



Nayara Marfim Gilaberte Bezerra

**Escritores em cena:
a construção midiática do autor na atualidade**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC - Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura, Cultura e Contemporaneidade.

Orientadora: Profa. Heidrun Krieger Olinto
Co-orientadora: Profa. Daniela Beccaccia Versiani

Rio de Janeiro
Abril de 2014



Nayara Marfim Gilaberte Bezerra

**Escritores em cena:
a construção midiática do autor na atualidade**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Profa. Heidrun Friedel Krieger Olinto de Oliveira

Orientadora

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Daniela Gianna Claudia Beccaccia Versiani

Co-orientadora

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Maria Teresa Ferreira Bastos

UFRJ

Profa. Ana Claudia Coutinho Viegas

UERJ

Profa. Denise Berruezo Portinari

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 08 de abril de 2014.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem a autorização da universidade, da autora e do orientador.

Nayara Marfim Gilaberte Bezerra

Bacharel em Psicologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Especialista em Literatura Brasileira pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Ficha Catalográfica

Bezerra, Nayara Marfim Gilaberte

Escritores em cena: a construção midiática do autor na atualidade / Nayara Marfim Gilaberte Bezerra ; orientadora: Heidrun Friedel Krieger Olinto de Oliveira ; co-orientadora: Daniela Gianna Claudia Beccaccia Versiani. – 2014.

75 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2014.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Autoria. 3. Performance. 4. Entrevista. 5. Cuenca, João Paulo. 6. Tezza, Cristovão. 7. Sant'Anna, Sérgio. I. Oliveira, Heidrun Friedel Krieger Olinto de. II. Versiani, Daniela Gianna Claudia Beccaccia. III. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Para o Fê:
por tudo.

Agradecimentos

Ao CNPq, pela bolsa de fomento à pesquisa, e à PUC-Rio, pela bolsa de isenção, que possibilitaram a realização desta pesquisa.

À Daniela Versiani, pela orientação ao longo de todo o processo de produção deste trabalho.

À Heidrun Krieger Olinto, pela inspiração e confiança.

Às Professoras Marília Rothier, pela leitura encorajadora e sensível dos meus trabalhos ao longo do curso; e Ana Cláudia Viegas, por ter me apresentado, com a sua produção acadêmica, os primeiros textos que me conduziram para o tema de minha pesquisa.

Aos meus companheiros de trabalho na Biblioteca Parque da Rocinha, pela paciente compreensão nas tantas ausências.

Às amigas de uma vida toda – Carol, Clarice, Luisa e Maíra – por estarem sempre por perto, de uma forma ou de outra, enchendo a minha vida de sentido e alegria.

Aos meus irmãos João e Luana, pela intransitividade do meu verbo amar.

Aos meus pais, Mônica e Marcos, por tudo, para sempre.

Resumo

Bezerra, Nayara Marfim Gilaberte; Olinto, Heidrun Krieger. **Escritores em cena: a construção midiática do autor na atualidade**. Rio de Janeiro, 2014. 75p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontífica Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta dissertação reflete sobre algumas nuances da valorização e construção midiática da figura/persona do escritor no mundo contemporâneo, e discute possíveis questões relacionadas à forma como isso incide na produção e recepção de suas criações artísticas. Partindo de um mapeamento inicial que apontou para a crescente participação de escritores em atividades que acontecem em torno do livro, como as entrevistas, palestras, feiras, programas de televisão etc., o presente trabalho reflete sobre os processos de construção de uma identidade imagética que insere o autor da atualidade como ator no cenário discursivo do sistema midiático-literário. Relacionando o conceito de autoria com o de *performance*, a partir do entendimento de que o escritor da atualidade representa diferentes papéis para se fazer percebido, falando de si e inscrevendo suas experiências em diferentes cenários, são analisados os processos de construção da figura pública de Sérgio Sant’Anna, Cristovão Tezza e João Paulo Cuenca.

Palavras Chave

Autoria; Performance; Entrevista; João Paulo Cuenca; Cristovão Tezza; Sérgio Sant’Anna.

Abstract

Bezerra, Nayara Marfim Gilaberte; Olinto, Heidrun Krieger (Advisor).
Writers on the scene: media construction of the contemporary author
Rio de Janeiro, 2014. 75p. Dissertação de Mestrado – Departamento de
Letras, Pontífica Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This paper addresses some nuances concerning the author's figure appraisal and construction by the media in the contemporary world and discusses possible issues associated with its reflection in the production and acceptance of his artistic creations. Starting from an initial mapping, which pointed to the increasing participation of writers in book activities, such as interviews, lectures, book fairs, television shows etc., this paper reflects on the building processes of an iconic identity that places the contemporary writer as an actor in the discursive scenario of the media-literary system. The building processes of Sérgio Sant'Anna, Cristovão Tezza, and João Paulo Cuenca public figures are analyzed by relating the concept of authorship with that of performance based on the understanding that the contemporary writer plays different roles to become noticed, speaking of himself and applying his experiences in different scenarios.

Keywords

Authorship; Performance; Interviews; João Paulo Cuenca; Cristovão Tezza; Sérgio Sant'Anna.

Sumário

| | |
|---|----|
| Introdução | 9 |
| 1 A autoria em questão | 12 |
| 2 Um pensar saudável sobre as entrevistas com escritores | 23 |
| 2.1 Mas por que entrevistas com escritores? | 25 |
| 2.2 A entrevista na criação e comunicação literária | 27 |
| 3 O escritor entrevistado | 41 |
| 3.1 A encenação da escrita em Sérgio Sant'Anna | 42 |
| 3.2 Cristovão Tezza, em “você pode me ler?” | 52 |
| 3.3 A autoria como performance literária em João Paulo Cuenca | 61 |
| Finalizações não conclusivas | 71 |
| Referências bibliográficas | 73 |

Introdução

Em *Um Romance de Geração*, Sérgio Sant’Anna conta a história de um personagem-escritor que recebe em sua casa a visita de uma jornalista interessada em realizar uma entrevista para seu artigo sobre a literatura brasileira durante a ditadura. A falsa peça teatral, ficção inspirada pelas perguntas da entrevistadora, traz para a cena literária da década de 1980 o jogo entre autor, ator, personagem, leitor, mídia e público de forma bastante provocadora. Em um diálogo conflituoso, que se tece à base de *vodka* e acontece durante o período final do regime militar, o personagem-escritor, ao saber que sua entrevista poderá ser veiculada no suplemento literário de domingo de um jornal de grande circulação, divaga: “E eles, depois de verem o meu retrato e o meu papo no jornal, subitamente me reconhecerão e pelo menos uma dúzia deles poderá se iluminar. Porque vai sair meu retrato, não vai? E o fotógrafo? Cadê o fotógrafo?” (SANT’ANNA, 2009:41).

Essa fala, que pego emprestada de Carlos Santeiro, personagem-escritor de Sant’Anna, aparece aqui como ilustração do tema que me conduziu para esta pesquisa. O escritor da atualidade, disse Sérgio de Sá (2010), “vive menos do livro do que em torno do livro”. E em torno do livro estão entrevistas, palestras, apresentações, mesas, conferências e programas de televisão. Diante disto, embora pareça haver uma tendência negativamente crítica em relação à construção de uma *figura pública*, menos valorizada do que a imagem do escritor intelectual discreto e solitário, desconfio que hoje, para habitar um lugar de destaque no disputado circuito artístico-literário da atualidade, seja *necessário* que o autor jogue com a sua própria voz, escolhendo imagens e espaços para uma infundável construção narrativa. Parece condição primeira, com isso, que textos sejam escritos para além dos livros publicados, em um processo contínuo de exposições que acontecem em diferentes meios e nunca se encerram, uma vez que, a todo o momento, novos conteúdos podem ser acrescentados às suas criações artísticas. Esse jogo, por sua vez, parece assinalar um novo campo de pesquisa no âmbito dos estudos literários, apontando a necessidade de expansão dos questionamentos da crítica para o campo dos estudos midiáticos, uma vez que sugere um possível deslizamento da

obra para um circuito comunicativo amplo, em que os textos escritos se sobrepõem à vida, em que o escritor se sobrepõe a personagem.

Neste trabalho, para situar minhas reflexões acerca desse autor que retorna para a cena literária como ator do cenário discursivo e midiático, iniciarei minha pesquisa com um mapeamento da localização histórica do conceito de autoria. Com a preocupação de datar as análises que serão tecidas, buscarei investigar, a partir da leitura crítica de autores como Michael Foucault, Hans Ulrich Gumbrecht, Roland Barthes e Maurice Blanchot, possíveis fatores socioculturais e históricos que nos permitem, na atualidade, traçar um percurso de surgimento e crítica da noção de autor. Em seguida, apresentarei a possibilidade de trabalharmos com a ideia de um retorno do autor que desnaturaliza a assinatura autoral como conceito dado no campo das artes, ao mesmo tempo que insere a obra no movimento da vida, apoiada no diálogo com teóricos e pesquisadores da atualidade, como Philippe Lejeune, Diana Klinger, Ana Cláudia Viegas, Judith Butler e Eneida Maria de Souza, dentre outros.

Uma vez situada na perspectiva histórico-filosófica que me embasa, investigarei o jogo que acontece em torno da cena literária da atualidade a partir das transformações que o avanço da cultura midiática abre para a constante encenação de si. Nesse sentido, ao escolher a análise de entrevistas – aqui entendidas como um gênero predominante na economia da mídia – buscarei investigar em que medida podemos entendê-la tanto como um espaço de articulação entre vida e obra, quanto como um espaço partilhado de construção textual. Para tanto, apresentarei uma análise que reúne textos teóricos de pesquisadores e também depoimentos de escritores que versam sobre a temática em questão. Leonor Arfuch, Maria Helena Werneck, Silviano Santiago, Daisi Vogel, Rachel Esteves Lima, Daniela Versiani, Santuza Naves, Sérgio de Sá e Ítalo Moriconi são alguns dos nomes que me acompanham nesse capítulo.

Por fim, no terceiro capítulo, para refletir sobre os novos meios de enunciação utilizados por escritores para apresentação, criação e divulgação de suas obras e *figuras públicas*, centrarei minha atenção na análise de entrevistas realizadas com Sérgio Sant’Anna, Cristovão Tezza e João Paulo Cuenca, para mapear, como leitora, alguns processos de construção da figura autoral dos escritores em suas aparições na cena pública. Trabalharei também na análise de algumas de suas criações ficcionais, colocando-as em diálogo com as

performances de seus criadores, em uma tentativa de propor outro modo de ler literatura na contemporaneidade, fundado no exercício de atenção às possíveis relações entre os universos ficcionais criados e os dados extratextuais da vida dos autores. Uma perspectiva crítica que, contudo, se afasta das relações vida/obra tal como eram estabelecidas pela crítica oitocentista: o exercício de crítica biográfica aqui proposto não busca estabelecer causalidades entre vida e obra, mas sim reconhecer o jogo vida/obra proposto pelo próprio autor como característica de parte da ficção produzida na atualidade.

1.

A autoria em questão

Para discutir possíveis questões relacionadas ao jogo que alguns escritores da atualidade parecem constantemente tecer a partir do deslizamento que provocam em suas obras em direção aos seus corpos/imagens de autor-ator, parto da ideia de que a própria noção de autor, tendo passado por diferentes momentos ao longo da história ocidental, pode ser entendida como um conceito culturalmente construído. Se atualmente vivemos em um tempo no qual a figura daquele que escreve adquiriu visibilidade chegando a ser considerado um ícone midiático fundamental, é necessário entender que esse fenômeno nem sempre se apresentou assim. Para melhor apresentar o lugar a partir do qual pretendo discutir os processos de construção da figura pública dos escritores com os quais trabalharei, realizarei, neste capítulo, um recuo, buscando traçar o desenvolvimento histórico desse conceito, para delinear um possível percurso de surgimento, crítica e retorno da noção de autor, que desnaturaliza a assinatura autoral como conceito dado no campo das artes, ao mesmo tempo em que insere a obra no movimento da vida.

Inicialmente, é importante recordar que nem sempre todos os tipos de textos foram assinados por autores, como é o caso daqueles que atualmente chamamos de literários. Segundo Foucault, em “O que é um autor?” (1969:61), desde a Antiguidade até o início da Idade Média, as narrativas, contos, epopeias, tragédias e comédias eram postas em circulação oralmente e viviam um processo contínuo de criação, uma vez que aqueles que as contavam costumavam exercer o direito de decidir quais conteúdos incluir, retirar ou modificar durante o próprio ato narrativo. Naquela época, essas histórias circulavam sem se colocasse em questão a autoria, já que o valor e a autenticidade delas estavam mais relacionados ao fato de serem narrativas antigas e tradicionais, do que pela assinatura de um autor que autenticasse a obra. Em seu ensaio, Foucault observa, entretanto, que os textos passaram a ser assinados por autores na medida em que os discursos assumiram a possibilidade de serem encarados como transgressores e passíveis de punição, fazendo com que aos poucos se constituíssem convenções que acabaram por gerar o sistema de propriedade autoral da modernidade, um sistema que estabelece regras sobre direitos de autor, reprodução e etc. Em suas palavras,

Os textos, os livros, os discursos começaram efetivamente a ter autores (outros que não personagens míticas ou figuras sacralizadas e sacralizantes) na medida em que o autor se tornou passível de ser punido, isto é, na medida em que os discursos se tornaram transgressores. Na nossa cultura (e, sem dúvida, em muitas outras), o discurso não era, na sua origem, um produto, uma coisa, um bem; era essencialmente um acto – um acto colocado no campo bipolar do sagrado e do profano, do lícito e do ilícito, do religioso e do blasfemo. Historicamente, foi um gesto carregado de riscos antes de ser um bem preso num circuito de propriedades. (FOUCAULT, 1969: 60)

Hans Ulrich Gumbrecht (1998), por sua vez, associa o surgimento das noções de autor e sujeito à institucionalização da imprensa, à colonização da América e ao nascimento da burocracia. Segundo o teórico em seu livro *Modernização dos sentidos*, o advento da imprensa possibilitou a impressão em escala e circulação muito maiores de textos escritos que, desta forma, passaram a circular independentemente de seus criadores. Com isso, deu início a era em que os discursos adquiriram “vida própria”, ao poderem, pela primeira vez, circular sem a presença física de seu produtor. Esta possibilidade de independência dos discursos impressos teria provocado, segundo Gumbrecht, uma maior necessidade de controle sobre os sentidos transmitidos pelos textos, uma vez que nessa nova situação comunicativa, propiciada pela invenção do impresso – em que textos e seus sentidos passaram a circular sem a presença física de seus autores, deixara de ser comum - ou se tornara efetivamente impossível – se obter explicações daquele que o escreveu. Foram então criados novos meios de regulação dos sentidos, como a inclusão de prefácios informativos e a reunião de diferentes textos de um mesmo criador em uma única edição de livros. Somado a isso, o surgimento do sistema burocrático e do processo de colonização da América tornava necessário que novos meios fossem criados para assegurar a manutenção de bens adquiridos, agora também em terras distantes, já que, muitas vezes, os negócios eram fechados à distância, sem a garantia da presença física que assegurava a palavra dos envolvidos nos trâmites, passando a ser necessária a utilização de um documento que criava, legitimava e garantia o regime de propriedade. Mais uma vez, a assinatura de um nome próprio entraria em cena, agora em documentos produzidos pela burocracia para declarar por escrito a relação entre determinadas terras e determinado nome próprio, com o intuito de preencher o lugar que a

palavra dita ocupava enquanto o corpo presente do emissor assegurava a sua validade.

Com o surgimento de ideais políticos e valores estéticos reunidos sob o nome de romantismo, ocorre o processo de consolidação, derivada em parte dos debates em torno da ideia de “gênio criativo”, da noção de autor de discursos e práticas artísticas, que passa, então, a ser vinculado a uma obra que é fruto da sua criação. Entre outras características há, nesse momento, o crescimento da tendência a elevar o artista, sobretudo no campo da literatura, retomando e trazendo para o centro da cena ideias que eram periféricas na cultura ocidental, como as de gênio e originalidade. A inspiração, que até então tinha uma origem divina ou havia sido atribuída às musas, ganha na modernidade europeia um novo sentido, encarnando-se na figura do artista-gênio, que passa a exercer uma função de autoridade sobre sua obra.

Nos anos sessenta do século XX, ocorre, entretanto, uma forte mudança nesse cenário, que, enfatizando questões já anteriormente levantadas desde o início do século com o Formalismo Russo e o New Criticism, evidencia uma descentralização da figura autoral. Embora Maurice Blanchot já anunciasse em 1955 a decadência do autor ao, no primeiro capítulo de seu livro *O espaço literário*, anunciar a independência do texto em relação a quem o escreve, é na década de 1960, e no auge do estruturalismo, que dois textos tornam-se símbolo desse movimento: “A morte do autor” (1968), de Roland Barthes e “O que é um autor?” (1969), de Michael Foucault. Ambos os teóricos destacam, cada um a seu modo, a ideia de que o autor, ao mergulhar na obra, aceita o seu desaparecimento (morte) uma vez que só a obra, através da linguagem, fala.

