movimentos para legitimação dos agentes dentro de um campo. Ao fundir-se arte e política, o autor deve considerar um cenário que não mais resguarda artista e obra em planos sem qualquer fricção com o “real”.

² Conceito da teoria dos campos relacionado à mediação entre as esferas individual e social. *Grosso modo*, é quando o comportamento de um agente corresponde – sem ser determinado – ao conjunto de valores prestigiados na faixa a que ele pertence no campo (Bourdieu, 1983).

A questão da responsabilidade civil dos autores com o que, em suas obras, possa atentar contra uma lei ou um código de ética, parecia relativamente estável sob o estatuto da autonomia, afinal, estamos sob a cláusula de que “qualquer semelhança é mera coincidência”. A ficção, seja ela na prosa romanesca, nas narrativas cinematográficas ou na assunção de um sujeito lírico etc., a princípio preserva o autor empírico das consequências jurídicas de sua criação, pois o que se encontra expresso na ficção sobressai como potência, jamais referindo-se diretamente à sociedade e aos indivíduos “reais”. Entretanto, a longa e famosa sequência de processos judiciais sobre obras literárias desde a consagração da ideia de “arte pela arte”, inclusive com textos de autores militantes da autonomia estética (Flaubert, Baudelaire), indica um descompasso entre a “arte pura” e sua compreensão fora dos círculos da crítica especializada.

Antes de tratar desse descompasso e suas consequências, gostaria de situar o discurso da autonomia com um texto que, por sua dicção de manifesto, aproxima-se da abordagem de Ludmer. Refiro-me ao ensaio “A desumanização da arte”, de José Ortega y Gasset, publicado originalmente no calor das vanguardas do século XX, em 1925, no manifesto defende-se a chamada desumanização da arte, ou seja, a negação das estéticas romântica e naturalista, que trazem uma “uma interpretação tradicional das realidades” (2005, p. 72). Para o filósofo espanhol, “estilizar é deformar o real, desrealizar. Estilização implica desumanização. E, vice-versa, não há outra maneira de desumanizar além de estilizar. O realismo, ao contrário, convidando o artista a seguir docilmente a forma das coisas, convida-o a não ter estilo” (2005, p. 47).

Opondo realismo – entendido em sentido amplo como representação – e estilização, Ortega y Gasset ataca a verossimilhança aristotélica e sua recompensa imediata a quem frui obras de arte: o reconhecimento. O empenho vanguardista, mais que dirimir eventuais problemas oriundos da semelhança entre arte e mundo, almeja sobretudo eliminar a semelhança. Trata-se de uma radicalização da autonomia, a destruição da ponte entre o senso comum sobre a beleza e a criação. Não havendo semelhança e tampouco coincidência, o compromisso do artista encontra-se somente na urdidura bem-sucedida do novo. Esse pressuposto crítico ainda hoje é corriqueiro acerca do que seja o propósito da arte. O teórico Luiz Costa Lima (2000, p. 256), a respeito da maçã pintada por Cézanne, afirma que ele “não só ‘deforma’ a maçã que comemos, mas também atua no sentido de que a ‘vejamos’ doutro modo”.

Se pensarmos na recepção pública das obras, o anseio pela autonomia funciona como projeto, no sentido de se almejar essa diferença, ainda que nunca efetivamente se consiga alcançá-la. A noção de autonomia constituiu o campo literário, e sustentou suas regras e modos de recepção, porém suas prerrogativas não foram alçadas para a imaginação pública em geral.

Flaubert (2011, p. 398) afirmava em correspondências o desejo de escrever “um livro sobre nada, que se sustentasse de si próprio pela forma interna de seu estilo”, mas teve que defender *Madame Bovary* no tribunal contra a acusação do Ministério Público francês de que a narrativa atentava contra a moral pública e os bons costumes. Como demonstra Muller (2017), ainda que a defesa tenha lembrado o caráter ficcional da personagem Emma Bovary, a não condenação do autor deu-se sobretudo devido à contra-argumentação também de caráter moral.

Dado seu “realismo” convincente, o perigo da obra, segundo a acusação apresentada pelo promotor Ernest Pinard, estava na influência que ela poderia exercer nos leitores, especialmente nas leitoras, público majoritário do gênero romanesco no século XIX. Conforme seu argumento, a narrativa ficcional é um veículo capaz de desestruturar a ordem pública, pois incentiva o comportamento adúltero. Uma vez que a salvaguarda da autonomia do romance não poderia, ainda, ser defendida, dado seu caráter especializado, incompreensível no debate público em meados do século XIX, a única via para a defesa foi disputar o teor dessa influência. Na argumentação do advogado de Flaubert, “Madame Bovary era uma obra útil, pois promovia o horror ao vício ao mostrar os efeitos negativos de uma educação inadequada” (Muller, 2017, p. 65).

Esse descompasso da noção de arte pela arte em contraponto à recepção pública das obras indica, desde a origem da “era da autonomia”, uma ambivalência nos modos de leitura. Não por acaso, Ortega y Gasset assume, em parte devido a seu caráter aristocrático, uma posição elitista quando prediz a desumanização da arte. Diante do filisteísmo inevitável do pequeno burguês, sua sede por representações do mundo, o melhor seria promover a verdadeira arte entre os indivíduos aptos a fruí-la enquanto tal. Em vez da “mensagem”, da pedagogia afetiva ou política das obras – um utilitarismo que serve à esquerda e à direita no espectro ideológico –, conclama-se os que vão “à arte precisamente porque se a reconhece como farsa” (Ortega y Gasset, 2005, p. 76).

A responsabilidade civil do escritor, portanto, nunca esteve efetivamente resguardada pela noção de autonomia, nem mesmo quando essa foi chamada à baila diante da judicialização de

narrativas ficcionais. A separação entre autor e narrador, pessoa física e personagem, ficção e biografia, tem servido para o debate sobre a literatura em âmbitos especializados, mas não desresponsabiliza o autor das consequências sociais advindas da leitura das obras. A “morte do autor”, assim como a ascensão de uma escritura desassombrada dos referentes, são desenvolvimentos teóricos de uma ideia de literatura que tem a linguagem não como meio, mas como única morada.

A despeito, porém, da aclamação filosófica da linguagem, os leitores continuam estabelecendo conexões, reconhecendo mundos, aprendendo lições, compartilhando experiências. Essa constatação motivou o manifesto conservador e arrependido de Todorov, *A literatura em perigo* (2010, p. 23), em que o ex-estruturalista, no ocaso de sua carreira, afirma o seguinte: “Hoje, se me pergunto por que amo a literatura, a resposta que me vem espontaneamente à cabeça é: porque ela me ajuda a viver”. Entre cômica e piegas, essa conclusão é sintoma de um momento da crítica em que se reavalia a autonomia estética tanto para reler a tradição quanto para abordar certas narrativas do século XXI que desafiam seu estatuto. Ludmer e Lísias são figuras relevantes que atuam no centro dessas questões, enquanto provocação teórica e expressão artística.

O termo “pós-autonomia” tem cumprido o papel de situar esse cenário. Entretanto, a despeito do que as denominações sugerem, a pós-autonomia parece não ser o oposto da autonomia, mas um índice para outras maneiras de se jogar com as ambivalências da escrita, especialmente no que se refere à participação política e à responsabilidade autoral.

Pós-autonomia e responsabilidade civil: “tem, mas acabou”

A expressão popular “tem, mas acabou” é um achado linguístico muito comum no trato comercial. Com essa expressão, o vendedor informa que o produto solicitado pelo cliente existe no catálogo da loja, mas que no momento não há em estoque. No dia a dia da comunicação, esse tipo de expressão normalmente cumpre seu papel, soando absurdo somente quando se detém para observar sua contradição. Em geral, o que se afirma com ela é uma potência (“se não está disponível agora, este é o lugar em que você pode encontrar tal produto”). Portanto, se não resolve a transação comercial, tampouco é uma negação absoluta. Equivale a uma promessa, uma expectativa.

Na pós-autonomia, a responsabilidade civil do autor ganha um viés diferente do protocolo da autonomia. No romance tradicional, confundir autor e narrador, apesar das semelhanças, é considerada uma falha na leitura. No espectro autoficcional, terreno da identidade onomástica entre autor e personagem, também seria? À época da repercussão de *Divórcio*, Ricardo Lísias (*apud* Faedrich, 2014, p. 239) afirmou que:

a literatura não reproduz a realidade, mas cria outra realidade a partir da utilização da linguagem. Sabemos todos que a linguagem é muito limitada e muito diferente da realidade, as palavras não são as coisas. Portanto, não pode haver realidade de nenhuma ordem na ficção.

O argumento é pela autonomia, uma reafirmação do empenho pela distinção da linguagem, pela não confusão, logo, pela não responsabilidade. O que muda é o contexto dessa afirmação. Em *Madame Bovary* (2017), Flaubert diz que “Emma sou eu”, ao passo que Ricardo Lísias afirma que Ricardo “não sou eu”. Do século XIX ao XXI, a defesa da leitura das obras como ficção persiste. O escritor francês afirma sua materialidade como escritor para dizer que a adúltera é fruto de sua criação, enquanto Lísias se esquivava como referência para liberar a fabulação do lugar inapreensível da vida.

A dicotomia entre autonomia e pós-autonomia diz menos de uma característica intrínseca das obras do que do jogo estabelecido entre essas duas noções. Não há pós-autonomia sem autonomia. Na indistinção pós-autonômica entre história e ficção, conforme Ludmer, a marca discursiva da autonomia entra como convidada. A confusão é desejada e rejeitada. Em *Divórcio*, não há presença do escritor, mas há. Trata-se de uma presença encenada, um ruído biográfico, uma potência e uma promessa de reconhecimento. A negação da “realidade” na ficção é uma negação crítica, pelo autor, que se antecipa como defesa após o delito do nome próprio. Por almejar um papel político para o romance e a literatura, a autoexposição de Lísias justifica-se para lembrar que a linguagem não é capaz de expor, pois funda outra instância de debate e responsabilidade.

É importante perceber que o embaralhamento de discursos e estratégias da pós-autonomia não se limita aos textos normalmente percebidos como artísticos. A questão da responsabilidade na relação entre arte e política diz de uma transformação mais ampla, que ocorre também nos modos de atuação pública no

século XXI. García Canclini (2012, p. 20) afirma que “agora vemos que o predomínio da forma sobre a função, que antes demarcava a cena artística, caracteriza os modos de fazer política e economia”.

Para o ensaísta mexicano, a noção de simulacro se expandiu para dimensões de atuação onde antes era inadmissível, justamente em razão da responsabilidade que os agentes devem assumir em determinadas posições. No caso brasileiro, a mentira como estratégia de governantes, que se utilizam das redes sociais como um aporte para *performances* retóricas com objetivos nem sempre evidentes, tornou-se um evento cotidiano. Em sua conta oficial no Twitter, o presidente da República publica afirmações inadequadas para as atribuições do cargo, ou à margem da lei constitucional, para no dia seguinte ser desmentido ou ter a fala atribuída a um de seus filhos. A autoria da afirmação é relativizada, e mesmo o teor do conteúdo é desconsiderado, sem deixar, contudo, de interferir na esfera pública como indício, intenção ou cortina de fumaça.

Se, para agentes do governo, cujas palavras e ações interferem diretamente na vida das pessoas, estratégias de *performance* têm sido aceitas, o que resta para a arte? Segundo García Canclini (2012, p. 20), a arte contemporânea, que joga com os limites da invenção e do documento, “as obras não simplesmente ‘suspendem’ a realidade, mas se encontram em um momento prévio, quando o real é possível, quando ainda não se desfez. As obras tratam os fatos como acontecimentos que estão a ponto de ser”. A isso García Canclini chama de “iminência”, isto é, em vez de uma referência do real *a posteriori*, o sentido da iminência, algo como uma expansão dos eventos, de maneira a se assumir desde sempre uma

coextensividade entre o texto da obra e outras textualidades³ (Graciano, 2019).

Na arte pós-autônoma, portanto, em vez do reconhecimento advindo da representação – o narrador, o *alter ego*, o personagem –, o que encontramos é essa coextensividade, no sentido de que as obras reiteram certa conformação das identidades contemporâneas construídas no interior das mídias e sem apelar para uma dimensão do real que as balize. Sobre isso, Boris Groys (2014, p. 16) afirma que “parece mais legítimo pensar essas práticas artísticas como transformações radicais desde a estética até a poética, mais especificamente até a autopoética, até a produção do próprio Eu público”. Não pensar a arte tanto como um problema da recepção, mas justamente como esse local de produção identitária: a persona pública que *é/não é* personagem, que *é/não é* autor.

Na ágora virtual, a literatura entra como um desses locais de construção do eu, porém não mais como o outro da política, da publicidade, da teoria etc. Coextensiva a esses discursos, a escrita literária inscreve no mar sem fim das narrativas uma assinatura capaz de ter validade enquanto fonte de argumentos, mas que não necessariamente devem ser atribuídos diretamente a um autor empírico situado em uma sociedade “de fato”. Afinal, ainda segundo Groys (2014, p. 18):

³ No artigo “Da representação ficcional à textualidade coextensiva: o caso de *Machado*”, de Silvano Santiago (2019), procuro contrapor a noção corriqueira, no romance moderno, de passagem ou correlação entre duas instâncias (mundo x ficção) para a de textualidade coextensiva, no sentido de um romance que se constitui pela articulação de textos, em que o narrador apresenta-se sobretudo como um leitor.

a arte não pode explicar-se completamente como manifestação do campo cultural e social ‘real’, porque os campos dos quais emerge e em que circulam são também artificiais. Estão formados por personas públicas desenhadas artisticamente e que, portanto, são elas mesmas criações artísticas.

O que resulta desse cenário é que a potência da ficção, o “como se” que ela promove nos termos de uma modernidade que confrontou arte e mundo, a tal ponto que nas vanguardas do século XX buscou-se desumanizar a expressão artística, isto é, abstrai-la até não coincidir com as aparências do mundo, soa anacrônico quando o próprio mundo é entendido como farsa. No século XXI, a escrita literária não se refere e tampouco retira da vida a matéria-prima para a fabulação, pois não há vida fora das fabulações.

A propósito, onde a “vida” já é construção desde sempre, o reconhecimento aristotélico não poderia estabelecer uma ponte entre a ficção e o real, mas um encontro de *personas*. Tudo é forma, pois não há um conteúdo objetivo, à margem do jogo. Em meio às disputas de narrativa e à profusão de imagens de si, o formalismo não se restringe à arte, conforme a posição já citada de García Canclini, pois as disputas políticas são gestos de *performance* esvaziados de uma intenção de verdade. As aparências bastam.

Assim sendo, na era das *fake news*, da pós-verdade, dos robôs, do dito-pelo-não-dito, a noção de responsabilidade civil parece tão esvaziada que abrir um questionamento sobre seu lugar na literatura soa um tanto forçado ou ingênuo. E certamente é, caso se considere a literatura como mais um sintoma dessa conjuntura, não como seu contraponto.

Do adiamento da escrita para a escrita de uma indecisão

Pretendo concluir considerando brevemente a judicialização em torno dos cinco volumes de *e-books* de Delegado Tobias (2014), de Lísias, para demonstrar como a questão jurídica, em vez de ser tratada como um acidente, foi incorporada – eu diria almejada – pela supraficcionalidade de Lísias, de modo a constituir o corpo sempre aberto de sua narrativa. Em Delegado Tobias, Lísias faz um folhetim em torno de sua própria morte, novamente jogando com o ruído biográfico em torno da ficção. O quinto volume é praticamente uma “extensão do texto em rede social”. Depois de ser processado por falsificação de documentos pelo Ministério Público Federal (MPF) com o Delegado Tobias, Lísias compilou os textos da repercussão na “obra” impressa *Inquérito policial: família Tobias* (2016), que começa justamente com o arquivamento real do caso de Delegado Tobias no MPF (“Não se deve confundir falsificação com ficção”, segundo o procurador no pedido de arquivamento), afora as reportagens e as postagens nas redes sociais. Enquanto procedimento, na pós-autonomia a responsabilidade é abolida com argumentos da autonomia estética. Assim, ao fim e ao cabo, o que se consegue é expandir a narrativa para além da obra e promover “espetáculos de realidade”, conforme Laddaga (2007).

No entanto, considerando-se o lugar dessas narrativas no debate público, questiono sobre as implicações desse jogo. Entre o fetiche biográfico – certamente voyeurístico – e a supraficcionalidade, onde o sujeito e suas proposições são tangenciados, qual seria a pedra de toque do debate ético, das políticas públicas, das garantias individuais? Ao que parece, tudo é versão, construto, espetáculo. Acredito que aquilo a que nos referimos quando

dizemos “literatura” pode ter um papel central de crítica efetiva a esse cenário. A referência do narrador de *Divórcio*, colocada aqui em epígrafe, ao indicar a possibilidade da literatura como resistência, diz desse desejo, mas o procedimento – seja do escritor Ricardo Lísias, seja do personagem-escritor Ricardo – parece não se distanciar das práticas de uma performatividade total, esvaziada de uma ética capaz de situar uma ágora e seus atores politicamente responsáveis.

Afinal, o discurso ficcional, como potência, assim como seu outro, a “realidade”, uma vez colocados em jogo, como elementos não excludentes, não poderiam ultrapassar essa *performance* infinita, colocá-la em perspectiva? O jogo proposto pela pós-autonomia, considerando as estratégias de um escritor como Ricardo Lísias, me parece antes uma emulação, um sintoma desse estado de coisas do que sua crítica.

Colocando-se a pergunta se a arte pode mesmo resistir a algo, Rancière (2007, p. 140) argumenta que o ímpeto do artista em resistir por meio de sua expressão se sustenta pela relação paradoxal entre arte e política, de maneira que “a arte vive da tensão que a faz existir, ao mesmo tempo, em si mesma e além de si mesma”. Ainda segundo Rancière (2007, p. 140), a vitalidade da arte está nessa tensão, capaz de sustentar uma “política da arte e uma poética da política que não podem se unir sem se auto-suprimirem”. Portanto, frente a essa tensão entre imanência e resistência, autonomia e pós-autonomia, sobressai da prosa de Lísias um além de si que suprime sua capacidade de resistência aos discursos totalitários a que pretende se contrapor, justamente por se assemelhar a eles. Afinal, se tudo é obra, se tudo pode ser fagocitado por uma narratividade redentora, pouco resta para

a especulação estética: o que não se explica, o ruído, a brecha. Há mais poética da política do que uma política da arte. A tensão em parte se dissipa.

Estas considerações e a crítica que almejam esbarram no seu limite. Não propõem, não resolvem. Antes constituem-se (ou seria melhor dizer, justificam-se) como tentativa de organização das perguntas sobre participação política e literatura. Entre tais perguntas, podemos destacar estas: É possível falar de política sem responsabilidade? É adequado cobrar responsabilidade da literatura? Se não, qual regime de discursos pode expressar e expandir nossa insujeição? Numa conjuntura em que o proclamado fim da verdade, do logocentrismo, da representação etc. parece não ter gerado bons frutos (ao menos para o campo das esquerdas), como defender-se da leviandade com a linguagem dos que estão no poder? Desde a supraficionalidade, o que não é mentira? O que é verdade? Na sala de espelhos da ágora contemporânea, quem responde pela barbárie?

Em suma, o que ainda chamamos de literatura pode efetivamente resistir?

Referências

ACHUGAR, H. O outro: vínculos e 'desvínculos' (pré-texto para um salão municipal). In: ACHUGAR, H. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006. p. 313-318.

ALBERCA, M. *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007. (Estudios Críticos de Literatura, n. 30).

- BOURDIEU, P. *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.
- COSTA LIMA, L. *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- FAEDRICH, A. *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*. 2014. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.
- FLAUBERT, G. “O fanatismo da arte” In: SOUZA, SOUZA, R. A. de. (org.). *Uma ideia moderna de literatura: textos seminais para os estudos literários (1688-1922)*. Chapecó: Argos, 2011. p. 396-409.
- GARCÍA CANCLINI, N. *A Sociedade sem relato: antropologia e estética da iminência*. Tradução: Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Edusp, 2012.
- GRACIANO, I. X. Da representação ficcional à textualidade coextensiva: o caso de Machado, de Silviano Santiago. *Estudos linguísticos e literários: revista do programa de pós-graduação em letras da Universidade Federal da Bahia, Salvador*, n. 62, p. 65-75, 2019.
- GROYS, B. *Arte, Poder*. Tradução: Virginia Starling. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015. (Coleção Artes Visuais).
- GROYS, B. *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Tradução: Paola Cortés Rocca. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.
- LADDAGA, R. *Espetáculos de realidade: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- LEJEUNE, P.; NORONHA, J. M. G. (org.). *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008. (Humanitas).
- LÍSIAS, R. *Delegado Tobias 1: o assassinato do autor*. São Paulo: E-Galáxia, 2014a. (Série Delegado Tobias, v. 1). *E-book*.
- LÍSIAS, R. *Delegado Tobias 2: Delegado Tobias & Delegado Jeremias*. São Paulo: E-Galáxia, 2014b. (Série Delegado Tobias, v. 2). *E-book*.
- LÍSIAS, R. *Delegado Tobias 3: o começo da fama*. São Paulo: E-Galáxia, 2014c. (Série Delegado Tobias, v. 3). *E-book*.
- LÍSIAS, R. *Delegado Tobias 4: caso Lísias é realidade*. São Paulo: E-Galáxia, 2014d. (Série Delegado Tobias, v. 4). *E-book*.

LÍSIAS, R. *Delegado Tobias 5: os documentos do inquérito*. São Paulo: E-Galáxia, 2014e. (Série Delegado Tobias, v. 5). *E-book*.

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

LÍSIAS, R. *Inquérito Policial: família Tobias*. São Paulo: Lote 42, 2016.

LUDMER, J. Literaturas postautónomas. *Ciberletras*, [s. l.], n. 17, 2007. Disponível em: <https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>. Acesso em: 15 maio 2020.

MULLER, A. C. P. O romance no tribunal: o caso Madame Bovary. *Non plus*, São Paulo, v. 6, n. 12, p. 54-70, 2017.

ORTEGA Y GASSET, J. *A desumanização da arte*. Tradução: Ricardo Araújo. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2005.

RANCIÈRE, J. Será que a arte resiste a alguma coisa? Tradução: Mônica Costa Netto. In: LINS, D. (org.). *Nietzsche Deleuze: arte resistência*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007. p. 126-140.

TODOROV, T. *A literatura em perigo*. Tradução: Caio Meira. 3. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.

Exu e os caminhos críticos do lugar de fala

Samara Conceição de Lima

“Meu olhar é afrocentrado para qualquer tema, com relação ou não à questão racial” (Silva *apud* Athiê, 2016). A declaração da escritora mineira Cidinha da Silva, que inaugura este ensaio, indica a importância de pensar de que lugar o sujeito fala e como tal posição implica em uma visão específica sobre o mundo que o cerca. É a partir dessa ideia que eu gostaria de discutir a expressão “lugar de fala”, por Djamila Ribeiro (2017), no intuito de dialogar com outro conceito, o de “perspectivismo crítico”, do pesquisador Jorge Augusto (2018), a fim de pensar as novas categorias de análises para as poéticas negro-brasileiras contemporâneas.

A expressão “lugar de fala” está originalmente ligada à esfera política, por isso, aqui, fazem-se necessárias a mediação e conceituação do termo na tentativa de deslocá-lo para refletir uma produção estética, que em sua articulação também propõe, muitas vezes, temáticas socialmente comprometidas. Cabe ressaltar também que este não é um texto no qual se pretende apostar peremptoriamente em um único e correto modo de crítica, pois acredito que nenhum texto pode ser reduzido a um único crivo de análise ou sistema de interpretação. O objetivo, então, é apontar outra chave de leitura que poderá oferecer outra possibilidade de crítica.

Pois bem. Não é novidade afirmar que a contemporaneidade vem sendo marcada por um contexto de efervescência cultural e política, em que movimentos sociais buscam repensar diversas estruturas e discursos cristalizados no imaginário coletivo. A pluralidade de subjetividades que emerge nesse cenário na literatura brasileira contemporânea põe em xeque a própria teoria da literatura, uma vez que esses sujeitos, partindo de outro lugar enunciativo, questionam, por exemplo, a possibilidade de um

perspectivismo crítico (Augusto, 2018) no que toca suas produções literárias, ou seja, a possibilidade de promover uma crítica territorializada.

Tendo como pano de fundo a reivindicação por uma maior representatividade, o livro de Djamilia Ribeiro, *O que é lugar de fala?* (2017), toma como base conceitos e posicionamentos do feminismo negro e apresenta uma rica discussão dos pensamentos de Patricia Hill Collins e Grada Kilomba, dentre outras estudiosas.

Segundo a teórica, a origem do termo é imprecisa, mas acredita-se que tenha surgido a partir da teoria racial crítica e da discussão sobre o *feminism standpoint*, em tradução literal, “ponto de vista feminista”, cunhado por Collins, que tem como proposta destacar a diversidade de experiências das mulheres, os diferentes pontos de vista para um mesmo fenômeno e refletir sobre o lugar dos sujeitos nas relações de poder. O feminismo negro, dessa forma, deixou claro como, por exemplo, a mulher branca e a mulher negra, devido à diferença dos seus lugares sociais, vivem o gênero de forma diferente ou, como afirma Ribeiro (2017, p. 69), “o lugar que ocupamos socialmente nos faz ter experiências distintas e outras perspectivas”.

Tanto Collins quanto Ribeiro apontam que a ideia de valorizar o lugar de fala do sujeito supera uma visão meramente individualista, pois o conceito busca pensar a importância da representatividade como um problema que afeta a multiplicidade dos lugares a partir dos quais as mulheres negras falam. Se concordarmos, então, que o foco é entender as condições sociais que caracterizam esses grupos e seus lugares de fala nas relações de poder, poderemos refletir sobre como as produções intelectuais e artísticas dos sujeitos subalternizados são silenciadas pelos dispositivos

coercitivos das hierarquias sociais e como há, na contemporaneidade, um movimento fértil de restituição e reconhecimento desses saberes, que, gradativamente, tensionam as epistemes consolidadas também no âmbito acadêmico.

No âmbito da literatura, então, nota-se que por muito tempo os grupos marginalizados foram objetificados e representados a partir de visões que destoavam/destoam da sua realidade social. Essas representações não apenas reduzem a produção da diferença, mas também podem fixá-la em um lugar de fala e retirar toda a potência discursiva que essas poéticas comportam.

Na tentativa de redefinir uma epistemologia que inclua discursos que partam de lugares, histórias e realidades específicas, a teórica portuguesa Grada Kilomba (2019, p. 58), a respeito da abertura de novos modos de teorização e práticas, pontua:

Eu, como mulher negra, escrevo com palavras que descrevem minha realidade, não com palavras que descrevam a realidade de um erudito branco, pois escrevemos de lugares diferentes. Escrevo da periferia, não do centro. Este é também o lugar de onde eu estou teorizando, pois coloco meu discurso dentro da minha própria realidade.

Dessa maneira, a teórica propõe uma descolonização do conhecimento, por meio da produção de discursos políticos e poéticos oriundos do contexto de marginalização desses sujeitos, que desenvolvem uma maneira própria do seu lugar de conceber a realidade, uma vez que estão em constante movimento entre os limites da margem e do centro.

Essa noção de visibilizar os saberes construídos nas/pelas periferias, ou seja, de pensar a margem como uma produtora potente de conhecimento e criação de discursos críticos, é fruto de outro ponto de vista, de outro lugar enunciativo. Refletir sobre as novas categorias de análises para a literatura negro-brasileira vem justamente devido ao fato de esses sujeitos críticos acessarem e articularem outras visões de mundo.

Por isso, então, vale a pena evocar a noção de “perspectivismo crítico”, cunhado por Jorge Augusto, no livro *Contemporaneidades periféricas* (2018). Análogo ao perspectivismo ameríndio de Viveiros de Castro (1996), que pensa não só na natureza relacional dos seres e concepções de mundo, mas também, no fato de que o nativo tem a capacidade de produzir sua própria teoria, Augusto (2018, p. 13) argumenta que “o que está em jogo é um deslocamento, uma desterritorialização crítica”.

Nesse sentido, consoante o movimento da etnografia feito por Viveiros, os sujeitos de experiências, em seus lugares sociais, a partir das margens e dos territórios marcados por processos constantes de resistência à exclusão, também podem ser ouvidos a partir de seus lugares de fala e produzir formulações teóricas para as suas textualidades. Dessa forma, segundo Augusto, a crítica territorializada é, assim como o nativo, também periférica, em corpo e *corpus*.

“Exuzilhar” como criação literária

Para discutir o “perspectivismo crítico” (Augusto, 2018, p. 13) em uma obra contemporânea, gostaria de voltar a Cidinha da Silva. A mineira – que escreve crônicas, poesia e peças de teatro – construiu um rico campo semântico, que revela sua relação com a religião de matriz africana. A abordagem desses elementos na sua escrita entra em compasso com o que a teórica Livia Natália intitulou de “Literatura Adoxada” (2018), em que os Orixás transcendem a dimensão do fantástico e aparecem enquanto gerenciadores de conhecimento e de outras visões de mundo. No conto que gostaria de comentar a partir de agora, por exemplo, Exu torna-se verbo, “Exuzilhar”, e também uma possível clave de leitura para a produção estética.

O termo “Exuzilhar”, forjado por Cidinha da Silva em 2010, voltará como título de seu livro de crônicas publicado em 2019. Pretendo me aproveitar do termo para analisar o conto “I have shoes for you”, em tradução literal, “eu tenho sapatos para você”, que deu origem ao livro publicado pela Editora Pallas, *Um Exu em Nova York* (2018). Já no título, a autora parece articular a problemática do perspectivismo, pois, ao aparentar rememorar o ditado “*walk with my shoes*”, ou seja, “caminhe com os meus sapatos”, o texto propõe ao leitor uma tentativa de diálogo, como quem diz: “Eu tenho um ponto de vista a oferecer. Quer saber a minha história? Procure se informar sobre a figura do Exu para entender”.

Exu aparece ao longo de toda a narrativa. Sua importância é realçada desde o prefácio do livro, escrito pelo professor Wanderson Nascimento (2018, p. 9):

Por viver (n)as palavras, como vive (n)as ruas, (n)as encruzilhadas, (n)os caminhos, Exu as tem como ferramentas para fazer mundos, encontros, memórias. [...] Caminha pelo mundo, mostrando as encruzilhadas que estão pelos caminhos.

Exu é o orixá da comunicação, fala várias línguas, se desloca por diversas temporalidades, tem a capacidade da personificação e é ponte entre os humanos e o mundo espiritual. É a divindade mais humana dentre todos os orixás e é a partir dessa figura e de sua simbologia que a narrativa se constrói.

O conto, em um primeiro momento, parece tratar de uma cena corriqueira, em que a personagem, esperando por uma amiga numa esquina de Nova York, depara-se com uma mulher, que, segundo a narradora, “surgiu de surpresa, como eles costumam vir ao meu mundo”. Essa mulher pede-lhe dinheiro e “depois de agradecer, disse: eu tenho sapatos para você” (Silva, 2018b, p. 13). Durante todo o restante da narrativa, não só a personagem, mas também o leitor conjecturam o que significa essa oferta e, principalmente, quem é essa mulher.

Se uma das etapas para analisar uma narrativa é identificar os personagens e suas características, no conto, as características dadas pela narradora criam ainda mais nebulosidade em torno dessa figura que aparece repentinamente. Tal fato pode ser percebido na descrição da vestimenta e postura da mulher: “Fechada em roupas pretas”, “ombros arqueados”, “braços finos”, “olhos em brasa”, “pés que pareciam carregar o dobro de seus setenta quilos”, mas que, incrivelmente, tinha uma “voz muito doce” (Silva, 2018b, p. 13-14).

O fato é que o incidente ao mesmo tempo em que aparenta deixar a personagem perdida e perturbada, a atrai. No intuito de achar uma resposta sobre o motivo da oferta, ela elabora três hipóteses, três perspectivas, eu diria, as quais no final parecem não a satisfazer.

A primeira hipótese levantada pela personagem na tentativa de explicar a oferta da mulher desconhecida é que “a mulher me ofereceu sapatos porque achou que eu passasse frio”. Confusa, a personagem não consegue entender a oferta e imagina que a mulher a confundiu com uma pessoa da rua, com alguém que morasse no “Harlem profundo”, que é um bairro tradicionalmente ligado a moradores negros, mesmo que estivesse esperando a sua amiga no “Harlem de classe média”. Inicialmente, então, ela pensa na oferta dos sapatos como uma oferta literal (Silva, 2018b, p. 14).

Na segunda hipótese, a narradora rememora uma história de uma filha de Iansã, que ao fazer uma travessia da Ilha de Itaparica para o continente, ouviu uma voz chamando-a para se lançar ao mar. Aqui, nota-se uma abertura do “perspectivismo”, da maneira de ver e entender a situação da própria narradora. Pois, ainda que continue meio cética, a possibilidade de a mulher misteriosa querer seduzi-la com a sua voz, e é isso que provoca a associação com a história da filha de Iansã, adentra o campo religioso. O pensamento, porém, sobre ser capturada, no decorrer do enredo, torna-se deslizante, pois como afirmou a narradora: “Se tudo é dádiva na negociação com Exu, eu dei primeiro” (Silva, 2018b, p. 15). Ainda que o ponto de vista do leitor e o da personagem vá se expandido, penetrando outras possibilidades e, simultaneamente, sendo posto em dúvida, sua posição ainda é de receio em relação à figura

que tanto lhe incomoda. Se for, realmente, algo ligado à religião, ela descarta a possibilidade de ser algo bom.

A terceira hipótese, segundo a narradora, é: “Considerando meus *dreads*, um casaco fora de moda, sapatos de outono usados no inverno em diálogo com Harlem *roots* de onde ela vinha, talvez os sapatos fossem um código [...] para tráfico de coisas” (Silva, 2018b, p. 15).

Porém, essa sugestão, da mesma forma que as outras, se torna inoperante para a narradora e para o leitor como chave de leitura para compreender o que a narrativa coloca em jogo. Avançamos na leitura do conto e a pergunta inicial ainda lateja: Quem é a mulher? E o que são esses sapatos?