No conhecido ensaio “A morte do autor”, Barthes, em 1968, parte da ideia de que a escrita é a destruição de toda voz, o lugar onde toda identidade se perde. Isso porque o autor nasceria junto com a obra e escrever seria, portanto, um ato que acontece nos limites do aqui e agora. Segundo Barthes, não há, no texto, um significado último a ser decifrado, uma vez que a escrita é um puro ato de inscrição, comparada a uma superfície rasa, na qual o que se espera do leitor, que nasce também neste momento, surgindo como ponto de encontro de todas as citações e referências de que a narrativa é feita, é que ele siga sua estrutura. Leiamos:

(...) o escritor moderno nasce ao mesmo tempo que seu texto; não é, de forma alguma, dotado de um ser que precedesse ou excedesse a sua escritura, não é em nada o sujeito de que o seu livro fosse predicado; outro tempo não há senão o da enunciação, e todo texto é escrito eternamente *aqui e agora*. (BARTHES, 1988: 68)

Foucault, na famosa e já citada conferência que recebeu o título de “O que é um autor?” (1969), disserta sobre essa questão a partir da relação do texto com o seu produtor. Foucault salienta, metaforicamente, que o tema da escrita destinada a conjurar a morte (ao conferir a imortalidade ao herói ou adiar a morte através da incessante narrativa) havia sofrido alterações, passando então a se relacionar ao sacrifício da própria vida do escritor, que, ao mergulhar na escrita, abre mão de toda a sua história. Dessa forma, entende-se a escrita como um ato de afastamento do autor, que anula todos os seus caracteres individuais e deixa, no texto, apenas a marca de sua ausência. Nesse sentido, Foucault conclui que o autor, sujeito existente fora da escrita, cede lugar à “função autor”, que vem caracterizar o modo de circulação e funcionamento dos discursos na sociedade.

A ascensão da posição estruturalista, brevemente apresentada acima, consolida a crescente problematização do conceito de autor, que vinha sendo ensaiada no campo da crítica e da teoria literária desde os primeiros anos do século XX. Da mesma forma que na filosofia era problematizado o sujeito moderno, parece ter havido, no campo das artes, uma problematização – levantada por alguns teóricos - da noção de autor. Ao compreender o sujeito como aquele que é atravessado por uma série de estruturas e discursos que habitam fora dele, tornava-se frágil o entendimento do “gênio romântico” enquanto aquele que se apresenta como um criador iluminado, independente de seu entorno. Esta nova visão, por sua vez, aponta para a possibilidade de abertura de um novo caminho no campo da crítica literária, já que retira do autor o posto de instituição biográfica, proprietário dos sentidos do texto, e abre espaço, como afirma Barthes, para o nascimento do leitor: ponto de chegada de todas as citações de que é feita uma narrativa.

A declaração da morte do autor e do surgimento do leitor representou, também, uma resposta da crítica pós-estruturalista ao biografismo psicológico tal como praticado no século XIX e que continuava a ser praticado, em parte, ainda no século XX por algumas perspectivas críticas. O biografismo psicológico

atribuía ao autor-gênio-romântico toda a autoridade pela verdade do texto, buscando, em sua biografia, fatos – objetivos e subjetivos - que explicassem sua obra. Entretanto, essa posição, ao introduzir o leitor na cena literária e propor uma abertura para um olhar que direciona sua atenção para as formas de recepção das criações literárias, abriu espaço para uma nova armadilha. Uma vez que o sentido do texto não pode mais ser decifrado a partir do seu criador, tornou-se importante atentar para o risco de cair novamente em uma posição polarizante, ora considerando que toda a verdade está única e exclusivamente no texto, ora atribuindo a um novo sujeito – agora o leitor – toda a responsabilidade por criar sentidos ao que lê.

Apostando em uma terceira via, que atue na tentativa de descolar estes lugares fixos sem desconsiderar a participação tanto do autor quanto do leitor como eixos fundamentais do processo literário, surge, então, um novo *biografismo*, que, ao entender o crítico como um leitor especializado, abre espaço para que o trabalho de análise de textos artísticos pule da mera decodificação de sentidos e do cruzamento destas análises com dados biográficos, para um campo inventivo, no qual teoria e ficção caminham lado a lado. Assim expõe Luiz Alberto Santos, em seu artigo *O vento nas dunas - Biografismo e crítica literária*:

Esta reavaliação parece vir ocorrendo através de duas etapas. Como um primeiro passo, vem sendo feito um esforço de revalorização da figura do leitor. Contra a concepção que pressupõe a leitura como uma mera transmissão, para um leitor passivo meramente decodificador de sentidos já fixados no texto, busca-se afirmar a figura do leitor como um participante ativo no processo de produção de significações. Contra a concepção do trabalho crítico como mero desvendamento das estruturas imanentes do texto (o crítico como um leitor mais sofisticado, mas igualmente passivo), passa a ser viável pensar o crítico como um leitor criador e atuante sobre a obra. (SANTOS, 1995: 64)

Essa nova crítica biográfica, que será utilizada neste trabalho, potencializa o trabalho do crítico e amplia as possibilidades de leitura. Entendendo tanto as obras como as vidas dos escritores como textos, esta tendência, segundo Eneida Maria de Souza, propõe que “a diferença quanto à crítica praticada durante esses últimos anos consiste na possibilidade de reunir teoria e ficção, considerando que

os laços biográficos são criados a partir da relação metafórica existente entre obra e vida.” (SOUZA, 2011, p.21)

Em diálogo direto com esta nova proposta dos estudos biográficos, trabalha-se, atualmente, com a ideia de um “retorno do autor”. Seguirei, agora, a provocação de Ana Cláudia Viegas, que tenciona a tendência estruturalista de negar a importância daquele que escreve, ao afirmar:

(...) a figura do autor nunca deixou de rondar a noção de obra. Pelo menos no campo literário, permanece em nós, leitores, a vontade de encontrar do outro lado da página um ser que nos abraça; o que mantém o fetiche em torno de exposições de objetos pertencentes aos escritores (livros, máquina de escrever, fotos, documentos pessoais, entre outros) ou da oportunidade de ter a presença do autor, seja em programas de televisão ou ao vivo, nas tão badaladas “mesas de escritores” (VIEGAS, 2007: 15).

Philippe Lejeune, importante teórico dos estudos autobiográficos, disserta, em “A imagem do autor na mídia”, sobre o novo espaço ocupado pelos autores na sociedade contemporânea. Segundo Lejeune, em uma retrospectiva histórica, inicialmente eram os textos literários os responsáveis pelo fomento do desejo, nos leitores, de conhecer aquele que escreve. Nessa época, para ocupar o vazio deixado pela ausência do escritor, os leitores recorriam às formas biográficas canônicas (autobiografias, correspondências, diários etc.) para buscar as informações que desejavam para se sentirem mais próximos daqueles que, através dos textos escritos, proporcionavam-lhes o prazer da leitura. Lejeune aponta que, a partir do fim do século XIX, formas não canônicas de aproximação entre leitores e autores, potencializadas com o avanço da cultura midiática do século XX, entram para esse cenário de interação. A crescente participação midiática do escritor, por sua vez, parece subverter a lógica fetichista da curiosidade autoral: se até meados do século XX eram os livros lidos que despertavam no leitor o interesse pelo autor, podemos dizer que, muitas vezes, na atual sociedade midiática em que vivemos, é a performance do autor enquanto ícone midiático que desperta, no leitor, o interesse pela sua produção textual.

A esse novo cenário, soma-se a observação de que, cada vez mais, o autor, além de assumir os papéis de escritor e promotor daquilo que escreve, participa, nos dias de hoje, da trama dos textos escritos, jogando, com o texto, a sua

presença enquanto personagem e matéria de ficção. Essa tendência literária, que brinca com a noção de sujeito empírico e é denominada por diferentes autores de *autoficção*, traz consigo a questão da autoria como elemento fundamental da tessitura da narrativa. O termo autoficção, por sua vez, aparece pela primeira vez com a publicação do romance *Fils*, de Julien-Serge Doubrovsky (1977). A criação do neologismo viria na forma de uma resposta de Doubrovsky à Lejeune que, no livro *O pacto autobiográfico*, apontava para a impossibilidade de existir, na literatura, um romance com o nome próprio do autor. Buscando preencher essa caixa vazia deixada por Lejeune, Doubrovsky decidiu escrever um romance sobre si próprio a partir das características da narrativa de uma específica casa deixada vazia por Lejeune no seu quadro explicativo sobre as diferentes formas de narrativas entre as quais insere a narrativa autobiográfica. Dessa disputa, a autoficção surgiria como uma reinvenção que se aproxima tanto do romance autobiográfico quanto da autobiografia ficcional, pois está inserida justamente no trânsito entre a ficção e a proposta frágil de uma verdade autobiográfica, possibilitando a diluição de si em diversos sujeitos enunciativos.

Faz-se, entretanto, necessário destacar que esse sujeito enunciativo que retorna para o espaço literário da atualidade não é o autor cuja morte fora enunciada por Foucault e Barthes. Trata-se, pois, de um autor que participa da ficção enquanto escritor, promotor e personagem sem, todavia, deter a autoridade pela verdade do texto. Assim expõe Diane Klinger (2007), em seu livro *Escritas de si, escritas do outro*:

O conceito de autoficção vem de Doubrovsky, que o elaborou a partir da concepção psicanalítica da subjetividade como produção, ou seja, a ficção que o sujeito cria para si mesmo: “a autoficção é a ficção que eu, como escritor, decidi apresentar de mim mesmo e por mim mesmo, incorporando, no sentido estrito do termo, a experiência de análise, não somente no tema, mas também na produção do texto”. Essa reinvenção do jogo entre o sujeito empírico e o ficcional, marcante na literatura do presente, tem direcionado a reformulação dos estudos de textos em 1ª pessoa. (DOUBROVSKY *apud* KLINGER, 2007:52)

Em seu livro, Diana Klinger apresenta a “a hipótese de que o “retorno do autor” - a auto-referência da primeira pessoa - talvez seja uma forma de questionamento do recalcado modernista do sujeito” (Klinger, 2007: 36). A hipótese apresentada por Klinger, com a qual trabalharei, é de que “o autor retorna

não como garantia última da verdade empírica e sim apenas como provocação, na forma de um *jogo* que brinca com a noção de *sujeito real*” (KLINGER, 2007: 47). Devido à sua relevância para este trabalho, cabe ainda citar outra de suas observações:

Que sentido dar ao retorno na cena literária de uma escrita do eu? Essa primeira pessoa é uma máscara produzida pelo teatro irônico da cultura midiática ou ela implica uma outra visão da obra? O termo retorno também não é evidente: quando datar esse retorno, e se há retorno é um retorno do mesmo? Qual é o sujeito que retorna? Evidentemente não se trata da figura sacrossanta do autor, tal como ela é sustentada pelo projeto autobiográfico tradicional. [Aqui] o lugar da ficção entranha uma dessemantização do eu, que perde sua coerência biográfica e psicológica (KLINGER, 2007: 38).

Portanto, falar do retorno do autor enquanto subjetividade que volta ao cenário da escrita implicará questionar, necessariamente, a *noção empírica de sujeito real*. As entrevistas e ficções que analisarei são entendidas neste trabalho como cenas performadas por sujeitos plurais, que se constituem nas narrativas que enunciam e se dispersam nos meios que utilizam como plataforma para as suas vozes. Faz-se com isso necessário problematizar também a noção de verdade discursiva: para além dos conceitos de verdadeiro e falso, optarei por seguir com a ideia de que aquele se que enuncia é um sujeito em trânsito, fragmentado e construído nos vários discursos de que participa.

Aqui, compreender a noção de performance na escrita, com a qual trabalharei, parece fator fundamental. Performance que, mais do que aparecer como simples sinônimo de representação, tal qual definido por alguns dicionários, propõe, a partir da teoria de gênero de Judith Butler, uma desnaturalização da ideia de sujeito. Isso porque Butler, a partir dos postulados de J. L. Austin a respeito da performatividade da linguagem, apresenta, em sua obra *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (2003), a possibilidade de compreendermos o gênero como uma construção cultural imitativa e contingente, que presta, em nossa sociedade, serviço aos propósitos da regulação compulsória da sexualidade com fins reprodutivos.

Austin, em *How to do things with words* (1967), apresenta a teoria da performatividade da linguagem, na qual aponta para a possibilidade de determinados atos de linguagem, em determinadas situações, serem capazes de

produzir realidades. É o caso, por exemplo, da declaração de uma sentença de prisão proferida por um profissional da lei qualificado para tal ato. Esse ato de fala cria uma realidade que é a prisão daquele que foi condenado e gera uma série de consequências. Para Austin, entretanto, os enunciados realizam ações que podem ser felizes e bem-sucedidas ou infelizes e mal sucedidas, e um dos fatores que determinam a condição de felicidade de um enunciado é a autoridade daquele que enuncia. No caso utilizado, é necessário, por exemplo, que aquele que declara a sentença de prisão seja alguém autorizado a fazê-lo. Caso contrário a sentença não se concretiza e o ato é considerado infeliz.

Em sua teoria, Butler propõe a ideia de que o gênero se construiria pela reprodução de padrões culturais (atos, gestos, símbolos), que performariam a construção dos corpos masculinos e femininos tais quais conhecemos como corpos inseridos nos padrões sociais vigentes. Com isso, ao analisar a paródia de gênero a que se propõe o travesti, a crítica aponta que essa paródia explicita a inexistência de um original, uma vez que apresenta a possibilidade de ser de um sexo e teatralizar outro gênero, descolando por fim as ideias de homem-masculino, mulher-feminino. O gênero assim entendido passa a ser uma encenação em que um indivíduo reproduz o ‘ser homem’ ou ‘ser mulher’ de outro indivíduo desde a gestação, quando são proclamados os primeiros atos de fala “é menino” ou “é menina”, e assim sucessivamente ao longo da vida. Nesse caso, a paródia que se faz, segundo Butler, é da própria ideia de um original e a performance de gênero é sempre cópia da cópia, sem original.

Da mesma maneira, a proposta de autoficção que se insere no contexto de um retorno do autor pós crise do sujeito não pressupõe a existência de um sujeito prévio cuja verdade o texto pode transmitir ou mentir. O que parece estar em jogo quando o autor entra em cena como personagem autoficcional, conforme proposto por Klinger em seu ensaio “Escrita de si como performance” (2008), é a construção simultânea (na vida e na obra) de um mito de escritor, que não é verdadeiro nem falso, e que permite ao leitor o livre trânsito entre a realidade e a ficção, dependendo do que ele procurar. A partir disso, podemos concluir, “o que interessa na autoficção não é a relação do texto com a vida do autor, e sim a do texto com a forma de criação de um “mito do escritor”” (KLINGER, 2008: 7).

Esclarecido esse ponto, proponho que, para pensar na enunciação daquele que escreve, pensemos também na pluralidade dos meios de circulação dos

discursos. Uma vez que trabalho com a ideia de que o autor da atualidade atua como mito midiático e que seu retorno à cena literária se apresenta como sintoma de uma época, torna-se também importante analisar os espaços de enunciação, uma vez que esse autor de hoje se inscreve, para além de suas obras, em blogs, redes sociais virtuais, entrevistas televisionadas, congressos, festas e feiras literárias, dentre outras incontáveis possibilidades. Para abarcar essa questão, trabalharei com as ideias apresentadas por Leonor Arfuch, em seu livro *Espaço Biográfico – dilemas da subjetividade contemporânea* (2010). Para Arfuch, a proliferação dos relatos em primeira pessoa e da exposição pública da intimidade representa um sintoma de época que dialoga não apenas com o campo dos estudos literários, mas com todos aqueles que, por algum motivo, desconfiam da posição binária que, opondo radicalmente o público ao privado, pressupõe a existência *a priori* de um equilíbrio dado entre ambas as esferas. Trata-se, mais, de uma reflexão que propõe deixar em suspenso a avaliação que atribui certo valor negativo para um dos lados, permitindo, assim, considerar a crescente visibilidade da intimidade como uma dinâmica dialógica e historicamente determinada na qual as duas esferas se comunicam de forma fluida e se modificam a todo o momento. Nessa dinâmica, “o biográfico se definiria, assim, justamente como um espaço intermediário, de mediação ou indecidibilidade entre o público e o privado” (VIEGAS, 2007: 16) e, partindo dessa proposta, o esforço de análise para a leitura de uma vida na contemporaneidade nos impulsiona a ir além dos gêneros narrativos canônicos, estendendo também o nosso olhar ao “espaço enunciativo midiático, sempre plurivocal, que proporciona a maior evidencia a esse respeito: trata-se ali verdadeiramente da construção dialógica, triádica ou polifônica das ‘autobiografias de todo o mundo’”. (ARFUCH, 2010)

É dentro dessa perspectiva, de entendimento do espaço biográfico como um lugar de experimentação ativa e construção dinâmica do eu que se enuncia, que levanto, para reflexão, algumas questões: seria ainda possível trabalhar com a noção de uma realidade discursiva, associada a uma narrativa comprometida com a verdade do sujeito? Dentro desta perspectiva, o que traz o escritor para a cena pública? Podemos ignorar o fato de que a diversidade de espaços narrativos atualmente existentes oferece, para os escritores hoje em atividade, uma nova matéria a ser trabalhada? O que devemos apreender desse jogo viabilizado pela constante inserção do autor na mídia? Que tipo de olhar devemos ter para não

recair em um movimento de valorização do biografismo, tal qual fora outrora “praticado pelos antigos defensores do método positivista e psicológico, reinante no século 19 e princípios do século 20” (SOUZA, 2011)?

Giorgio Agamben, em *O autor como gesto* (2005), nos oferece algumas dicas para desdobrar as referidas questões. Apoiado na já citada conferência “O que é um autor?”, o teórico utiliza a máxima de Beckett citada por Foucault (“Que importa quem fala, alguém disse, que importa quem fala”) para nos mostrar que já havia, ali expressa, a contradição da existência do autor. Isso porque sempre há, ainda que não importe, alguém que fala e não está, portanto, morto. Para Agamben, o autor, ao mergulhar na escrita, veste o papel de morto e se atesta unicamente pelos vestígios da sua ausência. Sua teoria apresenta, então, o paradigma da presença-ausência do autor na obra como um gesto e oferece um novo estatuto à função do autor, que é jogar com a obra. A relação presença-ausência do autor na obra é entendida, portanto, como um jogo no qual cabem, por exemplo, falsas pistas, desvios e mentiras. Por isso, o autor permanece sempre não realizado e não dito, uma vez que, nesse jogo, a obra não explica a vida de seu criador e abre um espaço, o lugar que ficou vazio, para que a leitura se torne possível.

Percebo aí mais um ponto-chave em minha busca por investigar a questão da exploração midiática depois que a questão do autor já foi problematizada a partir de uma crítica que acabou por declará-lo morto, abrindo posteriormente espaço para a sua retomada em outros termos. Seria, pois, o cenário da atualidade, de curiosidade e valorização da *vida real*, que nos apresenta a chave para aquilo que chamamos de retorno do autor. Estaria também na curiosidade do leitor, que busca preencher as lacunas pelas quais os autores se tornam presentes na obra, um combustível possível para a atual exploração midiática daquele que escreve. Estaria, também, na pluralidade dos meios que hoje compõem o espaço biográfico, a possibilidade de lermos vidas que se tecem ao mesmo tempo em que se jogam, interativamente, em livros, blogs, entrevistas e redes sociais.

2.

Um pensar saudável sobre as entrevistas com escritores

Afetar e ser afetado. É assim que o crítico, escritor, poeta e ensaísta Silviano Santiago define, na última entrevista desta coletânea, o processo interno que move sua matéria prima. Entrevistas são oportunidades de um criador saltar do espaço dos iniciados – o livro, o quadro, o filme, o disco – e adentrar o espaço aberto da conversa com o público. Em cada entrevista, abre-se um jogo de possibilidades, de alteridades e de afetos. Citando um de seus ensaios mais conhecidos, ser entrevistado é inevitavelmente situar-se nesse entre-lugar fugaz, porém perene. Entre a singularidade do tempo e espaço do depoimento e a eternidade das palavras gravadas e impressas. As respostas das mais variadas perguntas partem exatamente dessa zona do entre, ou, melhor, do “e”, isto é, falar uma única vez e falar para sempre, afetar e ser afetado. O entrevistado tornando-se caça e caçador de suas próprias palavras. (COELHO, 2011:8)

Maria Helena Werneck, em seu livro *O homem encadernado* (1996), se dedica a realizar um minucioso exame das biografias de Machado de Assis. Em sua empreitada, entretanto, sela de início um acordo com o leitor propondo que, à maneira de Nietzsche, seu trabalho contribua para a construção de um “pensar saudável” sobre as biografias. Nos textos do filósofo, segundo a autora, “as biografias são atacadas porque resultam da sede de história” (WERNECK, 1996: 22) que afasta o leitor da obra ao buscar no estudo do passado respostas que apontem para um futuro provável. Ao restringir possibilidades, esse entendimento causal e evolutivo da história retiraria a ação da obra e afastaria o leitor do processo artístico. Werneck coloca-se então como advogada de defesa das biografias e propõe uma reabilitação fundamentada, partindo da proposta de Nietzsche de que a obra seja exilada da cultura e afastada de sua história anterior para que possa receber novos sentidos. A partir disso, a autora propõe a transformação desse pensar saudável em modos de ler, ao incluir em seu estudo o que chama de uma escolha entre iguais: “quem viveu e quem se interessa por aquela vida” (WERNECK, 1996: 23). Ao direcionar ao biógrafo perguntas usualmente direcionadas apenas ao biografado (Quem? Quais são as forças que se afirmam? De que vontade este quem é possuído? Quem é que se exprime, se manifesta e mesmo se esconde nessa vontade?), Werneck inclui a voz do sujeito crítico no ato da escrita e abre espaço para o entendimento de que “o que passa a

mover o interesse do leitor de biografias são as variadas maneiras de interpretar e representar, sob a forma de uma narrativa, os acontecimentos da vida do escritor”. (WERNECK, 1996: 24)

Ao iniciar este capítulo, no qual analisarei o gênero entrevista dentro do campo dos estudos literários, parto do trabalho de Maria Helena Werneck para propor, também, um pensar saudável sobre as entrevistas com escritores. Escapando da análise de objetos de estudo canônicos, já legitimados pela academia, trago para o centro da cena deste trabalho um gênero que articula diferentes campos do saber, apostando, em princípio, na possibilidade de tensão como potência para a construção de modos de ler uma parte da produção literária no Brasil da atualidade, aquela na qual o jogo proposto convida o leitor para estabelecer relações entre vida e obra do escritor, mas, como tratado no capítulo anterior, em perspectiva distinta da do século XIX. Proponho, nesse sentido, o direcionamento de um duplo olhar sobre meu objeto de pesquisa, para que seja analisado tanto o conteúdo produzido em entrevista (para nele observarmos a construção da figura pública dos escritores estudados), quanto o próprio gênero, dirigindo à ele e aos atores envolvidos no processo as perguntas usualmente feitas ao entrevistado.

Para tanto, apoio-me na discussão anteriormente apresentada sobre a construção da noção de autor, na qual aponte o pressuposto de que entendo a criação de mitos de escritores na atualidade, protagonistas das suas próprias histórias em diferentes meios, como um sintoma da nossa época. A partir disso, e uma vez situados na perspectiva histórica que me embasa, buscarei a seguir, por meio do estudo de três escritores brasileiros atualmente em atividade, apresentar um modo de ler a literatura brasileira na contemporaneidade, considerando as transformações que o surgimento de espaços de e(u)nunciação proporcionados pelo avanço da cultura midiática abre para a constante ficcionalização de si. Seguirei utilizando, ao longo deste trabalho, o conceito de espaço biográfico apresentado pela autora argentina Leonor Arfuch em seu já mencionado livro de mesmo nome. Dele me interessa principalmente a ideia de interatividade, proposta pela teórica a partir do entendimento deste como um espaço de articulação entre múltiplos gêneros e formas diversas, pelas quais as vidas se narram ao mesmo tempo em que se criam.

Para a teórica argentina, a multiplicidade das formas que compõem o espaço biográfico possui o traço comum de contar, ainda que de diferentes maneiras, experiências de vida – seja essa vida pessoal ou relacionada à atividade artística. Assim, ao compreender o espaço biográfico não como uma especificação particular de cada gênero e sim como o entre-lugar de interatividade entre eles, nos conectamos a uma nova tendência das narrativas contemporâneas, que privilegia a convergência de mídias como estratégia central para atrair diferentes públicos em torno de uma criação artística. Tendência essa que se apoia, por sua vez, em um velho costume de nossa cultura, oferecendo novos suportes para uma antiga prática, a das escritas de si. Inspirada no mapa do território que Leonor Arfuch traça no primeiro capítulo de seu livro, apresento, a seguir, as coordenadas que me levaram a escolher, dentre as muitas possibilidades existentes, a entrevista como gênero a ser estudado em suas mais diferentes possibilidades. Em seguida, partirei dos estudos e apontamentos sobre o gênero já levantados por Arfuch para colocá-los em diálogo com as perspectivas apresentadas por outros pesquisadores da atualidade.

2.1.

Mas por que entrevistas com escritores?

A curiosidade que deu origem à presente pesquisa nasceu de uma antiga proposta de analisar a produção autobiográfica contemporânea por meio de uma investigação acerca da proliferação dos discursos em primeira pessoa como tendência cultural da atualidade, e de suas relações com o uso das novas tecnologias digitais, eletrônicas e interativas. Enquanto me debruçava em vastos conteúdos disponíveis na *web*, deparei-me com uma grande quantidade de entrevistas postadas em blogs e perfis em redes sociais de escritores da atualidade, que utilizavam este canal de comunicação como meio para o compartilhamento de seus relatos pessoais e promoção de suas obras. Encontrei-me, então, diante de um amplo material a ser trabalhado que despertava minha curiosidade para uma série de novas questões e conduzia minha investigação para outra direção. Nesse sentido, perguntava-me: o que leva, na atualidade, escritores com livros publicados a se aventurarem em diferentes possibilidades narrativas e autobiográficas em incessantes entrevistas midiáticas? E, afinal, quem fala na entrevista? O escritor, sujeito empírico, ou o autor personagem público? Ou,

ainda, em que medida o escritor se apresenta, na entrevista, como personagem de si mesmo, em atos de encenação?

Ao escolher entrevistas com escritores como objeto de estudo, estive, portanto, inicialmente interessada na cena da entrevista. Imaginei, nela, o escritor: entrevistado ficcionista ocupando o centro do palco. Em interação com o escritor estariam o entrevistador e o público. Este, ainda que participasse apenas hipoteticamente da cena, assumiria um papel fundamental: é para ele que a entrevista é produzida. Toda produção é sempre destinada a alguém. O entrevistador, sob a luz do escritor personagem principal da trama, desempenharia o papel de coadjuvante. O ato da entrevista seria precedido pela existência do autor, personagem público, que assinou livros e assumiu algum lugar de destaque no disputado circuito artístico-literário da atualidade. Seriam entrevistados aqueles que, por algum motivo, foram *legitimados* a “ter algo a dizer”. Ao entrevistador, a função: tornar possível a enunciação do outro, deixá-lo aparecer, facilitar o seu *show*.

Com o tempo, estranhei essa cena. Durante as pesquisas realizadas para investigação do tema, deparei-me, entretanto, com trabalhos realizados que complexificavam a temática estudada, acrescentando novas questões às inicialmente levantadas por mim:

Pelas próprias características do escritor, que envolvem o seu trabalho poético com a palavra e a sua autonomia para ordenar a realidade, a entrevista literária resulta, e não raramente, num texto marcado por qualidades estéticas e reflexivas. Nesse caso, o jornalismo se coloca de maneira exploratória e participativa diante de um personagem tornado notícia pelo seu fazer literário, criando uma situação peculiar de produção do texto: a entrevista produz um novo texto do escritor, em parceria com o jornalista, e a literatura ingressa num espaço em que possibilita a sua discussão, divulgação e mesmo produção. (VOGEL, 2005: 124)

Daisi Vogel é professora do Departamento de Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina e desenvolve uma pesquisa voltada às relações entre jornalismo e literatura, ao jornalismo cultural e à revista ilustrada. A leitura de seu artigo *Escritores em entrevista: co-autoria e disseminação* despertou algumas de minhas primeiras inquietações. Por ora me deterei em dois aspectos dessa discussão: a investigação sobre o gênero entrevista como um lugar no qual a literatura ingressa em um espaço de divulgação, e o levantamento de

possibilidades de entendimento deste como um espaço de criação de novos textos. Antes de embarcar na discussão destas questões, ressalto o dado de que a escolha por trabalhar com entrevista com escritores não é aleatória. Também me interesso pelas relações entre jornalismo e literatura. Nela inquieto-me, sobretudo, pela tensão que a articulação destes campos cria entre aquilo que seria da ordem da informação e estaria então comprometido com o “real”, e aquilo que foge à lógica documental para adentrar o campo da arte, na forma de um discurso que se constrói legitimadamente ficcional.

2.2.

A entrevista na criação e comunicação literária

Leonor Arfuch inicia o quarto capítulo de seu já mencionado trabalho chamando atenção para o que considera uma transformação decisiva nas formas de enunciação do eu. Segundo a autora, o avanço da midiatização e o surgimento das tecnologias de transmissão ao vivo retiraram as narrativas biográficas dos circuitos íntimos (como as cartas e os diários) e fizeram com que fossem explorados, até a saturação, em diferentes suportes e em escala global. Dentre as novas modalidades surgidas a partir do avanço da cultura midiática do final do século XX, a entrevista, embora seja ainda uma forma não muito estudada no campo dos estudos literários, parece concentrar em um único gênero valores, tons e funções autobiográficas, podendo se tornar, indistintamente, depoimento, confissão, memória, testemunho e etc.

A autora aponta que, embora seu surgimento seja incerto (estima-se que tenha ocorrido na segunda metade do século XIX), o nascimento da entrevista jornalística enquanto gênero parece estar ligado a uma maneira de resguardar e autenticar as palavras ditas na imprensa, tendo este gênero se transformado rapidamente em um fértil meio para o conhecimento das pessoas e personalidades. Ainda nesse sentido, a ilusão de proximidade e veracidade, advindas da ancoragem na palavra dita, parecem ter sido decisivas para sua rápida afirmação como gênero.

Rachel Esteves Lima, coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da UFBA, em seu artigo *A entrevista como gesto (auto)biográfico* (2011), fala também de uma possível datação para a aparição da

primeira entrevista publicada de que se tem notícia, que teria acontecido em 1936, quando James Gordon Benner publicou uma entrevista que realizou com a dona de um bordel ao apurar informações sobre o assassinato de uma prostituta. Ao apresentar esta data, Lima relaciona-a a um comentário tecido pelo escritor Gabriel García Márquez, entusiasta declarado do gênero, que já mencionou sentir-se “incomodado com o fato de qualquer pessoa se sentir no direito de realizar uma entrevista, atribuindo às entrevistas uma ‘má reputação de mulher fácil’” (LIMA, 2011:36). Sobre a questão, Lima relaciona o depoimento de García Márquez às ideias de Walter Benjamin, ao mencionar:

(...)percebe-se, no entanto, que a imagem da prostituta continua associada a essa atividade, possivelmente por ser essa a figura que alegoriza, segundo Walter Benjamin, a condição do escritor que perde sua aura e tem que se render ao mercado. E talvez não seja mesmo nenhum devaneio a conjectura de que daí advenha o preconceito demonstrado em relação aos colegas que ousam se aproximar da mídia. (LIMA, 2011: 36)

No que se refere ao conteúdo, o percurso de adentrar a intimidade a partir daquilo que era da ordem do público é apontado por Arfuch como uma característica da entrevista que traz para cena aqueles que já haviam conquistado alguma notoriedade. Nesse sentido, a entrevista estaria, então, diretamente ligada à consolidação do capitalismo e à sua lógica do mercado, tornando-se, assim, peça chave tanto da visibilidade democrática, quanto da tendência constante à modelização das condutas. Isso porque, na criação de retratos públicos modelizadores desenhados nas entrevistas, haveria sempre, em maior ou menor escala, a marca da subjetividade, “essa notação diferencial da pessoa que habita o discurso da própria experiência” (ARFUCH, 2010: 153).

Sobre essa questão, Silviano Santiago escreveu, em 1973, um ensaio intitulado *Bom Conselho*, no qual fala do gênero entrevista como substituto do texto teórico paralelo à criação artística. Ao fazer esta comparação, Santiago apresenta sua proposição de que o lugar da pergunta teórica, apontada como recurso em desuso, havia sido substituído pelo gênero entrevista e sua técnica do “bom conselho”, por meio da qual os artistas, fugindo da teorização que inseriria sua obra na cultura, propõem um desvio temático, evitando o objeto que justifica a

própria entrevista, para, no lugar, oferecer aos ouvintes, por meio de suas palavras autorizadas, experiências e lições de vida. Em suas palavras:

O desvio temático portanto enfatiza, põe em relevo a personalidade, o comportamento diário, em lugar de colocar em questão as ideias daqueles que se encontraram na berlinda. Falam de tudo, menos daquilo que esperavam que falassem. (SANTIAGO, 2000:169)

Mas, se no início o gênero estava ligado ao interesse por grandes personalidades, como propõe Arfuch, com o tempo o efeito de proximidade foi se transformando em efeito de celebridade, e a entrevista passou a ser um ritual obrigatório de consagração. No entanto, apesar dos diferentes personagens que são oferecidos à curiosidade do público e das diferentes possibilidades de trocas possíveis, alguns traços são apresentados por Arfuch como pontos-chave para o sucesso inicial da entrevista como gênero predominante da economia da mídia, sendo eles a ilusão do pertencimento, a imediatividade do sujeito em sua corporeidade (mesmo na distância da palavra gráfica), a vibração de uma réplica marcada pela afetividade, e o acesso à vivência mesmo quando não se fala da vida (ARFUCH, 2010:154).

Sobre a ideia de proximidade, a autora destaca como fundamental a percepção de que, para além do “cara a cara” entre entrevistador e entrevistado, há sempre um terceiro incluído no diálogo: o público para quem se fala. Esse público, como também menciona Santiago, pode ser real ou imaginado, e tem fundamental participação na construção da figura heroica e modelizadora construída no ato da entrevista. Leiamos:

Em termos mais precisos e mais esquemáticos, diremos que num diálogo entre A (repórter) e B (artista) possivelmente sobre X (música popular), o interesse da conversa é deslocado para C (leitor), transformando-se B finalmente no lugar e no repertório de verdades profundas (ou de algibeira – não nos enganemos, pois existe muito conselheiro acácio por aí), verdades que distribui a seu bel-prazer para obrigar que se esqueça com maior eficiência um problema que normalmente seria o tópico da discussão. (SANTIAGO, 2000:170)

A afirmativa de Santiago reforça a importância da aprofundarmos a análise de uma questão que atravessa o estudo do gênero quando focalizamos nossa atenção nas entrevistas realizadas com escritores.