Em meio às hipóteses, uma resposta se consolida enquanto a personagem prepara a “comida do homem” (Silva, 2018b, p. 16). Os sapatos, para ela, são para firmar os pés na estrada e fazer o seu caminho. Assim como Exu caminha pelas palavras, a narradora caminha pelas perspectivas, a fim de articular uma resposta plausível e de entender quem é essa figura. O ponto de vista do leitor nesse trabalho de construção do sentido também se faz importante. Poderíamos entender que o homem para quem a mulher prepara a comida é seu marido, que a mulher que oferece os sapatos quis simplesmente fazer uma boa ação, ou então que de fato a mulher queria capturá-la ou qualquer coisa que o valha.

Porém, se assim como a personagem formos ajustando nossa perspectiva, conseguimos entender a oferta dos sapatos como um chamado para a personagem e quiçá para o leitor, no sentido de uma chance de traçar um novo caminho, de continuar a caminhada ou de fazer-nos menos desordenados em meio ao caos. E a mulher, então, que foi descrita inicialmente com detentora de

“o olho em brasa” (Silva, 2018b, p. 13), que é símbolo do olho de Exu, pode ser a personificação do Orixá. Tal proposição se torna latente quando a narradora, no final do conto, cita uma sentença tão enigmática quanto poética: “Exu matou um pássaro ontem com a pedra que jogou hoje” (Silva, 2018b, p. 16). A figura que antes não fora nomeada se torna presente e, aos poucos, delinea outra interpretação para o texto.

Da mesma maneira que Exu se desloca por várias temporalidades diferentes, há, na narrativa, vários deslocamentos de perspectivas que jogam com a própria concepção de leitura do leitor. A narradora, em cada hipótese, nos instiga a perguntar sob que ponto de vista estamos lendo a narrativa. O perspectivismo, para além da personagem, está na própria construção e interpretação do texto, que demanda um conhecimento sobre Exu que transcenda a imagem consolidada, no imaginário social, de uma figura afeita ao mal.

Portanto, o perspectivismo crítico, a crítica territorializada que agencia seus conhecimentos a partir de noções específicas de seus territórios, instaura-se no ato de “Exuzilhar”. Que não significa simplesmente a incorporação da divindade como tema, no corpo da poética ou de seus elementos e qualidades, reconhecidos positivamente na religião de matriz africana, enquanto motor para a criação, mas como uma forma própria de engendrar uma interpretação que demanda outros conhecimentos de mundo, outra perspectiva crítica sobre esses símbolos religiosos. E isso é fruto de um modo de conceber a realidade, que, de acordo com Cidinha da Silva (*apud* Athié, 2016), se revela por meio de uma escrita que também é crítica a partir da “posição quilombola de observação do mundo”.

Referências

- ATHIÊ, J. Narrativas de um lugar de fala. *Portal Galedés*, Belo Horizonte, 2016. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/narrativas-de-um-lugar-de-fala>. Acesso em: 29 nov. 2019.
- AUGUSTO, J. Ao revés de uma apresentação. In: AUGUSTO, J. (org.). *Contemporaneidades Periféricas*. Salvador: Segundo Selo, 2018. p. 11-18.
- KILOMBA, G. Quem pode falar? In: KILOMBA, G. *Memórias da plantação*: episódios de racismo cotidiano. Tradução: Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019. p. 47-69.
- NASCIMENTO, W. Prefácio: Enxuzinhando a memória. In: SILVA, C. *Um Exu em Nova York*. Rio de Janeiro: Pallas, 2018. p. 9-11.
- RIBEIRO, D. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.
- SILVA, C. *Exuzilhar*: melhores crônicas de Cidinha da Silva. São Paulo: Kuanza Produções, 2018a. v. 1.
- SILVA, C. I have shoes for you. In: SILVA, C. *Um Exu em Nova York*. Rio de Janeiro: Pallas, 2018b. p. 12-16.
- SOUZA, L. M. N. Literatura Adoxada: as formas de escrita poética da negritude na cosmogonia afro-brasileira. *Fólio*: revista de letras, Vitória da Conquista, v. 10, n. 2, p. 193-204, jul./dez. 2018. Disponível em: <http://periodicos2.uesb.br/index.php/folio/article/view/4560>. Acesso em: 29 nov. 2019.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Maná*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 115-144, out. 1996. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93131996000200005. Acesso em: 29 nov. 2019.

Aline Bei,
O peso do pássaro morto
e o campo literário

Lílian Miranda

Autoria e o livro de estreia

Vou começar apresentando a autora de quem gostaria de falar: Aline Bei nasceu em 1987, em São Paulo, e é formada em Artes Cênicas, pelo Teatro Escola Célia-Helena, e em Letras, pela Pontifícia Universidade Católica (PUC) de São Paulo. Seu primeiro livro, *O peso do pássaro morto*, ganhou o prêmio São Paulo de Literatura 2018 como melhor livro do ano na categoria Estreantes com menos de 40 anos. Participou também como escritora convidada na Primavera Literária organizada pela Sorbonne na França em 2018.

Em entrevistas aos canais no YouTube LiteraTamy (2018b) e Primeira Prateleira (2018a), Bei afirma que escreve há tempos e, antes do lançamento do *Pássaro* – como ela se refere ao romance –, escrevia para a revista acadêmica *Transa*, que fundou junto aos colegas do curso de Letras da PUC de São Paulo, e também publicava contos no seu *blog* pessoal Aline-se. Ela conta que quando teve vontade de publicar um livro, decidiu que faria algo inédito e, embora tivesse muitas produções publicadas no meio *on-line*, buscou uma história que seus leitores ainda não tivessem lido. Antes mesmo da história do romance, ela conta que, primeiro, de maneira súbita, surgiu a ideia do título do livro. Ideia esta que a transportou para uma melancólica lembrança da infância, a de um passarinho que foi criado na casa dela e morreu se debatendo em suas mãos. O livro teve como inspiração a obra *Aos 7 e aos 40* (2016) de João Anzanello Carrascoza e um poema de Bishop intitulado “One art”. Além de se inspirar nesses autores, Bei nega influência de outras obras, embora reconheça, por exemplo, alguma filiação

¹ Para uma tradução do poema, conferir Ascher (1998).

às obras de Valter Hugo Mãe e José Saramago. Em 2015 e depois em 2016, Aline Bei participou de algumas oficinas de escrita criativa ministradas por Marcelino Freire. Uma delas promoveu um concurso cujo prêmio era a publicação da obra pela Editora Nós, do qual Bei saiu vencedora. E é neste momento que começa nosso interesse pela obra e por Bei, pois o livro foi sendo divulgado pela autora nas redes sociais e começou a ganhar espaço no mercado literário.

Assim, o que chama nossa atenção no que tange à popularização do *Pássaro* é a forma como a autora faz o próprio *merchandising*, conquistando seu espaço de divulgação no campo literário. Qualquer pessoa que interaja com os *posts* da autora na internet, seja por meio de curtidas, compartilhamentos ou comentários, ou apareça em algo relacionado à literatura no Instagram, recebe automaticamente uma mensagem convidativa oferecendo o *link* para compra de seu livro de estreia.

Assim, sua atuação *on-line*, construída com base em uma relação muito próxima a seus leitores, constituiu um incremento à circulação e divulgação do livro.

O peso do pássaro morto é uma narrativa escrita em versos, mas lida como prosa, que conta, em primeira pessoa, a história de uma mulher – que não é nomeada – desde seus 8 aos 52 anos, com alguns saltos temporais que focam principalmente na sucessão de fatos trágicos e perdas que a personagem sofre ao longo da vida. O livro aborda temas delicados e que estão em foco nos últimos tempos, como estupro, gravidez na adolescência, machismo, o papel da mulher na sociedade, centrando-se no drama psicológico vivido pela personagem e nos traumas oriundos das consequências

de escolhas feitas e nas situações vividas. Na seguinte passagem, podemos identificar uma das reflexões da personagem:

senti que o chão
abria
caí
sem pausa
nem grito.
Chega de tentar,
foi o que eu senti com aquela dança.
eu nunca
vou conseguir contar, no fundo
não devo querer.
ainda assim,
nada
justifica a minha ausência, se decidi ter o filho,
então
eu devia ter vivido a minha decisão plenamente.
(Bei, 2017, p. 122-123)

A história provoca no leitor – e principalmente nas leitoras – um forte efeito de verossimilhança e catarse, e isso pode explicar a boa aceitação da obra junto ao público, pois o livro torna-se rapidamente leitura obrigatória para vários clubes do livro, como o Piquenique Literário e o Leia Mulheres, que reúnem participantes de diversos estados do Brasil, além de diversos *bookgrams* e *booktubers*, inclusive alguns famosos como Pedro Pacífico (@book.ster) e Fábíola Simões (@asomadetodososafetos).

Aproveitando essa breve apresentação da autora e de seu livro, gostaria de pensar se as estratégias de promoção da obra levadas a cabo por Bei e a própria narrativa do *Pássaro* podem ser discutidas com base nas proposições da crítica argentina Josefina Ludmer (2010, 2013) que afirma que na atualidade estamos lidando com produções que podem ser chamadas de pós-autônomas. Mas, antes de falarmos sobre isso, gostaria de considerar o termo “autonomia” e sua relação com a arte.

Autonomia da literatura

Kant (2007, p. 79) escreve em *Fundamentação da metafísica dos costumes* que a “autonomia é [...] o fundamento da dignidade da natureza humana e de toda a natureza racional”. A teoria acerca da autonomia da arte é fundada por Kant em 1790 através da publicação de *Crítica da faculdade do juízo*. Ele dizia que, a partir de um ponto de vista sócio-histórico, a arte se tornava independente de instituições às quais serviu por muito tempo: a igreja, a nobreza. A autonomia artística se consolida contemporaneamente à emergência de uma burguesia enriquecida e de um mercado em desenvolvimento. Neste momento, a arte não mais é criada a partir do princípio do *imitatio*, ou seja, não representava apenas valores próprios às instituições, não se encarregava apenas das imagens bíblicas para a ornamentação das igrejas ou dos retratos de nobres, mas estava entregue ao “estilo” do artista, que desenvolvia com seus próprios traços as representações do mundo. Assim, ao falar de autonomia, Kant propõe uma visão de arte

desvinculada de esferas como religião e política, colocando em foco a arte como atividade descompromissada com as funções moralizantes e utilitárias.

Já no século XX, Theodor Adorno, em sua obra *Teoria estética* (1970), defende a ideia de autonomia da arte ao afirmar, por exemplo, que a literatura necessariamente deve manter uma relação de total independência com o capitalismo. Para Adorno, a arte se encerra em si mesma e constitui um espaço de resistência com a intrínseca finalidade de subverter a sociedade capitalista.

O sociólogo francês Pierre Bourdieu, em *As regras da arte* (1996), ao se referir à luta pela autonomia da arte, define a existência de um campo próprio à literatura enquanto espaço de disputa de poderes e microcosmo social relativamente autônomo em relação à ciência e mesmo em relação a outros campos artísticos. O campo literário é constituído por diversos elementos interdependentes que dizem respeito não apenas ao autor, mas também ao mercado editorial, que inclui os livreiros, as editoras, os críticos, os editores etc. Bourdieu diz que os campos literário e artístico lutam pela oposição ao mundo burguês, que busca ter o controle e condicionar os instrumentos de legitimação da arte e literatura. Para o autor, a literatura sofre constante ameaça por estar sob o domínio da economia, entretanto se faz necessário perceber que dentro do campo literário também existem hierarquias e as disputas por poder se baseiam em relações de exclusão e privilégio de uns em detrimento de outros. Considerando esse breve resumo, será possível que a autonomia da arte e a noção de campo estejam chegando ao fim?

O termo “pós-autonomia” ganha popularidade no contexto latino-americano a partir do texto de Josefina Ludmer, intitulado

originalmente “Literaturas postautônomas”, que trata da emergência de um novo comportamento da literatura na contemporaneidade. Ao introduzir sua hipótese, primeiramente, Ludmer (2010, p. 3) afirma que o regime autônomo da literatura representava “especificidade e auto-referencialidade”, o que lhe conferia o poder de “nomear-se e referir-se a si mesma”. A perda da autonomia da literatura ou do literário significa, então, o fim das separações e categorizações literárias formais, e “também termina a diferenciação literária entre realidade (histórica) e ficção” (Ludmer, 2010, p. 3).

A crítica argentina explica que, neste novo regime, pode-se considerar o fim do campo de Bourdieu, já que vivemos “o fim das lutas pelo poder no interior da literatura”.

A proposição mais interessante para a discussão empreendida neste ensaio acerca de Aline Bei e de seu livro de estreia é quando Ludmer (2010, p. 2) afirma que:

As literaturas pós-autônomas [...] se fundariam em dois [...] postulados sobre o mundo de hoje. O primeiro é que todo o cultural (e literário) é econômico e todo econômico é cultural (e literário). E o segundo postulado dessas escrituras seria que a realidade [...] é ficção e que a ficção é a realidade.

Ao pensar economia e cultura (literatura) como espaços indissociáveis, Ludmer (2010) tensiona a ideia de campo literário de Pierre Bourdieu, quebrando a dicotomia entre economia e arte e buscando mostrar que a economia funciona como catalisadora de todas as atividades da sociedade num mundo globalizado.

Analisando a trajetória de Bei e da repercussão de seu livro, desde seu processo de construção, passando pela forma, conteúdo, publicação, divulgação e venda, podemos pensá-lo como um produto do regime pós-autônomo?

Vamos tomar a noção de “realidade fabricada” presente no argumento de Ludmer. Os temas trazidos pela narrativa se situam muito bem no que a crítica argentina chama de “realidade do cotidiano”, questões como os papéis da mulher na sociedade, estupro, gravidez na adolescência e rejeição à maternidade são temas discutidos na atualidade em diferentes espaços e por diferentes discursos, e que são incorporados à literatura. Em entrevista a Lu Leal do *site* Nossa Janela (Bei, 2019)², Bei afirma que emprestou à personagem somente algumas memórias da infância, mas todo o enredo foi criado tendo em vista as problemáticas que circundam a sociedade e que estão cada vez mais em pauta hoje. Em seu texto, Ludmer (2010, p. 2) explica:

[...] essas escrituras diaspóricas não só atravessam a fronteira da ‘literatura’, mas também a da ‘ficção’ (e ficam dentro-fora nas duas fronteiras). E isso ocorre porque reformulam a categoria de realidade: não se pode lê-las como mero ‘realismo’, em relações referenciais ou verossimilhantes. [...] Fabricam o presente com a realidade cotidiana e essa é uma das suas políticas. A realidade cotidiana não é a realidade histórica referencial e verossímil do pensamento realista e da sua história

² Portal *on-line* de cultura, música, turismo e literatura que realiza periodicamente entrevistas com cantores e escritores brasileiros.

política e social (a realidade separada da ficção), mas sim uma realidade produzida e construída pelos meios, pelas tecnologias e pelas ciências.

O livro, por conta dos temas levantados na narrativa, acaba sendo amparado por um discurso que promove, difunde e discute a pauta identitária do feminismo, talvez não como um movimento intencional, mas que acaba por endereçar aos leitores os temas que aparecem com destaque na mídia e que se concretizam na violência cotidiana contra as mulheres e no debate que a sociedade trava sobre essa questão hoje.

E se acrescentarmos a essa realidade, que também é “produzida e construída pelos meios”, a participação ativa de uma militância virtual, que se mobiliza quando encontra produções artísticas e culturais que trabalhem com a representatividade de questões sociais do tempo presente, podemos afirmar que a produção artística hoje faz parte de uma imaginação pública, como defende Ludmer (2010), querendo dizer que as fronteiras entre a realidade e a ficção são mais fluidas hoje e que isso afeta as produções artísticas e as formas como as lemos.

Uma vez lançados às redes sociais, determinados conteúdos são rapidamente compartilhados como recomendações, formando, assim, um público que potencialmente consome tais produções. Assim, poderíamos dizer que o livro de Bei é uma obra pós-autônoma?

Vamos pensar ainda em outro aspecto importante a ser destacado: a forma da narrativa. A autora aposta numa inespecificidade que coloca o texto estruturado em versos a fim de provocar um estranhamento no leitor. Bei aponta que essa forma de escrita faz

parte de seu processo criativo e que recebeu ofertas para publicar o livro em prosa convencional, no entanto, insistiu no formato original. Em um artigo acerca do livro, publicado no *site* da revista *Philos*³, o autor Jorge Souza Pereira (2018) afirma:

Como disse Paul Celan, ‘o lugar a partir do qual o poeta se orienta e projeta a realidade é a própria linguagem’, e nesse universo de múltiplas linguagens seus hibridismos e funcionalidades, Aline Bei (re)constrói – sem perceber –, um movimento experimental na prosa poética e na narrativa.

A inespecificidade dos gêneros ou seu hibridismo (prosa ou poesia?) também poderia ser apontada como uma característica que reforçaria a possibilidade de ler *O peso do pássaro morto* como uma obra pós-autônoma.

Mas, antes de afirmarmos isso, seria preciso pensar em outro aspecto no qual Ludmer insiste: a ideia de que o campo literário não existe mais.

Na discussão empreendida por Bourdieu (1996) acerca de campo literário, o sociólogo compreende a literatura como oposta ao domínio da economia, embora não dissociada dela. Para o sociólogo, a arte autônoma é aquela em que os artistas rompem com a lógica burguesa de produção. Em contrapartida, Ludmer (2010) se apoia na ideia de que todas as atividades humanas sofrem

³ A revista *Philos* publica estudos literários em línguas neolatinas e inglês. A revista combina edições especiais e regulares dedicadas à literatura com contribuições sobre assuntos relacionados em português, espanhol, italiano, catalão, francês, romeno e outras literaturas latinas.

interferência do capital, sendo assim, a arte não está isenta da lógica do mercado, que também pode ser pensado como elemento do campo literário.

No caso de Aline Bei, as dificuldades para realizar a primeira publicação e o método que a autora utiliza para venda de seu livro podem ser tomados como características atuais da manutenção do campo literário. Nas redes é possível ficar a par das participações da autora em feiras literárias, dos clubes de leitura em que o livro vai estar em discussão, do trabalho de Bei como ministrante de oficinas de escrita criativa e de clubes de escrita.

Desta forma, o campo literário ainda permanece ativo e cada vez mais amplo, em vista das atividades dos diversos agentes trazidos por Bourdieu, por exemplo, os concursos literários e suas premiações, as tensões do mercado editorial, os convites para participações especiais, a luta por visibilidade, e além disso, neste caso, incrementado pela participação atuante da própria autora, Aline Bei, que se insere no campo de forma alternativa, tendo como suporte novos recursos disponíveis, como a internet e as redes sociais, que funcionam hoje como uma plataforma facilitadora e algumas vezes democratizadora do acesso à literatura.

Então, podemos ou não falar em pós-autonomia? Considero que a proposição da pós-autonomia por Ludmer (2010) cumpre um papel imprescindível para entendermos as transformações que atingem a literatura no presente, inclusive em seu viés político, mas talvez seja ainda possível pensar que isso não significa o fim do campo literário, mas apenas sua reconfiguração da qual a obra e a atuação de Aline Bei parecem oferecer um bom exemplo para pensar as produções artísticas e culturais do século XXI.

Referências

- ADORNO, T. W. *Teoria estética*. Tradução: Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1970.
- ASCHER, N. *Poesia alheia: 124 poemas traduzidos*. Rio de Janeiro: Imago, 1998. (Coleção Lazuli).
- BEI, A. Aline Bei. Entrevistadora: Lu Leal. *Nossa Janela*, Bahia, 6 ago. 2019. Disponível em: <https://sitenossajanela.com.br/2019/08/aline-bei.html>. Acesso em: 11 maio 2020.
- BEI, A. Entrevista com Aline Bei - autora do livro *O peso do pássaro morto*. Entrevistador: Humberto Conzo Junior. São Paulo, [s. n.], 2018a. 1 vídeo (30 min). Publicado pelo canal Humberto Conzo Junior - Primeira Prateleira. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=h-j_bF3JCI. Acesso em: 15 nov. 2019.
- BEI, A. *O peso do pássaro morto*, por Aline Bei (entrevista). Entrevistadora: Tamy Ghannam. São Paulo, [s. n.], 2018b. 1 vídeo (19 min). Publicado pelo canal Litera Tamy. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bohKftiYQw>. Acesso em: 15 nov. 2019.
- BEI, A. *O peso do pássaro morto*. São Paulo: Ed. Nós, 2017.
- BOURDIEU, P. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução: Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CARRASCOZA, J. A. *Aos 7 e aos 40*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.
- KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução: Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.
- KANT, I. *Fundamentação da metafísica dos costumes*. Tradução: Paulo Quintella. Lisboa: Edições 70, 2007.
- LUDMER, J. *Aqui América Latina: uma especulação*. Tradução: Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.
- LUDMER, J. Literaturas pós-autônomas. Tradução: Flávia Cera. *Sopro*: Panfleto Político-cultural, Desterro, n. 20, p. 1-3, 2010. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2020.
- PEDROSA, C. *et al.* (org.). Pós-autonomia. In: PEDROSA, C. *et al.* (org.). *Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2018.

SOUZA PEREIRA, J. De primeira viagem, por Souza Pereira. *Philos*, Rio de Janeiro, 2018. Literatura Brasileira. Disponível em: <https://revistaphilos.com/de-primeira-viagem-por-souza-pereira/>. Acesso em: 15 nov. 2019.

Inespecificidade

Allana Santana
Carolina Coutinho
Davi Lara
Débora Molina
Fernanda Vasconcelos
Luciene Azevedo
Marília Costa
Nivana Silva
Sérgio Santos

A noção de “inespecificidade” da arte contemporânea, discutida por Florencia Garramuño, pode ser utilizada para nomear obras nas quais a literatura se expande na direção de outras artes ou se caracteriza pela apropriação das novas tecnologias, pelo encontro das narrativas ficcionais com a dicção ensaística, pelo estreitamento entre vida e obra. Ao analisar o trabalho de Nuno Ramos, a crítica argentina afirma que as obras do artista “se distancia[m] de questões puramente formais” e que o espectador é levado a “considerar os efeitos e enigmas” que a obra produz “em vez de concentrar-se na forma estética” (Garramuño, 2014, p. 63-64).

Assim entendida, a inespecificidade pode representar um indício da reinvenção das formas de contar no presente e também pode reiterar a fragilidade de qualquer delimitação do que entendemos por literário hoje.

A ideia de inespecificidade também pode ser aproximada à noção de hibridismo. Costa Lima (2006, p. 349), ao tecer um comentário sobre formas híbridas, observa uma heterogeneidade que é constitutiva do conceito de literatura que permite que obras “fora da ficcionalidade” sejam incluídas no que é considerado literário.

O teórico desdobra o argumento para refletir sobre a aproximação entre as formas biográficas e a ficção, definindo como formas híbridas “aquelas que, tendo uma primeira inscrição reconhecida [ou seja, caracterizadas como biográficas – diários ou memórias], admitem, por seu tratamento específico da linguagem, uma inscrição literária”. Além disso, se deve reconhecer como marca principal do hibridismo a dupla inscrição, que é “a permanência da eficácia das marcas da primeira [as obras inscrevem-se como ‘biográficas’], ao lado da presença suplementar

da segunda [mas podem habitar o terreno da literatura]” (Costa Lima, 2006, p. 352).

O híbrido é, portanto, um amálgama de gêneros, que conjuga características de formas literárias e não-literárias, não se definindo por nenhuma delas em particular. Para Costa Lima (2006), esse é o território mais extenso da literatura e não implicaria, como o faz Garramuño (2014), em uma característica própria à produção atual.

Ao analisar *O mestre*, publicado por Colm Tóibín em 2005, e compará-lo à biografia de Henry James, escrita por Leon Edel, Costa Lima percebe um procedimento fundamental na escrita de Tóibín: ainda que o romancista se valha dos acontecimentos relatados na biografia, é em situações singulares que ele “insere interstícios e reentrâncias” (Costa Lima, 2006, p. 367), ficcionalizando dados factuais. Ou seja, o processo de dupla inscrição se torna, no romance de Tóibín, um amálgama da ficção com o não ficcional, a partir da exploração de situações singulares da vida de Henry James.

Se todo o processo parece não representar algo novo, a incidência de obras que apelam a uma mistura de gêneros coloca um desafio para a crítica.

Rafael Gutiérrez, em seu livro *Formas híbridas* (2017), chama a atenção para a quantidade de obras que aparecem no contemporâneo que não apresentam traços de um só gênero, se aproveitando de recursos ensaísticos e/ou da autobiografia, assim como da crítica literária ou do discurso histórico. Em obras analisadas por ele, como *Bartleby e Companhia* (2004), de Enrique Vila-Matas, a estrutura do romance aparece amalgamada a outros elementos de outros gêneros, causando um certo estranhamento.

Gutiérrez (2017, p. 39) observa ainda que outro traço marcante que caracteriza o hibridismo presente em muitas obras contemporâneas é a aproximação da narrativa a uma reflexão, marcada por uma dicção ensaística, na qual a presença de uma voz particular se volta para seu entorno social e reflete sobre ele. Sendo assim, as narrativas trazem a marca forte de um “eu”, sem necessariamente tornar a obra um registro biográfico, seguindo uma linha mais reflexiva, uma narrativa mais ensaística. De maneira que se tem uma obra inespecífica ou híbrida.

O romance-ensaio

A mescla do ensaio com o romance não é nova. A história literária costuma identificar *O Homem sem qualidades* (2018) de Robert Musil, publicado originalmente em 1943, como o primeiro romance-ensaio. Aí, podemos perceber tanto a presença de um estranhamento causado por essa hibridação de formas quanto a figuração do pensamento a partir de uma subjetividade expressiva na figura do protagonista, Ulrich. É a partir de suas experiências que a narrativa se desenvolve, e a história é contada pelo narrador a partir das reflexões do protagonista sobre suas interações com outros personagens, e as consequências desses acontecimentos. A hibridação de formas permeia a narrativa e é evidente, principalmente, ao longo dos muitos parênteses feitos pelo narrador ao explicitar contextos específicos, como o início das reflexões de Ulrich sobre o modo como vive sua vida e a “utopia do ensaísmo”, que vai se tornando seu objetivo ao longo da narrativa.

Assim como a associação entre o modo de vida de Ulrich e a forma ensaística é de suma importância para o entendimento da obra do autor austríaco, podemos pensar, por exemplo, que *Anatomia do paraíso* (2016) de Beatriz Bracher é uma obra que acolhe a forma do ensaio dentro do romance, pois as reflexões de Félix sobre a vida, sobre as traduções do *Paraíso perdido* de Milton são enredadas aos demais personagens e a detalhes sobre suas vidas.

O livro se passa em Copacabana, bairro da cidade do Rio de Janeiro, e conta um pouco sobre o processo de escrita da dissertação de Félix, estudante de Letras, que estuda a obra de John Milton. Além disso, conta em paralelo a história de Vanda, vizinha de Félix, que trabalha no Instituto Médico Legal e em uma academia de um grande hotel, e à noite estuda para o vestibular de medicina, que pretende fazer no final do ano. O tom ensaístico é muito presente na obra, principalmente ao ser utilizado para narrar a perspectiva de Félix, que parece mediada pela sua leitura do texto de Milton:

E tudo mais que leu e viveu, de alguma maneira, passou pelas lentes dos versos portugueses do poema inglês. E tudo mais que leu e viveu transformou e continua a transformar sua leitura do *Paraíso Perdido*. Sabe que com tudo é assim. Com todos os livros e com toda a vida, tudo se transformando continuamente, uns aos outros, dentro de si. Cada livro que lê é influenciado pelo que leu antes e modifica a memória desses, assim como o que vive, pois não há diferença entre ler e viver (Bracher, 2016, p. 38).

A narração sobre o processo de escrita de Félix aparece em meio a trechos da obra do poeta inglês, tanto na tradução utilizada pelo estudante, a do português Lima Leitão, feita em 1840, quanto em língua original, e ambas, aos poucos, vão dividindo espaço com a tradução mais recente feita por Daniel Jonas, versão que Félix ganha de presente de um amigo.

Em seu texto “É possível definir o ensaio?” (2012), Starobinski realça elementos importantes para se pensar a forma do ensaio. O autor analisa os *Ensaíos* de Montaigne e, a partir da análise da obra, elabora reflexões sobre as perspectivas do gênero e sua definição. Starobinski realça que o título de Montaigne parece uma provocação, pois sugere que a ideia de que qualquer pensamento, qualquer experiência relatados pelo escritor francês, ainda que marcados pelo inacabamento, tornam-se valiosos a ponto de serem publicados, sem que, no entanto, assumam a ambição de figurarem como texto de doutrina.

Mas o aspecto mais interessante destacado por Starobinski são os objetos de escrita de Montaigne, ou seja, suas experiências, não apenas vividas ou lidas, mas vivências sobretudo de sua capacidade de julgamento sobre os diferentes assuntos de que se ocupa. Ao falar sobre questões do mundo, Montaigne ensaia o próprio intelecto. Starobinski, então, diz que o gênero parece ter duas vertentes: uma objetiva – a inspeção da realidade exterior – e outra subjetiva – que é a reflexão interna derivada da análise do externo. Assim, Montaigne faz uma escrita indireta de si ao discurrir sobre questões de mundo que lhe chamavam a atenção.

As formas emergentes na modernidade, como o ensaio e o romance, nascem com a própria consciência da subjetividade: “Quero contar minha experiência a respeito desse assunto”, afirma

Montaigne (2002, p. 91). A estranheza da proposição e do gênero para o próprio autor e também para seus contemporâneos reside no fato de que a subjetividade é matéria nova, ousada e que, por isso, molda-se com conforto à liberdade sem método daquele que escreve “às apalpadelas, cambaleando, tropeçando e pisando em falso” (Montaigne, 2002, p. 218), fazendo de si e do próprio processo de escrever um verdadeiro laboratório. Considerado como a primeira forma moderna que toma o eu como objeto de escrutínio, o ensaio experimenta hoje uma imbricação com textos literários cuja origem pode estar relacionada a um desejo de compreender as relações que o sujeito mantém com o espírito de seu tempo.

O ensaísmo, incorporado a muitas obras do presente, assume a condição tanto de um procedimento formal como de um princípio de vida propagado pelo protagonista. O romance que se vale da dicção ensaística faz com que as ideias se sobreponham umas às outras, sem intenção de atingir uma síntese.

Um ponto que merece destaque no realce da presença do ensaístico nessas obras é como a subjetividade é apresentada de maneira complexa, vinculada à experiência, ao invés de ser apenas uma expressão pessoal. A expressão desse sujeito, ao invés de organizar o cenário público por meio de uma subjetividade dominante e coerente como em escritos românticos, aparece dispersa em relação ao mundo que explora, expondo-se como um processo contínuo de fragmentação e construção: na construção dessa dicção ensaística, faz-se necessário o constante repensar e refazer do sujeito.

Em muitas produções da literatura contemporânea, podemos perceber um movimento no qual a narração como trama caminha ao lado de uma dicção ensaística, como, por exemplo, no livro da argentina Selva Almada, *Garotas mortas* (2018). Nele, a narradora

(muito próxima à própria autora) vai recontando os casos dos assassinatos não resolvidos de três mulheres: Andrea Danne, Sarita Mundín e Maria Luisa Quevedo. Ao mesmo tempo em que relata os casos, a narradora se introduz na narrativa a partir de memórias e comentários sobre o processo de investigação, o que implica reflexões sobre sua condição como mulher e sobre o feminicídio na Argentina.

O livro é recebido como não ficção. A perspectiva da narradora e a projeção de suas especulações sobre os assassinatos são muito marcantes:

María Luisa não foi forçada, ela foi porque quis àquele passeio, ou seja lá o que fosse. Talvez convidada por aquele rapaz com quem o irmão a viu, talvez já estivessem namorando ou ela estivesse apaixonada por ele, ou foram as amigas que a convenceram. Mas não foi um sequestro. Ela foi porque quis.

Depois, por alguma razão, tudo desandou. Ela não está com raiva. Acho que ainda não entendeu o que aconteceu. Ainda era uma menininha. Para ela, tudo era novidade: o novo emprego, as novas amigas, aquele rapaz...

Eu acho que o que nós precisamos é reconstruir o jeito como o mundo olhava, para elas. Se conseguirmos saber como elas eram vistas, como eram olhadas, vamos saber qual era o olhar que elas tinham sobre o mundo, entende? (Almada, 2018, p. 73).

Enquanto em *Anatomia do paraíso* (2016) o Eu aparece na voz de um personagem que se constrói em contraste com a leitura e tradução do poema de Milton, em *Garotas mortas* (2028) a expressão do pensar em voz alta da autora é a principal marca do ensaístico em seu texto, frequentemente se questionando sobre o propósito de investigar os assassinatos, bem como sobre a condição feminina.

Também se mostra relevante pensar o lugar da não ficção nessa obra e sua catalogação como “jornalismo literário”. A associação com o jornalismo remete à tentativa de veracidade na exposição dos fatos sobre os assassinatos. Ao mesmo tempo, a associação com o ficcional é possível porque a reconstrução dos fatos tal como aconteceram parece impossível, já que à medida que vão sendo resgatados na investigação, causam apenas mais desentendimento.

Consequentemente, a tensão entre o que se sabe e a insuficiência de tentar entender o que aconteceu, mesmo com a pouca informação que se tem, sugere a ideia de tateio, associada ao gênero ensaístico. Sendo assim, o ensaio apresenta um limite para o ficcional, numa obra que não deseja ser ficção justamente por assumir esse compromisso com as histórias das mulheres mortas.

O híbrido entre o ensaio e o romance, a contaminação do jornalístico pela especulação podem ser um bom começo para pensar a inespecificidade.

O romance diário

Pensando na relação entre a ficção e os gêneros literários, na inespecificidade de certas produções que parecem se amalgamar a gêneros autobiográficos, é possível perceber como muitas narrativas que exploram uma dimensão autobiográfica no relato colocam em xeque o entendimento delas como romances, pois, muitas vezes, regozizam-se com a banalidade e a trivialidade do que contam e não constroem exatamente uma trama, com personagens que atuam em torno de uma ação central. Talvez, então, seja possível falar em uma forma de romance diário, da mesma maneira como especulamos com o amálgama do ensaio com o romance.

A nomenclatura “romance-diário” também não é nova. Lorna Martens (1985) dedica todo um livro a essa forma, mas o que Martens chama de romances-diário pode marcar uma distinção importante em relação à aplicação dessa nomenclatura a obras contemporâneas. Para Martens, o romance diário é uma forma ficcional que se utiliza do gênero diário dentro da narrativa, seja porque a própria história é contada na forma de um diário, seja porque uma das personagens mantém um diário que é reproduzido na obra. A forma do romance-diário hoje não se limita ao uso das técnicas de emulação de um diário pela ficção: se parece com um diário, porque o que lemos como “trama” é o fluxo e o ritmo de anotações que acompanham a rotina cotidiana, a dicção pessoal, a atenção ao banal.

Para Philippe Lejeune (2009), o diário é, antes de tudo, uma atividade, uma prática, um “modo de viver”. Como prática, o diário é irregular e não possui nem uma forma única nem objetivos únicos.

Por vezes, diaristas escrevem em cadernos, outras em folhas soltas. O diário pode ser escrito para o eu que o escreve ou para um interlocutor imaginário; pode incluir imagens, passes de metrô ou outras lembranças do dia.

Como texto, o diário é mais próximo do manuscrito do que do livro, mais próximo da lógica do hipertexto que da linearidade dos livros mais convencionais. Em seu furor de caracterização, Lejeune afirma que diários são repetitivos, descontínuos, fragmentados e neles cabem diversos temas, o que indica uma tendência a divagações tangenciais. As repetições e as variações ficam ao sabor do ritmo de escrita de cada diarista e, segundo Lejeune, isso pode se tornar um problema para o leitor, pois ele encontrará na leitura das entradas muitos dados implícitos e a ausência dos pontos de referência.

São essas características que fornecem a síntese para a definição do diário pelo crítico: uma série de descontinuidades organizadas de maneira contínua. Uma série de traços que registram um momento, sempre datado, que podem trazer imagens, uma atividade discreta de coleta de vestígios que serve à reflexão, à memória, ao gosto de escrever. Mesmo determinado a tentar separar as esferas da “verdade” e da ficção, da vida e da literatura, Lejeune reconhece que o diário pode ser entendido como um gênero capaz de promover a inovação das formas narrativas, ainda que não se arrisque nessa direção.

E é essa afirmação que interessa à especulação sobre a possibilidade da forma inespecífica do romance diário.

Vamos pensar em *Algum lugar* (2009), romance escrito por Paloma Vidal, como uma possibilidade de romance diário. A narradora, que não recebe um nome, muda-se para Los Angeles para

escrever sua tese de doutorado. Esse mote fornece também uma estrutura para o romance que parece se aproximar do ritmo da escrita de um diário, pois vamos acompanhando o dia a dia da personagem, suas impressões, suas frustrações, pequenas alegrias e descobertas: “Nossa vizinha colombiana comprou uma gata, apesar da proibição de ter animais no prédio” (Vidal, 2009, p. 36); “M trocou o dia pela noite: janta diariamente às 3 da manhã” (Vidal, 2009, p. 86).

Muitos pequenos fragmentos separados graficamente por espaços vazios na página podem funcionar como entradas, à maneira de um diário, pois ainda que não datadas, deixam perceber uma cronologia bem-marcada. A tentativa de analisar a narrativa de Vidal aproximando-a à forma do diário, não quer identificar nela a simulação de um diário, mas quer captar o aproveitamento da forma desse gênero biográfico como porta de entrada de algumas ficções produzidas no presente para explorar uma intimidade vacilante, não investida puramente de uma subjetividade narcisista.

Um romance que se aproxima da maneira de escrever um diário não se esgota apenas na anotação de contingências e pode ser um bom artifício para investigar um modo de dizer o eu frente ao mundo e à vida, um método de escrita que se dá a ver em processo: “o movimento da caneta sobre o papel me guia por um circuito que assim deixa de ser totalmente estranho para mim” (Vidal, 2009, p. 143), como diz a narradora.

É possível ler na própria construção da narrativa um investimento na escrita íntima nos moldes em que Barthes a desejou. O projeto barthesiano de escrita de um romance parece estar bastante vinculado a uma nova forma de falar do “eu”, de criação de

um eu através da escrita, de um escrever que possa fazer emergir um outro, estrangeiro desse “eu”, na sua relação com a vida, com o presente. Para Barthes (2005a, p. 47), uma parte importante dessa escrita afetada – “escrevo me afetando no próprio processo de escrever” – é a distinção entre o íntimo e o privado.

A distinção feita por Barthes entre o íntimo e o privado pode ser interessante para pensar a forma de exposição do eu nas narrativas contemporâneas. O que chama de *íntimo* debate-se sempre com uma falha, uma falta. Barthes (2005b) deseja escrutinar isso, que caracteriza como uma dimensão visceral, sem ceder ao sentimentalismo. Quer falar de si sem censura, dos pequenos “incidentes” que causam uma perturbação, de uma certa sensibilidade corporal, de um “sujeito disperso”. Nessa redefinição do que é falar do íntimo, Barthes aposta em uma forma de transformação do autobiográfico.

Voltemos ao romance de Vidal. O procedimento narrativo de alternância entre a primeira, a segunda e a terceira pessoas que permeia e molda a narrativa poderia ser interpretado como um deslocamento para uma multiplicidade de eus, assumindo uma forma de contar de si como algo mais que mero umbiguismo, abrindo a possibilidade de se estar “contando a história como se não fosse dela” (Vidal, 2009, p. 97), como lemos em um dado momento da narrativa.

Uma outra pista para essa leitura poderia ser a diversidade de temas abordados nas anotações que compõem o romance. Mais do que apenas idiossincrasias e um fluxo de acontecimentos do que poderia ser registrado em um diário pessoal, privado, a narradora está ligada ao mundo e ao seu entorno, buscando se relacionar com o território e seu contexto político, como na única entrada

datada do romance a respeito de uma matéria do jornal sobre a Guerra do Iraque.

Lendo as entrevistas concedidas pela autora, sabemos que Vidal também esteve em Los Angeles durante o período em que escrevia sua tese de doutorado. Essa convergência entre vida e ficção também poderia referendar a aproximação entre o gênero diário e a forma romance. Esse embaralhamento das fronteiras – a inespecificidade, diria Garramuño (2014) – cada vez mais presente nas narrativas hoje, também é um problema para a narradora que não sabe como responder à pergunta que lhe parece uma charada sem resposta: “por que você mistura tudo?” (Vidal, 2009, p. 51).

Assim, seria possível pensar que apelar a um gênero biográfico como o diário, por exemplo, para provocar uma fricção com o literário, pode significar uma vontade de experimentar contar em primeira pessoa sem voltar às armadilhas do século XIX, garantindo um deslocamento e uma expansão para a forma inespecífica de escrever hoje um romance.

Anotação

Ao explorarmos a relação do romance com o ensaio, do romance com o diário, chamamos a atenção para a maneira como muitas narrativas que exploram uma dimensão autobiográfica no relato colocam em xeque o entendimento delas como romances. Não é raro encontrar narrativas como essas que se regozijam com a banalidade e a trivialidade não apenas do que contam, mas também da forma como o fazem, simulando, muitas vezes, um

conjunto de anotações que parecem preparar a escrita de uma “obra”.

A anotação poderia ser pensada, então, enquanto procedimento provocador de uma inespecificidade (ficção/não ficção, romance/não romance, diário, ensaio) marcada por negociações fronteiriças entre os produtos artísticos contemporâneos. É essa ambiguidade do que parece inacabado, mas já é obra, que cria a sensação do inespecífico e a possibilidade de pensar no processo de formação de (outras) formas para o romance.

A anotação franqueia a expansão da forma romanesca na direção do não literário, seja por sua aproximação à dicção ensaística, seja pela incorporação do comentário ordinário, prosaico, que trabalha para minar a construção dos efeitos de ficção. Em lugar da caracterização densa dos personagens, da continuidade tramada dos fatos, nos romances que dão lugar à prática da anotação, encontramos a encenação do eu autoral e a valorização do incidental, do episódico, formando pequenos grumos narrativos, que valorizam o aleatório em detrimento da coerência sequencial e infiltram a desconfiança sobre o caráter literário da narração, acentuando, assim, a inespecificidade do que lemos.

Barthes (1992, p. 39) apostava em um “romanesco sem romance”. Sua ideia de romanesco nasce das aproximações entre o romance e o ensaio, da ficção imbricada ao caráter de exposição refletida do pensamento, da aproximação entre a vida e a obra. Poderíamos pensar que o que Barthes chama de romanesco é uma espécie de romance que expõe sua preparação e, por isso, também podemos entender por que deu tanta atenção à anotação.

O termo “romanesco” desponta em diferentes textos de Roland Barthes ao longo de sua produção crítica. Mas, no final dos

anos 1970, o termo parece se relacionar ao projeto barthesiano de escrever um romance, ao menos é o que podemos entender lendo as anotações de aula do último curso que ministrou no Collège de France, intitulado *A preparação do romance*. É, então, a leitura das aulas desse curso, no qual Barthes se propõe a interrogar quais as condições em que se lança um escritor para se arriscar a escrever um romance, que pode dar pistas para pensar um entendimento do romanesco para o crítico.

O primeiro volume de *A preparação do romance*, que cobre as aulas do primeiro ano do curso (1978-1979), se debruça sobre a anotação e o que ele considera ser a sua “realização exemplar”, o haicai japonês. A partir da leitura desse primeiro momento do curso e das aproximações que faz entre a forma do haicai e a anotação, podemos destacar três pontos principais que parecem formar seu “projeto romanesco”: a investigação sobre uma forma de dizer “eu”, uma atenção ao presente e o que chama de “uma nova prática de escrita” (Barthes, 2005b, p. 9). Barthes nunca se aplicou com diligência à delimitação rigorosa do que seria o romanesco, assim, a noção sempre aparenta ser um tanto vacilante, como se o próprio autor não tivesse exatamente certeza do que queria ou de como realizar seu desejo.

O projeto de Barthes merece ser lembrado, pois parece muito conectado com um modo de falar de si no presente. Não é incomum encontrarmos narrativas nas quais acompanhamos a elaboração de uma história que gira em torno da construção de um imaginário desse “eu” – muitas vezes, muito próximo do próprio autor da obra – em relação ao que lhe é “contingente”, aos “incidentes” da vida que, embora percebidos como “coisinhas de nada” – como Barthes (2005b, p. 200) descreve a atenção

ao banal a que gostaria de se dedicar na escrita de sua obra –, poderiam revelar um modo de ver o sujeito que escreve e também o mundo que o cerca.

Assim, o “modo justo de dizer eu” (Barthes, 2005b, p. 213) não se esgotaria na exposição da intimidade ou na retórica confessional, mas resultaria em uma verdadeira aventura investigativa sobre uma “formação de imagens do eu” (Barthes, 2005b, p. 204) no texto, na vida, no presente.

É impossível não lembrar aqui da obra do autor uruguaio Mário Levrero (2018, p. 44-52): “não estou escrevendo nada que valha a pena, mas estou escrevendo” ou “só anotando coisas, mas não sei para quê”.

Talvez um exemplo dessa escrita possa ser encontrado em *A invenção dos subúrbios* (2018), de Daniel Franco, um livro quase diário-quase crônica, que mais parece um conjunto de anotações que brincam com a recorrência do olhar atento ao entorno. Nessas anotações, emergem relatos íntimos, de acordo com a definição barthesiana, afetados por eventos do cotidiano que geralmente não se revelam dignos de nota, mas de alguma forma provocam, movem esse sujeito observador, ativam suas memórias, divagações, sensibilidade.

Muitas vezes o que me fica de uma leitura ou de um filme é um detalhe absolutamente incidental. [...] Prefiro a vida mínima, quieta, respirável, muito embora todos os dias tenho a sensação de acordar para um universo que vem (mas não vem) abaixo, aquela sensação de falta de ar enquanto se respira, aquele sentimento de crisar os

dentes porque se tem um nevoeiro diante dos olhos (Francoy, 2018, p. 37).

Fica a pergunta: seria possível ler nos incidentes anotados por Francoy, bem como em outros romances como os livros da fase final de Mário Levrero, ou os *notebooks* de David Markson, que também desenvolvem uma “estética da anotação”, cada um a seu modo, a “nova prática de escrita” tão desejada por Barthes (2005b, p. 9)?

Segundo as reflexões que viemos fazendo, seria possível considerar esses livros como obras romanescas compostas de anotações? Citemos, a título de exemplo, uma passagem de *El discurso vacío*, de Levrero (2009, p. 95), em que o narrador tenta definir o seu empreendimento de escrita em curso:

Digamos que este seja um modo estranho de vida; alguém vive e pensa, sempre baseado em outra pessoa que geralmente não está presente e que, em geral, nunca pode saber com certeza quando estará. Assim, esse alguém escreve essas coisas, em princípio tentando honestamente fazer um exercício de caligrafia, mas muitas vezes se torna um tipo de naufrago que escreve mensagens e as joga no mar em uma garrafa¹.

¹ “Digamos que esta es una extraña forma de vida; uno vive, y piensa, siempre en función de otra persona que por general no está presente y que, por lo general, nunca puede saberse con certeza cuándo va a estarlo. Así uno va escribiendo estas cosas, en principio intentando honestamente hacer un ejercicio caligráfico, pero a menudo uno se transforma en una especie de naufrago que escribe mensajes y los arroja al mar dentro de una botella”.

A “estranha forma de vida”, fruto estranho, obra inespecífica, estaria então relacionada com essa incursão da escrita em sua vida? Uma vida que passa agora a depender da própria presença da prática de escrita para ser operada. Seria então uma estranha forma de vida ou uma estranha forma de escrita?

O uso da anotação como procedimento de escrita romanesca faz parecer que a obra funciona como um rascunho, como esboço inacabado de um processo que se dá a ver ainda em elaboração e que, no entanto, nos é entregue já como obra acabada. Por isso, a expressão “estado de estúdio” (2013, p. 212), utilizada pelo crítico argentino Reinaldo Laddaga, parece servir como uma luva para concretizar esse procedimento presente nas narrativas contemporâneas.

Em *Estéticas de laboratório*, Laddaga (2013, p. 13) comenta que, em muitas narrativas contemporâneas, é comum encontrar o que chama de “estado de estúdio”, no qual o escritor aparece escrevendo ou comentando suas estratégias de escrita, tematizando-se em seu local de trabalho. Assim, é como se o leitor fosse convidado para uma “visita ao estúdio” de produção do autor para “formar uma ideia da pessoa e do pensamento do autor”.

Mas o crítico argentino chama a atenção para o fato de que não devemos nos deixar enganar: trata-se de mais um artifício, pois, se “um artista se expõe enquanto realiza uma operação em si mesmo, o que mostra não é tanto ‘a vida (ou sua vida) como ela é’, mas uma fase da vida (ou da sua vida) que se desenvolve em condições controladas” (Laddaga, 2013, p. 13).

Flertando com a prática da anotação, os romances parecem exceder a forma do próprio romance, expondo ao leitor a manufatura do processo de composição, a possibilidade de explorar

o relato do trabalho com a manufatura da obra, revelando os andaimes da escrita e apostando na “potência dos processos contingentes e estruturalmente inconclusos”, para falar nos termos de outro crítico argentino, Alberto Giordano (2011, p. 89).

E se ainda é possível falarmos em nome da literatura, é porque talvez ela esteja sendo expandida, forçada em seus limites, por uma espécie de estética da anotação, que, tal como Barthes preconizava, apela a uma simplicidade, que, embora seja difícil de caracterizar, é marcada pelo gesto de recolha de trivialidades do cotidiano, do autor, do personagem, pela ordinaryidade das vidas de escritores (não raramente autorretratados de maneira muito derrisória), pela incorporação do acaso, sugerindo uma coleção de histórias sempre incompletas que se dão a conhecer em seu estágio de montagem.

Até agora as reflexões em torno da noção de inespecificidade apontaram para o diálogo das narrativas ficcionais com a dicção ensaística, ou ainda, para o estreitamento entre vida e obra, mas é possível pensar nos “frutos estranhos” oriundos das nossas relações com as novas tecnologias.

Estética digital/escrita não criativa

Se a tecnologia parece ter mudado nossa concepção de tempo e o modo como nos relacionamos, entre tantas outras coisas, por que não levamos em conta que esta mesma tecnologia pode estar modificando o campo das artes? Os mecanismos tecnológicos que manuseamos cotidianamente podem também alterar o modo como criamos e lemos obras que surgem como práticas literárias

em meio digital, realçando a inespecificidade como uma característica de parte da produção contemporânea.

Em *Uncreative writing*, o professor e *performer* Kenneth Goldsmith vê na internet possibilidades para a expansão da literatura a partir da utilização de toda a linguagem que ela produz, sobretudo a partir do ato de “copiar-e-colar”. Dentre os exercícios propostos pelo autor está a cópia de obras inteiras, baseada na operação de “apropriação” como a transcrição feita por ele de um exemplar completo do jornal *The New York Times*.

Indo na mesma linha, Vanessa Place, escritora americana e advogada, “copia” processos judiciais em que casos jurídicos peculiares ganham e reivindicam a condição de escrita não criativa. Na opinião de Goldsmith, a apropriação implica em mudança, pois, ao alterarmos a fonte ou o tipo de suporte em que a “cópia” se assenta, já mudamos “o enfoque *do conteúdo para o contexto*”, e isso é o que significa “ser um poeta na era digital” (Goldsmith, 2016, p. 180).

Copiar e colar é tão presente em nosso dia a dia que os autores podem se valer desse procedimento para criarem suas obras. Talvez o caso mais famoso seja *El Aleph engordado* (2009) do escritor argentino Pablo Katchadjian. Essa obra, como o nome sugere, *engorda* o célebre conto “O Aleph” de Jorge Luís Borges acrescentando-lhe parágrafos. Muitos encaram o empreendimento como “uma piada menor” (Tabarovski, 2018), já que em sua obra, Borges utilizou citações apócrifas, histórias falsas, ficções inventadas, reescrita de textos clássicos e toda sorte de efeitos intertextuais. No entanto, a viúva do célebre escritor argentino, María Kodama, moveu uma ação contra Katchadjian sob a

acusação de plágio e violação do texto original, e o autor acabou sendo condenado em primeira instância.

The clock (2013), a obra de Christian Marclay criada em 2010, que seleciona e monta imagens de um enorme arquivo que contém relógios sincronizados ao tempo de reprodução da obra que dura 24h, ou a *performance* de Tim Youd, que viaja pelos Estados Unidos datilografando (leia-se, “apropriando-se” de) obras de vários escritores em uma máquina Remington portátil para “recriar copiando/datilografando” cada livro, são exemplos de como o procedimento não está restrito ao campo das práticas escritas.

Sessão foi publicado em 2017. A obra consiste na transcrição das falas dos deputados federais, a partir de cópias taquigráficas² da sessão que decidiu pelo *impeachment* da então presidente Dilma Rousseff, em 17 de abril de 2016. No início de sua obra, Roy David Frankel dirige ao leitor algumas informações acerca do ritual que envolveu aquela sessão na Câmara dos Deputados em Brasília.

[A] votação, em primeiro turno, do parecer da Comissão Especial destinada a dar parecer sobre a denúncia contra a senhora presidente da República [...], pela admissibilidade jurídica e política da acusação e pela consequente autorização para a instauração, pelo Senado Federal, de processo por crime de responsabilidade (Frankel, 2017, p. 5).

Em seguida, somos informados de que houve uma chamada nominal dos deputados, assim como alguns discursos preliminares

² Ver em: <http://www.camara.leg.br/internet/sitaqweb/discursodireto.asp?nuSessao=091.2.55>.

à votação, que ficaram de fora da obra. Só então os deputados passaram a proferir seus votos ao microfone.

Nós estamos diante
de um dos momentos
mais importantes
da história recente deste

País.

E nesta tarde ensolarada,
neste domingo,
dia 17 de abril de 2016,
vamos fazer a história,
decidir o
que
queremos
para o futuro deste

País.

(Frankel, 2017, p. 10).

Frankel optou por omitir nomes, e dispôs as falas dos parlamentares na obra com pouquíssimas menções a seus autores. O formato escolhido foi o do verso livre.

Em muitos “poemas”, as palavras “Brasil”, “País”, “brasileiros” e “brasileiras” aparecem destacadas, como se estivessem à margem. Essas e outras intervenções indicam que há um processo de *reelaboração* do material. Frankel não só *copia* as falas, como também as *estiliza* em forma de poema, reelaborando seu conteúdo.

Roy David Frankel apropria-se das declarações dos deputados para que a estilização poética as recontextualize:

Contra

a ladroeira,
contra
a imposição desse partido
de
esquerda,
que quer
transformar este
Brasil
numa ditadura de
esquerda,
o meu voto é
sim.
Pelo impeachment,
pelo Sergio
Moro,
pelos evangélicos,
pelo meu
Brasil,
pela minha
família, voto sim.
(Frankel, 2017, p. 68).

Para Goldsmith (2016), toda reprodução feita na rede e fora dela é uma reescrita com potência de nova obra, e é isso que ele chama de escrita não criativa. A inespecificidade aqui estaria marcada pelo

procedimento oriundo da ferramenta tecnológica, o copie-e-cole, que colocaria em xeque o valor literário da obra.

Esse dispositivo, tão presente em nosso cotidiano cada vez mais digital, parece incorporado a práticas de criação que não precisam lançar mão do computador, já que uma operação que vem se tornando comum é a recontextualização das falas apropriadas, ouvidas “por aí”.

É assim que poderíamos analisar *Delírio de Damasco* (2012) de Veronica Stigger, que, além de escritora, também é professora e crítica de arte, e investiu em um projeto que ela mesma denomina “arqueologia do presente” e que consiste na apropriação de fragmentos de conversas ouvidas de estranhos na rua, frases postadas no Facebook e no Twitter, enfim frases que a autora “roubava” e anotava em um caderninho de apropriações.

No ano de 2010, Stigger foi convidada a expor no Serviço Social do Comércio (Sesc) de São Paulo. A autora aproveitou o fato de que na época o prédio estava em reforma e expôs suas apropriações nos tapumes da construção que cercavam o prédio, devolvendo às ruas o que havia roubado delas.

A exposição ampliou-se e deu origem ao livro. Costurado à mão, o pequeno *Delírio de Damasco* (cabe na palma de uma mão) é vendido embalado por um saco de papel – como um pedaço de torta – e contém em cada página apenas uma frase, que desprendida do contexto leva o leitor a imaginar a trama por trás de cada uma delas.

Minha mãe rezava
Para que eu não
Namorasse uma negra (Stigger, 2012, p. 34).

Minha maior alegria
É ir ao Supermercado
nas férias (Stigger, 2012, p. 47).

Um cara bacana
Mas ele não é normal
Se fosse, não dava o cu (Stigger, 2012, p. 59).

O procedimento de escrita não criativa procura utilizar os produtos que já estão aí, em circulação. Diante disso, é muito comum encontrar a desconfiança de quem lê: isso é literatura? E talvez a desconfiança apenas confirme que estamos no domínio da inespecificidade das práticas artísticas contemporâneas.

Referências

- ALMADA, S. *Garotas mortas*. Tradução: Sergio Molina. São Paulo: Todavia, 2018.
- BARTHES, R. *A preparação do romance: a obra como vontade*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2005a. v. 2.
- BARTHES, R. *A preparação do romance: da vida à obra*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2005b. v. 1.
- BARTHES, R. *O rumor da língua*. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1992.
- BOURRIAUD, N. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BRACHER, B. *Anatomia do paraíso*. São Paulo: Ed. 34, 2016. (Coleção Nova Prosa).

- CHRISTIAN MARCLAY'S The Clock. [S. l.: s. n.], 27 fev. 2013. 1 vídeo (10 min). Publicado pelo canal JusTiniArt. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0gSwtr3E4Fo>. Acesso em: 21 out. 2020.
- COSTA LIMA, L. As formas híbridas. In: COSTA LIMA, L. *História, Ficção, Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 348-372.
- FRANCOY, D. *A invenção dos subúrbios*. São Paulo: Edições Jabuticaba, 2018.
- FRANKEL, R. D. *Sessão*. [São Paulo]: Ed. Luna Parque, 2017.
- GARRAMUÑO, F. *Frutos estranhos*: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Tradução: Carlos Nougé. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- GIORDANO, A. *Vida y obra*: otra vuelta al giro autobiográfico. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2011.
- GOLDSMITH, K. *Escritura no-creativa*: gestionando el lenguaje en la era digital. Tradução: Alan Page. Buenos Aires: Caja Negra, 2016. (Futuros Próximos).
- GUTIÉRREZ, R. *Formas híbridas*. Rio de Janeiro: Circuito, 2017.
- KATCHADJIAN, P. *El Aleph engordado*. Buenos Aires: Imprenta Argentina de Poesía, 2009.
- LADDAGA, R. *Estética de laboratório*. Tradução: Magda Lopes. São Paulo: Martins Fontes, 2013. (Coleção Todas as Artes).
- LEJEUNE, P. *On Diary*. Tradução: Kathy Durnin. Manoa: University of Hawaii Press, 2009.
- LEVRERO, M. *El discurso vacío*. Barcelona: Debolsillo, 2009.
- LEVRERO, M. *O romance luminoso*. Tradução: Antônio Xerxenesky. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- MARTENS, L. Problems of definition, method and interpretation. In: MARTENS, L. *The Diary Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985. p. 3-54.
- MONTAIGNE, M. *Ensaaios*. Tradução: Sérgio Milliet. São Paulo: Ed. 34, 2016.
- MUSIL, R. *O homem sem qualidades*. Tradução: Lya Luft e Carlos Abbenseth. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.
- STAROBINSKI, J. É possível definir o Ensaio? *Remate de Males*, Campinas, v. 31, n. 1-2, p. 13-24, 2012. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636219>. Acesso em: 6 jul. 2020.

STIGGER, V. *Delírio de Damasco*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2012.

TABAROVSKI, D. História de uma infâmia. *Quatro cinco um*, São Paulo, n. 9, 2018. Disponível em: <https://www.quatrocincoum.com.br/br/artigos/1/historia-de-uma-infamia>. Acesso em: 21 out. 2020.

TÓIBÍN, C. *O mestre*. Tradução: José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

VIDAL, P. *Algum Lugar*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2009.

VILA-MATAS, E. *Bartleby e companhia*. Tradução: Maria Carolina de Araújo e Josely Vianna Baptista. São Paulo: CosacNaify, 2004.

YOUNG, T. *Tim Youd: 100 novels*. *Tim Youd*, Mississipi, 2014. Disponível em: <https://timyoud.com/>. Acesso em: 21 out. 2020.

Forma, ficção e escrita não criativa

Labirinto sem Minotauro
Os deslizamentos da ficção em
O material humano de Rodrigo Rey Rosa¹

Davi Lara

¹ O artigo foi publicado originalmente na revista *Scripta Uniandrada* (2021).

Em *Estética de Laboratório* (2013), o crítico argentino Reinaldo Laddaga afirma que nosso modo de produzir e apreciar arte, hoje, passa por transformações que podem ser explicadas por uma mudança de cena. No esquema dominante da arte moderna, a cena de comunicação artística era marcada por uma distância entre o artista e o espectador, mediada pela obra de arte. Neste modelo, a “obra de arte é pensada como um painel que separa dois espaços: em um lado deles se encontra o artista; no outro, os espectadores” (Ladagga, 2013, p. 11). Na cena de uma parte significativa da arte contemporânea, por sua vez, este painel cai ou é retirado, e a forma de apreciação da produção artística se assemelha menos com uma visita ao museu do que com uma excursão guiada no estúdio de um pintor.

Nesta visita, vemos não apenas as peças acabadas, mas também obras em construção, esboços de projetos abandonados, os instrumentos de trabalho do artista e até mesmo elementos alheios ao trabalho, propriamente dito, como uma xícara de café ou a música ambiente. De acordo com Laddaga, ao final desta excursão, ficamos com impressão não da descrição de elementos sucessivos e mais ou menos desconexos, tampouco de uma obra acabada, mas sim com a impressão de um “estado de estúdio, que é o lugar onde há obras em potencial” (Laddaga, 2013, p. 12).

Uma das principais características das produções artísticas nas quais ocorrem cenas como essa é o foco na figura do artista, que se expõe em um momento específico da sua vida em condições controladas. Ou seja, ao mesmo tempo em que expõe os bastidores da produção artística, “um artista se expõe enquanto realiza uma operação em si mesmo” (Laddaga, 2013, p. 13-14), quase como um exercício espiritual que, no entanto, é dedicado

à autoexposição. Acredito que boa parte da produção literária em prosa de ficção do presente pode ser descrita desta maneira. São obras que geralmente se vendem e se declaram como romances, mas flertam com a autobiografia ao trazer a figura real do autor, com seu nome civil ou aspectos da sua biografia, para o centro da trama ficcional.

Geralmente narrados em primeira pessoa, por um personagem escritor que se confunde parcialmente com a figura do próprio autor, muitos desses relatos contam o processo de preparação do próprio romance, resultando numa espécie de romance-andaime, isto é, um romance em construção ou que expõe a maneira como foi construído. Dentro de uma série de livros que se enquadram nesta descrição, poderíamos mencionar obras como *Soldados de Salamina* (2001), *O impostor* (2014) e *O rei das sombras* (2017) de Javier Cercas, *Cantiga de findar* (2011) de Julian Herbert (2010), *HHhH* de Laurent Binet (2010) e *O espírito dos meus pais continua a subir na chuva* (2011) de Patricio Pron, para ficar só em alguns exemplos.

Neste ensaio, no entanto, gostaria de me ater a apenas um título, o romance *O material humano* do escritor guatemalteco Rodrigo Rey Rosa.

Publicado originalmente em 2009, este livro gira em torno do Arquivo com milhares de documentos que cobrem mais de um século da atividade policial da Guatemala descoberto acidentalmente em 2005 no complexo de edifícios policiais La Isla. Com o objetivo inicial de pesquisar “os casos de intelectuais e artistas objetos de investigação policial – ou que colaboraram com a polícia como informantes e delatores – durante o século XX” (Rey Rosa, 2011, p. 12), Rey Rosa, que é também o nome do

personagem-narrador do livro, pede permissão às autoridades responsáveis para realizar uma pesquisa no arquivo recém-descoberto. No entanto, só consegue ter acesso aos documentos pertencentes ao Gabinete de Identificação, onde estão registrados os presos da polícia guatemalteca desde 1922, ano da fundação do Gabinete.

Estruturalmente, o livro é dividido em partes desiguais que correspondem às anotações que o escritor ia fazendo em cadernetas e cadernos enquanto realizava a pesquisa no Arquivo. Assim, logo no início do livro, 20 páginas são dedicadas à enumeração caótica de fichas policiais que, por um motivo qualquer, ele achou interessantes o suficiente para serem reproduzidas, nas quais constam algumas informações sumárias, como o nome da pessoa fichada, a data de nascimento, a profissão e o delito cometido.

A leitura desta enumeração aleatória de nomes e delitos permite observar algumas coisas, como a convivência de crimes políticos com crimes comuns e um esboço do perfil sociológico dos presos, mas não muito mais que isso. Ao fim destas 20 páginas, o que fica como tom dominante é a impressão da desordem de uma acumulação desenfreada de dados que não conseguem formar um todo, uma história fechada. E como o objetivo de Rey Rosa, o personagem, era utilizar aquele material para escrever um romance, um dos fios condutores do livro é a tentativa de achar naquele emaranhado caótico algo que possa render uma história.

Em uma passagem que narra o cotidiano de mais um dia improdutivo de pesquisa, o narrador escreve: “Inesperadamente me pergunto que tipo de Minotauro pode se esconder num labirinto como este. Talvez seja um traço de pensamento hereditário acreditar que

todo labirinto tem seu Minotauro. Se este não tivesse, eu poderia cair na tentação de inventá-lo” (Rey Rosa, 2011, p. 58).

Neste trecho, o narrador expressa sua perplexidade frente ao labirinto do Arquivo, no qual ele, enquanto escreve, ainda acredita que irá encontrar um Minotauro, isto é, um elemento escondido que dará ao Arquivo um sentido narrativo, um enfeixe romanesco. Na falta de uma pista melhor, inicialmente, direciona sua atenção para a figura de Benedicto Tun, o chefe do Gabinete de Identificação cujo nome aparece ao final de todas as fichas analisadas. Ao longo do livro, faz uma pesquisa bibliográfica sobre Tun, entra em contato com seu filho e tenta traçar um perfil psicológico do bacharel.

Tudo indica que o romance se desenvolverá em torno da figura discreta deste funcionário exemplar, quando de forma inesperada entra em cena a figura da mãe de Rey Rosa, que havia sido sequestrada durante a guerra civil guatemalteca, provavelmente por um grupo guerrilheiro cujo ex-membro, ao que tudo indicava, integrava a equipe dos arquivistas que trabalhavam em La Isla. Durante um tempo, parece que descobrir a identidade do ex-guerrilheiro que sequestrou sua mãe é o verdadeiro objetivo romanesco do personagem. Mas essa história também não vai para frente.

Se havia um Minotauro neste labirinto, não era nem Benedicto Tun, nem a identidade dos sequestradores de sua mãe, pois o verdadeiro núcleo do relato, aquilo que lhe dá unidade, nada mais é do que a própria investigação e a relação que se evidencia neste processo entre a ética profissional do autor e a realidade política do seu país.

Descartadas as pistas falsas de um desenlace romanesco, o que resta, no livro, são as descrições do cotidiano de pesquisa, as

turbulências do seu caso amoroso com B+ (forma abreviada do nome de sua amante, usada para preservar o nome real da personagem, ou para criar o efeito de que a personagem foi inspirada numa pessoa real cuja identidade ele quer preservar), os encontros com Pía, sua filha, as reuniões em família, os telefonemas ameaçadores que recebe de madrugada, as notícias envolvendo o assassinato de três deputados salvadorenhos e seu motorista próximo à Cidade da Guatemala, enfim, acontecimentos da ordem do dia que estão mais próximos da aleatoriedade das anotações de um diário do que do ordenamento formal de um romance.