Mencionei anteriormente minha identificação com as ideias apresentadas por Daisi Vogel, quando a pesquisadora discorre acerca das “características do escritor, que envolvem o seu trabalho poético com a palavra e a sua autonomia para ordenar a realidade” (VOGEL 2005: 124). Por isso, considero importante problematizar o tema da *verdade* – já desenvolvido no capítulo anterior – por meio de uma fala de Silviano Santiago, escritor que habilmente problematiza as fronteiras rígidas entre realidade e ficção em suas criações artísticas. Não à toa, o autor nos adverte, em seu texto, quanto a possibilidade de nos depararmos com um dos muitos ‘conselheiros acácio’ que existem por aí.

Conselheiro Acácio é uma das personagens da obra *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós. Essa figura fictícia tornou-se célebre como alegoria da formalidade e mediocridade dos políticos e burocratas portugueses dos finais do século XIX, sendo até hoje utilizada como metáfora para satirizar posturas pseudo-intelectualizadas. Ao trazer essa personagem para sua discussão, Santiago nos coloca diante de uma questão também discutida por Vogel, quando ela apresenta, a partir dos postulados de Roland Barthes, a ideia de um deslizamento da função do autor nas entrevistas, cambiante entre as figuras do escritor e do escrevente.

Em seu ensaio, intitulado de *Escritores e Escreventes* (2007) e originalmente publicado em 1960, Barthes afirma que do século XVI ao XIX, durante toda a era capitalista clássica, os escritores exerciam domínio sobre a linguagem, uma vez que eram os únicos homens autorizados a falar. Segundo o autor, a virada histórica trazida pela Revolução Francesa, entretanto, retirou este domínio dos escritores, uma vez que viu-se então “aparecer homens que se apropriaram da língua dos escritores com fins políticos” (BARTHES, 2007: 31). Optando por chamar esses novos atores do cenário discursivo da época de escreventes (e não de intelectuais), o autor propôs uma categorização distintiva, elaborada a partir da relação que escritores e escreventes possuem com a palavra. Assim, o escrevente seria aquele que utiliza a palavra como meio para algo, reduzindo a linguagem a um mero instrumento da comunicação, que deve ser sustentada a partir da manifestação imediata acerca daquilo que se pensa. Para o escritor, por sua vez, a linguagem seria um ato intransitivo, encerrado em si, utilizado com a finalidade estética que se cumpre no próprio ato de escrever.

Vogel parte, então, dessa classificação proposta por Barthes para problematizar a participação dos escritores da atualidade em entrevistas, uma vez que, ao adentrar o campo da comunicação, passariam a atuar também como escreventes, utilizando a linguagem para os fins transitivos da informação e respondendo rapidamente à uma série de perguntas que extrapolam as curiosidades sobre o seu fazer literário. Durante o ato da entrevista haveria, segundo a pesquisadora, uma sobreposição de papéis que acentuam a proposição de Barthes que, ao final de seu ensaio, aponta para a impossibilidade de que as categorias por ele propostas existam em suas formas puras, dando origem a uma forma híbrida, que chama de escritor-escrevente. Sobre o deslizamento de papéis que o entrevistado vive, Vogel problematiza:

É particularmente estimulante na ideia de Barthes a possibilidade de pensar os diferentes movimentos que podem ocorrer quando o entrevistado desliza em vaivém da atitude do escrevente à função do escritor e vice-versa. Pois se o escritor se precipita no imediato da entrevista, falando o que não é por convenção literatura e nesse momento encarna o escrevente, esse seu texto pode, contudo, rumar “ao teatro da linguagem” e à intransitividade do seu gesto. O escritor em entrevista é um escrevente, mas, enquanto escrevente, aciona e articula o teatro da linguagem, move-se entre um papel e outro e joga com tais papéis, com o que escreve uma trajetória de si. Configura-se assim um curioso círculo onde, num lugar que não é literário por estatuto, pode luzir o que, à revelia, é também da esfera da literatura. Ou seja, na própria movência de uma atribuição para a outra se instala a possibilidade do vazamento e resiste o lume do criativo e da fruição intransitiva, cujo cerne, poético, não se extingue na duplicidade inicial da notícia, de mercadoria e comunicação civil. (VOGEL: 2005:126)

Estaríamos, agora, adentrando um campo de análise que nos permite abrir a discussão para a possibilidade de compreender a entrevista como um lugar no qual a literatura ingressa também em um espaço de criação. É o que podemos observar neste trecho de uma entrevista realizada com o escritor Gabriel García Márquez, a respeito de seu livro *Cem anos de solidão*, mencionada no referido artigo pela pesquisadora:

– *E Remedios, a Bela? Como ocorreu a você enviá-la ao céu?*
 – Inicialmente tinha previsto que ela desapareceria quando estava bordando na varanda da casa com Rebeca e Amaranta. Mas esse recurso, quase cinematográfico, não me parecia aceitável. Remedios ia ficar por ali de qualquer forma. Então

me ocorreu fazê-la subir ao céu em corpo e alma. O fato real? Uma senhora cuja neta tinha fugido de madrugada e que para esconder essa fuga decidiu fazer correr o boato de que sua neta tinha ido para o céu.

– *Você contou em algum lugar que não foi fácil fazê-la voar.*

– Não, não subia. Eu estava desesperado porque não havia meio de fazê-la subir. Um dia, pensando nesse problema, fui para o quintal da minha casa. Havia muito vento. Uma negra muito grande e muito bonita que vinha lavar roupa estava tentando estender lençóis num varal. Não podia, o vento os levava. Então, tive uma iluminação. “É isso”, pensei. Remédios, a Bela, precisava de lençóis para subir ao céu. Nesse caso, os lençóis eram o elemento trazido pela realidade. Quando voltei para a máquina de escrever, Remédios, a Bela, subiu, subiu e subiu sem dificuldade. E não teve Deus que a impedisse. (MÁRQUEZ, *apud* VOGEL, 2005:129-130).

Em uma perspectiva semelhante a essa que acabamos de apresentar, Santuza Naves, pesquisadora que desde os anos 1980 desenvolvia trabalhos nas áreas de antropologia da música e antropologia da arte, abriu, em artigo publicado na *Revista Matraca*, um caminho para se pensar as entrevistas realizadas com artistas *como uma obra em si, e não um subsídio empírico para uma teorização posterior* (NAVES, 2007:155). Ao escrever sobre as entrevistas que realizou com músicos populares ao longo de sua trajetória acadêmico-profissional de estudos relacionados à canção popular no Brasil e inseri-las dentro do campo de estudos que articula a arte à antropologia, Naves propõe uma reflexão sobre a possibilidade de pensá-las como etnografias. Nesse sentido, enfatiza o caráter dialógico da entrevista, que acontece justamente na manutenção do diálogo entre entrevistador e entrevistado.

Obviamente, para que o diálogo se concretize, é necessário que o entrevistador não se reduza à condição de um gravador de depoimentos alheios nem se esconda por trás de um questionário frio e padronizado, mas que, pelo contrário, assuma suas opiniões. Em caso de discordância entre entrevistador e entrevistado, segue-se um embate que caracteriza mais ainda o aspecto lúdico dessa forma de conhecimento que não se reduz a uma sucessão de perguntas e respostas. (NAVES, 2007:157)

Também versando sobre essa questão, Sérgio de Sá, que em seu livro *A reinvenção do escritor* dedicou um capítulo inteiro à análise de questões relacionadas às entrevistas com escritores, apontou para a importância da participação qualificada do entrevistador que, em parceria com o entrevistado,

assina a autoria daquilo que é produzido por ambos em situação de comunicação. Nesse sentido, ao discutir alguns aspectos relacionados à prática da realização de entrevistas por e-mail, que excluiriam a interação direta do processo, o pesquisador aponta a espontaneidade como uma das principais marcas da entrevista. Pergunta, então, se a espontaneidade levaria à legitimidade, ao que o próprio responde:

Na entrevista? Provavelmente. Mas isso não se concretiza (que não é uma boa palavra neste caso) sem competência e erudição, duas qualidades do entrevistador segundo o jornalista Sérgio Augusto. De certa maneira, a entrevista aprisiona o sentido. No mínimo, o direciona na intenção dos autores da reportagem, que são, não nos enganemos, tanto o entrevistador como o entrevistado. O grau de intensidade da participação de cada um dos lados dependerá da atitude passiva ou ativa tomada pelos dois atores desse evento midiático. O aprisionamento do significado assemelha-se ao que acontece quando romances ou contos são adaptados ao cinema. É a leitura do roteirista, transformada pelo olhar do diretor – isso sem levar em consideração a autoria ainda mais coletiva da arte de filmar. O erro que diferencia entrevistado de entrevistador deve funcionar como conjunção aditiva, e não adversativa. (SÁ, 2010:154)

Apostando na interação entre entrevistador e entrevistado como meio potente para a criação de novos textos, a editora Azougue criou uma coleção chamada de ‘Encontros, a arte da entrevista’. Afirmando trabalhar no resgate da entrevista como forma privilegiada de comunicação, cada volume reúne entrevistas e depoimentos realizados em diferentes momentos das trajetórias narradas. A proposta, que reúne publicações de grandes nomes do mundo das artes como Clarice Lispector, Carlos Drummond de Andrade, Silviano Santiago, Tom Zé, Caetano Veloso e Jorge Luis Borges, dentre outros, trouxe nas primeiras páginas do volume dedicado ao escritor argentino um depoimento do mesmo acerca do trabalho realizado em parceria com seu entrevistador:

Paradoxalmente, os diálogos entre um escritor e um jornalista parecem menos um questionário e mais uma espécie de introspecção. Para quem faz as perguntas, pode ser uma tarefa não isenta de fadiga e de tédio; para o entrevistado, são como uma aventura em que a aventura e o imprevisível o espreitam.

Fernando Sorrentino conhece a minha obra – vamos chamá-la assim – muito melhor do que eu; isto se deve ao fato evidente de que eu a escrevi uma só vez e ele a leu muitas, o que a torna menos minha do que dele. Ao ditar estas linhas, não

quero subestimar sua bondosa perspicácia; quantas tardes, falando cara a cara, me conduziu, como quem não quer nada, às constatações necessárias que logo me assombravam e que ele, sem dúvida, havia preparado.

Fernando Sorrentino é, em resumo, um dos meus mais generosos inventores. Quero aproveitar esta página para falar-lhe da minha gratidão e da certeza de uma amizade que os anos não apagarão. (BORGES, SORRENTINO, 2009:11)

Também interessado na temática que trabalhamos, Ítalo Moriconi, em um artigo publicado no ano de 2006 e intitulado “Circuitos contemporâneos do literário”, se propôs a problematizar a conceituação e a valorização do objeto literário a partir de uma análise dos circuitos comunicacionais. Debruçando seu olhar sobre a produção literária brasileira nos anos 1990 e 2000, Moriconi levanta algumas hipóteses sobre as relações entre o real e o ficcional na literatura e na cultura midiaticizada contemporâneas, assim como sobre o impacto que estas poderiam ter sobre conceitos fundamentais da teoria da literatura, particularmente no tocante às relações entre autor e narrador. Ao dissertar sobre a crescente participação de escritores em programas de televisão, feiras e eventos literários, propõe uma abordagem que considere não apenas a interação entre o entrevistador e o entrevistado, mas que inclua o público como participante ativo da construção dos conteúdos que são produzidos a partir dos encontros tecidos nesses espaços:

A discussão da obra hoje é uma triangulação entre o autor protagonista do espaço público midiático (autor, ator: máscara), o texto de referência por ele escrito e o público em geral. O contato direto entre autor e público tem um potencial de relativizar e alterar, ou quem sabe recuperar, a função da crítica literária, o mesmo podendo ser dito em relação ao papel que podem exercer as fórmulas universitárias. Se na esfera pública clássica, pré-midiática, o autor era um “ser de papel” (como dele disse Barthes), ser virtual no sentido original da palavra virtual e não no sentido de virtual on line, hoje esse autor está disponível para apresentar seus materiais de trabalho, de tal maneira que a esfera do específico estético incorporou o making of como elemento de consideração. Algo análogo ocorre nas artes plásticas: o relato auto reflexivo da relação de produção entre artista e materiais é frequentemente tão ou mais interessante como objeto estético do que a obra material acabada, que pouco significa fora de um suporte discursivo. Considero que textos de depoimentos de artistas e de entrevistas sobre suas trajetórias biomateriais constituem corpus que fazem parte do conceito de literário atualmente. É que faz parte da definição de arte e literatura o objeto que se coloca em cena como representação do processo material de criação, como

simulacro de uma situação de enunciação. (MORICONI, 2006: 161)

Debruçando seu olhar não apenas sobre os efeitos das entrevistas com escritores, mas também sobre sua estrutura, ou sobre como algo acontece “por dentro do gênero”, Leonor Arfuch pesquisou, para trabalhar seus questionamentos e levantar possíveis caminhos de análise, entrevistas que, depois de sua veiculação na imprensa, assumiram uma “segunda vida editorial” por terem sido publicadas em livros. Seu *corpus* de análise passou também por uma seleção temática, na qual foram escolhidas entrevistas relativamente extensas e atentas à relação entre vida e obra (ARFUCH, 2010: 156-160). A partir deste trabalho, a autora aponta que, apesar de toda a diversidade existente, a análise de sua amostra de entrevistas mostrou que há certos percursos pré fixados e modos de andar bem conhecidos. Esse “roteiro” que é seguido estaria, segundo Arfuch, muito mais relacionado ao gênero entrevista e às suas características próprias do que a um percurso obrigatório de narrativa das vidas. Seria mais seu caráter dialógico, marcadamente conversacional, que imprimiria certo direcionamento e sentido ao relato.

Segundo a distinção Bakhtiniana dos gêneros discursivos¹, a entrevista seria um gênero discursivo secundário no qual são utilizados, como recurso, diferentes gêneros primários. Essa apropriação de formas cotidianas do diálogo oferece, segundo Arfuch, mais do que a exibição transparente de uma conversa que acontece espontaneamente, a ilusão de simplicidade. Ilusão que se apresenta, ao mesmo tempo, constitutiva do gênero e contraditória, uma vez que encobre outra importante característica da entrevista, que é a de ser um gênero altamente ritualizado e rígido na distribuição das posições enunciativas. Mas, mesmo com essa rigidez, que vai além dos lugares fixos e contempla ainda um perguntar não aleatório, uma seleção hierárquica dos convidados e etc., há, quase sempre, a possibilidade de adentrar o espaço da narrativa pessoal.

¹ Bakthin propõe uma divisão dos gêneros discursivos entre gêneros primários e secundários. Os gêneros primários são aqueles considerados espontâneos, produzidos nas situações corriqueiras de comunicação. Os gênero secundários aparecem nas circunstâncias de comunicação cultural mais complexas, principalmente escritas.

É que a possibilidade de derivar em algum tipo de narrativa pessoal, mesmo nos intercâmbios mais formais, parece estar sempre presente, animada pela dinâmica mesma da relação intersubjetiva, por essa ideia de acontecimento, algo que se produz aqui e agora, no momento da enunciação, e que, como ancoragem na temporalidade, guarda relação com a existência. Assim, o espaço biográfico na entrevista se definirá menos como um território estável e delimitado do que como um conjunto de ‘momentos’ autobiográficos – como Paul de Man advertiu a respeito da autobiografia –, de caráter e intensidade variados, nos quais assomam, levadas pela lógica da personalização ou pelo interesse do entrevistador, centelhas da vida, lembranças, asseverações, experiências. Momentos que, para serem compreendidos como tais, requererão evidentemente a cumplicidade interpretativa do leitor. (ARFUCH, 2010:163)

A ideia de ‘momento’ autobiográfico, citada por Arfuch a partir de Paul de Man, está relacionada à fração que fala tanto da incompletude do sujeito quanto da impossibilidade de fechamento de qualquer narrativa pessoal, uma vez que não mais trabalhamos com a noção de um sujeito pleno, cuja verdade biográfica uma narrativa pudesse reproduzir. Nesse sentido, parece possível relacionar a entrevista a um retrato instantâneo, que apresentaria um recorte transitório das vidas:

(...) A entrevista é mais solidária com essa lógica do que os outros gêneros que aspiram a uma ‘coroação’ do relato – da vida –, e o ‘fechamento’ que ela propõe é sempre transitório, sua suspensão se aproxima do suspense, deixa sempre uma zona de penumbra que o esgotamento da palavra, a tirania do tempo – na interação, na tela – ou do espaço – na escrita –, transformarão em promessa de futuros encontros e tematizações. (ARFUCH, 2010:164)

Embora usualmente os gêneros primários, ao se integrarem aos gêneros secundários, passem a funcionar dentro da lógica destes (como a adoção do diálogo familiar no romance, por exemplo), Arfuch aponta que na entrevista, talvez por se tratar de uma forma de oralidade, o diálogo cotidiano e a conversa permanecem com seus acentos próprios. Isso faz com que, eventualmente, a conversa saia do script e outros temas e tons surjam no ato da entrevista. Nesse sentido, a aparição do momento autobiográfico – mesmo que esse momento possa ser pura ficção – é quase inevitável. Mas, esse tom casual e descontraído que o uso dos gêneros primários proporciona seria, justamente, um recurso utilizado para criar um efeito de realidade e espontaneidade. Trabalho esse que é realizado

também após o acontecimento da entrevista propriamente dita, por meio de montagens e edições que buscam criar um efeito máximo de naturalidade.