Não por acaso, o livro é constituído de transcrições dos cadernos e cadernetas nos quais o autor (supostamente) fazia suas anotações ao longo de mais ou menos sete meses desde sua primeira visita ao Arquivo. Assim, nós, leitores, somos informados dos dilemas subjetivos e das circunstâncias materiais da escrita do romance/diário conforme elas eram elaboradas pelo autor na época em que as vivenciava. Não há, portanto, o efeito de distanciamento entre autor e obra, por meio do qual um autor pode formular e pôr em prática um plano de escrita baseado numa unidade previamente estabelecida. O que também não quer dizer que não exista artifício ou mesmo invenção na composição do relato, quer dizer apenas que essa composição parece tão mais próxima da aleatoriedade da vida à medida que se afasta de interpretações totalizantes dos fatos narrados.

Em *A coisa mais próxima da vida* (2017), James Wood faz uma distinção conceitual entre instância e forma que ajuda a explicar o que estou querendo dizer. Para o crítico americano, o gênero romance é marcado por uma oscilação entre uma visão secular e uma visão religiosa, que correspondem, respectivamente, à

instância e à forma. “O impulso secular do romance [isto é, a instância] vai na direção da expansão e da extensão da vida; o romance é o grande operador das ações ordinárias. Expande as instâncias de nossa vida em cenas e detalhes; procura conduzi-las num ritmo próximo à vida real” (Wood, 2017, p. 22). No outro lado, “o modo eterno ou religioso do romance [isto é, a forma] faz-nos lembrar que a vida é limitada pela morte, que a vida é a morte anunciada. O que faz esse modo ser religioso é o fato de ele compartilhar a tendência religiosa de ver a vida como já delimitada, já escrita” (Wood, 2017, p. 23).

Ou seja, enquanto a instância é o impulso formal que dá a extensão máxima aos detalhes e acontecimentos mais ou menos aleatórios que compõem o cotidiano de todos nós, a forma é o impulso que delimita a proliferação desenfreada dos fatos cotidianos do dia a dia e os domestica numa moldura narrativa. A instância representa o imediatismo do presente, no qual apreendemos os acontecimentos sem uma grande elaboração, enquanto a forma reproduz a visão de quem revisita os acontecimentos passados com a elaboração propiciada pela distância temporal.

É importante destacar que, para Wood (2017), instância e forma são igualmente importantes para o estabelecimento do romance, tal como ele se dá na tradição moderna. Escreve Wood (2017, p. 26):

Num romance, está sempre ocorrendo uma luta entre presente e passado, instância e forma, livre-arbítrio e determinismo, expansão secular e contração religiosa. [...] O romance parece eternamente incapaz de decidir entre se entreter na onisciência ou se desculpar por ela, evidenciá-la ou barrá-la.

Esta observação é importante, entre outras coisas, porque é justamente esta tensão entre a proliferação secular e a síntese religiosa que faz com que seja possível que leiamos romances sem confundi-los com os gêneros referenciais, como a autobiografia, o diário e a narrativa histórica, nem os tomar como verdades inconteste, como os textos religiosos pedem para serem lidos.

Para Wood (2017, p. 19), é especialmente importante esta distinção da ficção com os textos religiosos, pois é justamente a “sua proximidade, e diferença final, em relação aos textos religiosos” o que melhor define o estatuto da ficção no romance moderno: “O real, na ficção, é sempre uma questão de crença – cabe a nós como leitores validar e confirmar. É uma crença que nos é exigida e que podemos recusar a qualquer momento. [...] A crença na ficção é sempre uma crença ‘como se’”.

Pois bem. Acho que já está claro o meu objetivo ao trazer estas considerações. Creio que em *O material humano* ocorre um desequilíbrio nesta dinâmica entre instância e forma que caracteriza o romance em sua manifestação moderna. E não apenas porque há um claro predomínio dos fatos comezinhos e mais ou menos aleatórios do dia a dia do personagem-narrador. Mas, também, por conta da administração da expectativa do leitor, que, em diversas partes do relato, é levado a acreditar que o romance vai se desenvolver em torno de um núcleo romanesco por meio de uma série de pistas falsas, que parecem estar ali apenas para atestar a impossibilidade de se narrar qualquer coisa de acordo com uma visão totalizante da vida.

No extremo, esta brincadeira com a expectativa/frustração do leitor pode ser lida como uma denúncia da artificialidade de qualquer relato que se propõe a domesticar a multiplicação desenfreada

dos acontecimentos cotidianos dentro de um tólos narrativo, de uma estrutura consequente, coerente e com senso de totalidade. Ou, pelo menos, é assim que entendo quando o protagonista se questiona se a tendência de achar que todo labirinto tem seu Míno-tauro não é apenas “um traço de pensamento hereditário”, isto é, um hábito adquirido de uma longa tradição de pensamento que determina o nosso horizonte de expectativa enquanto leitores de romances e leitores do mundo.

Se esta leitura faz sentido, então podemos concluir que romances como esse de Rodrigo Rey Rosa – que têm como uma das características principais a incorporação de uma série de elementos que, antes, na cena da comunicação artística preponderante na modernidade, ficavam nos bastidores (Laddaga, 2013) – criam uma tensão com toda uma influente tradição de leitura para a qual a ficção é o principal traço distintivo do romance enquanto gênero. Do mesmo modo, não parece descabido supor que a noção de ficção vigente, que está no centro da nossa experiência como leitores, esteja se transformando.

Para entender, no entanto, em que consiste esta transformação, é necessário, antes, compreender em que consiste a noção de ficção que está sendo tensionada, isto é, a noção de ficção moderna, que, de acordo com a crítica americana Catherine Gallagher, nasce em meados do século XVIII, na Inglaterra. O recorte do *corpus* não é aleatório: foi justamente na Inglaterra oitocentista onde o romance moderno achou o terreno mais fértil para o seu florescimento. Como se sabe, essa é a tese central de *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding* (2010), de Ian Watt, cujo argumento central é bastante conhecido.

Para Watt (2010, p. 37), o romance (em inglês, *novel*) apresenta uma nova forma de expressão, chamada por ele de realismo formal, que rompe com a tradição literária vigente à época. Watt cita, ao longo do livro, vários fatores que “contribuíram para que essa ruptura ocorresse na Inglaterra antes e mais completamente que em outro país”, dentre os quais, podemos mencionar o desenvolvimento do capitalismo, a ascensão da classe média, a criação de um público leitor (e, conseqüentemente, de um novo mercado), a urbanização e a experiência geral do individualismo.

Desdobrando este argumento, Gallagher parte da diferenciação na língua inglesa entre *romance* e *novel* para defender que o conceito de ficção com o qual operamos hoje em dia, isto é, o de um gênero discursivo que se opõe ao mesmo tempo à realidade e à mentira, surgiu junto com a ascensão do *novel* na sociedade inglesa setecentista.

Antes do *novel*, se a ficção também se distinguiu da realidade, ela se confundia com a ideia de mentira, de dissimulação, de fingimento; logo, apenas narrativas que se diferenciavam claramente da realidade poderiam ser consideradas narrativas ficcionais. “Se não continham animais falantes, tapetes voadores ou personagens humanas muito diferentes do normal, as narrações pareciam referenciais” (Gallagher, 2009, p. 632). É importante assinalar, no entanto, que só podemos chamar estas narrativas pré-modernas que suspendiam a “referencialidade” de ficções de forma retroativa e anacrônica, pois foi apenas com o surgimento da *novel* que a concepção de ficção, tal como a entendemos hoje, no sentido da dupla diferenciação da verdade e da mentira, passou a ser difundida e compreendida por todos (ou quase todos).

Foi a necessidade de autoafirmação do *novel*, então um gênero emergente, com relação a seus gêneros rivais, o que suscitou a discussão pública que redundou na popularização de uma noção mais refinada da ficção. Como Gallagher observa, antes do *novel* os gêneros narrativos dominantes da Europa faziam referências a figuras reais. Assim, o romance de cavalaria, comumente citado com o precursor direto do romance moderno (o *novel*), devia grande parte do seu sucesso ao fato de o público relacionar seus personagens com personalidades públicas, do presente ou do passado.

Do mesmo modo, os livros de escândalo (*chroniques scandaleuses*), outro gênero comum na época, deviam sua popularidade ao fato de tratarem de personagens reais, que, no entanto, eram caracterizados como figuras monstruosas, claramente fantasiosas, com o fim de se proteger de possíveis retaliações. Assim, se esses livros de escândalo rendessem um processo para os seus autores, eles poderiam alegar que se tratava apenas de uma ficção (*fantasy*).

Foi apenas com o surgimento do *novel* que uma narrativa plausível, verossímil, pôde ser lida, ao mesmo tempo, como ficção: “No século XVII e no início do séc. XVIII, as narrações críveis em prosa – inclusive aquelas que atualmente definimos como ficção – eram lidas ou como relatos reais ou como reflexões alegóricas sobre pessoas ou eventos da contemporaneidade” (Gallagher, 2009, p. 632). Por isso que, para a autora, a noção mais refinada de ficção só surgiu quando os romancistas do século XVIII renunciaram “às tentativas daqueles que lhes antecederam de convencer os leitores de que suas histórias eram verdadeiras ou, de alguma maneira, diziam respeito a pessoas reais” (Gallagher, 2009, p. 630).

Assim, se Daniel Defoe, em 1719, quando publicou *As aventuras de Robson Crusóé*, considerado um dos primeiros representantes

do romance moderno, tentou enganar o público – ao que parece, com êxito – afirmando que sua história era verídica, pouco tempo depois Henry Fielding se esforçava no sentido contrário: o de convencer seus leitores de que, apesar da plausibilidade do relato, seus livros eram estritamente ficcionais. A base de seu argumento é que ele não retratava pessoas reais, mas uma espécie, um tipo, que, no entanto, agia conforme as regras da plausibilidade, de acordo com as circunstâncias nas quais se inseria.

Daí dizer, como Gallagher (2009, p. 631) diz, que, paradoxalmente, “o *novel* ao mesmo tempo descobriu e ocultou a ficção”. Descobriu, pois desvinculou a ficção da sua identificação com o sobrenatural e o fantástico (*fantasy*), fazendo assim com que o *corpus* de ficção se ampliasse e sua ideia se refinasse. E ocultou, pois, ao abrir a possibilidade de que narrativas plausíveis pudessem ser consideradas ficcionais, o *novel* promoveu um embaralhamento na categorização dos gêneros textuais da época, diminuindo, se não abolindo, a distância formal entre os gêneros considerados referenciais e aqueles que passaram a ser identificados como ficcionais: do ponto de vista formal, não há diferença significativa entre um relato de viagem real e um romance que emula os relatos de viagem, como *Robson Crusoe*, por exemplo.

Pode-se argumentar que Rey Rosa age de forma parecida aos precursores do romance moderno quando, no início do seu romance, entre a dedicatória e o sumário, coloca a seguinte advertência: “Embora não pareça, embora não queira parecer, esta é uma obra de ficção” (Rey Rosa, 2011, p. 7). Descartando a possibilidade de que ele, a exemplo dos autores dos livros de escândalo setecentistas, tenha escrito esta advertência como uma medida preventiva contra possíveis retaliações das figuras reais implicadas no relato,

e considerando que ele esteja sendo sincero quando afirma que seu romance é uma obra de ficção, então, nos resta, ainda, questionar se a definição de ficção que ele reivindica – ou que a ele pode ser atribuída – é a mesma dos romancistas modernos.

Gostaria de sugerir a hipótese de que a noção de ficção que se desprende de romances limítrofes como *O material humano* se distingue da noção moderna trabalhada por Gallagher e por Wood (o “como se”) justamente por tensionar (ou, pelo menos, tornar problemática) a distinção entre ficção e realidade. Nesta concepção contemporânea, a ficção seria pensada de uma forma muito parecida com aquela professada pelo escritor argentino Juan José Saer (2009, p. 2) ao afirmar que “a verdade não é necessariamente o contrário da ficção, e que quando optamos pela prática da ficção não o fazemos com o propósito obscuro de tergiversar a verdade”.

Acredito que, ao reproduzir um ritmo narrativo mais próximo da vida, ao se apropriar de gêneros não ficcionais (o diário, a anotação, o ensaio etc.), ao criar, por fim, um efeito de intimidade com o leitor, estas obras realçam um conceito de ficção mais refinado, que não é visto como o negativo do verdadeiro, mas como uma ferramenta de investigação da realidade tão verdadeira quando qualquer outra legitimada socialmente.

Um dos elementos que levam a pensar nesta remodulação do conceito de ficção são justamente estes artifícios formais que dilatam os “efeitos de real” (Barthes, 2004) da obra que aponto no início deste ensaio. No entanto, o aspecto formal, sozinho, não dá conta de explicar este deslocamento da ficção, haja vista que um dos principais recursos usados pelos primeiros romancistas ingleses consistiu justamente em afirmar a ficcionalidade de um relato que, por outro lado, se esforçava para parecer plausível, se

apropriando, para isso, de uma série de gêneros não ficcionais, como o diário (*Robson Crusóé*) ou a epístola (*Pamela*). Com isso, não quero dar a entender que não existem diferenças entre o *novel* setecentista e os romances contemporâneos, basta ler exemplares das duas tradições para perceber o quão diferentes são.

No entanto, no que pesem todas as dissemelhanças no resultado, o *procedimento*, isto é, a construção do relato ficcional por meio da incorporação de registros dos discursos referenciais, é o mesmo; as diferenças poderiam ser explicadas pelo diferente contexto discursivo (literário e não literário) em que ambas as manifestações literárias estão inseridas: o conjunto de gêneros e formas que compõe o repertório discursivo de uma dada época em um dado lugar. Logo, concluímos que a explicação para os deslizamentos da ficção no contemporâneo não pode ser procurada *apenas* nos romances, mas *também* em seu redor.

Sem a pretensão de esgotar o problema, longe disso, gostaria de propor que, se a ficção, hoje, passa por uma remodelação, isso se deve, em grande medida, a uma mudança da nossa percepção do real. De fato, se o conceito de ficção se manteve firme por tanto tempo, apesar das diversas crises por que passou o romance, isso se deve, entre outras coisas, à estabilidade da ideia de verdade e das instituições responsáveis pela construção e investigação do real.

Hoje, depois do anúncio do fim das grandes narrativas, da crise generalizada da representação e da crítica filosófica da verdade, as coisas parecem ter mudado. Estou pensando, aqui, em fenômenos extremos como o negacionismo climático, o revisionismo histórico, as *fake news* e a autoverdade, que já existiam no passado mas que assumem uma dimensão e uma importância no presente que até pouco tempo atrás eram inimagináveis. Mas também estou

pensando em outras coisas mais triviais, como no impacto do celular e das redes sociais, cujo imediatismo divide o tempo em pequenas fatias de presente (pensem nos *stories*, nos *tweets*, no rolar do *feed* etc.) e alteram nossa percepção da realidade, ao mesmo tempo em que instituem aquilo que o filósofo alemão Boris Groys (2014) chama de “obrigação do desenho de si”, isto é, a força que compele todos nós a criar uma persona e torná-la pública se desejarmos participar da nova ágora do universo digital.

Dentro deste contexto, as produções culturais que se atenam ao íntimo e à cotidianidade parecem muito mais verossímeis do que as grandes interpretações mediadas por um conhecimento estruturado. Por conseguinte, narrativas que reproduzam o ritmo fragmentado do cotidiano parecem mais próximas da realidade do que as narrativas que acompanhavam o arco de uma existência (uma pessoa, um acontecimento, uma nação etc.) em sua totalidade.

É óbvio que ainda é preciso desenvolver e explorar melhor esta hipótese para ver até que ponto ela de fato é frutífera para se compreender os deslizamentos da ficção no contemporâneo. De qualquer modo, gostaria de deixá-la registrada como uma espécie de anotação para uma investigação futura e como uma provocação para o debate.

Referências

BARTHES, R. O efeito de real. *In*: BARTHES, R. *O rumor da língua*. Tradução: Mário Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (Coleção Roland Barthes). p. 181-190.

GALLAGHER, C. Ficção. In: MORETTI, F. (org.). *O romance: a cultura do romance*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Cosac & Naify, 2009. v. 1, p. 629-658.

GROYS, B. *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Tradução: Paola Cortés Rocca. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.

LADDAGA, R. *Estética de laboratório*. Tradução: Magda Lopes. São Paulo: Martins Fontes, 2013. (Coleção Todas as Artes).

LARA, D. S. Labirinto sem Minotauro: os deslizamentos da ficção em o material humano de Rodrigo Rey Rosa. *Scripta Uniandrade - Revista da Pós-Graduação em Letras - UNIANDRADE*, Curitiba, v. 19, n. 2, p. 126-137, 2021. Disponível em: <https://revista.uniandrade.br/index.php/ScriptaUniandrade/article/view/2207>. Acesso em: 12 nov. 2021.

REY ROSA, R. *O material humano*. Tradução: Josely Vianna Baptista. São Paulo: Benvirá, 2011.

SAER, J. J. O conceito de ficção. Tradução: Joca Wolff. *Sopro: Panfleto Político-cultural, Desterro*, n. 15, p. 1-4, 2009. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n15.pdf>. Acesso em: 25 dez. 2019.

WATT, I. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução: Hildergard Feist. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

WOOD, J. *A coisa mais próxima da vida*. Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: Sesi-SP Ed., 2017.

Escrita não criativa

Copiar e colar é criar?

Débora Molina

*No quería componer otro Quijote – lo cual es fácil –
sino el Quijote. Inútil agregar que no encaró nunca
una transcripción mecánica del original;
no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era
producir unas páginas que coincidieran
– palabra por palabra y línea por línea –
con las de Miguel de Cervantes*

Jorge Luis Borges – “Pierre Menard, autor del Quixote”

No conhecido conto de Borges (2000) “Pierre Menard, autor del Quijote”, o narrador nos conta a história de um famoso escritor, Pierre Menard, que se propôs a fazer algo pouco usual no que diz respeito à literatura: escrever um texto que coincidissem palavra por palavra e linha por linha com as de Miguel de Cervantes. Embora as palavras de Menard sejam exatamente as mesmas de Cervantes, o narrador ressalta ainda que não se trata de uma cópia, mas de um outro texto que era, a seu ver, inclusive superior ao escrito no século XVII. O quadro exposto por Borges nos inquieta um pouco, afinal o que seria então um texto que é exatamente igual ao outro, mas não se trata de uma cópia? Obviamente, quando escreveu seu conto, Borges não poderia imaginar que, nos dias atuais, haveria alguma concepção de escrita que pudesse nomear a proposta de Menard, e ainda conferir um sentido que, mesmo sem querer, viesse a explicar que tipo de autor é esse “autor copiador/não plagiador”.

A escrita não criativa – *uncreative writing* –, tematizada pelo polêmico Kenneth Goldsmith (2011), trata de uma ideia de escrita que não se vale mais da genialidade, inventividade e criatividade, mas, sim, da cópia, do roubo e da apropriação. Poeta laureado pelo Museu de Arte Moderna, Goldsmith compreende que as novas tecnologias podem estar causando uma mudança significativa no campo da escrita literária e conseqüentemente acabarão por redefinir concepções como a de autoria e a de texto literário. Assim sendo, Goldsmith defende uma poética da apropriação, técnica na qual a criação parte da cópia literal de um texto. O que redefine, então, essa criação baseada na cópia é justamente o novo contexto em que ela será inserida.

Nicolas Bourriaud, em seu livro *Pós-Produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo* (2009), define que a concepção de

arte hoje está relacionada ao que nomeia de “pós-produção”, termo técnico utilizado pelas produtoras de vídeo, música, TV etc. para fazer referência ao tratamento que um produto recebe após estar registrado – a inserção de legendas de um filme ou a edição de cenas, por exemplo. Através do termo, Bourriaud pretende dar conta do processo artístico contemporâneo que já não lida mais com materiais primários, como a tela em branco, a argila ou o mármore, mas com produtos que já estão elaborados, estão em circulação.

Tanto para Goldsmith quanto para Bourriaud, a ideia de cópia e apropriação não sugere necessariamente copiar no sentido de resultar no mesmo produto, mas a possibilidade de criar um novo objeto totalmente diferente de sua fonte. Assim como um Pierre Menard que copia palavra por palavra, mas não executa necessariamente uma cópia – pois o que configura a diferença é o contexto relacionado à época em que cada obra foi lida –, o escritor apropriador, o gênio não original, ao copiar algo, não cria/produz o mesmo material, pois é justamente a transposição para um outro contexto que confere a essa obra um estatuto de novidade.

Como sugere Marjorie Perloff em seu livro *O gênio não-original: poesia por outros meios no novo século* (2013), estamos lidando agora com a proposta de uma nova *inventio* em que o fazer literário, que na modernidade esteve relacionado à noção de originalidade e criatividade autorais, também admite como criação um texto que se vale da escrita dos outros, um autor que copia e reelabora um texto a partir da manipulação dos dados apropriados.

Assim, as discussões suscitadas pela escrita não criativa e pela ideia de gênio não original podem indicar um esvaziamento da noção de autoria. Concebida no século XVIII, a concepção de autor,

que esteve bastante marcada pela capacidade de criação a partir da ideia de genialidade do autor, nos dias atuais encontra uma reconfiguração. O autor de escrita não criativa aparenta fazer outra coisa que não tem relação alguma com o que entendemos por autoria quando se trata de um texto literário, já que parte de uma técnica que não cria uma palavra sequer, e acaba assim contrapondo-se à ideia de autor como origem, como criador inventivo de uma obra.

É sabido que ao longo do século XX surgiram diversificadas análises sobre o apagamento do autor como gênio. Textos como “A morte do autor”, de Barthes, e “O que é um autor?”, de Foucault (2001), tematizaram o apagamento da instância autoral. Barthes sugere que nenhuma escrita é original, sendo ela sempre oriunda dos mil focos da cultura, desmitificando, assim, a concepção de autor como um deus que cria todas as coisas a partir de sua inventividade. Já Foucault, explorando a função-autor, demonstra que a configuração da ideia de escritor está relacionada ao funcionamento desse nome dentro da ordem do discurso, assim, o autor não é quem cria um texto, é quem exerce uma função relacionada a sua obra.

Se a concepção sob a ótica da escrita não criativa apaga a noção de autoria, conforme era atribuída à ideia de autor genial, o que seria essa reconfiguração da noção de autor no contemporâneo?

Quando se fala em autoria, dentre as tantas imagens capazes de representar o trabalho do autor, é possível imaginar um sujeito solitário em frente ao computador, ou máquina de escrever, olhando para a página em branco à espera de inspiração. Embora palavras como inspiração e genialidade tenham surgido no contexto do século XVIII e sido desconstruídas ao longo do século XX,

não há como negar que essa representação de autor permanece ainda muito presente em nosso tempo.

Contradizendo tal imaginário, o autor hoje se renova dentro da imensidão de possibilidades de escrita. Na era da informação, o dinamismo das plataformas digitais, a grande quantidade de ferramentas de busca e a instantaneidade das relações pessoais através das redes sociais estão imbricados ao contexto cultural do século XXI. Nossa subjetividade está cada vez mais entrelaçada ao universo virtual, o mundo e as relações estão mudando com a tecnologia. Dentre tantas inquietações trazidas pelas modificações culturais de nosso tempo, torna-se pertinente a questão: os conceitos de literatura e autoria também refletem tal mudança?

No capítulo inaugural do livro *O gênio não original*, o primeiro esforço de Marjorie Perloff consiste em pensar em uma espécie de *paideuma* da produção literária, que se utilizou da técnica da apropriação para elaborar seus próprios textos. Realizando a análise sobre a abordagem da recepção crítica ao consagrado poema “The Waste Land” de T. S. Eliot, Perloff quer discutir o conceito de autoria e criação. Escrito por meio de citações, o famoso poema desencadeia um comentário do conhecido crítico literário Edgell Rickword (*apud* Perloff, 2013, p. 25): “tem uma força nervosa que serve ao tema com precisão: mas ele recai na mera anotação, o resultado da indolência do poder imaginativo”.

Embora tal comentário tenha sido proferido no início do século XX, gostaríamos de nos deter no fato de que a conclusão do crítico, ainda hoje, continua sendo utilizada a respeito da escrita não criativa. Nesse sentido, arriscamos a hipótese de que o questionamento sobre a relação da técnica do recorte e cola, da apropriação de outras fontes, sugere um certo esvaziamento da noção de autoria.

“Temos aqui um escritor [Eliot] [...] pegando emprestado a maior parte dos seus melhores versos, mal criando qualquer verso de sua própria autoria” (Rickword *apud* Perloff, 2013, p. 42).

Considerando a escolha por uma determinada técnica de escrita – o remix, a apropriação – em relação ao conceito de autoria, tal como entendido desde seu surgimento, seria possível pensar que a noção de escrita não criativa contribui para um esvaziamento ou apagamento da figura autoral?

Como sabemos, a proclamação da morte do autor por Barthes (2004, p. 64) tem por objetivo atacar a persistência da presença do autor sobre suas criações e transferir ao leitor a responsabilidade pela leitura, e aqui me valho da célebre frase: “o nascimento do leitor deve-se pagar pela morte do autor”. Assim sendo, Roland Barthes (2004, p. 62) aposta no apagamento da figura do autor como criador, fundador, afirmando que “o escritor pode apenas imitar um gesto sempre anterior, jamais original”. No calor das discussões sobre autoria, Foucault lança a pergunta sobre o que é um autor, e afirma que não é tão fácil descartá-lo. No entanto, a noção de “função-autor” criada por Foucault não pretende restaurar o entendimento do autor tal como entendido no século XVIII, mas apontar para essa figura autoral como sendo construída em uma teia de discursos que a legitimam: “A função autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (Foucault, 2001, p. 271).

Podemos perceber, então, que ambos os pensadores se preocupam com desvencilhar o caráter da autoria de uma figura do gênio original através do esvaziamento desta figura autoral, apostando na autonomia do texto; em Barthes o leitor nasce, em

Foucault os textos circulam. Já temos aí, tomando para dialogar os dois textos seminais sobre autoria, um embasamento teórico para pensar, a partir de uma possibilidade de composição artística contemporânea – a escrita não criativa –, uma continuidade em relação à ideia de esvaziamento do autor. No entanto, parece inegável que é mesmo a partir dessa técnica de esvaziamento que um novo autor surge.

O que estamos querendo sugerir é que, se o processo da autoria remixada parece descomprometido com o labor da escrita literária e, por isso, parece esvaziar a noção de autoria, durante muito tempo vinculada à originalidade e à criatividade, ao mesmo tempo aponta para uma outra concepção de criação que parece preencher essa noção esvaziada: o autor aqui é um gênio não original, pois escreve através da montagem de materiais reciclados.

Em 2013, o extinto caderno “Prosa & Verso” do jornal *O globo* publicou um artigo chamado “Literatura do acaso: as experiências com o *What would i say*”, escrito por Bolívar Torres com colaboração de Leonardo Cazes. O artigo traz a discussão sobre o uso do *bot* na produção literária contemporânea e a reflexão sobre as concepções já inscritas no campo literário, como identidade autoral e escrita literária. O aplicativo que escreve frases a partir da escolha aleatória de palavras retiradas do nosso histórico de conversas e postagens do Facebook foi nesse mesmo ano experimentado por diversos autores. Angélica Freitas (2015) experimentou um desses aplicativos e criou uma poesia através do *poetweet*:

Bem ~bem~ mas realmente

<3 mas que trabalhadeira :)
+ desprezo da classe artística.
Próximo cd da grande cida moreira?
Farófica e a encheção lingüística.
.
Arte. tema para um próximo café.
Ops, o arquivo não está mais lá
Sobre a organização da arca de noé
Amor, as batata já tá.
.
Ter ficado linda a capivarinha!
Aerossol na mochila? é terrorismo?
Croassã 1 x 0 coxinha
Estou no epicentro do hipsterismo!
Muita coisa nesta vida minha

Para o professor Frederico Coelho, o uso desses aplicativos ecoa duas circunstâncias que “captam o momento atual” (Coelho *apud* Torres; Cazes, 2013): a primeira é o esvaziamento do autor, pois entende que o *bot* escreve novas sentenças a partir do que o autor já escreveu – sem que ele tenha construído o texto; a segunda é o reconhecimento do uso do aplicativo como um remix, em que predomina o procedimento do “recorta e cola” que remete ao poema dadaísta do início do século XX.

No *bot*, as palavras são suas, mas não é você que está construindo um discurso. [...] A máquina cria jogos

de palavras insanos, faz inversão de adjetivos. Mesmo assim, as frases geradas são, às vezes, de uma assustadora precisão (Coelho *apud* Torres; Cazes, 2013, p. 15).

A criação de poemas por meio do aplicativo é uma evidência do apagamento autoral. O autor desses produtos criados pela ferramenta é responsável pelas palavras ali inseridas: Angélica Freitas é autora do poema “Bem~bem~mas realmente”, mas a seleção, o aleatório da escolha são realizados por um robô. Até que ponto, então, podemos considerar que há alguma espécie de eu lírico em um poema como o apresentado por Angélica Freitas? Esse eu lírico é relativo a quem? Enfim, onde está a autoria da obra?

O poema “Bem~bem~mas realmente” representa um eco da própria voz de Freitas: afinal, as palavras são dela. Mas qual o papel do aplicativo nessa “criação”? A questão é ainda mais pertinente quando se trata de produtos que literalmente copiam outros trechos como acontece com a escrita não criativa. Nesses casos, quando um autor utiliza palavras, frases e até mesmo trechos inteiros de textos alheios, textos que não foram escritos pelo “autor”, a noção de autoria é abalada? O “autor” ainda pode ser considerado um autor?

Através de ensaios que buscam analisar “alguns exemplares cruciais que poderíamos chamar de poesia por outros métodos” (Perloff, 2013, p. 13), em seu livro, Perloff dispõe um capítulo para análise de cada experimento literário que apresente essas características pouco usuais no campo da literatura. Analisando obras como *Passagens* de Walter Benjamin e *Traffic* de Kenneth Goldsmith, sua pretensão é demonstrar que há uma diferença substancial na especificidade desses textos “excêntricos”. A proposição

central do livro de Perloff é entender como a internet e a troca de dados afetou a escrita contemporânea:

A revolução que logo ocorreu não foi a de escrever para a tela do computador, mas sim, a de escrever num ambiente de *hiperinformação*, um ambiente, aliás, em que todos são autores. [...] Nesse clima, o que Hart Crane chamou de a “palavra cognata” do poeta passa a ficar em segundo plano para aquilo que pode ser feito com as palavras dos outros – como palavras e frases já existentes podem ser enquadradas, recicladas, apropriadas. A poesia do ano de 2010 é, portanto, curiosamente distinta da de 1990, por mais que os seus autores permaneçam os mesmos (Perloff, 2013, p. 11-12).

Perloff defende abertamente que a *inventio* do novo século está calcada sobre a não originalidade, “ou pelo menos não na originalidade no sentido comum – isso não quer dizer que não haja um gênio em jogo” (Perloff, 2013, p. 54). Ou seja, apesar de a era atual não clamar pela originalidade nos moldes românticos, isso não quer dizer que não produza um material inovador valendo-se de procedimentos como os de recorte e cole, pois, segundo a crítica, é possível entender que o jogo da criação parte ainda de um “gênio”, mas de um gênio que não clama pela originalidade.

A observação central de Perloff sobre uma nova concepção para a ideia de gênio nos demonstra que seu esforço não é atribuir um apagamento total da figura do autor, mas dar um outro papel a essa figura que permita a valoração de seu trabalho enquanto criador no século XXI. O gênio não original é, portanto, uma espécie de

autor que cria através do que recicla, já que o gênio não original não cria, mas recria.

Se, em princípio, a noção de gênio não original parece esvaziar a própria noção de autoria moderna, também é possível ver aí uma outra configuração para o papel do autor no contemporâneo. Nos dias atuais, a reflexão sobre a condição de autoria parece encontrar cada vez mais complexidade. Um ponto que não podemos deixar de visualizar é que a atuação midiática do escritor tem se tornado bastante comum.

Com efeito, mesmo Barthes reconhecendo a “permanência do autor”, acreditamos que nem mesmo ele ou sequer Foucault poderiam imaginar o quanto a figura do autor poderia estar presente nos dias atuais. Há feiras literárias que apelam integralmente à figura autoral. Podemos encontrar autores divulgando suas obras em programas de televisão, entrevistas em diversos meios, tanto os impressos quanto os *on-line*, e há, ainda, o fenômeno das redes sociais que hoje é responsável não só pela divulgação da obra do autor como pela possibilidade de ele executar sua autopromoção sem a dependência de grandes editoras. O autor hoje não só retornou, como está mais vivo do que nunca, cada vez mais cresce o interesse sobre sua figura, graças à internet, que facilita a interação e integração com um público.

Antes da ascensão das mídias de massa, o interesse pela figura do autor se dava inicialmente a partir do contato com seu texto literário; lia-se primeiro sua obra para então construir uma imagem do autor; ao menos, era através de seu texto que as perguntas em torno de sua figura eram construídas. Com a expansão televisiva e a aparição de programas que dedicam parte de sua programação a divulgar artes e literatura, a imagem do escritor começa a ser

proeminente, temos acesso primeiramente a sua figura para posteriormente acessarmos seu texto: “O autor hoje deve antecipar o que era antes da mídia audiovisual, apenas um efeito *posteriori*. Deve induzir o desejo de ler seus textos, ao passo que antes era o texto que despertava a vontade de se aproximar dele” (Lejeune, 2008, p. 199). O autor, então, segundo Lejeune, deve encenar o próprio livro, no sentido de ser ele o responsável a conquistar o desejo e o interesse do leitor pelo seu livro.

Desta forma, podemos observar, como Foucault já o fazia em relação à modernidade, que, na esfera da cultura contemporânea, o anonimato já não é mais permitido ao escritor, sua imagem, seu corpo, estão cada vez mais presentes na mídia. Portanto, quando se pensa em autoria nos dias atuais, a ideia de morte parece cada vez mais distante.

Na nossa era digital, o autor pode também trabalhar ativamente na sua autopromoção, sem depender de grandes mídias ou articulações editoriais para destacar-se no campo e, assim, angariar leitores. Nos dias atuais, contamos com a disposição de redes sociais, que são veículos facilitadores de divulgação do autor, sua obra e suas atividades. O Facebook pode se tornar a porta de entrada para a conquista de contratos com editoras, convites para entrevistas etc., e é através dele que se pode também criar uma rede de trocas por meio da qual se estabelece com mais facilidade o contato direto entre o jovem autor e o autor que já está em circulação no campo. Se no século XVIII as trocas entre os pares se davam em grandes salões, atualmente essas trocas são efetuadas pela rapidez da esfera digital.

Figura 2 MixLit 68: os espaços

7
SET

MixLit 68: Os espaços

Posted 7 07-03:00 setembro 07-03:00 2013 by mixlitter in Danielle SCHLOSSAREK, Dash SHAW, Franz KAFKA, Laura ERBER, ONDJAKI, Paulo SCOTT, Saul BELLOW, Waltercio CALDAS. [1 Comentário](#)

Ela, prazerosa, no esplendor do seu sorriso¹ costumava dizer: “A vida é espantosamente curta.² Você chegou a tempo de eu perceber que não deveria desistir.”³

Não deu certo.⁴

Senti que estávamos separados não há três meses, mas há três anos. Pensei em como seria difícil conhecer outra pessoa, descobrir outro corpo, sem brotoejas na nuca, sem cicatriz na perna, sem manchas de sol nas costas, sem calos nos dedos.⁵

As pessoas separam, seguem sua vida, se mudam.⁶ As mulheres deixam de amar.⁷ Uma coisa que eu não aprenderia nunca.⁸

Pelo menos estou tentando resolver isso...⁹

Dar nomes para o espaço entre as coisas.¹⁰

Estou tentando!¹¹

¹ ONDJAKI. *E se amanhã o medo*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2010, p.73.

² Franz KAFKA. *Um médico rural*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p.40.

³ Paulo SCOTT. *Habitante irreal*. Rio de Janeiro: Objetiva/Alfaguara, 2011, p.215.

⁴ Saul BELLOW. *Herzog*. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p.67.

⁵ Danielle SCHLOSSAREK. *Irene na multidão*. Rio de Janeiro: Oito e meio, 2013, p.19.

⁶ Dash SHAW. *Umbigo sem fundo*. Tradução de Érico Assis. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, sem número de página, início da “Parte 2”.

⁷ Saul BELLOW. *Idem*, p.65.

⁸ Laura ERBER. *Esquilos de Pavlov*. Rio de Janeiro: Objetiva/Alfaguara, 2013, p.113.

⁹ Dash SHAW. *Idem*.

Fonte: Villa-Forte, 2013a.

Um exemplo significativo para ilustrar tal conceito e ainda trazer a discussão sobre a conciliação da escrita com as práticas atuais da *web* é o projeto MixLit: o DJ da Literatura, desenvolvido por Leonardo Villa-Forte. Inicialmente veiculado na plataforma *on-line*, em um *blog*, trata-se de um projeto inspirado na técnica de *sampler*, recurso de edição e seleção de músicas utilizado por DJs, que resulta na composição de uma nova música a partir de fragmentos de outras. A proposta do autor consistiu em fazer o mesmo, mas no universo literário: costurar trechos de variados escritores para criar uma nova história. Segundo Villa-Forte, a ideia surgiu no momento em que lia cerca de dez livros em conjunto, quando percebeu que alguns fragmentos de um livro poderiam ter ligação com fragmentos de outros. Foi então que teve a ideia de construir um *blog* na internet para publicar seus textos a partir da apropriação de excertos de textos literários alheios.

O MixLit 68 nos apresenta o panorama da criação através do recorte e cole que transforma a junção de fragmentos em um novo texto. Por meio de trechos de variados romances, Villa-Forte constrói um pequeno conto, em primeira pessoa, em que o personagem narrador lamenta o fim de um relacionamento. A montagem, que apresenta excertos retirados das narrativas apresentadas como nota de rodapé, apontam para uma construção coerente e lógica de uma cena que através das palavras do narrador, questiona a brevidade da vida e das relações. Embora traga a referência de onde retirou cada passagem, quando analisamos o MixLit através da lógica da escrita não criativa, entendemos que a relevância de cada uma delas não se torna importante para a direção da leitura desta pequena história, podemos lê-la sem aludir à sua filiação. Afinal, a origem de cada excerto não interfere em sua interpretação. Se

acaso não houvesse as referências indicadas, um leitor mais atento poderia identificar as fontes, e até mesmo criar um vínculo entre elas para a interpretação de leitura, mas este caminho não é obrigatório quando se trata de escrita não criativa. O uso de um trecho do clássico de Kafka tem o mesmo propósito que o fragmento do romance do gaúcho Paulo Scott: formar um texto coerente que soe literário, ou seja, o uso de um excerto do conto “A próxima Aldeia” de Kafka não tem mais valor do que os demais por ser uma obra canônica.

Em uma entrevista concedida ao *blog* O Canibal (2013b), Villa-Forte revela que os critérios para a seleção dos excertos escolhidos para a montagem dos Mixlits são quase aleatórios, pois apesar de geralmente estarem relacionados ao seu gosto pessoal, partindo de uma escolha “afetiva” – textos que leu, está lendo ou são já de cabeceira –, os trechos selecionados contam também com o aleatório ou, nas palavras de Villa-Forte, com “o que der na telha”.

Podemos perceber que o trabalho de seleção e combinação de Villa-Forte representa um percurso de leitor, e também demonstra que a triagem dos excertos envolve uma decisão de Villa-Forte como autor. As escolhas têm a ver com um processo criativo no qual o autor atua como um construtor ativo que quer produzir um texto dentro de uma lógica da escrita. Leonardo Villa-Forte pratica o que Marjorie Perloff nomeia de *moving information*, pois movimenta informações já existentes e, assim como a figura do programador de computadores, manuseia palavras criando novos produtos. Villa-Forte desloca citações e grifos de livros para um *blog* da *web*, montando novas histórias.

O trabalho de Villa-Forte é altamente criativo e exige bastante habilidade desse autor-leitor para a elaboração de seus Mixlits,

sendo essa, então, uma outra concepção de autoria que está relacionada à categoria de gênio não original. Neste sentido, é instigante pensar sobre a maneira ambígua como a condição de autor se coloca para o autor de escrita não criativa, e sobretudo sobre Leonardo Villa-Forte e sua inscrição no campo enquanto DJ literário.

A projeção do jovem autor Leonardo Villa-Forte, quando acompanhada de perto, deixa evidente a importância da divulgação do projeto MixLit: o DJ da Literatura, para a consolidação da sua trajetória literária. O projeto de criação não criativa causa uma espécie de efeito midiático que conseqüentemente divulga também o nome de um autor, pois é através dos Mixlits que o nome Villa-Forte passa a ser reconhecido.

Nas matérias que comentam o projeto, a menção sobre a técnica é muito maior do que qualquer outra atenção ao texto final. Em nenhuma das publicações há sequer o recorte de algum fragmento do Mixlit, quase todas as informações giram em torno do procedimento do recorte e cole e, claro, sobre quem as executou:

Com o blog *Mixlit* (<http://mixlit.wordpress.com>), o tradutor e colaborador editorial carioca Leonardo Villa-Forte aventura-se em um território quase inexplorado. Em cada post, seleciona trechos de diferentes escritores, combinando, sem fazer uso de hierarquia, passagens escritas por cânones e novatos, famosos e desconhecidos (Torres, 2013).

Um trabalho e tanto de pesquisa é o que faz Leonardo Villa-Forte em seu blog *Mixlit*. Ele lê um livro aqui, recorta

ali, guarda as frases e vai misturando trechos das histórias para construir um conto novo (Rodrigues, 2010).

O escritor Leonardo Villa-Forte, o DJ da literatura, realiza com o projeto *MixLit* um trabalho de seleção e edição de textos, assim como os DJs que adicionam e cruzam instrumentos e músicas em uma única faixa. A mistura de diversos autores e estilos pode gerar surpreendentes mash-ups literários (Mello, 2010).

A ideia, o procedimento utilizado pelo autor é mais amplamente divulgado do que qualquer análise propriamente da obra, dos textos exibidos no *blog*.

Aqui, acreditamos ter apontado um indício para a condição paradoxal da autoria no contemporâneo: o uso do procedimento, da técnica de montagem, parece ter maior importância do que o próprio texto. O texto como produto “criativo” parece mesmo subjugado pela iniciativa do autor. Se por um lado, então, temos um apagamento da figura autoral considerada “criativa”, como aquela que tem ideias originais e cria produtos originais, por outro, o procedimento é o grande responsável pela projeção do nome do autor.

As investidas de Leonardo Villa-Forte na carreira como DJ literário e escritor de escrita criativa começam a ganhar maior repercussão em 2015 com o lançamento de seu primeiro romance chamado *O princípio de ver histórias em todo lugar* pela editora Oito e meio, que conta com a orelha da autora chileno-brasileira Carola Saavedra.

O livro traz uma instigante e divertida história acerca do processo de escrita no contexto contemporâneo. Leonardo Villa-Forte escreve uma narrativa que propõe um desvio às iniciativas anteriores, sem se esquivar exatamente desses projetos, para apresentar uma reflexão sobre a escrita literária e os impasses vividos por quem quer tornar-se autor hoje.

O primeiro romance do autor é narrado em primeira pessoa e conta a história de um jovem publicitário que, após a viagem a trabalho de sua esposa Cecília, sente-se solitário e entediado. Mas é justamente a ausência de seu cônjuge que o leva a especular sobre o verdadeiro objetivo desta viagem: teria Cecília ido à Alemanha atrás de seu antigo namorado?

Em meio à especulação, inúmeras histórias sobre Cecília surgem, e o protagonista decide remediar a tensão e a solidão, oferecendo, durante os meses da ausência de Cecília, uma oficina de escrita criativa em sua própria casa. O mais irônico nessa proposta é a motivação do narrador, que não é um autor profissional, mas quer oferecer uma oficina de criação literária por acreditar que é um bom escritor. A ideia surge devido à lembrança de, quando mais jovem, ter frequentado uma oficina de escrita criativa de um famoso escritor. Embora não tenha se dedicado à carreira autoral e de não ter um livro publicado, o narrador acredita em seu potencial pelo fato de alguns colegas de sala terem dispensado elogios a seu texto. De modo bastante irônico, Villa-Forte parece dizer algo: o que define um autor ou um texto literário?

Com um final inusitado, Villa-Forte faz uma crítica mordaz ao modo como o processo de criação literária e o próprio conceito de autoria são tratados hoje por meio de seu narrador personagem.

O princípio de ver histórias em todo Lugar questiona com ironia as noções de originalidade e de criatividade.

Não deixa de ser paradoxal o fato de que é justamente através dos projetos de escrita não criativa, cujos procedimentos provocam o esvaziamento da originalidade, que Villa-Forte se estabelece como autor, ganhando maior visibilidade e oportunidades para se apresentar, inscrever seu nome como autor. Se, em teoria, a escrita não criativa é a que mais potencializa a ideia de morte do autor, a condição apresentada por Villa-Forte parece dizer o contrário, pois é através dela que esse novo autor surge e se afirma.

Referências

BARTHES, R. A morte do autor. In: BARTHES, R. *O rumor da Língua*. Tradução: Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64.

BORGES, J. L. Pierre Menard, autor del Quixote. In: BORGES, J. L. *Ficciones*. [Espanña]: Planeta DeAgostini, 2000. (Biblioteca La Nación).

BOURRIAUD, N. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

FOUCAULT, M. O que é um autor? In: FOUCAULT, M. *Ditos e escritos: Estética - literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. v. 3, p. 264-298.

FREITAS, A. Bem ~bem~ mas realmente. In: TORRES, B. Quatro poetweets de poetas brasileiros: site transformou tweets de autores em poesia. *O Globo*, São Paulo, 2015. (Cultura). Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/quatro-poetweets-de-poetas-brasileiros-15323043>. Acesso em: 5 mar. 2021.

GOLDSMITH, K. *Uncreative Writing: managing language in the digital age*. New York: Columbia University Press, 2011.

LEJEUNE, P. A imagem do autor na mídia. In: LEJEUNE, P.; NORONHA, J. M. G. (org.). *O pacto autobiográfico*: de Rousseau à internet. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008. (Humanitas). p. 192-204.

MELLO, R. N. Criação coletiva na nova era: artistas mostram como improvisações podem ganhar visibilidade mundial ao misturar tags e links. *Estadão*, Caderno 2, São Paulo, p. 4-4, 30 out. 2010. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral/criacao-coletiva-na-nova-era-imp-,632349>. Acesso em: 5 mar. 2021.

PERLOFF, M. O gênio não original: uma introdução. In: PERLOFF, M. *O Gênio não original*: poesia por outros meios no novo século. Belo Horizonte, UFMG, 2013. p. 23-57.

RODRIGUES, M. F. Mashup literário. *Publishnews*, São Paulo, 2010. Disponível em: <https://www.publishnews.com.br/materias/2010/05/25/57983-mashup-literario>. Acesso em: 5 mar. 2021.

TORRES, B.; CAZES, L. Literatura do acaso: as experiências com o bot 'what would i say? *O Globo*, São Paulo, 2013. (Prosa e Verso). Disponível em: <http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/literatura-do-acaso-as-experiencias-com-bot-what-would-say-518117.html>. Acesso em: 15 abr. 2014.

VILLA-FORTE, L. MixLit 68: os espaços. *Blog MixLit - O dj da literatura*. Rio de Janeiro, 7 set. 2013a. Disponível em: <https://mixlit.wordpress.com/2013/09/>. Acesso em: 5 mar. 2021

VILLA-FORTE, L. *O princípio de ver histórias em todo lugar*. Rio de Janeiro: Ed. Oito e Meio, 2015.

VILLA-FORTE, L. *Sampler de letrinhas*. Rio de Janeiro, 2013b. Tumblr: @ocanibal1leovilla. Disponível em: <http://ocanibal1leovilla.tumblr.com/post/53130380879/o-prazer-foi-nosso-em-conhecer-leonardo>. Acesso em: 18 nov. 2016.

Autoficção

Antonio Caetano Júnior
Caroline Barbosa
Davi Lara
Luciene Azevedo
Marília Costa
Nilo Caciél
Nivana Silva
Nívia Silva
Samara Lima

O termo “autoficção” foi criado por Serge Doubrovsky para classificar seu romance *Fils*, lançado em 1977. Serge Doubrovsky (1977, p. 10) define o neologismo da seguinte maneira:

Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quiser, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonância, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz em música. Ou ainda: autofricção, pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer.

Doubrovsky (2014, p. 122-123), ao tecer análises posteriores ao lançamento de *Fils*, vai modulando e ampliando sua compreensão do termo “autoficção”, afirmando que seu livro é produto de um momento histórico que estabeleceu “um corte epistemológico, ou mesmo ontológico, onde se observou que uma introspecção sincera e rigorosa era uma ilusão”.

Doubrovsky (*apud* Gasparini, 2014, p. 194) dá maior precisão a essa observação no comentário sobre o tema feito em um programa de televisão por ocasião do lançamento de *Le Livre brisé*:

Quando se escreve uma autobiografia, tenta-se contar a própria história, da origem até o momento em que se está escrevendo, tendo como arquétipo Rousseau. Na autoficção, pode-se fatiar essa história, abordando fases bem

diferentes e dando-lhe uma intensidade narrativa de um tipo muito diferente que é a intensidade romanesca.

É possível observar, então, que o escritor, com o passar do tempo, dá à autoficção uma definição que acolhe um número muito maior de obras, diferente da sua primeira definição, na qual ele parecia se referir ao termo como uma classificação muito específica de seu livro.

Além de Doubrovsky, outros autores se interessaram pelo termo, que rapidamente ganhou uma dimensão teórica. Jacques Lecarme (2014, p. 56), um dos pioneiros nos estudos relativos à autoficção, analisando o trabalho de Doubrovsky, refere-se à autoficção como uma “autobiografia desenfreada”, atribuindo-lhe o caráter de “exercícios de ambiguidade que dão lugar a uma irreduzível ambivalência” (Lecarme, 2014, p. 77), própria do momento atual.

O crítico Philippe Gasparini, em seu ensaio “Autoficção é o nome de quê?”, defende uma hipótese semelhante de acordo com a qual a autoficção “se aplica, em primeiro lugar e antes de tudo, a textos literários contemporâneos”, pois essa hipótese lhe “parece ser, ao mesmo tempo, a mais fecunda do ponto de vista da poética e a mais conforme à gênese do conceito de autoficção” (Gasparini, 2014, p. 181).

Por outro lado, Vincent Colonna – que, ao defender uma tese sob a orientação de Gérard Genette, inseriu definitivamente o conceito na academia – rejeita a hipótese também defendida por Doubrovsky de que a autoficção se restringiria ao contemporâneo. Em sua tese *L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature* [A autoficção, ensaio sobre a ficcionalização do eu na literatura],

escrita em 1989 e reescrita e publicada em 2004 sob o título *Autofiction & autres mythomanies littéraires* [*Autoficção e outras mitomaniás literárias*], Colonna estabelece uma tipologia do gênero autoficcional que remete a narrativas tão antigas como *A divina comédia* de Dante e os escritos de Luciano de Samósata.

Seria a autoficção um traço do momento histórico atual ou prática antiga? Como se vê, não há consenso entre os críticos quanto a esta questão, entre muitas outras suscitadas pelo neologismo.

Apesar de o termo hoje já estar presente nas falas de escritores, críticos e acadêmicos e de ter sido apropriado por outras artes, sua definição continua turva. Como disse Philippe Gasparini (2014, p. 218), “palavra-narrativa, palavra-teste, palavra-espelho, que devolve todas as definições que lhe atribuímos”. Por outro lado, a proliferação do termo pode ser atribuída à sua eficácia em mobilizar questões próprias do tempo presente, constituindo-se como uma ferramenta útil de indagação do contemporâneo.

“Pacto ambíguo”, romance autobiográfico, escrevivência

Sendo a autoficção um gênero que compartilha elementos do romance e da autobiografia, a reflexão crítica sobre a autoficção passa pela compreensão teórica da autobiografia e do pacto biográfico. De acordo com Philippe Lejeune (2008), “o pacto autobiográfico” nada mais é do que um acordo, tácito ou não, que o escritor faz com o leitor por meio de indicações textuais (como o nome do narrador, que deve ser o mesmo que o do protagonista

e o do autor), peritextuais (sumário, introdução, orelha, contra capa, ficha catalográfica) ou epitextuais (entrevistas, resenhas, críticas), para usar a nomenclatura de outro teórico francês, Gérard Genette (2009).

Seguindo esta linha, a autoficção poderia ser entendida como um gênero no qual o pacto de leitura se mantém a meio caminho entre o pacto autobiográfico – ou referencial – e o pacto ficcional. Ou, na expressão feliz do crítico espanhol Manuel Alberca (2007), o pacto autoficcional é um *pacto ambíguo*. A autoficção “participa sem pertencer nem ao real nem ao imaginário, transitando de um a outro, embaralhando as cartas e confundindo o leitor por meio dessas instâncias da letra”, como afirma Evando Nascimento (2010, p. 65).

Tais características podem ser colocadas à prova no romance *Machado* de Silviano Santiago, publicado em 2016. Na condição de autor e professor de literatura, há algum tempo Santiago vem explorando a fronteira entre os gêneros autobiográficos e ficcionais, tendo sido, inclusive, um dos precursores no Brasil da abordagem acadêmica sobre o termo “autoficção”.

Em *Machado* são narrados os quatro últimos anos de vida de Machado de Assis, suas angústias devido à morte da esposa Carolina, a vida solitária de escritor, a convivência com a epilepsia, a amizade com o filho espiritual Mario de Alencar, a insatisfação com a modernização do Rio de Janeiro. Ao mesmo tempo, acompanhamos inúmeros comentários críticos acerca de alguns livros do autor feitos pelo personagem-autor-narrador.

Na capa do livro é indicado que pertence ao gênero romance, contudo, a obra assume um procedimento narrativo que funde romance, ensaio, (auto)biografia, (auto)ficção e diário íntimo.

Tal fato se dá porque Silviano Santiago tematiza questões do campo literário do final do século XIX e início do século XX, analisando a forma como Machado de Assis se concebe, se desenvolve, se aprimora e se estabelece como um dos maiores escritores brasileiros. Além disso, se tomarmos como certa uma proximidade estreita entre o narrador e o próprio Silviano Santiago, podemos acompanhar o caminho que o conduziu a escrever o livro e o investimento na mistura entre ficção e realidade.

Mas há o Silviano autor e há o Silviano narrador, dando espaço para a existência de um narrador-personagem, que penetra a narrativa e mistura-se aos demais personagens. Desse modo, as características romanescas passam a dividir espaço com o tom ensaístico (crítico), (auto)biográfico e (auto)ficcional.

O narrador se apropria da dicção ensaística e da autoficção como dispositivos para tornar-se outro. Assim, faz de Machado de Assis personagem de um romance e se autorrepresenta sem compromisso com a verdade, protegido pela etiqueta da ficção. Conforme afirma Nascimento (2010, p. 65), “A força da autoficção é que ela não tem mais compromisso algum nem com a autobiografia estrito senso (que ela não promete), nem com a ficção igualmente estrito senso (com que rompe)”.

O pacto autoficcional costuma submeter o leitor, senão a uma experiência propriamente paradoxal, certamente ambígua, exigindo-lhe a complacência para compartilhar dois protocolos de leitura, pois as narrativas autoficcionais mercam ao mesmo tempo com o conhecimento biográfico que temos do autor e com a sugestão de que se inventa ali, no jogo narrativo, uma personagem de ficção.

Comentando o jogo de esconde-esconde que se manifesta na ambiguidade do pacto de leitura de textos autoficcionais, Manuel Alberca (2007, p. 152) afirma que há textos que preferem escamotear a referência biográfica ao denegar a identidade nominal entre autor e personagem/narrador, camuflando o dado autobiográfico e configurando, dessa forma, o que chama de um “autobiografismo escondido”.

Segundo Alberca (2007, p. 130), “a autoficção estabelece um estatuto narrativo novo”, logo, não pode ser confundida com a autobiografia, nem tampouco com o romance autobiográfico, movendo-se na direção de “uma maior indeterminação, pois sua aparente transparência autobiográfica nos deixa às vezes inertes em relação à sua interpretação”.

No entanto, nem sempre é possível determinar com clareza essa diferença de indeterminação da autoficção com seus gêneros vizinhos, como podemos observar no caso de outro romance de Silviano Santiago, *Mil Rosas Roubadas* (2014). Acompanhando as resenhas sobre o livro e as entrevistas concedidas pelo autor por ocasião do seu lançamento, ficamos sabendo que o Zeca biografado pelo narrador sem nome é Ezequiel Neves, produtor musical, morto em 2010 – episódio e data constam da narrativa –, e amigo de longa data de Silviano Santiago.

Mas na narrativa, tanto a homonímia entre o personagem, o narrador e o autor, quanto os demais operadores capazes de estabelecer a relação biográfica entre narrativa e vida, parecem denegados. A homonímia desaparece por trás do anonimato do narrador que se apresenta como “professor e pesquisador”, tal como Silviano Santiago, mas de história do Brasil.

Assim, se recorrermos à definição de Lejeune (2008, p. 25), parece que estamos diante de um caso clássico de romance autobiográfico: “Chamo assim todos os textos de ficção em que o leitor pode ter razões de suspeitar, a partir das semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre autor e personagem, mas que o autor escolheu negar essa identidade ou, pelo menos, não afirmá-la”.

Se a definição parece se encaixar como uma luva à narrativa, por que parece pairar na apresentação material do livro e na própria dicção textual uma resistência ao duplo pertencimento da inscrição narrativa, afirmando-se tão somente como romance, cumprindo à risca os dois aspectos do pacto romanesco tal como preconizado por Lejeune, a saber, a não identidade entre autor e narrador e o atestado de ficcionalidade garantido pela evocação ao gênero romance estampado na capa do livro? E por que, ainda assim, fora do espaço textual, na *performance* pública do escritor, nas entrevistas, Santiago não esconde o mote biográfico do livro?

O jogo ambíguo é matéria de digressão e alimenta o caráter metadiscursivo da narração, já que a objetividade do propósito de escrever a biografia do amigo deixa-se contaminar: “a imaginação me inspira tanto quanto a observação” (Santiago, 2014, p. 59).

O “estilo pé-cá-pé-lá” (2014, p. 171), tal como o nomeia o narrador, obedece “de maneira simultânea a dois movimentos aparentemente contraditórios: urgência de expressão e necessidade de ocultação” (2007, p. 104), como Alberca caracteriza o movimento narrativo autoficcional. A dicção de errata pensante que descredita a pura evocação ao biográfico como suficiente para dar conta do “emaranhado subjetivo” (2014, p. 141), da “altitude complexa [da] personalidade humana, no entanto frágil” (2014, p. 153) de Zeca, passa, então, a apostar todas as fichas na imaginação

“Estou a escrever romance, reconheço. Adeus, biografia” (2014, p. 164), conforme podemos ler no livro.

Mas por que a afirmação exaustiva do pacto ficcional, se também há marcas espalhadas dentro e fora do texto que “abre[m] caminhos e constrói[constroem] intencionalmente pontes entre a esfera fictícia e o romance e sua esfera pessoal”, como afirma Alberca (2007, p. 112) analisando obras da literatura espanhola? Essa ambiguidade é constitutiva do termo.

O trânsito entre literatura e vida também nos permite pensar a produção literária de autoras e autores pertencentes a grupos minorizados na qual a marcação do lugar de fala e a biografia de quem escreve se constituem como elementos cruciais para a leitura dessas obras. Pensemos, por exemplo, em Conceição Evaristo e seu empreendimento teórico e ficcional em torno do termo “escrevivência”.

Em *Becos da memória* (2017), nos deparamos com uma narrativa que flerta com o registro autobiográfico a partir de uma identificação da autora com Maria Nova, personagem e narradora do romance. Evaristo, no prefácio ao livro, não afirma nem desmente a semelhança, optando por um pacto ambíguo com o leitor:

Quanto à aparência de Maria Nova, comigo, no tempo do meu eu menina, deixo a charada para quem nos ler resolver. Insinuo, apenas, que a literatura marcada por uma escrevivência pode con(fundir) a identidade da personagem narradora com a identidade da autora. Esta con(fusão) não me constrange (Evaristo, 2017, p. 12).

Ainda no prefácio do livro, essa ambiguidade é assumida pela autora não só no que diz respeito à personagem de Maria Nova, mas ao relato como um todo:

Tenho dito que *Becos da memória* é uma criação que pode ser lida como ficções da memória. E, como a memória esquece, surge a necessidade da invenção. Também já afirmei que invento sim e sem o menor pudor. As histórias são inventadas, mesmo as reais, quando são contadas. Entre o acontecimento e a narração do fato, há um espaço em profundidade, é ali que explode a invenção. Nesse sentido, venho afirmando: nada que está narrado em *Becos da memória* é verdade, nada que está narrado em *Becos da memória* é mentira. Ali busquei escrever a ficção como se estivesse escrevendo a realidade vivida, a verdade. Na base, no fundamento das narrativas de *Becos* está uma vivência, que foi minha e dos meus. Escrever *Becos* foi perseguir uma *escrevivência* (Evaristo, 2017, p. 10-11).

É importante assinalar que a *escrevivência*, enquanto chave teórica para compreender a literatura negro-brasileira, vai além do registro da memória individual da escritora e do escritor que conta sua vida. Em *Histórias de leves enganos e parecenças* (2016b), existem elementos que ajudam a ampliar esse debate.

Neste livro, estão presentes nuances de mistério, traços de encantamento e elementos do insólito que perpassam os 12 contos e a novela que compõem a obra, desvelando filiações com uma ancestralidade de matriz africana e afro-brasileira, além de deixarem consolidadas marcas da oralidade e da memória, individual

e coletiva, características que podemos associar à assinatura autoral da escritora mineira.

A presença de mulheres sábias, vigorosas e disseminadoras de crenças e valores de suas culturas é recorrente na antologia e, talvez, tenha seu ponto alto em “Sabela”, última narrativa atravessada por leves enganos e parencças. Em “Sabela”, assim como nos contos “A moça de vestido amarelo”, “O sagrado pão dos filhos” e “Fios de ouro”, as narradoras recompõem, contam e revivem memórias, mitos e rituais, reafirmando tradições familiares femininas muito fortes e passando adiante suas escrevivências, ou seja – e em linhas gerais –, “textos que nós mulheres e homens negros criamos”, segundo definição de Conceição Evaristo (2016a).

A escrevivência, presente como uma marca do trabalho teórico e literário da escritora mineira, pode ser associada, também, às histórias transmitidas pelas mulheres de sua família, fonte e fundamento para sua escrita, como relata em “Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita” (Evaristo, 2007).

Em uma fala proferida na Festa Literária Internacional de Cachoeira (Flica), Evaristo diz ser possível pensar uma escrevivência marcada pela biografia das mulheres negras na sociedade brasileira, algo que está comprometido com o trabalho da ficção, com memórias ficcionalizadas.

Inevitavelmente, encontramos esse registro em *Histórias de leves enganos e parencças*, que não deixa de abordar questões ligadas à diáspora africana, às favelas do Rio de Janeiro, à fé e à natureza, sempre sob uma leveza onírica e imprevisível, mas sem deixar de agenciar um compromisso com a resistência e com a solidariedade feminina negra. Afinal de contas, trata-se de construir uma

assinatura por meio das escrituras que não podem ser lidas, como afirma a própria Evaristo (2007, p. 21) em seu *blog*, “como histórias para ‘ninar os da casa grande’ e sim para incomodá-los em seus sonos injustos”.

Retorno do autor e *performance* autoral

Uma das formas mais tradicionais de se abordar a autoficção é inseri-la dentro daquilo que se convencionou chamar de o “retorno do autor”. Por “retorno do autor”, entenda-se a revalorização da figura do autor por um amplo leque de agentes e agências do campo literário no contemporâneo. Assim, depois da paulatina desvalorização da instância autoral na literatura e na teoria modernista – que culminou no anúncio da morte do autor feita por Roland Barthes em 1968 –, eis que as gerações mais recentes veem ressurgir o interesse pela figura autoral.

Os sinais desse ressurgimento, por assim dizer, são vistos hoje em diversos lugares do campo literário: nas teses acadêmicas, nas manchetes dos jornais especializados, na proliferação das festas literárias, oficinas de escrita criativa e bienais do livro, e no número crescente de narrativas em que há a intromissão da voz autoral.

O mais interessante desse enquadramento é que, ao se colocar a autoficção ao lado de eventos extratextuais como as festas literárias, põe-se em evidência um elemento muito importante desta manifestação literária: o esgarçar dos limites entre a ficção e a realidade. Deste modo, é comum se pensar a autoficção para além dos limites do objeto livro, abarcando todas as instâncias

mediáticas em que a figura do autor aparece, como as redes sociais, por exemplo.

Com um pouco de atenção, é possível ver como alguns autores contemporâneos constroem uma persona autoral fazendo uso de diversas plataformas, inclusive seus próprios romances. Se, por um lado, a realidade invadiu os livros de ficção, por outro, a ficção parece invadir a própria realidade na medida em que se torna mais claro esse processo de (auto)criação da persona artística de um escritor. Podemos concordar, então, com Ana Claudia Viegas (2007, p. 15), quando afirma que “assistimos hoje a um ‘retorno do autor’, não como origem e explicação última da obra, mas como personagem do espaço público midiático”.

Muitos exemplos da produção literária atual apresentam narradores-personagens cujas identidades se confundem com as do autor empírico, trazendo-o para a trama textual como matéria prima da ficção e arrastando de roldão referências factualmente rastreáveis, o que não deixa de ser uma *performance* que dialoga com um certo fetiche exibicionista próprio da contemporaneidade. O leitor que quer ser espião da “vida real” de quem escreve e do processo de criação daquilo que lê coloca-se como um “cúmplice voyeurista” (Vicente *apud* Sibilía, 2015, p. 142) do autor, que, por sua vez, parece capitalizar essa demanda em prol da *performance* dos “eus” para explorar o limiar entre realidade e ficção.

Para além disso, a *performance* também extravasa o nível do texto, pois manifesta-se na disposição autoral para usar as tecnologias, as mídias sociais, participar de eventos literários e divulgar a obra. Assim, a exposição do autor ao lado e fora da obra é, muitas vezes, o ponto de partida para a leitura do próprio texto.

João Paulo Cuenca, nesse cenário, pode ser chamado de um autor “midiático”. Colunista, roteirista e muito ativo nas redes sociais, Cuenca, desde o início de carreira, apoia-se no suporte tecnológico para performar vozes e aproximar-se da recepção. Com a publicação de seu primeiro romance, *Corpo presente* (2003), o autor alimentava um *blog*, hoje fora do ar, de nome “Carmen Carmen” – alusão à personagem do livro – no qual trazia os bastidores da escrita e que funcionava como uma primeira janela de divulgação do romance de estreia. Nesse mesmo ano, Cuenca também ganhou visibilidade ao participar de uma mesa na primeira edição da Festa Literária Internacional de Paraty, devido ao lançamento do livro *Parati para mim* (2003), de Mattoso, Cuenca e Nazarian, em que há um conto seu.

Enquanto no livro de estreia, a *performance* do “eu” fora do papel foi importante para chegar ao público e inserir seu nome de autor no campo literário, no romance *Descobri que estava morto* (2016), Cuenca potencializa uma estratégia semelhante para manter a assinatura ativa. O livro, assim como seu contraponto, o filme *A morte de J.P. Cuenca* (2016) – com direção e atuação do autor – foram muito divulgados por ele no Facebook, tanto em seu perfil pessoal, quanto numa página dedicada ao longa.

O investimento na *performance* percorre o livro cuja história, ambientada no Rio de Janeiro pré-olímpico, é contada pelo narrador-personagem João Paulo Cuenca, que também é escritor e toma conhecimento de “sua própria morte”, pois um corpo foi identificado e reconhecido com os dados pessoais do próprio Cuenca (2016) (nome, data de nascimento): “Descobri que estava morto enquanto tentava escrever um livro”, diz ele.