A esse respeito chama também atenção Daniela Versiani que, em seu artigo “Entrevista, performance e a alternativa dramática”, aponta que o equívoco maior de alguém que lê ou assiste uma entrevista seja crer na sinceridade daquilo que é exposto, acreditando que a apresentação de uma situação supostamente espontânea garanta um “‘retrato fiel’ ou a ‘representação’ daquela situação face a face, na qual parecia possível tocar com a ponta dos dedos a sinceridade e a autenticidade do interlocutor” (2004:97). Considerando todos os processos de pós-produção que atuam justamente nessa tentativa de criar um efeito máximo de realidade e naturalidade, Versiani propõe:

(...) os procedimentos de pós-produção transformam o material bruto resultante da captação e registro do acontecimento-entrevista (gravador, fotografia, filmagem, etc) em novas e outras camadas de signos, compostas pelo material captado e pelas intervenções da pós-produção, que não podem ser desconsideradas. Quanto à questão do pacto de sinceridade e autenticidade, seria temerário desconsiderar os planos de ação, as pressuposições, as evasivas, os desvios e mal-entendidos de cada interlocutor, somados às convenções e adivinhações que permeiam todo diálogo. Se houve alguma verdade naquela interação, ela certamente estará mesclada às inúmeras jogadas pré-ensaiadas, conscientes ou não, que alimentam a *performance* dos interlocutores em qualquer situação de comunicação face a face. E, além disso, já estamos longe da era em que a linguagem se fundava na relação de correspondência entre as palavras e as coisas [Foucault], ou na vinculação entre palavra e verdade [Agamben], relação que permitiria o estabelecimento de um pacto de sinceridade crível. No mundo que se configura na modernidade ocidental, a sinceridade é impossível até mesmo para quem sinceramente a deseja. (VERSIANI, 2004:97)

Ao escrever também sobre a impossibilidade de representação da vida por meio da reprodução fiel de fatos acontecidos, Arfuch destaca ainda uma característica do gênero que estudamos, que se aproxima das discutidas no capítulo anterior de seu livro, no qual se dedica a tratar da vida como narração. Trata-se da ideia de que, na conversa cotidiana sobre a vida (técnica utilizada na realização de entrevistas), não só a vida adquire a unidade de relato, como também os interlocutores se tornam por sua vez personagens. Nesse sentido, embora a entrevista seja uma tentativa de apresentar a “vida ao vivo” e isso faça

com que a forma e a ordem como certos temas são narrados estejam sujeitos a mudanças inesperadas, há, em geral, uma insistência, talvez por didatismo, em respeitar a estrutura narrativa tradicional (começar pela infância, ordenar uma cronologia, deixar claro o ‘antes’ e o ‘depois’). E, além disso, outro traço da construção do momento biográfico na entrevista estaria, segundo a autora, na possibilidade de passar a limpo a própria história, corrigindo ou corroborando determinadas passagens.

Assim podemos observar em dois trechos retirados de entrevistas realizadas com o escritor Cristovão Tezza em diferentes momentos:

Boa noite a todos. Quero agradecer ao Claudinei e ao Rufatto aqui por esse bate papo sobre literatura e ele começa logo com uma tarefa que pra mim sempre é terrível, né? Escolher um trecho pra ler em voz alta. Eu tenho... Eu tenho uma extrema dificuldade. Eu acho que eu tô, assim, esquartejando o livro... Que não é... Aquela vaidade do escritor. Cada vírgula é importante... Se eu ler só um pedaço não vão pegar bem o que que é... Vai faltar, vai ficar alguma coisa pra trás e... E eu até pensei de pegar um trecho do novo livro, do romance que sai agora em setembro, mas aí eu já não consegui mais. Eu disse: - Não, eu vou ficar com *O Filho Eterno* mesmo que é um livro que afinal mudou a minha vida... Em vários sentidos. É... Principalmente porque graças a ele eu finalmente consegui pedir demissão da Universidade, coisa que eu tava esperando 24 anos pra fazer. (Risos)²

Abujamra: - Qual é o grande equívoco que as pessoas fazem de você?

Tezza: - O grande equívoco? Não sei... Você faz umas perguntas difíceis. (Risos). Ah! É quando dizem que eu saí da universidade para me dedicar à literatura... Mas eu acho que eu mesmo criei um pouco essa mentira. Era só pra ser um pouco mais feliz. A literatura só vem junto do pacote.³

O primeiro texto foi retirado de uma apresentação do escritor em um evento literário em 2010. Nele, Tezza justifica a escolha pela leitura de um trecho de um de seus livros pela importância que teve em sua vida. No segundo texto, entretanto, o escritor, ao ser entrevistado em um programa de televisão realizado no ano de 2011, passa a limpo a sua afirmativa anterior, descolando a ideia de que a sua saída da carreira acadêmica estaria diretamente relacionada ao seu desejo,

² Cf. <http://www.youtube.com/watch?v=9Z-zeamANQg>

³ Cf. <http://www.youtube.com/watch?v=3w-YNmubdA4>

propiciado pelo lançamento e sucesso do livro *O filho eterno*, de se dedicar integralmente à literatura. “Mas acho que eu mesmo criei um pouco essa mentira”, conclui o autor, colocando em suspenso o estudo da verdade autobiográfica.

A ideia de trabalhar com a dicotomia verdade-mentira apresenta, como já discutimos anteriormente, especial apelo quando tratamos de entrevistas não com artistas em geral, mas com escritores. Ficcionalista por profissão, o escritor, ao entregar-se à curiosidade midiática, passa a transitar pelo terreno da informação para se comunicar com o seu público acerca de sua vida e obra. A trama fica ainda mais complexa quando o tema da entrevista se direciona ao último ponto. O bom jornalismo, provoca Sérgio de Sá (2010:148), pressupõe a apuração - checagem da informação obtida - como parte inseparável da produção da notícia. Mas, completa: “como verificar aquilo que o escritor diz sobre sua obra?” e, acrescento: como deixar de lado o conhecimento prévio que temos acerca de seu ofício? Como não considerar o seu trabalho inventivo com as palavras? Voltemos a um exemplo citado pelo pesquisador em seu livro:

Volto com uma pergunta: como concluir que um escritor está errado ao fazer determinada afirmação sobre sua obra? E, para além de jogo retórico, respondo com um exemplo. Na manhã do último dia da primeira Festa Literária Internacional de Paraty, a Flip, em agosto de 2003, ocorreu evento raro: uma coletiva de imprensa com o escritor norte-americano Don DeLillo. Primeiro, os jornalistas se espantaram com a disponibilidade do consagrado autor de clássicos contemporâneos como *Ruído branco* e *Submundo*. Não era para menos. Veio antes a fama de recluso, avesso a entrevistas. Na hora agá, para completar, DeLillo esbanjou palavras e simpatia. “Me ensinaram que numa coletiva alguém faz um anúncio importante. Então vou fazer um: a invasão da Síria. Às três da manhã.” Verdade?, espantaram-se alguns dos repórteres presentes. “Não, pura ficção.” Mais do que “anunciar” algo relevante, DeLillo colocou em jogo o sentido daquele encontro, como se a literatura não pudesse ser objeto de interesse para a construção de notícia, como se um novo livro – *Cosmópolis*, no caso – não devesse ser objeto de reportagem mas apenas sujeito a observações críticas, como se o escritor não tivesse nada de relevante a dizer fora da obra. Depois de duas horas de bate-papo, veio a constatação de uma jornalista: “Mas você não é tímido”. Ao que responde DeLillo: “Nunca acredite na mídia.” (SÁ, 2010:148)

O exemplo acima apresenta, mais uma vez, uma cena na qual o conteúdo produzido em entrevista coloca em questão a tensão entre a literatura e a

comunicação, ao produzir, a partir do encontro entre escritor, entrevistador(es) e público, um novo texto que não se encaixa em nenhuma das duas áreas, situando-se exatamente no trânsito entre ambas. A reflexão sobre esse tipo específico de diálogo mais criativo parece, portanto, abrir caminho para fecharmos este capítulo com a sugestão de que o estudo das entrevistas que propomos seja lido a partir de um ponto de vista que focaliza o ato da entrevista em si e aposta na potência de uma cena que acontece no *aqui* e no *agora*. Analisar a prática da entrevista pela ótica do tempo e espaço é, por fim, ideia que construo novamente a partir de Silviano Santiago que, em seu já mencionado ensaio, apontou:

Se certa ênfase é dada hoje à participação do espectador na construção do trabalho do artista, é porque, na ausência do museu, apenas o lugar geográfico do acontecimento (no sentido também de conglomeração humana) é que muitas vezes justifica sua existência. (SANTIAGO, 2000: 166-167)

A proposta de pensar um lugar geográfico do acontecimento no campo das artes, e em especial da literatura, por sua vez, abre espaço para pensarmos as entrevistas com escritores como um deslizamento da obra que deixa o livro e caminha para a figura do autor que, por sua vez, convida o leitor a fazer parte deste processo. Trabalho, portanto, com a proposta de pesquisar algumas possibilidades de entendimento de parte da produção literária contemporânea como algo que acontece também fora do livro, no encontro entre entrevistador, público-leitor e artista que, juntos, compartilham a autoria daquilo que é produzido a partir da interação entre todos. Dentro dessa perspectiva, o espaço da entrevista proporcionaria também outro deslizamento, do sujeito-autor para o escritor-personagem de si mesmo que, em situações de interação comunicativa, construiria, simultaneamente e a várias vozes, sua vida e obra.

3. O escritor entrevistado

“O leitor não lê o romance, lê o romancista”. Encontrei a citação em uma coluna de Miguel Sanches Neto, publicada no *Caderno G* do jornal *Gazeta do Povo* em 2007. O autor da colocação é o consagrado escritor português José Saramago e a frase foi mencionada por Neto para abrir um texto sobre Cristovão Tezza. “Esta afirmação deve deixar os teóricos da literatura em pânico”, completou Neto, questionando aqueles que optariam por uma crítica centrada nos sentidos supostamente imanentes da obra de arte. Felizmente, sabemos, os tempos são outros, em que é possível se pensar em outras estratégias, estabelecidas a partir de diferentes pressupostos, e que podem se oferecer como alternativas àquelas já disponíveis e, de certo modo, já consagradas. Foram discutidas nos dois capítulos anteriores as bases que me permitem, a partir de agora, propor um modo alternativo de ler literatura na contemporaneidade. Para tanto, faremos um estudo que considera e relaciona aspectos biográficos dos escritores brasileiros Sérgio Sant’Anna, Cristovão Tezza e João Paulo Cuenca com suas obras. O objetivo é exercitar uma estratégia de leitura alternativa, que reinsira o autor no circuito comunicativo literário, evitando contudo retornar ao biografismo tal como praticado pela crítica oitocentista.

Situando a leitura proposta entre o romance e o romancista, apostarei no trânsito que o surgimento de espaços de e(u)nunciação proporcionados pelo avanço da cultura midiática abriu para a constante ficcionalização de si como um potente ingrediente do sistema artístico-literário da atualidade. Para tanto, discutirei, de meu ponto de vista como leitora, os processos de construção da figura pública dos três mencionados escritores, por meio da investigação de suas “experimentações de ampliação do espaço literário”, tendo como objeto entrevistas veiculadas em blogs e veículos de comunicação de massa, que serão postas em diálogo com ficções selecionadas a partir da forte presença de personagens-escreitores em suas tramas.

Seguirei utilizando nas análises que serão tecidas o já citado conceito de autor como ator do cenário discursivo midiático, postulado pela nova crítica biográfica a partir do entendimento de que a relação entre obra e autor é complexa e possibilita a interpretação da literatura por meio da “construção de pontes

metafóricas entre o fato e a ficção” (SOUZA, 2002: 111). Ainda nesse sentido, a propósito da leitura que proponho, vale mencionar:

A crítica biográfica, ao escolher tanto a produção ficcional quanto a documental do autor – correspondência, depoimentos, ensaios, crítica – desloca o lugar exclusivo da literatura como corpus de análise e expande o feixe de relações culturais. Os limites provocados pela leitura de natureza textual, cujo foco se reduz à matéria literária e à sua especificidade, são equacionados em favor do exercício de ficcionalização da crítica, no qual o próprio sujeito teórico se inscreve como ator no discurso e personagem de uma narrativa em construção. (SOUZA, 2011:111)

3.1

A encenação da escrita em Sérgio Sant’Anna

"Toda vez que eu estive bem próximo do fracasso literário, eu usei o fracasso para escrever."

"Mas então eu peguei coisas minhas e no Santeiro eu exagerei."

(Sérgio Sant’Anna, em depoimento gravado para o trailer do filme *Um romance de geração*.)⁴

Conforme mencionado na introdução deste trabalho, em *Um Romance de Geração* Sérgio Sant’Anna conta a história de um personagem-escritor que recebe em sua casa a visita de uma jornalista interessada em realizar uma entrevista para seu artigo sobre a literatura brasileira durante e após a ditadura. Carlos Santeiro é o personagem-escritor do livro. *Ele* (pronome utilizado para marcação das falas de Santeiro durante toda a trama) é um escritor mineiro que apesar de ter lançado um livro de sucesso na época da ditadura, se encontra em um momento de crise existencial, ao amargar, concomitantemente, fracassos amorosos, estéticos, políticos e literários. O escritor (Santeiro? Sant’Anna?) constrói com os diálogos da falsa entrevista um ato teatral que funciona como um vertiginoso jogo de espelhos. Não se trata, na trama, da vivência de uma cena que inspira a pós-criação de uma obra teatral. Mas, ao contrário, de uma narrativa que performa a própria experiência, explorando até a última instância a ideia de atuação como algo que se produz no aqui e agora, no ato mesmo da escrita.

⁴ Cf. <http://www.youtube.com/watch?v=Osx-sX8k7e8>

O livro, originalmente lançado em 1980, foi recentemente republicado pela editora Companhia das Letras e recebeu uma montagem para o cinema, quando, mesmo gravado com recursos escassos, foi considerado um dos filmes-fetiche do Festival do Rio em 2008. A contínua e boa recepção da obra parece, por sua vez, estar relacionada à forma como Sant'Anna dialoga com as questões do nosso tempo, expondo, em suas criações artísticas, bastidores que propiciam uma reflexão sobre o próprio fazer literário. Essa exposição, por sua vez, não aparece apenas durante a narrativa e por meio do escritor-personagem. *Um romance de geração* tem em seu nome o termo 'romance', gênero literário bastante conhecido, mas tem, também, em sua capa, a descrição: *teatro-ficção*. Há, aí, o primeiro sinal: estamos diante de uma construção narrativa nada convencional, que joga com a sua estrutura e com as nossas expectativas. Uma vez que o jogo é aceito, criamos o romance e assistimos à peça dramática, que se constroem, simultaneamente, durante a leitura.

Embora a exposição do fazer literário seja um tema recorrente na obra de Sant'Anna, em *Um romance de geração* nos deparamos com um caso peculiar: trata-se, também, de uma exposição do que se faz em torno do livro. Ou, mais exatamente, do que faz um escritor quando não escreve, em tempos de valorização do audiovisual, de forte dominação da cultura midiática e televisiva. No texto, o personagem-escritor satiriza:

(...) Porque foi aí – logo depois da minha maior perda – que eu tive a ideia luminosa. Que o romance do meu edifício, do meu bairro, da nossa cidade, do nosso tempo, não seria o romance de nossas vidas, de nossas pequenas dores e triunfos, de nossos crimes, paixões, comédias, traições. E sim o romance de nossas vidas, nossas pequenas dores e triunfos, nossos crimes, paixões, comédias, traições, mas tudo se passando numa tela de televisão. Como se nós usássemos contra a vida uma tela protetora, um escudo, igual àquele anúncio de pasta de dente. (SANT'ANNA, 2009: 33-34)

A articulação entre a literatura e a cultura de massa ou, melhor dizendo, a apropriação de elementos da cultura de massa dentro da criação literária é um recurso utilizado por Sant'Anna em suas produções artísticas que parece dialogar com uma questão que cada vez mais atravessa o campo das artes. Já em 1936, Walter Benjamin, em “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica” (BENJAMIN, 2000), defendeu a ideia de que a arte relaciona-se às mudanças

sociais. De acordo com sua teoria, com o surgimento da sociedade de consumo, haveria uma alteração no valor antes proferido às obras de arte. Outrora sacralizada, a arte teria se tornado mercadoria graças ao desenvolvimento técnico que possibilitou meios para sua reprodução e divulgação. Como consequência das relações que se estabelecem a partir desse novo cenário, haveria também grandes mudanças na produção de subjetividades e, conseqüentemente, haveria, em nosso campo de trabalho, o surgimento de novas formas textuais.

Com isso, apesar de todos os esforços empreendidos no sentido de criar uma estratificação consistente entre a alta e a baixa cultura, na qual a literatura ocuparia lugar de destaque no alto do pódio, torna-se cada vez mais difícil fugir ao embaralhamento desses campos que, nos dias de hoje, se misturam, influenciando seus modos de funcionamento e diluindo, cada vez mais, as fronteiras rígidas que justificariam tais separações.

De forma bastante simplificadora, poderíamos definir alta cultura como aquela dita erudita, nobre, íntima da arte e suas teorias. Por oposição, baixa cultura seria a dita popular, intuitiva, ingênua, comercial e muitas vezes chamada de vulgar pela alta cultura. Entretanto, com a chegada do século XX e o surgimento dos novos meios de comunicação, essas modalidades de diferenciação cultural ficaram submergidas no domínio da cultura de massa, criada com o objetivo específico de atingir a massa popular, maioria no interior de uma população. Tendo seu conteúdo disseminado por meio dos veículos de comunicação de massa, esse novo cenário tem influenciado outros campos artísticos e provocado, como consequência, uma série de mudanças no campo dos estudos literários. Assim propõe Sérgio de Sá:

Os meios atuam como reavaliadores dos valores canônicos, isto é, os valores colocados no topo da pirâmide. Na literatura, são livros e autores que especialistas determinaram como os *top ten*, a nata etc. Mas alta cultura e baixa cultura perdem muito de seus sentidos (ou *muitos* de seus sentidos) com a confusão instalada. As fronteiras entre os discursos se confundem. Já não se pode dizer: tudo que é feito para satisfazer em larga escala é leviano. A comunicabilidade passa a ser valor importante. *Performance*. O artista divide-se entre a necessidade de entreter para se aproximar do público (já que o entretenimento é um traço forte e inegável do mundo-*media*; o entretenimento triunfa sobre a vida, diz o pesquisador Neal Gabler) e a tentação, ainda, de experimentar (e assim optar por se manter afastado). (SÁ, 2010: 19)

O importante espaço que a mídia e seus veículos de comunicação adquiriram ao longo do tempo, juntamente com o advento das novas tecnologias da informação e comunicação, são fatores que estruturam o que conhecemos hoje como fenômeno da midiatização. Esse fenômeno, definido em breves linhas, seria aquele em que a organização da sociedade fica imersa em um contexto no qual determinadas lógicas e mecanismos que outrora pertenciam única e exclusivamente ao setor midiático, começam a permear todos os demais campos e aspectos da sociedade. Essas transformações foram muitas vezes interpretadas como catastróficas para a literatura, uma vez que o avanço da cultura imagética e midiática diminuiria até o fim o interesse pelos livros. Mas, apesar de todo o pessimismo, vemos, em pleno século XXI, que a literatura não morreu. Os livros não deixaram de existir e, mais, este novo cenário, contrariando as expectativas dos mais pessimistas, parece ter contribuído para uma questão fundamental no fazer literário: a abertura de um espaço para a profissionalização do escritor brasileiro.

Santeiro sabe disso e, da mesma forma que o personagem-escritor propõe que o romance de sua geração seja a vida, exposta como ela é em uma tela de televisão para que alguém assista, Sant'Anna, ao discutir o papel do escritor na cultura midiatizada, parece expor a sua atividade artístico-profissional como ela é, para que alguém a leia ou assista. A ideia de uma produção teatral, aqui, parece bastante proveitosa: toda peça é sempre encenada para alguém. E esse público, que pode ser real ou imaginário, parece ser um terceiro sempre incluído no diálogo, tendo, ao longo da trama, papel fundamental. Expondo a si e ao seu trabalho em suas obras, o escritor aponta também outra questão bastante presente na literatura e na sociedade contemporâneas: a fronteira cada vez mais tênue entre o público e o privado. É, uma vez mais, deslizando entre conceitos supostamente dicotômicos, que o autor se conecta novamente à uma tendência da sociedade midiatizada e desestabiliza as fronteiras rígidas que separariam o público do privado para, no texto, subverter a ideia de intimidade, encenando-a tanto por meio dos seus personagens, quanto pelo jogo que tece com o espaço incerto que passeia entre a ficção e a “sua própria vida como ela é, ou poderia ser”.

Vemos isso ao mergulhar na escrita de Santeiro, na qual encontramos diversas referências aos dilemas da vida de um escritor. Seja pelas dificuldades

encontradas no que se refere a um percurso de profissionalização da carreira, seja pela necessária e perigosa ligação da literatura com o jornalismo, seja pelo lugar do artista em um mundo cada vez mais midiático, Sant'Anna transborda o campo da ficção ao colocar em discussão, pela boca de seus personagens, uma série de questões que são ou poderiam ser suas. Nesse sentido, a escolha pelo personagem-escriptor, opção recorrente em suas obras, parece sintomática. Em seu mais recente livro, *Páginas sem glória*, há a história de um autor que expõe sua produção para uma amiga-revisora, que anota seus comentários nas entrelinhas do texto, oferecido desta forma ao leitor (uma vez que o que está no livro não é a narrativa “original”, mas as anotações da leitora-crítica). Em *O livro de Praga: narrativas de amor e arte*, obra resultante da experiência do escritor no ‘Projeto Amores Expressos’, o narrador é, como Sant'Anna, um autor em viagem para escrever um romance. Em outras de suas obras, além da forte presença de personagens-escriptores e de dados autobiográficos que se misturam à ficção, há, ainda, um forte diálogo entre a literatura e outras linguagens artísticas que convivem declaradamente no universo do escritor, como o teatro, a música, e as artes plásticas. Isto pode ser notado na entrevista concedida por Sant'Anna para o Fórum Virtual de Teatro e Literatura, programa da Universidade Federal do Rio de Janeiro, coordenado pela Professora Beatriz Resende:

As artes plásticas, sem que eu possa precisar por quê, exatamente, sempre foram, como o teatro, uma provocação para eu escrever. Eu sempre considerei as artes plásticas as representações mais radicais entre todas as artes, principalmente no século vinte e mais ainda no princípio dele. E elas transmitem aos meus textos um clima de "representação", de plasticidade, de cenário, ao que escrevo.⁵

Essa estratégia de articulação entre vida e obra, autor e personagem, corresponde, conforme vimos discutindo ao longo deste trabalho, a outra tendência de diluição de fronteiras rígidas bastante presente na literatura contemporânea: as que separariam com clareza o real do ficcional. Sant'Anna, atento aos dilemas de seu tempo, parece, cada vez mais, utilizar processos de autoficcionalização para a construção de obras híbridas que, mais do que se apresentarem como um novo gênero, se propõem justamente a questionar essas

⁵ Cf. http://www.pacc.ufrrj.br/literatura/arquivo/entrevista_sergio_santanna.php

polaridades muito fixas. O questionamento de binômios, por sua vez, é notado em muitos aspectos de sua obra que constantemente problematiza outras fronteiras, para além das já mencionadas, como as que opõem a vigília ao sonho, o certo ao errado, o crime à inocência, o sacro ao imoral, e etc.

Tal aspecto de seu trabalho pode ser notado, por exemplo, no já citado *O livro de Praga: narrativas de amor e arte*, da coleção Amores Expressos. O projeto, concebido pelo produtor Rodrigo Teixeira, enviou escritores brasileiros para passarem um mês em diferentes cidades do mundo, com a tarefa de, a partir das experiências vivenciadas, criarem histórias de amor ambientadas nos cenários visitados. Desta forma, dezessete autores brasileiros de diferentes gerações foram convidados a integrar o projeto e viajaram pelo mundo para observar possibilidades amorosas na contemporaneidade. Com grande parte dos livros já publicados, o projeto apostou na experiência do deslocamento como combustível para a concretização da proposta inicial da coleção, que, como resultado final, se propõe a criar um quebra cabeças literário, montado através de diferentes pontos de vista sobre o fenômeno amoroso no mundo de hoje. Típico exemplo de uma experiência midiática de convergência de mídias, o projeto editorial previu, desde o início, a possibilidade de transposição dos romances para as telas cinematográficas, além da realização de um documentário sobre a estada dos escritores nas cidades para onde foram enviados para escrever os romances, e da criação de blogs pessoais, nos quais todos os participantes registraram, cotidianamente, com textos, vídeos e fotos, as experiências vividas a partir da participação no projeto.

Em seu blog⁶ Sant'Anna narra alguns aspectos de sua experiência no lugar que lhe foi destinado, Praga/ República Checa. Em uma narrativa que se assemelha aos tradicionais diários de viagem, o escritor conta suas vivências como estrangeiro em terras não tão desconhecidas. Ao narrar as sensações vivenciadas nos primeiros dias de sua viagem, o autor escreve:

Escrevo de um cibercafé, mas em plena Idade Média. Tudo é lindo por aqui e o hotel é em frente da Ponte Charles. Hoje à noite vou a um concerto de música de Mozart e antes vou dar uma passada num Museu (é tipo mafuá, pessoal) da Tortura na Idade Média. Tudo em busca de inspiração para uma história de amor. Na última vez que estive em Praga, em 1968, compramos

⁶ Cf. <http://blogdosergiosantanna.blogspot.com.br>

uns fantoches, eu e minha mulher, e eu improvisava histórias na hora para o escritor André Sant'Anna. Ele não conta, mas foi aí que aprendeu tudo. Só que agora prefere histórias pornográficas. Meses depois os russos entraram com os seus tanques. E é isso pessoal, mal estou chegando. Encontrei-me com Bernardo Carvalho no aeroporto Charles de Gaulle e ele havia perdido seu voo e mofava a espera do próximo para São Petersburgo. Meio preocupado com a bandagem russa altas horas da noite. É assim o Amores Expressos, gente cruzando os ares de um lado para outro do mundo em busca de uma história. Abraços do Sérgio.⁷

No romance, que podemos também ler como um livro de contos no qual cada narrativa se encerra em si, há uma série de referências à experiência do escritor em sua viagem. Não bastasse o jogo que o autor estabelece com o seu leitor, ao direcioná-lo desde o início para o terreno incerto da indecidibilidade entre o que é experiência de Sant'Anna ou de Antônio Fernandes (narrador do livro), há, ainda, diferentes passagens que se relacionam às publicações escritas em seu blog. Com isso, o escritor não apenas investe na metaficção, como também exhibe para o leitor a problematização que estabelece entre as fronteiras do real e ficcional, ao trazer para dentro do livro as condições de produção do mesmo por meio da apresentação – ficcionalizada – do projeto do qual faz parte. Em todos os contos a narrativa é tecida em primeira pessoa pelo personagem-escritor-viajante e há uma ligação que reúne as histórias do livro, mas, propondo de início um acordo com o leitor, a apresentação do projeto do qual faz parte é feita por Antônio Fernandes já em sua primeira narrativa de viagem, intitulada “A pianista”. Nela, o personagem-escritor-viajante, assim como Sant'Anna relata em uma das publicações em seu blog, desembarca em Praga e, ao ver o anúncio de uma exposição no Museu Kampa, resolve ir a uma exposição de Andy Warhol, a *Disaster Relics*. Na exposição, enquanto estava entretido com imagens terríveis de acidentes automobilísticos e retratos de personalidades conhecidas vistas como produtos em linha de montagem, Fernandes ouve o som de um piano que o provoca e conduz ao desejo de comparecer ao concerto de uma misteriosa musicista. É durante a negociação que faz com os interlocutores responsáveis pela intermediação do processo – pois apenas aqueles que são aprovados pela pianista e pagam uma alta quantia pelo concerto podem desfrutar da misteriosa experiência artística – que o narrador revela o motivo de sua viagem:

⁷ Cf. <http://blogdosergiosantanna.blogspot.com.br>

- Bem, senhor Fernandes, aqui no escritório do Museu não é permitido aos visitantes usarem a internet. Há um internet café logo ali no pátio. Mas, desculpe-me, é preciso informar tudo. O senhor recebe um patrocínio para que?

Percebi que ela me tratava com um pouco mais de deferência e aproveitei a deixa.

- Faço parte de um projeto privado que envia escritores brasileiros a várias cidades do mundo, como Pequim, Tóquio, Cairo, fora as de sempre, Berlim, Paris, Nova York, para escreverem histórias de amor ambientadas na cidade que coube a cada um. Para mim foi designada Praga e fiquei muito feliz com isso. Me interessa tudo na cidade, inclusive as manifestações artísticas, como esse concerto. A música desperta fantasias sobre as quais se pode escrever, inclusive fantasias amorosas, ainda que de um amor platônico, da alma. (SANT'ANNA, 2011:14)

É, portanto, a partir daí que o leitor é convidado a adentrar o jogo narrativo que Sant'Anna e Ferreira constroem juntos. Esse jogo, uma vez mais, coloca em cheque uma série de questões relacionadas à articulação entre arte e vida, já que desestabiliza a confiança do leitor não apenas no narrador, como também no escritor situado fora do livro e que, em atividade literária durante sua viagem para participação no Projeto Amores Expressos, escreve relatos supostamente “reais” em seu blog. Além do embaralhamento de pontos de vista entre o que é experiência do autor ou do personagem-escritor, há, em grande parte dos contos do livro, um aspecto fantástico que coloca o leitor diante de histórias construídas entre o sonho e a vigília, o consciente e o inconsciente. É o caso, por exemplo, dos contos “A crucificação” e “A boneca”, nos quais os acontecimentos narrados – cenas de sexo com uma santa e com uma boneca – são contadas a partir de uma rememoração de um estado supostamente delirante ou sonâmbulo do personagem-escritor. Em um texto que aparentemente pretende manter-se próximo do real, Sant'Anna cria, com Antônio Ferreira, uma narrativa inverossímil. Essa ambiguidade, ao invés de apresentar-se como uma falha narrativa, potencializa, em meu ponto de vista, o interesse do autor em questionar não apenas o próprio conceito de real, mas a possibilidade de trabalharmos com a escrita sem que esses campos sejam borrados.

Em outra de suas produções, o conto “Entre as linhas”, do livro *Páginas sem glória*, temos acesso justamente à reflexão do autor sobre esses limites, contada na forma de uma apresentação da amiga-revisora que narra suas

observações sobre a novela produzida por Fernando, personagem-escritor do conto. O texto se aproxima de uma produção ensaística sobre os processos de escrita e sobre a forma como a literatura e a vida se misturam nesse labor. Na página que abre o livro, o personagem-escritor se apresenta em um único parágrafo:

Eu estava sentado numa poltrona, ela num sofá, diante de mim. A nos separar uma mesa baixa, sobre a qual havia uma jarra com mate, um balde com gelo e dois copos. Em suas mãos, as páginas impressas com a pequena novela que eu concluíra havia cinco dias e lhe enviara por e-mail, pedindo que ela a lesse o mais brevemente possível. Tão logo o fez, convidou-me a ir ao seu apartamento naquela noite de segunda-feira. De todos os meus amigos e amigas era nela que eu mais confiava para emitir um juízo crítico organizado, e nem por isso frio, sobre o meu trabalho. E, de fato, entre as linhas do meu texto, ela foi rabiscando outro texto, que lhe servia de base para o que ia me dizendo, embora, evidentemente, não se impedisse de formular outros pensamentos ali mesmo. (SANT'ANNA, 2012:7)

A partir desse parágrafo, Fernando ouvirá, sob a forma de um monólogo, as impressões tecidas por sua amiga sobre o texto que ele acabou de produzir. Como resultado, o que lemos não é a suposta narrativa original, mas as anotações e comentários da amiga-revisora que, apresentadas de forma engenhosa, resultam numa composição textual que fissa a atenção do leitor para as diversas histórias ali espelhadas. Linha após linha, ela desfia observações que resgatam vestígios do dito texto, contando a história de Pedro e Viviane de forma cronológica e lacunar, convidando assim o leitor a preencher com a sua imaginação os vazios que são deixados. Não tendo acesso ao “texto original”, tudo o que conhecemos dele nos é dado pelos olhos e pensamentos da narradora, que é também personagem do conto e lê, interpreta, questiona e se emociona com algo que para o leitor só existe a partir de sua perspectiva. A história que conseguimos entrever é a de um escritor, Pedro, e de uma relação platônica de amor que estabelece com Viviane, sua musa inspiradora. Mas, paralelamente, lemos também a história de Fernando, contada a partir dos comentários que a amiga-revisora faz e que apresentam também, de forma ainda mais lacunar, uma possível história dos dois. Desse jogo de espelhos lemos um contraponto ao texto produzido por Fernando, por meio não apenas dos comentários da amiga-revisora sobre a narrativa de amor em questão, mas também através de um questionamento constante sobre os processos de criação

literária e, ainda, sobre a forte tendência a criações ficcionais metaliterárias na atualidade:

- Mas me incomoda, principalmente, que Pedro saia por instantes de si mesmo, para como se estivesse no edifício em frente, ver a si próprio diante do computador. Pelo amor de Deus, que história mais gasta, essa de um escritor angustiado diante da página ou da tela em branco, que ele pode preencher como quiser. Ou melhor, como conseguir – ela disse. – E que coisa horrível que ele inscreva nela o cadáver de um suicida na calçada. Aliás, me incomoda até, e muito, que a literatura seja tema da literatura, que o protagonista de uma obra seja o escritor, levando a maior parte do tempo uma vida tão solitária e mortificante, escrevendo a duras penas um livro sempre na iminência do fracasso, num processo contínuo de autoflagelação. Você corre o risco de o leitor perguntar: por que ele não para com isso de uma vez e vai fazer outra coisa? – ela disse. – Mas, vá lá, você não deixa de explicar: diante do fracasso em outros campos da vida, dois casamentos desfeitos e sem gerar filhos; um homem sem profissão definida, mal sobrevivendo de freelances da escrita, como revisões e traduções, não é de admirar que ele coloque todas as suas fichas, ou ilusões, num amor tão particular e na literatura, mas sob a ameaça contínua de perder em ambos, se é que não são indissociáveis em sua novela. (SANT’ANNA, 2012:10)

Com efeito, ao lermos os comentários tecidos somos direcionados a uma série de questionamentos que nos remetem não apenas ao texto escrito por Fernando, mas, ainda, a uma reflexão sobre as criações de Sant’Anna, uma vez que ficamos diante de um jogo de espelhos que o leitor mais atento já pode tomar como típico. Além do conturbado relacionamento do personagem-personagem-escritor, estamos, também, novamente diante da estratégia vertiginosa de Sant’Anna de trabalhar a escrita dentro da escrita, expondo-se, propositalmente, por meio desse recurso, para então desmitificar o fazer literário.