O enredo de ficção que o autor garante ter realmente vivido em 2011 culminou na narrativa “baseada em fatos reais”, na qual são apresentados documentos oficiais, como o registro de ocorrência e o guia de remoção do cadáver, e alusões biográficas ligadas a Cuenca. A história não se resume a isso, porém é notável o jogo performático que pulveriza a(s) voz(es) do autor num procedimento de *mise en abyme* e que envolve o leitor, talvez menos interessado nas pistas sobre o cadáver do que em “procurar o autor” e ouvir essas vozes performadas que falam dentro e fora da obra, forjando personas, trazendo referências “reais” e embaralhando as expectativas de quem lê.

O conjunto de narrativas intituladas Delegado Tobias (2014) que Ricardo Lísias publica em *e-book* é outro exemplo digno de validar os pressupostos acima, concernentes aos veículos midiáticos serem usados pelos autores para criar personas, divulgar suas obras e fazer das redes sociais um suporte de divulgação de suas publicações.

Podemos dizer que a série de narrativas Delegado Tobias é autoficcional, pois traz à tona elementos da vida do autor que dialogam com acontecimentos imaginários. Contudo, o leitor comum pode confundir-se num primeiro momento quanto aos limites entre a ficção e a realidade, devido ao excesso de personagens “reais”, como críticos, editores e professores de literatura mencionados nas narrativas. Encontramos, ainda, o próprio Lísias, que aparece como autor e personagem, assassino e assassinado.

Mas há mais: após publicar na forma de *e-book* a série intitulada Delegado Tobias, Lísias publica também em sua rede social o que ele mesmo chama de um último capítulo da série, intitulado “Os documentos do inquérito”. Trata-se do perfil fictício de um

delegado criado numa rede social alimentada por editores e por um autor lançando notícias falsas que dialogam com situações e personagens que podem ser encontradas na série narrativa vendida em *e-book*.

Acompanhando as produções de Ricardo Lísias, o leitor depara-se não somente com uma história inventada, mas reconhece no texto autoficcional características de personagens ou fatos que refletem informações vinculadas à própria pessoa do autor. Essa relação entre produção narrativa e produção de si é estimulada pelo jogo entre a publicação da ficção – da autoficção – e da intensa participação do autor em suas redes sociais.

As estratégias utilizadas, portanto, vão flertando com o público e fomentando um trânsito que não é apenas de fora para dentro da obra, mas da própria obra para fora: um dentro-fora criado por uma *performance* do autor.

Espaço autobiográfico, autofiguração, *design* de si

Se hoje tem se tornado muito comum encontrarmos análises em que a *performance* pública do escritor é trazida como um elemento para analisar sua produção literária, podemos dizer que isso se deve a uma redefinição do biográfico no esquema da cultura contemporânea, O termo “espaço autobiográfico” marca uma das tentativas de teorização dessa redefinição explorada por Philippe Lejeune (2008) na primeira versão de seu célebre texto “O pacto autobiográfico”. Mas é a teórica argentina Leonor Arfuch (2010) que, ao explorar o conceito de *O espaço biográfico*,

transforma-o em uma chave teórica para se apreender a reconfiguração do biográfico no presente.

Em *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea* (2010), a autora, deslocando seus interesses para além dos limites da literatura, onde os estudos sobre o biográfico tradicionalmente se situam, faz uma abordagem interdisciplinar das narrativas do eu na trama da cultura contemporânea. Para realizar esse deslocamento, a primeira operação feita pela autora foi se desprender da velha noção do biográfico enquanto elemento próprio “a um universo de gêneros discursivos consagrados”, como, por exemplo, as “biografias, autobiografias, confissões, memórias, diários íntimos, correspondências” (Arfuch, 2010, p. 15).

Ao invés disso, a autora volta-se para a proliferação – desde a década de 1980, pelo menos – de formas de registros da vida humana, que abrangem áreas tão amplas e variadas como a cultura de massa, a literatura e as ciências sociais, dentre as quais podemos citar, junto com Arfuch (2010, p. 15), as “entrevistas, conversas, perfis, retratos, anedotários, testemunhos, histórias de vida, relatos de autoajuda, variantes do show – *talk shows, reality shows*” –, entre outros.

Esta é, para a autora, a melhor forma de abordar o espírito de época atual, no qual se nota uma expansão e diversificação de formas de registro do eu, e o biográfico assume um lugar proeminente no esquema da cultura em geral. Dos muitos desdobramentos dessa reformulação teórico-metodológica que são desenvolvidos pela autora, vale a pena destacar aquele que diz respeito à noção de subjetividade. De fato, se as formas de construção e circulação dos registros do eu estão passando por transformações, é razoável supor que o sujeito também esteja se transformando.

Assim, se esse fenômeno pode ser “considerado uma reconfiguração da subjetividade contemporânea”, Arfuch (2012, p. 80) levanta a hipótese de que essa nova subjetividade é:

a de um sujeito não essencial, constitutivamente incompleto e, portanto, aberto a identificações múltiplas, em tensão com o outro, o diferente, através de posicionamentos contingentes que é chamado a ter. Nesse ‘ser chamado’, operam o desejo e as determinações do social; esse sujeito é, no entanto, suscetível de autocriação.

Nessa cena, em que várias categorias com que costumávamos basear nossas leituras dos objetos culturais parecem perder eficácia, surgem diversos termos que tentam se sintonizar com as mudanças no campo biográfico contemporâneo. É assim, por exemplo, com a autoficção e com a noção de antibiografia, criada pela própria Arfuch (2012). Dentre as várias possibilidades investigativas para pensar as narrativas de si, a autofiguração emerge como uma modalidade de autorrepresentação (Amícola, 2007).

A autofiguração, no entanto, não é um gênero, mas uma estratégia textual presente nas narrativas de si. Existem formas de autofiguração que fogem ao gênero das autobiografias e se apresentam em outros “momentos autobiográficos” (Arfuch, 2010, p. 212). Nesses momentos, as ideias do autor sobre o ato poético, suas leituras, seus juízos sobre outros escritores, a forma de assumir sua prática literária são elementos que servem para a construção das imagens de autor e podem ser considerados como uma “apresentação muito cuidadosa de si”, que se vale da proeminência do

espaço biográfico na cena contemporânea, conforme o analisa Arfuch (2010, p. 217).

Esses “momentos biográficos” estão cada vez mais dispersos em entrevistas, depoimentos, *sites* e *blogs*. São neles que as marcas da autofiguração são mais evidenciadas, por serem um espaço de presença e autorreferencialidade, demarcando posições, ideologias e deixando manifestas informações biográficas, pelo menos aquelas que o autor deliberadamente deixa saber.

Mas a noção de autofiguração fica mais interessante se pensada como um investimento na construção de imagens possíveis de si, o que descarta a relação de equivalência entre representação e realidade ou uma relação de identidade ou semelhança com o autor empírico. Mesmo que seja possível verificar a veracidade dos fatos, o mais importante não é se foram reproduzidos com autenticidade ou não, já que o mais estimulante talvez seja analisar como a autofiguração pode ser um elemento chave para entendermos a produção de imagens de si presente na atuação pública do autor, na ficcionalização de sua biografia e nos indícios autobiográficos de textos literários e críticos.

A entrevista é um dos gêneros que mais vem atribuindo autenticidade às autofigurações dos escritores, mas nessas instâncias da enunciação sobre si, o entrevistado, entre o que anuncia e o que omite, entre o que esquece e o que lhe escapa, vai inventando vidas que passarão a ser vistas como *sua* vida.

Tomemos como exemplo a figura da escritora francesa Lolita Pille. Ela se lançou ao mercado aos 21 anos, em 2002, com *Hell* (lançado no Brasil pela Intrínseca em 2003). O romance narra a rotina da personagem-título, uma jovem rica que vive na área nobre de Paris cuja rotina se resume a festas, álcool e drogas.

O texto se constrói como um relato da protagonista, que discorre com cinismo o vazio da sua existência.

O livro rapidamente se tornou um *best-seller* na França e logo foi traduzido em outras línguas. Com todo o sucesso, uma adaptação cinematográfica foi feita em 2006. Grande parte da repercussão obtida pelo livro se deu por supostos elementos biográficos presentes na história, que eram confirmados pela autofiguração pública da autora.

Lolita declarou em entrevistas já ter abusado de álcool e drogas e em todas as suas aparições públicas não hesita em exibir comportamentos típicos da sua protagonista. Ela sempre está com um cigarro e já disse nunca acordar antes das 16h. Embora tenha negado que *Hell* seja uma autobiografia, confessou ser baseado na sua rotina.

Em uma era em que as redes sociais tornam possível que cada um seja personagem de si mesmo, os artistas parecem cada vez mais interessados em construir uma autopoética, para usar o termo caro ao filósofo alemão Boris Groys (2014, p. 15-16), que defende uma virada nos estudos sobre a arte: “A arte contemporânea deve ser analisada, não em termos estéticos, mas em termos de [auto] poética. Não a partir da perspectiva do consumidor de arte, mas a partir da perspectiva do produtor”. Na sua visão, é mais contemporâneo pensar as “práticas artísticas como transformações radicais que vão da estética à poética, mas especificamente na direção de uma autopoética, na direção da produção do próprio Eu público”.

A colocação parece uma resposta implícita à ideia de estética relacional de Nicolas Bourriaud (2009, p. 21) que defende uma “forma de arte cujo substrato é dado pela intersubjetividade” entre observador e obra. Ao chamar a atenção para a “produção de um

efeito de visibilidade” (2014, p. 17) percebido no gesto de muitos artistas contemporâneos, Groys rejeita entender esse movimento como pura “mercantilização do Eu” (2014, p. 17), pois acredita que parte do interesse da produção artística contemporânea reside na possibilidade que nos oferece de observar o movimento realizado pelo artista que vai “do interesse pelo mundo externo na direção da construção autopoética de seu próprio Eu” (2014, p. 16).

Interessado em analisar como os artistas desenham-se artisticamente, Groys (2014, p. 22) retoma brevemente a história do *design* para pensar o “desenho de si” no qual os artistas parecem investidos hoje. Segundo o filósofo, a grande diferença entre o que chama de “artes aplicadas tradicionais” e o *design* moderno, fruto das vanguardas do início do século XX, está fundada na “oposição metafísica entre aparência e essência”, pois enquanto as primeiras prezam o caráter meramente utilitário e mercadológico do objeto, o desenho moderno, ou antidesenho, como o trata Groys, “quer eliminar e purificar tudo o que se acumulou na superfície” dos objetos a fim de permitir que o sujeito “seja capaz de descobrir as coisas por si mesmo”.

Groys (2014, p. 31) reconhece aí uma dimensão ética na qual os “consumidores assumem a responsabilidade por sua própria aparência e pelo desenho de suas vidas cotidianas”. Ao constatar que nossa época nos impinge a “obrigação do desenho de si”, Groys quer superar a dicotomia moderna entre a “desinteressada contemplação estética” e o “uso das coisas guiado pelo interesse” e recuperar a aliança entre ética, estética e política, entendendo a manifestação do Eu, do autodesenho de si como uma disposição que faz pensar o mundo.

Assim, o que Groys (2014, p. 39) chama de autodesenho é a possibilidade de o próprio artista transformar-se em obra, expondo-se de uma “maneira radical ao olhar do outro”.

Se olharmos para a cena literária atual, consideramos ainda mais instigantes as provocações do filósofo alemão, pois empreendimentos como os de Ricardo Lísias ou Karl Ove Knausgaard, cada um à sua maneira, indicam que na relevância do papel do autor junto à sua produção está uma das chaves para compreender a reelaboração crítica do papel das artes hoje.

Recusa da autoficção, antificção

É cada vez mais comum encontrarmos obras caracterizadas como autoficcionais à medida que cresce também o número de estudos críticos e pesquisas que tentam investigar o termo. No entanto, não deixa de ser curioso perceber a resistência ao termo “autoficção” mesmo depois de seus mais de 40 anos de existência, pois muitos autores se referem à autoficção como uma espécie de fraude ficcional ou como mera forma de autobiografia.

Talvez seja possível arriscar que, no Brasil, muitos escritores tentam evitar que suas produções sejam chamadas de autoficcionais, mesmo que explorem as fronteiras sempre turvas entre o ficcional e o autobiográfico. Peguemos como exemplo o caso de Thiago Ferro. Em uma entrevista concedida pelo autor e editor ao *Estadão* (2020), quando perguntado sobre sua resistência a considerar sua produção como autoficcional, Ferro afirmou não considerar *O pai da menina morta* uma autoficção.

O pai da menina morta (2018), primeiro livro do autor, começou a ser pensado a partir de um texto publicado por Ferro (2016) na revista *Piauí*, no qual descreve, comenta e elabora o luto pela morte de sua filha de oito anos. Há uma diferença crucial entre o artigo para a revista e o romance. No texto para a *Piauí*, os nomes próprios de sua mulher e das duas filhas são revelados, mas no romance o narrador é “O Pai da Menina Morta” e os nomes dos demais integrantes da família não aparecem ou são modificados.

Sua recusa da autoficção toma como base duas linhas de pensamento. A primeira linha é de que é inegável em seu texto “a volta do sujeito, aquele mesmo que os franceses haviam matado na década de 1970”, tão em voga nos cenários de “super valorização da experiência” – considerando, dessa forma, seu romance como um exemplo dentre tantos que enfatizam não a ascensão do gênero da autoficção, mas uma “mudança de ênfase na literatura contemporânea” (Ferro, 2020).

A outra linha de pensamento a que Ferro se refere diz respeito a uma caracterização básica para a autoficção: a de que o nome do narrador deve ser o mesmo do autor, exposto na capa. Ou seja, Tiago Ferro nega que seu texto seja autoficcional, mas não nega que esteja “valorizando a experiência” vivida ao escrever sobre o luto da perda da filha.

Além de Ferro, poderíamos citar outros autores que mantêm uma posição semelhante: Daniel Galera (2013) acredita que o termo é passageiro; Itamar Vieira Junior (2019) vê a autoficção como um excesso de subjetividade que serve para afirmar certa visão da branquitude nas obras literárias; Michel Laub (*apud* Faedrich, 2014) discute que há mais de um conceito para o termo e que essa diversidade pode levar a classificar obras como autoficcionais

sem que as obras sejam autoficção; Cristóvão Tezza (*apud* Faedrich, 2014) minimiza e rejeita para suas obras o termo, pois acredita que o elemento biográfico é apenas mais um dispositivo narrativo a ser usado na ficção.

Diante disso, mesmo sem ter a pretensão de esgotar o assunto, podemos nos perguntar quais os motivos dessa resistência ao termo.

Talvez uma das explicações possíveis esteja relacionada à abrangência ou imprecisão do conceito de autoficção, pois embora o termo esteja sendo utilizado pelos escritores que se assenhoram da expressão para caracterizar suas próprias obras e o mundo acadêmico esteja atento para apurar, sondar e indagar essa esfera teórica, há quem acredite que o vocábulo está sendo banalizado pelo uso excessivo da palavra “autoficção” no contemporâneo.

Isso acaba por desgastar o termo quando o mesmo é atribuído indiscriminadamente para designar uma heterogeneidade de produções textuais, tornando-se uma espécie de “passe-partout”, como pontua Jovita Maria Gerheim (*apud* Faedrich, 2014, p. 227).

Também é importante destacar que a própria recepção do neologismo por parte dos pesquisadores brasileiros tem influência na forma como os escritores o recebem.

Luiz Costa Lima (2014) acredita que o problema para a existência de um termo como autoficção está na falta de análise crítica do que seria realmente ficção. De acordo com o teórico, a autoficção seria “um grau mais acentuado das autobiografias” e o termo apenas contribui para enfatizar o trabalho com a subjetividade, já demasiadamente presente em nossa produção ficcional.

Já Alcir Pécora (2014) comenta que toda ficção diz respeito a formas de produção de uma subjetividade, mas, na opinião do

crítico e professor da Universidade Estadual de Campinas, a autoficção “está bem mais próxima da falsificação da experiência e da história como espetáculo vulgar”.

Luciana Hidalgo (2014) acredita que o termo entrou em processo de banalização ao ser usado para obras muito diversas, inclusive para o que chama de um excesso de subjetivação, em alguns casos. No entanto, Hidalgo valoriza o fato de que a autoficção explora um “eu” que, durante muito tempo, foi vetado na especulação teórica e na produção ficcional e que agora a autoficção revela sem repressão e sem os tabus do passado.

Considerando as posições de alguns pesquisadores brasileiros, é possível perceber que o termo ainda não é totalmente aceito e continua indefinido. Alguns teóricos, apesar de reconhecerem que a autoficção possui muitas pontas soltas, conseguem analisar a sua importância para a literatura, enquanto outros acreditam ser apenas mais uma forma de autobiografia com foco excessivo no “eu”.

Se a imprecisão do termo pode nos ajudar a entender a recusa da autoficção, podemos arriscar outra resposta: os críticos e os autores são refratários à contaminação da ficção pelos gêneros autobiográficos, mesmo aqueles que se inscrevem nesse duplo pertencimento. A ficção dignifica a narrativa em primeira pessoa, retira-lhe o caráter envergonhado de mera confissão. Doma e subjuga a intimidade. Reage com indignação e troça à sanha de autenticidade do leitor, sua vontade de escrutinar os mais mezinhos detalhes de uma vida banal que se oferece em relato. Oferece-lhe um tapa com luva de pelica: em lugar da autobiografia, romance.

Desdobrando esse raciocínio, há quem argumente que a proliferação da autoficção esconde uma desvalorização da biografia.

Assim, muitas obras classificadas pelos autores ou críticos como autoficções seriam na verdade “falsas autoficções, que só são ‘ficções’ para passar na alfândega: em outras palavras, autobiografias envergonhadas”, para citar Gérard Genette (*apud* Lecarme, 2014, p. 70). É dentro dessa linha de pensamento que um dos principais teóricos da autoficção, Manuel Alberca, insere suas produções mais recentes.

Em seu ensaio “De la autoficción a la antificción – una reflexión sobre la autobiografía española actual” (2014), Alberca enumera cuidadosamente as razões que tornaram a autoficção um estilo narrativo de muito sucesso na Espanha, assim como suas suposições sobre o risco que a mesma representa para a reconfiguração do gênero literário da autobiografia, em especial na constituição de um estilo narrativo autobiográfico que o teórico chama de antificção.

Para ele, a autoficção “foi um simples desvio da autobiografia ou uma fase intermediária de seu caminho em direção ao reconhecimento literário e à realização criativa” (2014, p. 152). Por isso, Alberca adota o termo “antificção” para designar obras nas quais os autores contam suas vidas sem inventar, sem preencher os vazios com elementos fictícios, mas reconhecendo-os como fundamentais para a narrativa.

Nesse formato, os momentos da vida que não podem ser recuperados fielmente são reconhecidos como vazios fundamentais para a continuidade da narrativa e sua possibilidade de contar, e não apenas como a possibilidade de utilizar a ficção para preencher as falhas da memória.

Observando como Alberca expõe suas ideias, principalmente sobre a autobiografia, percebe-se uma forte predileção do teórico

por um gênero em detrimento do outro – autobiografia em detrimento da autoficção –, a ponto de deslocar a autoficção da suposta posição de gênero textual para a posição de “fase intermediária”, de experimentações com a provável finalidade de estabelecer reconhecimento literário à autobiografia.

Para Alberca, inclusive, diante da impossibilidade de se narrar a vida fidedignamente, os autores de autoficção se entregam e se deixam levar pela ficção, como se ela deturpasse o discurso autobiográfico. É como se os autores quisessem ser mais “literários” que autobiográficos, na opinião do crítico espanhol.

Alberca cita alguns exemplos da narrativa espanhola que poderiam ser considerados antificcões, tal como o crítico propõe. Em *Visión desde el fondo del mar* (2010), de Rafael Argullol, o narrador escreve para lidar com a morte do pai. Trata-se aí de uma experiência autobiográfica. Sobre o tema da doença e da morte que aparecem no livro, Alberca (2014, p. 166) afirma que “Estes são tópicos que não podem ser levados na brincadeira ou tratados com frivolidade”.

Mas será mesmo? Estaria o crítico supondo que a ficcionalização de uma experiência dolorosa como a morte ou o luto de um ente querido implicaria em “brincadeira”, consistindo em um demérito desonroso?

Assim, apesar de muitas críticas desenvolvidas por Alberca fazerem sentido, podemos questionar se a estratégia de fundamentar a distinção entre os dois gêneros numa hierarquia valorativa, embora impulsionada por boas intenções (valorizar criticamente a autobiografia), contribui realmente para a compreensão da autoficção ou é apenas mais uma expressão de recusa do termo, já que parece tomar sua irrelevância como petição de princípio.

Referências

- ALBERCA, M. De la autoficción a la antificación: una reflexión sobre la autobiografía española actual. In: CASAS, A. (ed.). *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert, 2014. p. 149-168.
- ALBERCA, M. *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007. (Estudios Críticos de Literatura, n. 30).
- AMÍCOLA, J. *Autobiografía como autofiguración: estrategias discursivas del yo y cuestiones de género*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- ARFUCH, L. Antibiografias? Tradução: Dênia Sad Oliveira. In: SOUZA, E. M.; TOLENTINO, E. C.; MARTINS, A. B. (org.). *O futuro no presente: arquivo, gênero e discurso*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012. (Humanitas). p. 13-27.
- ARFUCH, L. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução: Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- ARGULLOL, R. *Visión desde el fondo del mar*. Barcelona: Acantilado, 2010.
- BARTHES, R. A morte do autor. In: BARTHES, R. *O rumor da Língua*. Tradução: Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64.
- BOURRIAUD, N. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- COLONNA, V. *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Paris: Tristram, 2004.
- COLONNA, V. *L'autofiction: essai sur la fictionalisation de soi en littérature*. 1989. Thèse (Doctorat en Linguistique) – École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), France, 1989.
- COLONNA, V. Tipologia da autoficção. In: NORONHA, J. M. G. (org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014. p. 39-66.
- CUENCA, J. P. *Corpo presente*. São Paulo: Planeta, 2003.
- CUENCA, J. P. *Descobri que estava morto*. São Paulo: Tusquets, 2016. *E-book*.
- DOUBROVSKY, S. *Fils: roman*. Paris: Éditions Galilée, 1977.

DOUBROVSKY, S. O último eu. In: NORONHA, J. M. G. (org.). *Ensaaios sobre a autoficção*. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014. p. 111-126.

EVARISTO, C. *Becos da memória*. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

EVARISTO, C. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: ALEXANDRE, M. A. (org.). *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007. p. 16-21.

EVARISTO, C. Flica 2016 Ao Vivo: Mesa 8: As águas dos contrassonetos e os olhos da vândala insubmissão. Publicado pelo canal @portalibahia. Cachoeira, iBahia, 2016a. 1 vídeo (94 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EGkLC5-CbWl>. Acesso em: 3 nov. 2016.

EVARISTO, C. *Histórias de leves enganos e parecenças*. Rio de Janeiro: Malê, 2016b.

FAEDRICH, A. *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*. 2014. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

FERRO, T. Fragmentário e delirante, romance sobre morte de filha dá forma literária à dor do luto. Entrevistador: Renato Prelorentzou. *Estadão*, São Paulo, 14 fev. 2020. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/blogs/renato-prelorentzou/fragmentario-e-delirante-romance-sobre-morte-de-filha-da-forma-literaria-a-dor-do-luto/>. Acesso em: 9 nov. 2020.

FERRO, T. Já não era mais terça-feira, mas também não era quarta: a construção de um luto. *Revista Piauí*, Piauí, n. 119, ago. 2016. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/ja-nao-era-mais-terca-feira-mas-tambem-nao-era-quarta/>. Acesso em: 9 nov. 2020.

FERRO, T. *O pai da menina morta*. São Paulo: Todavia, 2018.

GALERA, D. Superando a autoficção. *O Globo*, São Paulo, 2013. (Cultura). Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/superando-autoficcao-7410285>. Acesso em: 10 ago. 2020.

GASPARINI, P. Autoficção é o nome de quê? In: NORONHA, J. M. G. (org.). *Ensaaios sobre a autoficção*. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014. p. 181-221.

GENETTE, G. *Paratextos editoriais*. Tradução: Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009. (Artes do Livro, 7).

GROYS, B. *Volverse público*: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea. Tradução: Paola Cortés Rocca. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.

HIDALGO, L. *et al.* Leia enquete sobre a literatura brasileira contemporânea. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 2014. Disponível: <https://m.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/02/1416062-leia-enquete-sobre-a-literatura-brasileira-contemporanea.shtml>. Acesso em: 10 ago. 2020.

LECARME, J. Autoficção: um mau gênero? *In*: NORONHA, J. M. G. (org.). *Ensaíos sobre a autoficção*. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014. p. 67-110.

LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico*: de Rousseau à internet. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Organização: Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008. (Humanitas).

LÍSIAS, R. *Delegado Tobias 1*: o assassinato do autor. São Paulo: E-Galáxia, 2014a. (Série Delegado Tobias, v. 1). *E-book*.

LÍSIAS, R. *Delegado Tobias 2*: Delegado Tobias & Delegado Jeremias. São Paulo: E-Galáxia, 2014b. (Série Delegado Tobias, v. 2). *E-book*.

LÍSIAS, R. *Delegado Tobias 3*: o começo da fama. São Paulo: E-Galáxia, 2014c. (Série Delegado Tobias, v. 3). *E-book*.

LÍSIAS, R. *Delegado Tobias 4*: caso Lísias é realidade. São Paulo: E-Galáxia, 2014d. (Série Delegado Tobias, v. 4). *E-book*.

LÍSIAS, R. *Delegado Tobias 5*: os documentos do inquérito. São Paulo: E-Galáxia, 2014e. (Série Delegado Tobias, v. 5). *E-book*.

MATTOSO, C.; CUENCA, J. P.; NAZARIAN, S. *Parati para mim*. São Paulo: Planeta, 2003.

NASCIMENTO, E. Matérias-primas: entre autobiografia e autoficção. *Cadernos de estudos culturais*, Campo Grande, v. 2, n. 4, p. 59-75, 2010.

PILLE, L. *Hell*: Paris-75016. Tradução: Julio Bandeira. [Rio de Janeiro]: Intrínseca, 2003.

SANTIAGO, S. *Machado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. (Romance).

SANTIAGO, S. *Mil rosas roubadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. (Romance).

SIBILIA, P. O universo doméstico na era da extimidade: nas artes, nas mídias e na internet. *Revista Eco-pós*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 1, p. 133-147, 2015. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/2025. Acesso em: 15 out. 2019.

VIEGAS, A. C. O. Retorno do autor: relatos de e sobre escritores contemporâneos. In: VALLADARES, H. C. P. (org.). *Paisagens ficcionais: perspectivas entre o eu e o outro*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007. p. 13-26.

VIEIRA JUNIOR, I. A poética do sertão pelo bem-sucedido Torto Arado. *Época*, São Paulo: 2019. Cultura. Disponível em: <https://epoca.globo.com/cultura/a-poetica-do-sertao-pelo-bem-sucedido-torto-arado-23894455>. Acesso em: 10 ago. 2020.

Escrita de si, *performance* e o íntimo

Autoficção e as (in)definições teóricas do termo

Caroline Barbosa

Na década de 1970, Philippe Lejeune (2014) elaborou um quadro em que explicita o conceito de “pacto autobiográfico”, um contrato de leitura entre autor e leitor, criando, assim, um sistema de distinção entre romance e autobiografia que tomava como critério a presença ou não da homonímia entre autor, narrador e personagem. Neste quadro, o teórico deixa em branco uma casa na qual, segundo Lejeune, poderiam coexistir a homonímia e a forma ficcional. A casa fica em branco exatamente porque Lejeune afirma que não é capaz de citar sequer um exemplo dessa coexistência.

A partir da provocação de que esse espaço estaria vazio para o romance, Serge Doubrovsky declarou ter se sentido “desafiado” a preencher essa ausência no esquema proposto por Lejeune e, com esse intuito, escreveu *Fils* (1977). É então que surge o termo “autoficção”. Em um primeiro momento, Doubrovsky (*apud* Faedrich, 2014, p. 32) afirmou ser o inventor dessa prática de escrita, mas com o passar do tempo e o avanço dos estudos, fez uma atualização de suas concepções iniciais e reconheceu que “se ele é o inventor da maneira, ele, certamente, não é o da matéria”.

Apesar disso, Doubrovsky foi quem deu os primeiros contornos para o que hoje chamamos, ainda que dentro de uma zona nebulosa, de autoficção. O teórico francês define a prática como “ficção de fatos e acontecimentos estritamente reais” e lhe atribui algumas características como a homonímia entre narrador, autor e personagem, o pacto oximórico, a escrita no tempo presente, o cuidado com a linguagem e a autoanálise.

Dessa forma, Doubrovsky e os pesquisadores que vieram depois definem diversos pontos em que a autoficção difere da autobiografia: ela não tem o contrato com a verdade que a autobiografia

possui, não é uma escrita do passado, mas do tempo presente, é fragmentada e nem sempre se apresenta na forma narrativa.

Outra característica marcante da autoficção é o pacto ambíguo que propõe ao leitor. Manuel Alberca (2007) reflete sobre como o leitor aceita esse jogo do que é incerto, nebuloso e indeterminado, conseguindo transitar entre os pactos autobiográfico e romanesco e se mover entre as duas interpretações possíveis. Segundo o crítico espanhol, a autoficção não busca trazer verdades para o leitor, mas colocá-lo em um jogo de incerteza, o jogo do não saber, do duvidar. Ao fazer uso de nomes, lugares e acontecimentos reais misturados à ficção, ela incita o leitor a não confiar no narrador.

Obras como *O falso mentiroso: memórias* (2004), de Silviano Santiago, realizam esse jogo ao colocar o nome “Memórias” em um livro que pode ser lido como autoficção. O narrador está a todo momento se questionando se o que narra é verdade ou não, e deixa para o leitor a escolha acerca do que acreditar:

Não tive mãe. Não me lembro da cara dela. Não conheci meu pai. Também não me lembro da cara dele. Não me mostraram foto dos dois. Não sei o nome de cada um. Ninguém quis me descrevê-los com palavras. Também não pedi a ninguém que me dissesse como eram.

Adivinho.

Posso estar mentindo. Posso estar dizendo a verdade (Santiago, 2004, p. 9).

Um outro fator que aparece recorrentemente associado à autoficção é o caráter psicanalítico. Na opinião de Doubrovsky, o autor de autoficção escreve sobre o trauma, a perda, a dor e, através

dessa escrita, se autoanalisa. Teóricos como Luciene Azevedo (*apud* Faedrich, 2014, p. 236) discordam do caráter terapêutico da autoficção, mas acreditam nela como uma forma de “desnudamento” e reconstrução do autor:

[...] ainda que eu tenda a rejeitar a autoficção como ‘terapia’, porque me parece que isso implicaria em um utilitarismo rasteiro, acho que a ideia pode ter relação com [...] uma certa demanda (do público) por ver, reconhecer um sujeito desnudando-se, (de)compondo-se por escrito, na frente do leitor, construindo um sujeito na realidade das palavras.

Na literatura contemporânea brasileira, uma série de obras autoficcionais reforçam essa escrita a partir do trauma, da dor, seja sobre o filho com síndrome de Down – *O filho eterno* (2007), de Cristóvão Tezza – ou o fim de um casamento – *Divórcio* (2013), de Ricardo Lísias.

Além dessa problematização dos contornos teóricos da autoficção, outras questões, como a dificuldade de definir a linha tênue entre ela e a autobiografia e a especulação sobre se se trata meramente de uma prática narcisista, faz com que muitos autores renequem análises que coloquem suas obras sob esse rótulo. É o caso de Michel Laub, Ricardo Lísias, Cristóvão Tezza e muitos outros. Entre alguns dos elementos levantados por Faedrich (2014) para essa recusa estão a falta de conhecimento acerca das diferenças entre autoficção e autobiografia, o excesso de nomenclaturas para práticas similares à autoficção e a relação da autoficção com o narcisismo presente na sociedade:

Não acho possível que a ficção traga ‘experiências pessoais do autor’. Creio que a discussão que o termo ‘autoficção’ traz, no mais das vezes, parece equivocada. A ‘experiência pessoal’ está perdida assim que ela acontece. A literatura não reproduz a realidade, mas cria outra realidade a partir da utilização da linguagem. Sabemos todos que a linguagem é limitada e muito diferente da realidade, as palavras não são as coisas. Portanto, não pode haver realidade de nenhuma ordem na ficção (Faedrich, 2014, p. 239).

É muito comum ouvirmos que o termo ou a prática da autoficção já estava presente em obras como as de Céline e Colette, por exemplo. Mas será que a ambiguidade da presença do nome do autor no texto – ou mesmo de características associadas à vida desse autor – é acolhida da mesma maneira em um momento de cultura midiática? Não seria possível pensar que o contexto em que essas obras existiram era diferente do contemporâneo em que o autor está inserido nessa cultura? Depois de anos de negação da figura do autor por parte do estruturalismo e do formalismo russo como forma de apagar sua presença como origem da obra, hoje, o autor parece mais presente que nunca nos circuitos literários: autografa, dá entrevistas, faz propaganda da obra e realiza palestras. Ele passa a ser de carne e osso, a estar presente no imaginário dos leitores quando compram o livro, pois agora ele está na televisão, nas ruas e na internet.

Esse cenário foi propício para que a autoficção se tornasse popular dentro da academia. Diversas pesquisas e obras literárias que abarcavam a prática foram desenvolvidas depois da publicação

de Doubrovsky. A popularização do termo foi tão grande que ele acabou perdendo sua definição e se tornou um conceito que vive em uma zona de nebulosidade. Muitos teóricos tentaram definir não somente o que ele significava, mas investiram também na criação de outros termos para definir obras nas quais é possível identificar algum jogo entre autor, narrador e personagem. É o caso dos conceitos de autonarração¹ de Dorrit Cohn, autofabulação² de Vincent Colonna (*apud* Noronha, 2014, p. 49) e alterbiografia³ de Ana Maria Bulhões-Carvalho, para citar apenas alguns; os autores modulam essa prática de diversas formas.

Em “Tipologia da Autoficção” (2014), Vincent Colonna estabelece uma classificação ainda mais específica para o termo. O que o crítico francês chama de autoficção fantástica é quando “o escritor está no centro do texto como uma autobiografia (é o

¹ O termo “autonarração” foi criado em 1978 por Dorrit Cohn, que complementa sua reflexão com outro neologismo: a psiconarração. O termo pode começar a ser compreendido a partir da perspectiva de três tipos de narração em terceira pessoa: a primeira sendo o discurso do narrador sobre a consciência de um personagem; o monólogo citado de um personagem; e, por fim, o monólogo narrado de um personagem “disfarçado” no discurso do narrador. Para a teórica americana, a psiconarração se torna autonarração quando, ao invés do monólogo narrado de um personagem, nós temos o autonarrado. Essa perspectiva se alinha aos estudos de psicologia e psicanálise, pois a psiconarração seria o momento em que alguém analisa a mente do paciente/personagem, enquanto a autonarração é a expressão dos conflitos internos do narrador, a autoanálise.

² Vincent Colonna cria a noção de autofabulação ou autoficção fantástica para determinar a prática em que o autor mantém a identidade onomástica, mas cria uma história inventada. Para Doubrovsky, isso é impossível pois não ocorre um jogo ambíguo para o leitor quando ele assimila que tudo é ficção.

³ A alterbiografia é proposta por Ana Maria Bulhões-Carvalho em sua tese de doutorado e tem como *corpus* principal a obra *Em Liberdade* (1981), de Silviano Santiago. Sua definição é a de uma obra que escreve a vida do outro ou uma escrita de si como se fosse um outro. Dessa forma, a obra *Em Liberdade* é uma espécie de diário criado por Santiago, inventando a história de Graciliano Ramos, como uma apropriação de sua identidade. O autor escreve sobre si a partir do outro.

herói), mas transfigura sua existência e sua identidade, em uma história irreal, indiferente à verossimilhança” (Noronha, 2014, p. 39); já na autoficção biográfica, o autor fabula a partir de dados reais, evita o fantástico e, com o mecanismo do “mentir-verdadeiro”, modela sua imagem; o que Colonna chama de autoficção especular se configura como aquela em que há um reflexo do autor ou do livro dentro do próprio livro, ele não está mais no centro do texto, torna-se apenas uma silhueta; e, por fim, a autoficção intrusiva faz pensar na figura do narrador colada à do autor, sem fazer parte da história, torna-se apenas alguém que conhece os detalhes da narrativa e que vai transmiti-los ao leitor com quem mantém constante contato durante a narração.

Diante de tantos termos e tantas diferentes maneiras de compreendê-lo, é possível perceber que a autoficção ganhou diferentes nuances e que a exigência da relação homonímica entre autor, narrador e personagem não é mais o único requisito seguro para que a obra seja considerada autoficcional. Muitas vezes a relação entre autor, narrador e personagem pode se dar de forma muito sutil e empurrar as obras para a fronteira ambígua da autoficção.

Vamos pensar em um caso específico tomando para análise *Com armas sonolentas* (2018b), de Carola Saavedra. O romance não mantém homonímia entre narrador, personagem e autor, mas é possível ver como, do lado de fora da narrativa, nas entrevistas concedidas pela autora e nas resenhas feitas sobre a obra, a autoficção parece atuar de forma fantasmática.

Ao assumir esse pressuposto, o que estou querendo insinuar é que, com tanta demanda atual por conhecer o autor, muitas vezes sua biografia é convocada, requisitada a operar ao lado da recepção de sua obra. Vamos ver como isso acontece no caso de Saavedra.

Com armas sonolentas (2018b) é dividido em duas partes chamadas de “O lado de dentro” e “O lado de fora” e conta as histórias de Anna, Maike e uma terceira personagem conhecida apenas como Avó. Nas partes de Anna e da Avó, temos o discurso indireto livre em terceira pessoa, enquanto que na história de Maike há o narrador em primeira pessoa. Apesar de o livro relatar diversos temas como a construção da identidade, a ancestralidade, a volta pra casa, foi lido por parte da recepção na chave da maternidade e relacionado com a experiência da autora que pouco tempo antes havia se tornado mãe.

O que é interessante neste contexto é que mesmo que o romance de Saavedra não explore a relação ambígua entre a vida da autora e a ficção, essa aproximação acaba sendo feita, pois em entrevistas a autora tem de responder a um número de perguntas que parecem forçar uma leitura biográfica da obra, como, por exemplo, a tematização da maternidade.

Na Festa Literária Internacional de Paraty, em 2018, Saavedra deu uma entrevista para a Casa Bondelê; é possível perceber que em diversos momentos a conversa realça aspectos pessoais de sua vida e a autora é levada a comentar, por exemplo, a relação entre a Avó do livro e a sua própria avó:

[...] o que tava ali não era o que você pensou no sentido ‘vou escrever sobre o país’, mas surgiu como uma consequência de um olhar pra dentro de mim. Por exemplo, essa avó que é essa entidade avó foi tirada, quase tudo no livro, eu sempre falo, o livro, uma autobiografia minha, é uma autobiografia psíquica [...] (Saavedra, 2018a).

Em outro momento, o fato de Saavedra ter se tornado mãe é um mote para relacionar esse dado com a influência sobre sua produção, a pergunta também quer saber a opinião da escritora sobre o papel do movimento feminista: “[...] a existência da Vitória te fez mais emotiva nesse sentido, te faz sentir essas histórias de uma forma mais acentuada?” (Monteiro *apud* Saavedra, 2018a). Ou seja, para comentar aspectos do livro, a entrevistadora formula perguntas que apresentam interesse pela vida da autora:

É porque tem a ver com a minha trajetória, pra te falar da questão da Vitória, e quando a minha filha nasceu, aí eu que passei anos da minha vida, tipo, eu não queria ser mãe, sabe, porque eu me colocava totalmente nesse lugar ‘não, eu não vou ser mãe porque eu tenho que escrever’ e, aí, nisso tudo eu comecei a querer ser mãe, eu falei ‘porque que eu tenho que escolher ou escrevo ou sou mãe’. Então, nesse momento, poder dizer ‘não, eu quero ser mãe e quero poder escrever’, enfim, essas coisas acontecem. Ser a Vitória e também o fato de ser uma menina, eu comecei a pensar ‘gente, eu pus uma menina no mundo. Em que mundo ela vai viver?’. Sabe? Então, aí, eu comecei a olhar pra tudo, pra mim, enfim, pra coisas que foram acontecendo, pro movimento feminista e tudo calhou na minha vida dizer ‘não, isso é uma questão essencial e eu preciso falar sobre isso’ (Saavedra, 2018a).

Saavedra nasceu no Chile, mas passou a residir no Brasil desde muito cedo. A autora relata que seus pais sempre criaram uma “ilha Chile” dentro de casa, então ela aprendeu espanhol e conhece

elementos da cultura chilena, mas nunca sentiu uma conexão real com o país. Além disso, o fator de ter estudado em um colégio alemão e depois ter realizado uma viagem para o país fez com que ela estivesse em lugares diferentes, mas sem se sentir pertencente a nenhum. Esses vestígios biográficos aparecem na obra e são comentados pela autora:

Já foi um problema bastante complicado na minha vida por muitos anos, a sensação de não pertencer a lugar nenhum. Eu sou muito flexível, me adapto rapidamente a muitos lugares. E, ao mesmo tempo, eu nunca me senti em casa em lugar nenhum. Tudo isso mudou quando comecei a escrever, a publicar. Estreei levando a literatura a sério, com o projeto de escrever todos os dias (Saavedra, 2011).

No romance, Maíke é a personagem que busca unir as pontas de uma história que não é contada. Em uma de suas entrevistas, Saavedra diz que é como se a personagem observasse o livro que está sendo escrito. Após ser abandonada por Anna, Maíke é criada por um casal alemão, mas não se sente pertencente àquela família, língua e lugar. Saavedra menciona em entrevistas que apesar de saber espanhol, alemão e inglês, é na língua portuguesa que ela se sente em casa:

Quando eu morava na Alemanha, era raro eu falar em português. Mas ficou claro que eu me sentia em casa com a língua portuguesa, não importava onde estivesse. Essa foi uma construção que fiz, criei uma identidade. E esse mundo que criei é em português, onde me encontro.

Quando isso começou a ser construído, essa questão de não pertencimento deixou de ser um problema. A língua portuguesa é a minha casa (Saavedra, 2011).

Maike, no romance, diz algo semelhante: “a sonoridade daquele idioma me transportava para um lugar desconhecido, em que eu, por mais improvável que parecesse, me sentia em casa” (Saavedra, 2018b, p. 101).

Dentro deste contexto, é importante salientar que Carola Saavedra, em entrevistas sobre a obra, orienta o leitor a pensar na construção deste ser mulher e menciona diversos fatos autobiográficos que fizeram com que, segundo ela, a obra fosse criada a partir do inconsciente. O fato de ter terminado um processo de dez anos de terapia, o constante sentimento de não pertencimento, as questões da língua e a conexão com a ancestralidade são pontos mencionados, mas o fator que, aparentemente, mais interessa os críticos, entrevistadores e leitores é a sua maternidade próxima ao momento de lançamento do romance.

Em uma época em que livros como *O peso do pássaro morto* (2017) de Aline Bei, *Canção de ninar* (2016) de Leïla Slimani e *Contos ordinários de melancolia* (2017) de Ruth Ducaso retratam a forma como a maternidade é construída, não é surpreendente que Saavedra seja estimulada a falar sobre sua própria experiência, ficcional ou biograficamente, considerando questões como feminismo ou maternidade.

O que estou sugerindo é que a ficção é lida a partir de um diálogo aberto com as tensões do contemporâneo e rediscute o papel da mulher na sociedade. E se o livro não pode ser considerado propriamente autobiográfico, talvez seja possível considerar que

a insistência em comentá-lo considerando a biografia da autora seja um sintoma do modo como a ambiguidade própria da autoficção domina o contemporâneo. Assim, a “revelação” de alguma proximidade entre as preocupações de Saavedra como autora e o desenrolar do destino de suas personagens vai sendo produzida à medida que a autora, durante as entrevistas, vai alinhando suas experiências com as das personagens do livro:

Quando soube que estava grávida, fingi que não era comigo. [...] A mulher não grávida se olhava no espelho e não se reconhecia. Havia outra, feito sombra, um desdobramento de mim mesma. Havia um corpo dentro do meu corpo, algo humano? Eu olhava para a barriga ainda plana, e se fechasse os olhos?, a tragédia do saber é que não é possível voltar atrás, mesmo com todo o esforço para enterrar o que sabemos, as palavras voltavam à superfície feito naufragos desfigurados pelo sol e pela água do mar (Saavedra, 2018b, p. 182).

Entretanto, é importante refletir sobre o fato de Saavedra mencionar em entrevistas anteriores a *Com armas sonolentas*, em relação a livros como *Toda terça* (2007) e *Paisagem com dromedário* (2014), que sua preocupação sempre foi muito mais com a técnica e a forma da construção do texto do que com fatores biográficos que se mesclavam a eles. Mesmo que eles também mencionem as relações familiares, o não pertencimento e a busca de identidade, o discurso da autora era muito mais relacionado aos personagens do que sobre si.

Com armas sonolentas não é um livro que trabalha com a autoficção, sendo, portanto, possível questionar esse modo de ler a obra. Entretanto, assim como o livro tematiza o lado de dentro e o lado de fora, a *performance* de Carola Saavedra do lado de fora, respondendo nas entrevistas as perguntas sobre sua biografia, pode orientar a leitura do lado de dentro, isto é, a leitura do próprio romance, já que o leitor pode acreditar em um jogo entre vida e obra que associa a maternidade de Anna e da Avó, a busca de identidade de Maike e os enfrentamentos do ser mulher das três personagens à própria Saavedra:

A menina tem que calcular o momento certo, nem muito cedo, nem tarde demais, para encerrar sua caminhada. Quando finalmente se detém, ergue na minha direção uma longa fita e diz, não tenha medo, o lado de dentro ainda é o lado de fora (Saavedra, 2018b, p. 186).

Referências

ALBERCA, M. *El pacto ambiguo*: de la novela autobiográfica a la autoficción. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007. (Estudios Críticos de Literatura, n. 30).

BULHÕES-CARVALHO, A. M. *Máscaras do narrador na obra de Silviano Santiago*. 1997. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1997.

COHN, D. *Transparent Minds*: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction. Princeton: Princeton University Press, 1978.

COLONNA, V. Tipologia da autoficção. In: NORONHA, J. M. G. (org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014. p. 39-66.

DOUBROVSKY, S. *Fils: roman*. Paris: Éditions Galilée, 1977.

FAEDRICH, A. *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*. 2014. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

LEJEUNE, P.; NORONHA, J. M. G. (org.). *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2014. (Humanitas).

SAAVEDRA, C. A língua portuguesa é minha casa. Entrevistador: Ramon Mello. *Blog Ramon.nunes.mello*. Rio de Janeiro, 17 ago. 2011. Disponível em: <https://ramonmello.wordpress.com/2011/08/17/carola-saavedra/>. Acesso em: 20 ago. 2020.

SAAVEDRA, C. Casa Bondelê FLIP 2018: Bate-papo com Carola Saavedra, autora de *Com armas sonolentas*. Entrevistadora: Anna Monteiro. Paraty, Casa Bondelê, 2018a. 1 vídeo (45 min). Publicado pelo canal Bondelê. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=bUZHbyrtxT4&ab_channel=Bondel%C3%AA. Acesso em: 20 ago. 2020.

SAAVEDRA, C. *Com armas sonolentas: um romance em formação*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018b.

SANTIAGO, S. *O falso mentiroso: memórias*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

A construção da assinatura e a
performance de Ricardo Lísias,
dentro e fora da literatura

Nivana Ferreira da Silva

Em 2016, ao participar da Festa Literária Internacional de Paraty para divulgar seu livro *Descobri que estava morto*, publicado no mesmo ano, João Paulo Cuenca (*apud* Muraro, 2016) fez a seguinte declaração: “O que estou fazendo aqui agora é teatro, uma performance teatral, não tem nada a ver com literatura [...]”. É interessante notar como Cuenca faz referência à própria *performance*, chamando a atenção do público para o fato de que o autor, quando fala sobre sua obra, também pode estar utilizando uma máscara, construindo uma *persona* autoral. Outro aspecto curioso de sua afirmação é a ênfase dada à dissonância entre *performance* e literatura. Se o autor está falando sobre seus livros, se está teatralizando “ao vivo” sobre sua obra literária, mas fora dela, não está mais fazendo literatura?

A fala de Cuenca remete a um cenário no qual muitos autores lançam mão da *performance*, para além de uma estratégia narrativa, como um modo de ganhar visibilidade e firmar-se no mercado editorial. É diante desse cenário que pretendo discutir a relação entre assinatura e *performance* partindo da hipótese de que as “atuações” autorais, dentro e fora da obra, contribuem para a construção de uma assinatura, ou para mantê-la ativa no campo literário, analisando, especificamente, o trabalho de Ricardo Lísias. A relação que proponho entre *performance* e assinatura me faz pensar que talvez exista uma diferença, ainda que sutil, entre a *performance* operar como extensão de uma obra ou de uma assinatura e ser, por outro lado, utilizada como ponto de partida para a fatura do texto, configurando um elemento importante para a promoção de uma assinatura.

No primeiro caso, acredito que a figura autoral, posicionando-se publicamente sobre o trabalho literário, revela um autor que

se constitui fora do texto como projeção dele, isto é, como consequência de uma assinatura que está se formando ou que já está consolidada. Sob essa perspectiva, a *performance* pública do autor, sua “saída do papel”, por assim dizer, resulta da circulação de seu nome e de sua obra. Em outras palavras, a *performance* seria um dos “produtos” de uma assinatura que está emergindo ou que já está firmada. Em *A máquina performática: a literatura no campo experimental* (2017), Gonzalo Aguilar e Mario Cámara referem-se ao que chamam de a “máscara” e a “pose” de Paulo Leminski, aludindo à *performance* do poeta e destacando que ele

[...] foi uma figura midiática [e] fez um efetivo desenho de sua pose [...]. Durante sua vida, esculpiu-a em jornais, programas de televisão, entrevistas, leituras e recitais. [...] O bigode basto parece encarnar o signo de uma vida exuberante que combinou o excesso e a tragédia, mas também uma espécie de assinatura singular para uma produção singular (Aguilar; Cámara, 2017, p. 143-146).

É possível ler a *performance* pública de Leminski como um efeito de sua assinatura singular, de um estilo do poeta que extravasou os versos e tomou lugar nas suas diversas aparições midiáticas, como na televisão e nos jornais. Para Aguilar e Cámara, o autor levou para fora do texto uma marca que percorre sua obra poética, quer dizer, a máscara e a pose de Leminski carregaram uma imagem do autor que, de algum modo, já estava presente nos poemas. Logo, nesse caso, temos uma *performance* singular como desdobramento de uma assinatura singular.

Mas como pensar a singularidade da *performance* numa conjuntura na qual um bom número de autores faz uso dela como um procedimento comum para aproximar-se dos leitores, divulgar e comentar a obra? Se a tal “saída do papel” para ganhar os espaços midiáticos da contemporaneidade é algo que deriva da obra de vários autores hoje, então a *performance*, nesse contexto, não pode ser tomada como uma marca de exclusividade que detém a mesma singularidade da assinatura¹.

E se pensarmos no segundo caso da sutil diferença na relação entre as duas noções, mencionada anteriormente, e consideramos que a *performance*, em vez de consequência, pode ser um dispositivo que promove um nome de autor? O que estou querendo dizer é que os gestos performáticos podem contaminar a obra, como se a impregnasse e contribuísse para a circulação da assinatura. Esta,

¹ Gonzalo Aguilar e Mario Cámara (2017, p. 147) frisam que o autor do século XXI está imerso em um novo ecossistema literário e cultural, que “tem exigido cada vez mais [sua] presença física, ao mesmo tempo em que sua projeção virtual [...]”. O eixo presencial compõe-se de um número crescente de feiras de livros nacionais e internacionais, onde os escritores autografam exemplares ou falam sobre seu ofício [...]. O virtual consiste nos perfis que os escritores possuem no Facebook, com informações que combinam a autopromoção, a discussão e a minúcia cotidiana, e na escrita de blogs, que podem ser pessoais ou estar hospedados nos sites das editoras que publicam seus livros [...]”. Os críticos citam como exemplo, nesse cenário, o projeto Amores expressos, idealizado por João Paulo Cuenca e pelo produtor Rodrigo Teixeira, que selecionou 17 escritores brasileiros para escreverem um romance sobre uma história de amor durante uma viagem de um mês a alguma cidade do mundo. Nesse período, deveriam manter um blog que atualizasse os leitores sobre a experiência, com anotações a respeito do processo de escrita, informações pessoais, o período fora do país etc., uma forma de projetar o autor virtualmente, mantendo-o “presente” diante dos leitores. Além desse exemplo, é possível pensar nos inúmeros autores da cena contemporânea que não só mantêm blogs e/ou perfis em redes sociais, como também são convidados para falarem em eventos literários, compartilhando um procedimento comum para divulgar a própria obra e se aproximar do público leitor. Alguns desses nomes são: Marcelino Freire, Geovani Martins, Cidinha da Silva, Carlito Azevedo, Santiago Nazarian, Clara Averbuck.

então, não seria apenas a marca identificatória suscitada com o texto, de dentro do texto, mas algo forjado também como resultado da movimentação do autor em torno e fora da obra, o que muitas vezes repercute numa *performance* textual. Passemos para o caso do autor Ricardo Lísias.

Após a publicação de *O livro dos mandarins* (2009), Lísias passa a investir expressivamente em uma produção com a incidência de seu nome próprio e recorrentes referências biográficas. É bastante curiosa essa mudança de chave temática, afinal de contas, o nome do autor já aparecia atrelado a determinadas características que estavam formatando uma assinatura, sob a chancela de leitores especializados, sendo alvo, por exemplo, do reconhecimento da edição brasileira da revista *Granta*, de 2012, e da indicação de alguns prêmios literários. A recepção, portanto, ao acolher, ler e criticar as primeiras publicações do autor, reconhece algumas marcas que vão se consolidando com a ampliação da obra, pelo menos até um determinado momento.

Na orelha de *Duas praças* (2005), Ronald Polito sublinha que, nesse livro, Lísias explora mais livremente marcas que já se destacavam nos seus contos *Capuz* (2001) e *Dos nervos* (2004). Já no posfácio de *Anna O. e outras novelas*, Leyla Perrone-Moisés (2007, p. 195-205) aponta que Lísias é “um dos melhores escritores revelados nos últimos anos. [...] [Ele] não tira suas histórias de si mesmo [...]. Ele se coloca na pele de personagens bem diversas de si mesmo, o que é tanto uma generosidade quanto um princípio básico de boa ficção”. Em *O livro dos mandarins* (2009), também na orelha, Wilson Bueno realça que o autor “se coloca, sem erro, como um dos bons momentos da nova literatura brasileira”, “pelo empreendimento de altíssimo risco e pela coragem autoral”.

Os três comentários ilustram bem como uma crítica especializada avalizou a obra de Lísias no início de sua carreira, um aval ancorado no reconhecimento de marcas como a ficcionalização de questões de cunho político e social, tais como a condição dos moradores de rua, as ditaduras latino-americanas e a crítica à sociedade capitalista. Mesmo com esse amparo da recepção, com a legitimação de uma assinatura que estava surgindo, o autor não trabalha, logo em seguida, na direção da ampliação desses temas – pelo menos de forma direta –, porque dá uma “virada radical” em sua obra, indo na contramão da “boa ficção” e tirando “suas histórias de si mesmo”.

O que, então, passa a moldar as publicações seguintes de Lísias? Por que essa “virada radical”? O conto “Divórcio”, publicado em uma edição da revista *Piauí* de 2011, e o famoso livro *Divórcio* (2013) parecem ter nascido como consequência dos desabafos do autor, no Facebook, sobre a separação da ex-mulher, e da repercussão dessas postagens junto aos seguidores. Nesse ínterim, temos a publicação de *O céu dos suicidas* (2012) com a história contada pelo narrador-personagem Ricardo em torno da morte de André Silva, mesmo nome do amigo do autor que cometera suicídio. Dias antes de divulgar o lançamento do livro, Lísias publicou, na rede, uma foto do amigo, cujo *post* fazia referência a uma passagem do conto “Divórcio”.

Discutindo as novas relações entre o público e o privado nos últimos anos, Paula Sibilia (2015, p. 134) avalia que muitos artistas têm se concentrado no espaço íntimo “convertendo-os em sua matéria-prima para efetuar as mais diversas indagações estéticas, inclusive ultrapassando nessa busca certos limites morais que antes se consideravam intransponíveis”. Seria Lísias um desses

artistas? Aproveitando-se de episódios pessoais, o autor altera o eixo temático de suas narrativas e, mais do que isso, aproveita-se de sua *performance* na internet a favor da fatura dos textos. Dessa maneira, não é somente o “fora” enquanto “realidade”, acontecimento pessoal, que invade as histórias, tampouco apenas o “fora” que a recepção representa e que não deixa de incidir sobre a obra, mas o “fora” motivado pelas exposições do autor, pela sua presença sob uma máscara que não só divulga e comenta o texto, pois está disposto, além disso, a levar a *performance* para dentro dele e alavancar uma assinatura.

Digo “alavancar” uma vez que ela já estava se firmando com um bom respaldo da crítica. Contudo, a “virada radical” revela-se como um modo de ganhar ainda mais visibilidade, atrair mais leitores e, quem sabe, diversificar o público. Ao servir-se, em sua literatura, da exposição de eventos biográficos rastreáveis, Lísias chega também a uma espécie de “leitor espião” e vai ao encontro da emergência contemporânea das narrativas em primeira pessoa. Esse leitor, que quer ser espião da “vida real” de quem escreve, coloca-se como um “cúmplice voyeurista” (Vicente, 2014 *apud* Sibilia, 2015) do autor, que capitaliza essa demanda em prol da *performance*.

Sendo assim, a *performance* autoral de Lísias está caracterizada por um grande interesse seu em sair do texto e falar para uma plateia, seja comentando a obra, seja divulgando-a – o que está presente no trabalho de muitos autores atuais, como já mencionei –, porém não se resume a essas aparições como uma extensão da obra, haja vista a utilização da *performance* como ponto de partida para a criação e, por conseguinte, como procedimento que interfere na manipulação da assinatura, que passa a ser forjada não somente a partir do texto.

Podemos afirmar que, com *Divórcio*, o investimento funcionou satisfatoriamente, porque o livro fez com que o nome do autor circulasse ainda mais, no meio especializado ou não, multiplicando suas aparições para divulgar e comentar a narrativa, sempre defendendo seu *status* puramente ficcional. Vejamos um trecho de uma de suas entrevistas:

Eu acredito que exista leitura de má fé e foi o que aconteceu no meu romance *Divórcio*. Algumas pessoas tentaram entender o que elas queriam para chegar a uma conclusão que elas já tinham. Houve um espalhamento imenso de boataria de que eu estaria escrevendo sobre as minhas experiências. [...] O romance *Divórcio* não conta as minhas experiências pessoais tais quais elas poderiam ter sido vividas. No entanto, como havia um boato de que eu estava fazendo isso, o boato se sobrepôs à verdade [...]. Agora, o que eu aprendi disso, e que eu estou aplicando na criação posterior, na criação do meu e-book, nos acontecimentos, é como funciona o mecanismo do boato. Me ensinaram como fazer um boato. [...] Eu incorporei o boato a minha criação artística (Lísias, 2014f).

Essa faceta pode ser lida na clave do que Diana Klinger denomina de “dramatização de si”, fruto: “de uma atuação, de um sujeito que ‘representa um papel’ na própria ‘vida real’, na sua exposição pública, em suas múltiplas falas de si, nas entrevistas, nas crônicas, nas palestras [...]” (Klinger, 2012, p. 50).

A “criação posterior”, à qual Lísias faz referência, é a série de *e-books* Delegado Tobias (2014). É notável como o autor diz

incorporar o que chama de “boato” ao seu trabalho – e realmente o faz, sem pudores – aproveitando-se do impacto gerado pelas especulações a respeito de seus textos anteriores e que foram ventiladas ainda mais por ele próprio. Além de ter sido um dos principais responsáveis pela “boataria” – já que, em um determinado momento, expôs o “fato” ocorrido com ele –, utilizou esse “fato” como mote do texto e, depois, seguiu alegando que tudo não passava de ficção. Dizendo de outro modo: o “boato”, que ele alega ser produto de uma “leitura de má fé” de *Divórcio*, teve a semente plantada por ele mesmo, afinal, como esperar que o leitor não lesse o texto sem lançar mão, como chave de leitura, das referências “reais” expostas pelo próprio Lísias?

Dessa forma, mais do que “incorporar o boato à criação artística”, Lísias incorpora a própria *performance* “à criação artística”, uma vez que sua disposição em “bagunçar o coreto” entre fato e ficção, revelada na entrevista, repercute na confusão narrativa que é Delegado Tobias, que leva ao extremo uma sátira sobre nada menos do que a autoficção. A série, que culminou na suposta denúncia anônima sofrida pelo autor por “falsificação de documentos”, foi bastante disseminada por ele nas redes sociais e levada para as páginas de *Inquérito policial: família Tobias* (2016b).

A extensão da *performance* fora dos livros e, ao mesmo tempo, a propagação desse fora dentro dos textos, demonstram um modo de querer ser visto e lido, em nome da assinatura. Sendo assim, Lísias aposta em uma “virtuosidade comunicativa”, característica da *performance*, segundo Richard Bauman, para quem

[...] o performer sinaliza para uma plateia, na verdade, ‘ei, olhem para mim! Eu estou em ação! Olhem como eu me

expresso de maneira habilidosa e eficaz’. Ou seja, a performance reside na presunção de responsabilidade com uma plateia com o intuito de mostrar virtuosidade comunicativa [...] (Bauman, 2004 *apud* Auslander, 2013, p. 10).

Bauman (*apud* Auslander, 2013) salienta ainda a importância da participação colaborativa da plateia e de sua avaliação como um elemento fundamental da *performance*, ressaltando seu caráter interacional. Delegado Tobias é um bom exemplo de como Lísias, por meio da *performance*, se apoiou na interação com o público para levar adiante os *e-books*, já que, durante as publicações dos cinco volumes, o Facebook foi bastante utilizado para estender a história por meio não só do perfil fictício criado para o personagem Paulo Tobias, como também de diversos *posts*, nos quais os leitores comentavam os acontecimentos da narrativa, que depois computaram o último volume da série.

Pensando a *performance* de Lísias a partir da reflexão de Bauman, é possível concluir que o autor de *Divórcio* não é somente hábil em se valer da “virtuosidade comunicativa” como uma estratégia para alcançar a recepção e tentar manipular sua assinatura, mas também não tem constrangimento em experimentar com essa manipulação, tirando partido das brechas que o campo oferece e das transformações do contemporâneo. Ao trazer, por exemplo, a lógica do “boato” para a composição do texto, fazendo uso de uma mídia social na qual há todo tipo de informação, acredito que Lísias também está jogando luz sobre um fetiche exibicionista típico do nosso tempo, fetiche esse que também foi alimentado pelo próprio autor com a exposição de episódios pessoais na internet e, posteriormente, com o aproveitamento disso nos textos.

Esse aproveitamento algumas vezes dá certo. Outras, nem tanto. Tais estratégias também são alvo de críticas que dizem respeito a questões éticas – um machista que expõe a ex-mulher e que espetaculariza sobre a morte do próprio amigo? – e estéticas – trata-se mesmo de literatura ou de uma espécie de “apelação autoral” para ganhar visibilidade? É um crítico da sociedade do espetáculo ou mais um artista que se aproveita da exposição do “eu” para atrair um determinado público leitor?

Lísias demonstra interesse genuíno em potencializar essas estratégias, em performar visando a consolidação de seu nome, tirando proveito ostensivamente da *performance* em favor da assinatura. E ainda que esse procedimento seja caro aos textos que acomodaram sua literatura no limiar entre ficção e realidade, a *performance* como elemento catalisador da assinatura extrapola as obras consideradas autoficcionais. Para a série de *e-books* *Diário da catástrofe brasileira* (Lísias, [2018 ou 2019]), publicada pela plataforma de autopublicação do Kindle (Amazon), o autor também arrasta sua *performance* nas redes. Grande parte dos posicionamentos críticos antes e depois das eleições presidenciais de 2018, expostos no Facebook e no Instagram, estão estampados nas páginas do “experimento”, como ele denomina o *Diário* e, por ocasião das publicações, o autor foi convidado a falar sobre temas presentes nos *e-books*, gerando um trânsito intenso entre a *performance* e a produção textual.

Mais do que isso, esse trânsito extrapola o conteúdo e reverbera na forma do material, devido à decisão de fazer versões atualizáveis – a proposta tem sido a de atualizar os volumes e apagar as versões anteriores –, oscilando entre a repetição e o apagamento como uma maneira de performar, no *Diário*, um recorrente modo

de produção e difusão dos textos no contemporâneo, no qual a informação parece caminhar somente para frente. Logo, a *performance* que extrapola o conteúdo está no modo como o autor externa sua crítica por meio da forma que dá aos *e-books*, publicando versões que, ao “caminharem para a frente”, apagarão as anteriores, mas, ao mesmo tempo, trazem a reescrita, a revisão ou a reiteração daquilo que já foi dito. E, embora “saia da ficção” com o “experimento”, o autor não deixa de transitar no campo, repetindo seus já conhecidos procedimentos autorais, como o rastreamento da recepção, a divulgação do trabalho, as falas em eventos literários, o interesse em inscrever o *e-book* em um conhecido prêmio de literatura e, é claro, a investida nos gestos performáticos como uma forma de manter ativa a assinatura.

Assim, retomando e ampliando o questionamento que introduziu essa discussão, se o autor está teatralizando sobre (e na) sua “obra”, seja como efeito do texto, seja como ponto de partida para sua concepção, não está fazendo literatura? Não me parece, aqui, que a *performance* seja apenas um apêndice desnecessário que nada tem a ver com literatura, ainda que não possamos negar que as fronteiras desse literário não estão mais tão delimitadas como já estiveram.

Referências

- AUGILAR, G.; CÂMARA, M. *A máquina performática: a literatura no campo experimental*. Tradução: Gênese Andrade. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- AUSLANDER, P. A performatividade da documentação de performance. *Performatus*, Inhumas, ano 2, n. 7, p. 1-10, 2013. Disponível em: <https://performatus.com.br/traducoes/perf-doc-perf/>. Acesso em: 30 out. 2019.
- CUENCA, J. P. *Descobri que estava morto*. São Paulo: Tusquets, 2016. E-book.
- KLINGER, D. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. 2. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.
- LÍSIAS, R. *Capuz*. São Paulo: Hedra, 2001.
- LÍSIAS, R. *Delegado Tobias 1: o assassinato do autor*. São Paulo: E-Galáxia, 2014a. (Série Delegado Tobias, v. 1). *E-book*.
- LÍSIAS, R. *Delegado Tobias 2: Delegado Tobias & Delegado Jeremias*. São Paulo: E-Galáxia, 2014b. (Série Delegado Tobias, v. 2). *E-book*.
- LÍSIAS, R. *Delegado Tobias 3: o começo da fama*. São Paulo: E-Galáxia, 2014c. (Série Delegado Tobias, v. 3). *E-book*.
- LÍSIAS, R. *Delegado Tobias 4: caso Lísias é realidade*. São Paulo: E-Galáxia, 2014d. (Série Delegado Tobias, v. 4). *E-book*.
- LÍSIAS, R. *Delegado Tobias 5: os documentos do inquérito*. São Paulo: E-Galáxia, 2014e. (Série Delegado Tobias, v. 5). *E-book*.
- LÍSIAS, R. *Diário da catástrofe brasileira*. [S. l.: s. n.], [2018 ou 2019]. *E-book*.
- LÍSIAS, R. Divórcio. *Revista Piauí*, São Paulo, v. 62, 2011. Ficção. Disponível em: <https://goo.gl/pihcCb>. Acesso em: 10 set. 2016a.
- LÍSIAS, R. *Divórcio*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2013.
- LÍSIAS, R. *Dos nervos*. São Paulo: Hedra, 2004.
- LÍSIAS, R. *Duas praças*. São Paulo: Globo, 2005.
- LÍSIAS, R. *Inquérito policial: família Tobias*. São Paulo: Lote 42, 2016b.
- LÍSIAS, R. *O céu dos suicidas*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2012.
- LÍSIAS, R. *O livro dos mandarins*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2009.