É, portanto, a partir das pistas que Sant’Anna deixa nos espaços de enunciação que cria e operacionaliza que podemos ler as suas obras de forma mais interessante. Suas questões são as questões do mundo que o rodeia e as questões do mundo que o rodeia são a matéria prima de sua produção. E, em um momento no qual cada vez mais novos escritores surgem tão facilmente quanto desaparecem, a consciente estratégia de diálogo com a sua arte e o seu público parece ser o modo pelo qual Sant’Anna consegue se manter por quase cinco

décadas em um lugar de destaque no disputado circuito artístico-literário da atualidade.

3.2.

Cristovão Tezza, em “você pode me ler?”

“Eu preciso – é isso, essa a palavra – eu preciso de uma leitora, no sentido pleno da palavra. – Uma pausa. – Você pode me ler?” (Tezza, 2010: 28)

Durante o ano de 2007, Cristovão Tezza, escritor brasileiro nascido em Lages, Santa Catarina, e residente em Curitiba, alcançou, após a publicação de doze livros, um grande sucesso literário para os parâmetros de nossa época. *O Filho Eterno*, livro publicado na categoria de "romance brasileiro", trouxe em sua trama a narrativa dos sentimentos de um pai diante do nascimento do filho, portador de síndrome de Down. Nas 222 páginas da obra prima de Tezza, quem conta a aventura do pai é um projeto de escritor que, apesar de seus esforços, ainda não conseguiu encontrar o seu potencial criativo. É sabido, fora das páginas do livro, que o autor tem um filho portador da síndrome e se acredita que há fatos de sua vida relatados na narrativa. Sobre esta questão, Tezza prefere dizer que seu livro é um "romance brutalmente autobiográfico". Acrescento, entretanto, que é o fino trabalho realizado pelo escritor com a linguagem que transforma, no livro, a vida *real* do autor em literatura.

A obra, que receberia nos anos seguintes seis importantes premiações nacionais e uma internacional⁸, proporcionou ao escritor um grande reconhecimento, agradando ao mercado e, ao mesmo tempo, obtendo uma boa repercussão da crítica literária. Isso criou, segundo algumas reportagens dos principais suplementos literários em circulação no país, uma grande expectativa em relação ao seu próximo lançamento. *Um erro emocional* apareceu, em 2010, para jogar com essas expectativas. “Você pode me ler?”, pergunta Paulo Donetti a Beatriz nas primeiras páginas do livro. O personagem-escritor, já sabemos ao nos

⁸ O livro *O Filho Eterno* foi vencedor dos prêmios APCA 2007, Bravo! 2008, Jabuti 2008, Portugal Telecom 2008, São Paulo de Literatura 2008, Portugal Telecom 2008, Zaffari & Bourbon 2009 e Prix littéraire Charles-Brisset 2009 (tradução francesa).

depararmos com a pergunta, fala do manuscrito que carrega consigo. Mas acreditamos que ele se refere apenas a isso?

Durante a trama, lemos sobre acontecimentos que duram uma noite. Tempo para os dois personagens jantarem uma pizza, beberem garrafas de vinho e compartilharem poucas horas de conversa com duas vidas inteiras de pensamentos. Apresentando de início um tema comum como o encontro amoroso entre um homem e uma mulher, o livro é um falso simplificador de enredos. Enfrentando talvez o maior de seus problemas, livrar-se das expectativas pós *O filho eterno*, Tezza foge aos clichês românticos colocando, sem demora, todas as cartas na mesa. Já na primeira página do livro o escritor Paulo Donetti chega à casa da bela Beatriz com uma garrafa de vinho e uma pasta na mão, anunciando ter cometido um erro emocional. Ele é um reconhecido escritor paulista que amarga o desconforto de passar por um péssimo momento de sua carreira. Ela, sua leitora e fã, é uma jovem formada em letras. O encontro narrado no livro sucede um primeiro, que vamos conhecer ao longo da trama, no qual ambos jantaram juntos em Curitiba, cidade aonde mora Beatriz e na qual Paulo se encontra por ocasião de ter viajado para participar de mais um evento literário. O jantar na noite anterior acontecera por acaso, intermediado por um desafeto de Donetti, seu ex amigo e pupilo Cássio, um jovem escritor que havia sido ajudado por ele no início de sua carreira e que havia, anos depois, devolvido a gentileza criticando-o negativamente em uma resenha que publicou.

O erro emocional declarado por Donetti é esclarecido logo em seguida à sua entrada em cena, também na primeira página do romance, quando o escritor declara ter se apaixonado. Entretanto, após o início melodramático, a conversa se volta para outro caminho no qual as cartas parecem ser retiradas da mesa. É quando Paulo apresenta o que chama de verdadeiro motivo (desculpa?) daquela visita. Ele quer uma leitora – Beatriz - que o leia, digite seu manuscrito, revise suas ideias e organize os originais de seu novo livro. Apaixonado, o escritor diz ter encontrado a leitora ideal. Beatriz, a leitora, idealiza o autor através de seus livros. Assim nos conta o narrador do romance:

(...) mas a admiração pelo escritor perturbava seu projeto budista de indiferença, e o fato de que – ela não era uma leitora criança – há uma distância abissal entre a imagem que nos fica de um narrador, quando lido, e daquele ser físico que ocupa

mais lugar no espaço que na mente, e que talvez escreva apenas para preencher uma carência de tudo, uma alma em pedaços como uma figura romântica, e lá resvalava Beatriz para a idealização de seu ídolo. (Tezza, 2010:83)

Com Beatriz, somos convidados a ler o escritor, Tezza, nesse jogo que acontece no trânsito entre o dentro e o fora do livro. Chegamos à página 83 diante de um personagem-escritor que, ao contar a sua história, expõe questões relacionadas ao fazer literário, atividade relacionada à vida do autor do romance. Em *Um erro emocional* Donetti encontra-se em Curitiba, cidade de Tezza, por ocasião de sua participação em um evento literário. Saberemos mais tarde, com a publicação de *Beatriz*, livro de contos que reúne seis histórias e cujos personagens principais são a jovem formada em letras e o personagem-escritor, que sua participação nesse evento fora desastrosa. Atacado por um súbito ímpeto de sinceridade, Donetti proferiu a plateia que o assistia:

- Escritores não são pessoas boas. O que me intriga é que os milhares de leitores que ainda restam no mundo, como vocês, essas almas bem-intencionadas aí na plateia me ouvindo, não se apercebiam dessa verdade simples e universal. Não satisfeitos em apenas ler os livros que escrevemos, querem também nos ouvir falar, fazem filas atrás de autógrafos, e alguns nos escutam com a adoração que se tem aos santos e aos sábios. Felizes, sorridentes, suportam palestras e mesas-redondas em que os escritores costumam desfiar aquele rosário de besteiras e mentiras, sempre as mesmas, teorias estapafúrdias que inventaram de ressaca 15 minutos antes de sentar à mesa ou então que arrastaram pela vida afora como uma tábua de mandamentos que não tem nenhuma relação com o que escrevem (ou, muito pior ainda, teorias que desgraçadamente *têm* relação com o que escrevem), piadas sem graça (escritores são sempre – é um paradoxo – seres desprovidos de humor). (Tezza, 2011:17)

O trecho citado é parte do conto “Beatriz e o escritor”, que abre *Beatriz* e, segundo Tezza, foi criado em 2006 após ter participado de uma mesa-redonda particularmente desagradável em Curitiba, na qual se sentira acuado e entediado, ao participar de uma discussão sobre coisas que não o interessavam. No dia seguinte ao acontecido, Tezza conta no prólogo que abre seu livro, ter escrito “Alice e o escritor” de uma só vez, partindo da experiência vivida para contar a história de um personagem-escritor que, ao participar de uma mesa-redonda particularmente desagradável em Curitiba, “assumiria de fato e em voz alta o que

lhe passava pela cabeça” (Tezza, 2011:13). Alice, saberemos ao ler o prólogo, virara posteriormente Beatriz, que o escritor conhecera após o trágico evento, durante o jantar que tivera com seu desafeto Cássio:

Saindo dali – teria antes de me livrar do romancista – eu iria jantar com um velho desafeto, conterrâneo meu, colega de infância e também, por desgraça, escritor. Começou mais tarde a escrever, quando eu já era um nome sólido e, como quem não quer nada, foi publicando, ocupando espaços, ganhando prêmios e amizades, assinando colunas, e hoje milagrosamente vende dez vezes mais que eu, aparece em toda parte e é convidado para tudo, enquanto eu, que praticamente o levei pela mão até uma grande editora e escrevo cinquenta vezes melhor do que ele – mas vou mudar de assunto; lembrar me incomoda, a respiração fica mais curta, sinto uma compulsão de beber. (TEZZA, 2011:22)

A mistura de fatos supostamente vividos com elementos ficcionais representa, como discutido anteriormente, uma tendência de parte da literatura brasileira contemporânea que, ao contar suas histórias, opta pela “criação de narrativas que sustentam a ambiguidade entre o espaço da ficção e as referências extratextuais, aproximando-se do conceito de autoficção” (Viegas, 2008:7). Em *Beatriz*, Tezza curiosamente opta por inserir as referências extratextuais no próprio livro. Ao justificar a escritura de um prólogo, o autor *confessa* saber que esta é uma prática fora de moda e provoca:

Sei que prólogos estão fora de moda – até a palavra é engraçada, com seu sabor antigo: “Prólogo”! os escritores de ficção, eu entre eles, quando se lançam corajosamente no mercado das letras, preferem simular uma indiferença olímpica – o livro que fale por si só, ou pelos outros, nas orelhas; jamais pelo próprio autor. O que é apenas uma meia verdade, porque depois, nas entrevistas, tentam dizer tudo o que não disseram no livro, com aquele ar gaguejante, meio fraudulento, de quem afinal não sabe bem o que escreveu, o que parece curiosamente dar um charme suplementar à obra. (Tezza, 2011:9)

E então, após a confissão de sua *mea culpa*, o escritor apresenta aos seus leitores a história que resolveu contar sobre a criação de seu livro e de suas personagens. Nas sete páginas que compõe o prólogo, Tezza parece jogar com o seu trabalho criativo, inserindo, por meio do narrador em primeira pessoa, informações que – caso o leitor aceite a proposta – misturarão a vida e a obra do autor, criando um texto híbrido, no qual as aventuras das personagens dialogam

tanto com a vida do escritor que habita fora do livro, quanto com outras de suas criações artísticas. “A criação de personagens escamoteia a revelação da intimidade, num exercício de autoficcionalização. Ao mesmo tempo em que fala do outro (a personagem) para falar de si, esse narrador em 1ª pessoa também fala de si com um distanciamento, como um outro” (VIEGAS, 2008:6), aponta Ana Cláudia Viegas. E assim o autor fala sobre seu processo de criação de personagens:

Pois bem, na minha política de criação de personagem, sou um escritor econômico, morrinha mesmo. Um personagem, essa misteriosa representação, esse duplo esquisito que é a alma de toda narrativa, é para mim uma construção penosa, quase uma figura verdadeiramente real que vou desbastando a duras golpes de linguagem até ela se tornar outra coisa, até se construir num espírito singular, cuja voz tenha um bom grau de autonomia e não fale o tempo todo por mim. (Tezza, 2011:11)

Silviano Santiago disserta sobre essa questão em seu texto *O narrador pós-moderno*, apresentando-a como uma das mais importantes dos estudos da narrativa na pós-modernidade. Ao dissertar sobre o papel do narrador, Santiago pergunta se quem narra uma história é quem a experimenta ou quem a vê. Partindo da leitura de contos de Edilberto Coutinho, apresenta as diferenças entre aquele que narra a partir da experiência e aquele que narra a partir da observação, apontando a noção de autenticidade como o limiar definidor dessas diferenças. Para tanto, logo de início, Santiago afirma:

(...) a coisa narrada é mergulhada na vida do narrador e dali retirada; a coisa narrada é vista com objetividade pelo narrador, embora este confesse tê-la extraído da sua vivência; a coisa narrada existe como puro em si, ela é informação, exterior à vida do narrador. (SANTIAGO, 1989:39)

Partindo da ideia de que “o narrador pós-moderno sabe que o “real” e o “autêntico” são construções de linguagem” (SANTIAGO, 1989:39) entendo que, quando a figura do autor aparece dentro de um texto ficcional produzido na atualidade, como nos mencionados casos em que Tezza mistura situações que diz ter vivido fora dos textos a elementos ficcionais para dessa mescla criar suas ficções, estamos diante não de um autor que insere dados autobiográficos (*reais*) passíveis de verificação em suas obras. Estamos, mais, diante de um processo de

criação identitária que acontece dentro e fora do texto, por meio do qual temos acesso não ao autor “verdadeiro”, “real”, como quereria o antigo e tradicional projeto autobiográfico, mas ao processo de criação de um mito de escritor que performa a sua existência durante a escritura. Sobre esse assunto fala Tezza ainda no já mencionado prefácio de *Beatriz*:

O problema é que escrever sempre tem consequências; você sai outra pessoa do outro lado da narrativa. Ao mexer com a linguagem, com os truques de sentido, tudo aquilo que parece apenas um detalhe formal ou uma sacada de humor vai como que provocando um reajuste na percepção do mundo e seus valores, e você não consegue mais fingir que não tem nada a ver com isso. (Questão de ordem: quando digo “você”, refiro-me apenas a mim mesmo.) (Tezza, 2011:13).

A ‘questão de ordem’, mencionada por Tezza, direciona minha investigação para outro ponto. Ao assistir algumas das muitas entrevistas concedidas pelo autor disponíveis atualmente na internet, observo que, com frequência, as experiências pessoais do escritor são narradas na segunda pessoa. Tezza, que explicou diferentes vezes que seu mais comentado livro só pôde ser escrito quando as experiências de sua vida foram transferidas para a voz de um narrador em terceira pessoa, parece trazer para sua performance como escritor entrevistado certo embaralhamento de pontos de vista, que correspondem ao que Leonor Arfuch chamou, a partir da união dos conceitos de Roland Barthes e Beatriz Sarlo, de biografema do ‘ser comum’. Tezza estaria, então, colocando seus leitores diante da situação estereotípica à qual se refere Arfuch quando afirma que, mesmo o entrevistado mais distante apresentará, em suas falas, conteúdos corriqueiros que o aproximará do ser comum, criando assim um espaço possível de ser compartilhado. Em suas palavras:

É possível reconhecer aqui outra modulação do modelo biográfico, que se detém nos detalhes da ‘pequena história’ para amenizar e humanizar os relatos dos acontecimentos. Detalhes pouco conhecidos, bastidores, relatos em primeira pessoa vertidos no *você* do interlocutor (“*Você* deixa os amigos no bar”), o vir à tona daquilo que ambos os partícipes da interação podem supor de interesse do receptor (Arfuch, 2010:198).

A retórica utilizada por Tezza pode ser explicada pela grande experiência que o escritor vem adquirindo nesse tipo de situação desde o sucesso literário

atingido por *O filho eterno*, que o alçou ao posto do que parece possível, mesmo sem um aprofundamento no assunto, chamar de celebridade do mundo das letras. Sobre esse tipo de atividade os números em torno do escritor impressionam. Uma rápida busca realizada no canal de vídeos Youtube em janeiro de 2014, por exemplo, apresentava 1.460 vídeos disponíveis na ferramenta para deleite de seus leitores. Dentre os vídeos disponibilizados, a grande maioria trata de entrevistas realizadas com o escritor tanto em veículos de comunicação de massa, quanto em palestras, feiras, festivais e demais eventos literários.