LÍSIAS, R. TV Cult entrevista Ricardo Lísias. Entrevistador: Tiago Ferro. São Paulo, TV Cult, 2014f. 1 vídeo (9 min). Publicado pelo canal Tv Revista Cult. Disponível em: <https://goo.gl/uAbeMt>. Acesso em: 1 dez. 2015.

MURARO, C. Flip: J.P. Cuenca agrada com humor e performance sobre a própria 'morte'. *Portal G1*, Paraty, 2016. Disponível em: <https://glo.bo/2xhJlmr>. Acesso em: 11 nov. 2019.

PERRONE-MOISÉS, L. Posfácio. In: LÍSIAS, R. *Anna O. e outras novelas*. São Paulo: Globo, 2007. p. 195-205.

SIBILIA, P. O universo doméstico na era da extimidade: nas artes, nas mídias e na internet. *Revista Eco-pós*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 1, p. 133-147, 2015.

Barthes e Levrero, o íntimo e o romance

Carolina Coutinho

Desde quando iniciei minha pesquisa sobre a literatura contemporânea, esbarrei muitas vezes com a tese de Josefina Ludmer de que vivemos um momento pós-autônomo na literatura. Para a autora, as produções atuais desafiam aqueles que buscam interpretá-las sob os valores da modernidade, pois estaríamos vivendo o fim da era da autonomia literária na qual as fronteiras entre a “literatura” e a “ficção” já não seriam tão claras, pois muitos textos,

Aparecem como literatura, mas não podem ser lidos com critérios ou categorias literárias, como autor, obra, estilo, escrita, texto e sentido. Não são lidos como literatura porque aplicam à literatura uma drástica operação de esvaziamento [...] (Ludmer, 2013, p. 128).

Essa “drástica operação de esvaziamento” está caracterizada por uma nova maneira desses escritos entrarem na realidade cotidiana, rompendo também com a própria noção de campo literário.

Diante de declarações tão fortes, não é surpresa sua reverberação nas produções e debates críticos sobre literatura contemporânea. Tomando essas declarações mais como um ponto de partida para pensar e especular sobre as produções atuais do que como um chamado para o fim da literatura, estou interessada em investigar um pouco mais sobre a interação entre realidade e ficção promovida pelas narrativas em primeira pessoa.

Para Ludmer (2013, p. 129), podemos encontrar hoje produções que se lançam para fora dos gêneros literários tradicionais e transformam a própria categoria da realidade, não mais separada da ficção, mas constituinte do que a autora chama de “ficções do presente. Uma ficção que é ‘a realidade’”. Ao tomar a forma desses

gêneros não ficcionais – e estou pensando em especial nos gêneros autobiográficos e mais especificamente ainda na forma do diário –, Ludmer acredita que a literatura se submete a uma outra forma de referencialidade, o que fragiliza sua autonomia, pois retira dela o território delimitado do que se entendia por ficção desde o século XVIII.

Também pensando sobre esse estado da literatura contemporânea, Alberto Giordano, na apresentação do livro *Los límites de la literatura* (2010), diz ser quase um consenso entre os estudiosos de teoria literária a presença na contemporaneidade de um caráter muito especulativo sobre o estatuto do literário e sobre o fim da autonomia da literatura, o que reforçaria o entendimento de uma reestruturação radical das relações estabelecidas entre a literatura e diversos outros âmbitos. Apesar disso, ao invés de advogar pelo fim da autonomia da literatura, Giordano questiona se essa tensão não seria mais uma das facetas do caráter já próprio de uma arte que, desde o seu início, propôs se interrogar sobre os limites de seu projeto, “[...] que para poder ser necessita se destruir, que só é ela mesma se não o for”¹ (Giordano, 2010, p. 11, tradução nossa).

Nesse cenário de tantas produções que provocam e instigam os críticos a buscar novos métodos para ler as novas formas de criação que procuram atravessar e expandir suas fronteiras, já não muito estáveis, me disponho a refletir sobre como estão se reconfigurando as narrativas que procuram investir em uma maior imbricação entre obra e vida.

É também Giordano (2008, p. 13, tradução nossa) que destaca uma maior incidência de um registro autobiográfico na literatura

¹ “[...] que para poder ser necesita destruirse, que solo es ella misma se todavía no lo es”.

contemporânea em *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*:

[...] um movimento perceptível não apenas na publicação de escritos íntimos (diários, cartas, confissões) e na proliferação de blogues de escritores, mas também em relatos, em poemas e até em ensaios que desconhecem as fronteiras entre literatura e ‘vida real’².

Giordano nota a maior disposição para a experimentação com o autobiográfico, um interesse mais geral pela exposição da intimidade. No entanto, é importante ressaltar, como faz Giordano, que a presença de traços da vida do autor na obra não é novidade, assim como não é novidade a tomada da forma de gêneros autobiográficos pelo romance, como memórias e diários, como *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, e *Notas do subterrâneo*, de Fiódor Dostoiévski.

A escrita em primeira pessoa e a exploração da subjetividade, deixada de lado durante parte do século XX, recusada e desvalorizada como mera confissão e narcisismo, hoje parece ter reencontrado o seu espaço, embora não se valha dos mesmos procedimentos. A escrita de si experimentada pelos autores contemporâneos não está interessada no confessional – como ocorreu no século XX –, mas em uma nova maneira de falar de si, na exploração da subjetividade desse eu – que muitas vezes se confunde

² “[...] un movimiento perceptible no sólo en la publicación de escrituras íntimas (diarios, cartas, confesiones) y en la proliferación de blogs de escritores, sino también en relatos, en poemas y hasta en ensayos críticos que desconocen las fronteras entre literatura y ‘vida real’”.

com o eu que escreve –, possível apenas através de uma prática de escrita em aberto capaz de retratar a forma fragmentária desse sujeito se relacionar com o seu entorno, com o seu presente, afetado tanto pelos grandes eventos quanto pelos pequenos incidentes do cotidiano.

Em *A preparação do romance* (2005a, 2005b), seu último curso ministrado no Collège de France, Roland Barthes aposta num romance capaz de um projeto ficcional que aproxime a vida da obra, que faça pulverizar o sujeito e permita a exploração do seu íntimo: “a regra = oferecer o íntimo, não o privado”. E o que seria esse íntimo? Em uma conferência no Collège de France, “Durante muito tempo, fui dormir cedo”, na qual Barthes (1988, p. 289) lê a obra de Proust a partir de uma sintonia com o momento no qual se encontra, o “meio do caminho da minha vida”, ele anota:

“Vou então falar ‘de mim’. ‘De mim’ deve entender-se aqui pesadamente: não é o substituto asseptizado de um leitor geral [...]. É o íntimo que quer falar em mim, fazer ouvir o seu grito, em face da generalidade, da ciência”.

É na exploração do íntimo, tal como o define Barthes, que repousa uma diferença importante entre as narrativas em primeira pessoa atuais e suas contrapartes anteriores ao final do século XX. Se distanciando de uma tendência confessional, a abordagem dos autores contemporâneos – como Levrero e Coetzee – aposta numa temática de investigação dos próprios contornos do eu que se conta, assim se aproximando da zona incerta e instável que caracteriza o entendimento de Barthes para o que seria o íntimo, o estranho elusivo com o qual se depara aquele que tenta falar de

si – seria aquilo que nem o diarista teria coragem de admitir para si mesmo –, em oposição ao privado, uma esfera mais aberta e artificial que corresponderia à confissão, encontrada com frequência, por exemplo, nas redes sociais:

O princípio novo que permite essa nova escrita = a divisão, a fragmentação, ou até mesmo a pulverização do sujeito [...], a volta necessária para reencontrar uma adequação, não da escrita com a vida (simples biografia), mas das escritas e dos fragmentos, dos planos de vida (Barthes, 2005b, p. 172).

Para Barthes, esse modo de escrita íntima está relacionado com o desejo de mostrar a vida como acontecimento sutil, significa capturar o presente ao lançar um olhar para a realidade cotidiana, uma observação atenta para o supostamente insignificante, as contingências e o circunstancial da vida, para o conjunto de pequenos incidentes que compõem os “traços da vida”, um modo de escrita possível através do uso da anotação como forma, dada a sua maneira particular de se colocar na intersecção entre vida e texto “[...] intersecção problemática de um rio de linguagem, linguagem ininterrupta: a vida – que é texto ao mesmo tempo” (Barthes, 2005a, p. 37).

Preocupado em como selecionar essas sutilezas da vida sem cair no caminho da futilidade, Barthes apostava na prática da anotação para não impor limites no que é digno de consideração, notável, para validar o simples e o trivial em sua potencialidade para o sensível:

[...] anota-se porque se vê um sentido (mas, ao mesmo tempo, não queremos dá-lo) [...], é a hesitação propriamente dita, é o notável puro, gratuito, inexplicável, enigmático. [...] Em certo sentido, nenhum interesse; mas, ao mesmo tempo, apelo de anotação, porque é a ‘vida’ em sua tenuidade (Barthes, 2005b, p. 136).

É partir dessa prática de escrita capaz de capturar os fragmentos da vida que a noção de íntimo em Barthes é construída no romance diretamente relacionada com o tratamento da primeira pessoa na obra, já que seria essa nova relação com o sujeito que escreve que não deve ser recalçada:

Trata-se de um princípio geral: o que não se deve suportar é o recalque do sujeito – quaisquer que sejam os riscos da subjetividade. Pertencço a uma geração que sofreu demais com a censura do sujeito [...]. Mais valem os logros da subjetividade do que as imposturas da objetividade. Mais vale o Imaginário do Sujeito do que sua censura (Barthes, 2005a, p. 4).

O Eu romanesco é dramatizado e mutante, revela-se um “estrangeiro”, um “Outro” de si mesmo: “a arte pode ser posta na própria fabricação do indivíduo; o homem se opõe menos à obra se ele faz de si mesmo uma obra” (Barthes, 2005b, p. 86). É nessa tentativa de exploração do sujeito disperso que podemos encontrar o íntimo barthesiano, na elaboração do imaginário desse eu em sua relação com o mundo presente.

Apesar de Barthes nunca ter colocado em prática seu projeto romanesco, observando algumas produções literárias atuais é possível encontrar algumas características comentadas no projeto de escrita do autor.

Se a escrita em primeira pessoa, o modo como ela poderia estar presente para tensionar uma relação com a obra, uma interseção entre obra e vida, era um problema para o crítico francês, algumas produções atuais podem ser lidas na chave de exploração da intimidade.

Vamos pensar, por exemplo, em *El discurso vacío* (2009), de Mario Levrero. Já nas primeiras páginas, numa espécie de nota que antecede o livro, Levrero (2009, p. 7) afirma que *El discurso vacío* é um romance composto de duas vertentes: um conjunto de exercícios caligráficos sem outro objetivo e *el discurso vacío*, um texto “unitário” de disposição mais literária, cuja forma se assemelha àquela do diário íntimo. A partir dessa pequena descrição, já podemos perceber em sua proposta uma aproximação com as observações de Giordano sobre um flerte mais frequente entre produções ficcionais e os gêneros autobiográficos.

As entradas marcadas como “Ejercicios” consistem nos relatos sobre exercícios de caligrafia “autoterapeuticos” a que se propõe o narrador para induzir mudanças em sua personalidade a partir de mudanças em sua caligrafia. Seu pressuposto é que se alcançar uma escrita manual mais clara, legível, poderá colher os efeitos psíquicos dessa mudança em uma melhora em sua atenção e na continuidade de seus pensamentos, que acredita estarem dispersos. Assim, o que vamos lendo nas entradas iniciais dos exercícios são descrições de seus objetivos em relação a sua caligrafia, os resultados esperados, a dinâmica doméstica e familiar de quem

escreve e as muitas interrupções e dificuldades que encontra em transformar o hábito em rotina diária. Aos poucos, esses relatos passam a se tornar cada vez mais um espaço para um “trivial divagar” (Levrero, 2009, p. 29, tradução nossa), para a exposição de seus pensamentos e observações sobre o que ocorre no entorno dessa prática, enfim, cada vez mais os exercícios vão se configurando como oportunidade para o narrador observar a si mesmo enquanto escreve.

Comparando os exercícios caligráficos à literatura, o narrador afirma que essa terapia seria, de certa forma, uma operação contrária à literatura, mas logo em seguida vai alterando sua opinião e os exercícios são considerados uma espécie de substituição desajeitada em relação à literatura ou seria uma inspiração para retomar a criatividade literária? Aos poucos, o narrador se dá conta de que os exercícios terapêuticos cederam espaço para exercícios literários, para uma forma e um estilo imponentes a despeito de sua vontade (Levrero, 2009, p. 45) que impulsionam o início dos “discursos vazios”.

Essa forma e estilo literários que vencem aos poucos a intenção inicial de serem apenas exercícios caligráficos talvez possam ser relacionados com uma observação feita um pouco antes: “Prossigo, tentando desenvolver temas desinteressantes, talvez inaugurando uma nova era do tédio como corrente literária”³ (Levrero, 2009, p. 35, tradução nossa), Ao mesmo tempo que procura se manter nos assuntos pouco envolventes para manter sua concentração em seus exercícios – prática de escrita vazia, mecânica –, o narrador

³ “Prossigo, tratando de desarrollar temas poco interesantes, inaugurando tal vez una nueva época del aburrimiento como corriente literaria”.

assume que mesmo essa prática toma forma de um procedimento literário do “tédio”.

Assim, é possível ler aí nessa oscilação entre o que é exercício e o que é literatura – embora a divisão vá se apagando –, uma perspectiva produtiva para pensar a presença da exploração da intimidade, tal como a caracterizou Barthes, pois o que se configura através das anotações/exercícios não é hierarquizado – tudo é passível de ser anotado –, capta-se o trivial, registram-se as divagações do narrador diante dos incidentes diários de forma descontínua e dispersa, o retrato do próprio sujeito como fragmentado, tentando se aproximar da fala de si em seu processo de escrita. Para esse narrador, o tédio pode ser o impulsionador de certas descobertas, da revelação daquilo que se busca sem saber exatamente do que se trata: “[...] talvez, acho, esse tédio seja necessário para capturar de repente, em um ataque surpresa, os verdadeiros conteúdos que eu ainda espero encontrar”⁴ (Levrero, 2009, p. 90, tradução nossa), formulando, assim, um potencial “discurso do tédio”, o discurso vazio.

Os trechos apontados como *El discurso* são, de certa forma, muito parecidos com os *Ejercicios*, embora assumam com menos culpa um “desvio de propósito”, o caráter errático e vacilante com que são escritos. O narrador parece abraçar esse discurso como uma aventura para descobrir o “conteúdo real” dessa escrita que apenas se disfarça de vazia:

⁴ “[...] tal vez, pienso, este aburrimiento sea necesario para capturar de pronto, en un asalto sorpresivo, a los verdaderos contenidos que sigo esperando encontrar”.

Existe um fluxo, um ritmo, uma forma aparentemente vazia; o discurso poderia tratar de qualquer tema, qualquer imagem, qualquer pensamento. Essa indiferença é suspeita; sinto que por trás da aparência de vazio existem muitas coisas. O vazio nunca me assustou muito, em certas ocasiões até chegou a ser um refúgio. O que me assusta é não poder fugir desse ritmo, dessa forma que flui sem desvelar seus conteúdos. É por isso que começo a escrever, a partir da forma, do próprio fluxo, introduzindo o problema do vazio como uma questão dessa forma, na esperança de descobrir o verdadeiro problema, mascarado pelo vazio⁵ (Levrero, 2009, p. 47, tradução nossa).

O “narrador” se propõe a se aproximar dessa escrita de maneira cautelosa, alerta, mas com ar distraído, para não revelar seu propósito de descobrir a verdade por trás da fachada de banalidades, para que a escrita se revele a si mesma, não à força, com receio de que ela mais uma vez se retraia para sua dissimulação de esvaziamento. Esse método de escrita está intimamente relacionado com a própria exploração de si, que se revela na vontade de que os exercícios tenham uma função terapêutica: “Aquele que há em

⁵ “Hay un fluir, un ritmo, una forma aparentemente vacía; el discurso podría tratar cualquier tema, cualquier imagen, cualquier pensamiento. Esa indiferencia es sospechosa; presiento que tras la apariencia de vacío hay muchas, demasiadas cosas. El vacío nunca me asustó demasiado; en ocasiones hasta llegó a ser un refugio. Lo que me asusta es no poder huir de ese ritmo, de esa forma que fluye sin develar sus contenidos. Por eso me pongo a escribir, desde la forma, desde el propio fluir, introduciendo el problema del vacío como asunto de esa forma, con la esperanza de ir descubriendo el asunto real, enmascarado de vacío”.

mim, que não sou eu, e que busco / O que está em mim, e que às vezes eu acho que / também sou eu, e não encontro”⁶ (Levrero, 2009, p. 11, tradução nossa). Dessa prática de escrita que toma a anotação supostamente desinteressada e gratuita como forma e estratégia de descobrimento de sua literatura, surge também uma prática de autoanálise e exploração de seus “eus”, uma tentativa de convergência com o Outro que existe dentro de si, algo muito similar ao que Barthes define como a exploração do íntimo.

O que a obra de Levrero parece sugerir se pensada como uma produção romanesca no sentido barthesiano é que uma forma de escrever o íntimo, de encontrar uma nova prática de escrita, é aliar a investigação sobre si mesmo à autorização de escrever o banal, o trivial, o circunstancial, na forma de exercícios que vão caracterizando um “discurso vazio” para criar a possibilidade de uma outra prática literária:

[...] quando tento tocar o que eles chamam de realidade, quando minha escrita se torna atual e biográfica, é inevitável colocar inconscientemente em jogo aqueles mecanismos misteriosos e muito ocultos que aparentemente começam a interagir secretamente e produzem alguns efeitos perceptíveis⁷ (Levrero, 2009, p. 100, tradução nossa).

⁶ “Aquello que hay en mí, que no soy yo, y que busco/ Aquello que hay en mí, y que a veces pienso que/ también soy yo, y no encuentro”.

⁷ “[...] cuando trato de tocar lo que llaman realidad, cuando mi escritura se vuelve actual y biográfica, resulta inevitable poner inconscientemente em juego esos misteriosos y muy ocultos mecanismos, los que al parecer comienzan a interactuar secretamente y a producir algunos efectos perceptibles”.

O interesse do narrador em capturar essas “coisinhas de nada” nessa nova prática de escrita redundam em escrita literária. O narrador parece resistir à propensão dos exercícios caligráficos a se transformarem em atos narrativos, mas ao mesmo tempo seus “discursos vazios” evocam o desejo da escrita literária: “[...] a vontade de escrever retorna. Quero escrever e publicar”⁸ (Levrero, 2009, p. 39, tradução nossa). Ainda assim, esses atos narrativos parecem não ser similares aos convencionais, são construídos a partir de relatos fragmentários, descontínuos, seu propósito continua sendo capturar os conteúdos disfarçados na falsa futilidade desses relatos.

Sua forma de escrita se pauta na exploração da anotação cotidiana, do que tem apenas mínima importância, indicando um olhar atento para seu entorno. Assim, o narrador quer registrar o banal e parece não manifestar interesse em definir com firmeza um nome para seu discurso: “Este é um exercício caligráfico e nada mais. Não faz sentido se preocupar em lhe dar um conteúdo mais preciso. Basta preencher uma folha de papel com a minha escrita”⁹ (Levrero, 2009, p. 133, tradução nossa). Nesse sentido, Levrero parece resolver sem muitas delongas uma questão que parece assombrar Barthes, onde se encaixaria essa escrita que mescla a forte presença da primeira pessoa na escrita e é constituída pela anotação das banalidades rotineiras de uma vida? Levrero não hesita chamar o conjunto de seus exercícios e discursos vazios de romance, uma obra romanesca composta de anotações, uma

⁸ “[...] me vuelve el deseo de escribir. Quiero escribir y publicar”.

⁹ “Esto es un ejercicio caligráfico, y nada más. No tiene sentido preocuparse por darle un contenido más preciso. Sólo llenar una hoja de papel con mi escritura”.

outra prática literária que toma para a literatura a possibilidade de experimentar com novas formas de se relacionar com os gêneros autobiográficos, como nota Giordano.

Referências

- BARTHES, R. *A preparação do romance: a obra como vontade*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2005a. v. 2.
- BARTHES, R. *A preparação do romance: da vida à obra*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2005b. v. 1.
- BARTHES, R. *O rumor da língua*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988.
- GIORDANO, A. *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Buenos Aires: Mansalva, 2008. (Campo Real).
- GIORDANO, A. *et al.* (ed.). *Cuadernos del Seminario: los límites de la literatura*. Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina, 2010.
- LEVRERO, M. *El discurso vacío*. Barcelona: Debolsillo, 2009.
- LUDMER, J. Literaturas pós-autônomas. In: LUDMER, J. *Aqui América latina: uma especulação*. Tradução: Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013. p. 127-133.

Índice Onomástico

A

Achugar, Hugo 73
Adorno, Theodor 109
Aguilar, Gonzalo 244, 245
Alberca, Manuel 196, 198, 217, 228
 ver Alberca 72, 199, 200, 218
Almada, Selva 124
 ver Almada 125
Alves-Bezerra 44
Amícola 209
Andreazza, Carlos 33
Arfuch, Leonor 207
 ver Arfuch 208, 209, 210
Argullol, Rafael 218
Ascher 105
Athiê 93, 101
Augusto, Jorge 93, 96
 ver Augusto 94, 97
Averbuck, Clara 245
Azevedo, Carlito 245
Azevedo, Luciene 229

B

Barthes, Roland 132, 175, 203, 262
 ver Barthes 19, 129, 130, 133-135, 137,
162, 173, 175, 180, 263-265, 267, 269, 270
Baudelaire 77
Bauman, Richard 250
 ver Bauman 251
Bei, Aline 17, 105, 106, 110, 113, 114, 236
 ver Bei 107, 108, 111, 112
Benjamin, Walter 11, 178
Binet, Laurent 152
Bishop 105
Borges, Jorge Luis 169
 ver Borges 138, 171
Bourdieu, Pierre 36, 109
 ver Bourdieu 37, 76, 109, 110, 113, 114

Bourriaud, Nicolas 171, 211
 ver Bourriaud 172
Bracher, Beatriz 122
Bueno, Wilson 246
Bulhões-Carvalho, Ana Maria 231

C

Cámara, Mario 244, 245
Carrascoza, João Anzanello 105
Cercas, Javier 152
Coelho, Frederico 177
 ver Coelho 178
Coetzee, J. M. 262
Cohn, Sérgio 38
Collins, Patricia Hill 94
Colonna, Vincent 194, 231
Colonna 195, 232
Cuenca, João Paulo 42, 205, 243, 245
 ver Cuenca 205, 206
Cunha, Eduardo 33

D

Dante 195
Defoe, Daniel 160, 261
Dostoiévski, Fiódor 261
Dobrovsky, Serge 193, 227
 ver Dobrovsky 194, 228, 231
Ducaso, Ruth 236

E

Edel, Leon 120
Eliot, T. S. 174
 ver Eliot 175
Escobar, Tício 33
Evaristo, Conceição 200, 202
 ver Evaristo 201, 203

F

- Faedrich, Anna 81, 214, 215, 227, 229, 230
Ferro, Thiago 213
 ver Ferro 214
Fielding, Henry 158, 161
Flaubert, Gustave 77, 78, 79, 82
Foucault, Michel 173, 175, 176, 180, 181
Francoy, Daniel 134
 ver Francoy 135
Frankel, Roy David 139, 141
 ver Frankel 140
Freire, Marcelino 106, 245
Freitas, Angélica 17, 176, 178

G

- Galera, Daniel 214
Gallagher, Catherine 158
 ver Gallagher 159, 160, 161, 162
García Canclini, Néstor 83, 85
García Hamilton, José 29
Garramuño, Florencia 119
 ver Garramuño 120, 131
Gasparini, Philippe 15, 194, 195
 ver Gasparini 193
Genette, Gérard 194, 196, 217
Gerheim, Jovita Maria 215
Giordano, Alberto 137, 260
 ver Giordano 261, 265, 271
Goldsmith, Kenneth 17, 171, 178
 ver Goldsmith 138, 141, 172
Groys, Boris 84, 164, 211, 212
Gutiérrez, Rafael 120, 121

H

- Herbert, Julian 152
Hidalgo, Luciana 216

I

- Iannamico, Roberta 23
 ver Iannamico 24

J

- James, Henry 120

K

- Kafka, Franz 184
Kant, Immanuel 108
Katchadjian, Pablo 138
 ver Katchadjian 138
Kilomba, Grada 94, 95
Klinger, Diana 249
Knausgaard, Karl Ove 213
Krauss, Rosalind 35

L

- Laddaga, Reinaldo 136, 151
 ver Laddaga 86, 158
Laub, Michel 214, 229
Lecarme, Jacques 194
 ver Lecarme 217
Lejeune, Philippe 127, 195, 207, 227
 ver Lejeune 72, 74, 128, 181, 199
Leminski, Paulo 244
Lerner, Ben 11, 15, 59
 ver Lerner 60, 61, 62, 63
Levrero, Mario 19, 134, 135, 265
 ver Levrero 262, 266-270
Lima, Luiz Costa 78, 119, 120, 215
Lísias, Ricardo 16, 18, 24, 33, 67, 69-71, 73-75, 81, 82, 87, 206, 207, 213, 229, 243, 246
 ver Lísias 34, 72-74, 80, 86, 247-252

Ludmer, Josefina 14, 15, 23, 53, 75, 108, 109, 259
ver Ludmer 17, 18, 24, 25, 28-31, 34, 36, 37, 41, 56-59, 63, 76, 77, 80, 82, 110-114, 260

M

Mãe, Valter Hugo 106
Marclay, Christian 61, 139
Martens, Lorna 127
Martins, Geovani 31, 32, 245
Mattoso, Chico 205
Montaigne, Michel de 123, 124
Musil, Robert 121

N

Nascimento, Evando 196
ver Nascimento 197
Natália, Livia 97
Nazarian, Santiago 245
ver Nazarian 205

O

Ortega y Gasset, José 77-79

P

Paiva, Vitor 38
Pécora, Alcir 215
Pedrosa 53
Pereira, Jorge Souza 113
Perloff, Marjorie 172, 174, 184
ver Perloff 175, 178, 179
Perrone-Moisés, Leyla 246
Pille, Lolita 210
Place, Vanessa 138
Plaza, Júlio 35
Polito, Ronald 246
Pron, Patricio 152

R

Rabinovitz, Karina 34
Ramos, Nuno 119
Rancière, Jacques 11, 15, 26, 53, 67
ver Rancière 12, 54-56, 58, 59, 63, 87
Rey Rosa, Rodrigo 17, 152, 158
ver Rey Rosa 153, 154, 161
Rezende, Silvana 34
Ribeiro, Djamilá 93, 94
Rodrigues, Maria Fernanda 186
Roupenian, Kristen 30
ver Roupenian 31

S

Saavedra, Carola 18, 186, 232, 238
ver Saavedra 233-237
Saer, Juan José 162
Samósata, Luciano de 195
Sant'anna, Sérgio 38
Santiago, Silviano 35, 84, 196-198, 228, 231
ver Santiago 199
Saramago, José 106
Schiller, Friedrich 55
Scott, Paulo 42, 44, 184
ver Scott 43
Sibilia, Paula 247
ver Sibilia 204, 248
Silva, Cidinha da 16, 31, 93, 97, 245
ver Silva 98-101
Slimani, Leïla 236
Smithson, Robert 35
Sobral, Cristiane 26, 31
ver Sobral 27
Starobinski, Jean 123
Stigger, Veronica 142
ver Stigger 143

T

- Tabarovski 138
Tezza, Cristóvão 215, 229
Thompson, John 41
Todorov, Tzvetan 80
Tóibín, Colm 120
Torres, Bolívar 176
ver Torres 177, 178, 185

V

- Vidal, Paloma 128
ver Vidal 129, 130, 131
Viegas, Ana Claudia 204
Vieira Junior, Itamar 214
Vila-Matas, Enrique 42, 120
Villa-Forte, Leonardo 183-187
ver Villa-Forte 182, 188
Viveiros de Castro 96

W

- Watt, Ian 158
ver Watt 159
Wood, James 155
ver Wood 156, 157, 162

Sobre os autores

Allana Santana cursa Letras na Universidade Federal da Bahia. Desenvolveu pesquisa de iniciação científica sobre o gênero ensaio e sobre formas híbridas do romance que incorporam uma dicção ensaística às narrativas de ficção escritas hoje. Atualmente, desenvolve pesquisa sobre Elena Ferrante.

Antonio Caetano Júnior é mestrando em Literatura e Cultura pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia. Sua pesquisa sobre o romance *O pai da menina morta*, de Tiago Ferro, investiga o retorno do autor e, em especial, o trabalho de luto como potência da escrita autoficcional. Seu trabalho final de curso tematizou o romance *O pai da menina morta*, de Tiago Ferro.

Carolina Coutinho é licenciada em Letras Vernáculas pela Universidade Federal da Bahia e foi bolsista de Iniciação Científica pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia. Sua pesquisa investigou a noção de romanescos em Barthes e seu possível uso como chave de leitura para a produção literária contemporânea.

Caroline Barbosa é graduada em Letras Vernáculas com Inglês pela Universidade Federal da Bahia. Sua dissertação de mestrado explorou as tensões entre os termos “autoficção” e “escrevivência”. O tema de seu doutorado explora a noção de fabulação crítica e a tensão entre a ficção e não ficção.

Davi Lara possui licenciatura em Letras Vernáculas (2010) e mestrado em Literatura e Diversidade Cultural (2014) pela Universidade Estadual de Feira de Santana. Concluiu o doutorado em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia (UFBA), em 2019, defendendo a tese *Desafios críticos contemporâneos: autoria e autoficção em Enrique Vila-Matas e Javier Cercas*. Foi professor substituto da Universidade Estadual de Goiás (2020-2021) e da UFBA (2021-2022).

Débora Molina é mestra em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia e graduada no Bacharelado Interdisciplinar em Humanidades pela mesma universidade. Desenvolve pesquisa sobre a literatura contemporânea e seus temas de interesse são a escrita não criativa, as noções de hibridismo e de escritor “raro”.

Fernanda Vasconcelos É mestre em Literatura Brasileira pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Sua dissertação investiga a “literatura de *blog*”, considerando o projeto Amores Expressos.

Igor Ximenes Graciano é professor adjunto de Teoria da Literatura na Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, *campus* dos Malês. Doutor em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense, graduou-se em Letras Português pela Universidade de Brasília, dedicando-se à produção literária contemporânea, além de ter assessorado políticas públicas na área de livro, leitura e literatura.

Larissa Nakamura é mestre em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia. Sua dissertação discute a profissionalização da carreira do escritor, considerando algumas coordenadas do campo literário contemporâneo entre o final do século XX e início do XXI.

Lílian Miranda é licenciada em Letras Vernáculas pela Universidade Federal da Bahia. Sua pesquisa de Iniciação Científica, financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), investigou os conceitos de curadoria e arquivo. Atualmente, desenvolve pesquisa de mestrado, analisando as relações entre história e literatura no romance *Um defeito de cor*.

Luciene Azevedo é professora de Teoria Literária da Universidade Federal da Bahia. Coorganizou o e-book *Autoria e escrita não-criativa* (e-galáxia, 2018) e o livro *Palavras da Crítica Contemporânea* (Paralelo13S, 2017). É autora de *Pensar a ficção hoje* (Papéis Selvagens, 2024).

Marília Costa é doutoranda em Literatura e Cultura pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e obteve o título de mestre na mesma instituição. cursou graduação em Letras Vernáculas, foi voluntária no Programa de Educação Tutorial em Letras da UFBA (PET-Letras) na UFBA e bolsista de iniciação científica do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Atualmente, desenvolve pesquisa sobre o espaço autoficcional na contemporaneidade.

Milena Tanure é graduada em Letras e mestre em Estudo de Linguagens pela Universidade Estadual da Bahia. Atualmente, cursa o doutorado em Literatura e Cultura na Universidade Federal da Bahia. Sua tese de doutorado, indicada ao prêmio tese da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) 2023, investigou práticas artísticas de ocupação do espaço urbano em Salvador.

Neila Bruno graduou-se em Letras pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, em 2007. É mestre em Letras: Linguagens e Representações pela Universidade Estadual de Santa Cruz e doutora em Literatura e Cultura pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia. É autora dos livros infantis *Maricota e as formigas* (EDITUS) e *O jabuti encantado* (CANAL6).

Nilo Cacieli é licenciado em Letras pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Atualmente, é mestrando no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da UFBA. Sua pesquisa explora as diferenças na representação da subjetividade homossexual nas obras de James Baldwin e Garth Greenwell.

Nivana Silva é professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Bahia, *campus* Valença/BA. Possui mestrado em Letras: Linguagens e Representações, pela Universidade Estadual de Santa Cruz (2016). Em 2020, concluiu o doutorado pelo Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura, da Universidade Federal da Bahia, defendendo a tese *Assinatura e contra-assinatura*: Ricardo Lísias. Performances de autor.

Nívia Silva é doutora em Literatura e Cultura pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia e mestre em Literatura e Diversidade Cultural pela Universidade Estadual de Feira de Santana. Sua tese sobre Bruno Tolentino explora as autofigurações do poeta e sua posição no campo literário brasileiro.

Samara Lima é graduanda em Letras Vernáculas na Universidade Federal da Bahia. Foi bolsista de iniciação científica do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) desenvolvendo um estudo sobre a (auto) representação do negro no conto brasileiro, analisando alguns contos de Machado de Assis e de escritores contemporâneos, como Cidinha da Silva, buscando entender como esses autores tratam ficcionalmente as problemáticas da condição do negro na sociedade. Atualmente, investiga as relações entre fotografia e narrativa em romances contemporâneos.

Sérgio Santos é doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia. Suas pesquisas giram em torno das questões de autoria, obra e fruição, com ênfase na “escrita não criativa”.

Formato: 15 x 21 cm
Fontes: Plus Jakarta Sans | Crimson Pro
Miolo: Papel Off-Set 75 g/m²
Capa: Cartão Supremo 300 g/m²
Impressão: Gráfica 3
Tiragem: 300 exemplares