A constante participação de escritores da atualidade em eventos literários foi, também, tema de uma entrevista realizada com o autor no ano de 2010, durante a oitava edição da Festa Literária Internacional de Parati. A entrevista, parte integrante da programação do Jogo de Ideias - uma série de encontros em que personalidades do mundo da literatura entrevistaram seus pares - foi realizada pelo também escritor Luiz Rufatto e pelo jornalista e apresentador Claudiney Ferreira. Após discorrer sobre assuntos variados, que incluíam a vida pessoal e profissional de Tezza, Ferreira, ao prenunciar o término do encontro, pede para que o escritor entrevistado fale um pouco sobre o novo lugar do escritor na atualidade:

Ferreira: E com a popularidade. Ou ao menos com esse estado... A gente fez um debate no ano passado no Rio de Janeiro sobre isso. Quer dizer, na FLIP inclusive, esse programa... Hoje no Brasil, inclusive foi até o próprio Rufatto que me chamou a atenção. Nunca circulou tanto dinheiro na literatura brasileira, na cultura brasileira, como agora. Esse ano inclusive foi muito... Eu conheço artistas brasileiros, músicos principalmente, que não tinham mais tempo de responder tanto edital, de participar de tanta coisa. É... E é outro tipo de performance, né? O que está acontecendo aqui, como na FLIP, é a performance... Antigamente tinha o sarau, mas era aquela coisa mais controladinha. Aqui não. A pergunta poderia ser uma coisa mais agressiva. Se eu não faço a pergunta, a pessoa levanta: "- Ah! Você não fez a minha pergunta!" Você tem que estar preparado pra muita coisa... Como é que ta a sua parte performática?⁹

Ao término da pergunta, todos riem e Tezza desconversa, contando um pouco da sua experiência como orador público, advinda dos anos em que lecionou em uma universidade. A pergunta do entrevistador, entretanto, justifica-se pela nova rotina de trabalho que o sucesso trouxe para a vida de Tezza - e de todos os

⁹ Cf. <http://www.youtube.com/watch?v=04qCI79Z9iU>

escritores reconhecidos na atualidade - uma vez que o seu trabalho como escritor passou a ser também desenvolvido em uma série de atividades que acontecem em torno do livro. Interessado no fenômeno, Ferreira insiste em discutir o novo lugar ocupado por escritores como atores do cenário midiático, retomando o assunto:

Ferreira: A questão também é a seguinte, se você tem outra persona, se você está atuando aqui, agora. Imagina que todo mundo, nas várias mesas que estão acontecendo, vários atores estão atuando ao falar de literatura. Se você se sente assim, como é que você construiu esse personagem? Como é que o ator Cristovão Tezza construiu esse personagem? E se você gosta desse momento em que essas coisas acontecem... Esses encontros literários, entrevistas, essas coisas. Você gosta disso? Você gosta de dar entrevista?

Tezza: É... Tem... Tem vários momentos. Tem décadas que eu passei que eu ficava assim, rezando pra que alguém viesse me entrevistar. (Risos). (Tezza imita um tom pensativo) Eu tenho tanta coisa legal pra dizer... (Risos). São só os outros que aparecem no jornal...¹⁰

O comentário de Tezza é novamente seguido de risos, que incluem tanto a dupla de entrevistadores quanto a plateia, vez ou outra filmada pela câmera em uma edição que mostra, a todo o momento, a presença do público, apresentando, inclusive seus rostos e reações a determinadas respostas do escritor entrevistado. A edição disponibilizada, por sua vez, apresenta com perfeição a cena que Ítalo Moriconi descreve, ao afirmar:

No nível da sobredeterminação sistêmica, hegemonizada pelo circuito midiático, observamos que no mercado de celebridades o autor empírico é hoje personagem com direito a poltrona e copo d'água no estúdio de TV. A discussão da obra hoje é uma triangulação entre o autor protagonista do espaço público midiático (autor, ator: máscara), o texto de referência por ele escrito e o público em geral (MORICONI, 2006: 161)

Em relação ao autor-ator do cenário discurso de nossa época, ocorre também notar o lugar que o escritor, uma vez inserido no espaço público midiático, ocupa no que se refere ao posicionamento como intelectual de época, uma vez que, em frente às câmeras, frequentemente é convidado a discorrer imediatamente sobre assuntos variados, retomando em nossa linha de análise o conceito de escritor-escrevente postulado por Barthes. Assim é possível notar em

¹⁰ Cf. <http://www.youtube.com/watch?v=04qCI79Z9iU>

uma entrevista que Tezza concedeu ao entrevistador Antônio Abujamra, no programa *Provocações*, do canal de televisão TV Cultura.

No ar desde o ano 2000, o programa é descrito no site da emissora como aquele que apresenta entrevistas realmente instigantes e provocativas, dando ênfase plena ao entrevistado. O entrevistador, que é também diretor de teatro e ator, ao iniciar o programa apresentou o escritor ressaltando justamente sua participação em atividades que acontecem em torno do livro e ressaltando a hipótese de Tezza trabalhar na criação de obras literárias híbridas, que frequentemente misturam vida e obra:

Dizem que é o maior escritor brasileiro da atualidade, circula pelos palcos dos principais prêmios literários do país e brilha pelas festas literárias dos nossos mais belos pontos turísticos. Escreveu muito. Mas não veio aqui só para discutir literatura não... Ele veio sim para falar de sua matéria prima, que não pode ser outra senão: a vida, as pessoas, as coisas, ele próprio... Ele próprio!¹¹

Durante a entrevista, entretanto, Tezza é desafiado a falar sobre assuntos diversos, geralmente introduzidos por uma fala do entrevistador que apresenta a temática a ser desenvolvida pelo autor. Seguindo uma trajetória que apresentou inicialmente temas como a infância, adolescência e início da vida profissional, o entrevistador rumou para as referências que embasariam o trabalho do autor e para um *ping-pong* filosófico no qual, ao citar frases ditas pelo próprio escritor ou por outras personalidades do universo literário, desafiava Tezza a dar seu posicionamento sobre o assunto em questão. Ao término da entrevista há, entretanto, um desfecho inusitado:

Abujamra: Cristovão, digamos que você teve vontade de falar algumas coisas na vida e não deixaram você falar... Aconteceu alguma coisa que você não podia falar. Esta televisão, este programa, é o programa de maior liberdade que há na televisão brasileira... Aliás, como deveriam ter liberdade todas as televisões públicas. A liberdade devia significar uma coisa indispensável. E aqui nós podemos falar o que quisermos. Então se você teve uma necessidade um dia de falar alguma coisa e não conseguiu, olhe para aquela câmera e termine a entrevista falando tudo que você quiser.

¹¹ Cf. <http://www.youtube.com/watch?v=tadIvxiLDSM>

Tezza: (Faz uma pausa) Eu sou um homem da escrita. (Pausa). Na fala a minha forma é essa, mais solta de falar. Eu não penso... Eu só consigo mesmo me concentrar com a palavra escrita.¹²

A afirmativa de Tezza dialoga com uma passagem do já mencionado conto “Beatriz e o Escritor”. Nela, Paulo Donetti reflete ao terminar o discurso que proferiu sobre a mediocridade que atribui aos escritores: “(...) eu estava falando com a leveza de quem escreve, cada vírgula no seu lugar, o ritmo ponderado, os gestos discretos mas eficientes” (TEZZA, 2011:20). E é com aparente desenvoltura ao longo de toda a entrevista que o escritor surpreende, ao final, ao se construir discursivamente, em resposta ao entrevistador, como um homem da palavra escrita, desconfortável na oralidade que lhe é solicitada. Sabemos, entretanto, com e a partir dele, que hoje, para transitar dentre os lugares de destaque do mundo literário, torna-se cada vez mais necessário que o autor jogue com a sua própria voz, performando sua presença em torno dos textos que escreve. E Tezza, como busquei discutir neste trabalho, se apropria de forma bastante interessante dessa questão, utilizando-a a seu favor dentro e fora de seus livros.

3.3.

A autoria como performance literária em João Paulo Cuenca

“Eu não sei... Será que eu sou um escritor mesmo? (Risos). É... (Pausa). Caralho, que... Que difícil, hein? É... Eu acho que quem escreve livro é escritor. É... Existem bons e maus escritores e eu não posso dizer se eu sou um bom escritor ou um mau escritor. Certamente sou um escritor porque escrevi livros e vou escrever outros.”¹³

João Paulo Cuenca é o que podemos chamar de um típico escritor da nova geração. Tendo começado sua carreira na redação de um blog intitulado *Folhetim Bizarro* (1999-2001), teve seu primeiro livro, *Corpo Presente*, publicado pela editora Planeta, em 2003. De lá para cá Cuenca tem se apresentado como um versátil profissional da palavra escrita: além do livro já mencionado, publicou outros três romances (*O dia Mastroianni*, Agir, 2007, *O único final feliz para uma história de amor é um acidente*, Companhia das Letras, 2010, e *A Última*

¹² Cf. <http://www.youtube.com/watch?v=3w-YNmubdA4>

¹³ Cf. <http://www.youtube.com/watch?v=F4kzq5yyaQ4>

madrugada editora LeYa, 2012). Fez, também, parte de diversas antologias e atuou como roteirista em diferentes programas de televisão, como a série *Afinal, o que querem as mulheres?*, produzida pela Rede Globo de Televisão em 2011.

A escolha por trazer o escritor para a cena final deste trabalho deve-se, principalmente, ao extenso campo de discussões que ele oferece por ser um autor com forte presença na mídia (uma vez que atua também como cronista e crítico cultural em jornais) e, o que mais importa neste momento, na internet e em seus suportes. Baseio minha hipótese em uma breve análise de sua primeira experiência autoral, com *Corpo Presente*, que teve na internet sua principal fonte de divulgação e parece ter sido o pontapé inicial na criação de uma estratégia do autor para inserção no mercado editorial. Isso porque, apesar de já ter declarado em uma entrevista que para ele um escritor é quem escreve livros, Cuenca baseia seus trabalhos em experiências transmídias, que com frequência ampliam o espaço literário para as redes sociais e outras linguagens, como a audiovisual. O estudo de sua produção deve-se, então, à possibilidade que abre para a análise da relação cada vez mais presente entre literatura e tecnologia, sobretudo no que se refere aos reflexos que o surgimento das ditas “novas tecnologias” trazem para a produção artístico-literária da atualidade. Sobre essa relação, afirma Ana Cláudia Viegas:

Pensar as mudanças sociais trazidas pelos novos meios implica não pensá-los como fontes de inovações em si, mas, sim, a interação entre essas novas práticas de comunicação e as transformações sociais. Ou seja: deslocar a análise dos meios até as mediações sociais (Martín-Barbero 2001). Walter Benjamin (s/d). em seu clássico texto sobre a "reprodutibilidade técnica", aponta para a historicidade tanto dos valores estéticos como da percepção humana, indicando que novos meios significam transformações nos corpos, consciência e ações humanas, e não somente novas formas de expressão. (VIEGAS, 2006:213)

Apesar do vasto leque de opções que Cuenca oferece, centrarei minha investigação neste trabalho em duas de suas experiências: a sua primeira publicação, *Corpo Presente*, e a produção do livro *O único final feliz para uma história de amor é um acidente*, parte integrante do já mencionado projeto Amores Expressos.

Corpo presente é um livro que traz como tema a busca da criação e da escrita como possibilidade única de salvação em vida. No livro, uma sequência de textos, nomeados com números primos e narrados no presente do indicativo, apresentam ao leitor uma história de amor e horror, que também pode ser entendida como uma obsessiva busca da identidade. Na trama, há o narrador, Alberto, e Carmem, que são eles mesmos e muitos outros, juntos, a vagar pelas noites de Copacabana. Como fio condutor dos textos, há a fixação do narrador por Carmem, traduzida em uma busca incessante que o faz seguir em frente, construindo novas narrativas, perdendo-a e encontrando-a em cada bar, rua ou cenário sujo de Copacabana. A Carmem de Cuenca é mãe, prostituta, amada, travesti e até o próprio narrador do livro que, em certo capítulo, surpreende, misturando-se à sua voz. Carmem é, também, o seu espelho:

Essa procura pelo meu reflexo dentro dos seus olhos representa o caos. Paixões corriqueiras e semanais – eu estou sempre disposto a largar tudo e me perder dentro do espelho. Eu estou sempre abrindo portas e jogando tudo pra depois, perdido entre lençóis sujos, cabelos pintados e uma infinidade de cheiros de mulher. Perdido entre uma enorme vontade de abraçar todas vocês e um enorme medo de perder tudo isso que eu quase-tenho. (CUENCA, 2003:88)

O que João Paulo Cuenca propõe em seu primeiro livro é um jogo de identidades, narrado em um eterno presente, de memórias misturadas em um contínuo confronto subjetivo. Confronto corporificado no tempo presente de transformação do processo de criação da obra em uma espécie *making off*, disponibilizada para o público leitor em um blog de nome “Carmem Carmem”¹⁴, após o autor ter recebido a proposta de publicação pela editora Planeta. O escritor, entretanto, parece fazer questão de esclarecer a ordem dos fatos, uma vez que, em *Corpo Presente*, afirma que seu livro não é um exemplo de um blog que vira livro, mas, ao contrário, a página virtual é que tem como tema o livro e seus processos de criação. A criação do blog, atualmente fora do ar, traz também outra importante questão relacionada às “escritas da/na internet”: a transitoriedade das narrativas na *rede*. Isso se justifica pelo fato de que, diferentemente dos textos publicados em livros, os textos postados na internet apenas existem enquanto estão disponíveis *on line* (ou quando são impressos e

¹⁴ Cf. www.carmencarmen.blogger.com.br

salvos em arquivos no computador, transformando-se, assim, em outros textos). Essa possibilidade tornou possível, para Cuenca, a exclusão de seu blog da internet, de forma que este parece ter funcionado apenas como um chamariz para a publicação de seu livro, esse sim imortalizado pelas edições impressas que circulam desde o seu lançamento.

Se a estratégia de Cuenca de utilizar a internet como meio para divulgação de sua produção artística e apresentação enquanto autor literário foi acertada, outro evento de importante impacto proporcionou ao livro *Corpo Presente* um lugar de destaque na crítica e na mídia. Em um vídeo disponível no canal da livraria Saraiva no YouTube, o autor conta que, no mesmo ano em que lançava seu primeiro romance, foi convidado a participar de uma experiência literária na qual deveria passar alguns dias em Parati e escrever um conto que tivesse a cidade histórica como cenário. O livro (*Parati Para Mim*) foi lançado na primeira edição da FLIP – Festa Literária Internacional de Parati -, e Cuenca, por ocasião do lançamento da coletânea de contos, participou da primeira mesa de escritores da Festa. Fato esse que, segundo o escritor, teve um impacto direto na recepção de *Corpo Presente* no mercado cultural:

A FLIP não tinha essa dimensão. Eu fiquei 25 dias em Parati, fora de temporada *pra* escrever um conto baseado na experiência de *tá* em Parati. Um conto que se passasse em Parati que saiu nesse livro *Parati Para Mim* que saiu na primeira FLIP. E a mesa foi a primeira mesa da história da FLIP e é uma sensação engraçada porque com 24 anos ali eu vi a FLIP estourar. Por causa da FLIP o meu livro [*Corpo Presente*] teve muito mais atenção, não se imaginava a dimensão midiática que ela ia ter... De capa dos principais cadernos de cultura... Desde isso até flashes ao vivo no Jornal Nacional. (João Paulo Cuenca, em entrevista ao canal Saraiva Conteúdo no YouTube).¹⁵

Outra importante experiência literário-midiática do autor é o livro *O único final feliz para uma história de amor é um acidente*. Assim como Sant'Anna, Cuenca, que também trabalhou como produtor do Projeto Amores Expressos, compartilhou com os leitores que o acompanharam em seu blog¹⁶ as experiências que teve no destino que lhe coube, Tóquio/ Japão. Em uma narrativa bastante livre, que intercala textos, fotos e vídeos, Cuenca conta suas vivências como

¹⁵ Cf. <http://www.youtube.com/watch?v=FMb89-Vd660&feature=related>

¹⁶ Cf. http://blogdocuenca.blogspot.com.br/2007_04_01_archive.html

estrangeiro em uma terra que, devido às grandes diferenças culturais entre Ocidente e Oriente, se apresenta como um cardápio de infinitas novidades. Durante os primeiros dias da aventura, o autor escreveu:

Como disse antes, é como se estivesse sob o efeito de uma droga muito forte. Ando com as mandíbulas trincadas, como se tivesse me entupido de anfetamina. (...) Consulto um mapa às duas da manhã e resolvo que tentarei voltar andando de Shibuya até o hotel, que fica pra lá de Ginza, mas só consigo ir até Roppongi, numa caminhada impressionante sob interseções de viadutos gigantescos, uns sobre os outros. São três da manhã e ando sob pontes e túneis. Num pontilhão sobre um viaduto, de onde tenho vista panorâmica de um engarrafamento, sento no chão e escrevo algo que não entrará neste diário.¹⁷

Há na experiência narrativa de Cuenca em seu blog uma espécie de jogo representativo. Da mesma forma pela qual o autor parece se esforçar para contar em detalhes o que encontra na cidade desconhecida, ao incluir em seus extensos *posts* fotos e vídeos que permitem ao leitor mergulhar junto ao escritor na experiência, há trechos nos quais o escritor menciona ter vivenciado situações que não serão escritas nos seus relatos. “Num pontilhão sobre um viaduto, de onde tenho vista panorâmica de um engarrafamento, sento no chão e escrevo algo que não entrará neste diário”¹⁸, provoca o autor despertando a curiosidade de seu público. Nota-se também uma clara seleção de temas. Seguindo o mesmo estilo que o autor apresenta na composição de *Corpo Presente*, o blog de registros de Cuenca versa sobre a Tóquio de seus olhos, atentos para o material que coleta, imagetivamente, para a composição de seu romance. “Como disse antes, é como se estivesse sob o efeito de uma droga muito forte. Ando com as mandíbulas trincadas, como se tivesse me entupido de anfetamina”¹⁹, descreve o autor. Estaria, pois, na claustrofobia incessante da cidade, representada pela repetição de posts sobre sexo, drogas e espaço paranóicos, a matéria fértil para a posterior redação de seu livro. Assim o autor nos oferece como pista:

Dentro de uma das várias lojas especializadas em pornografia, tentei procurar com a ajuda do Mucha revistas sobre “*dutch wives*” ou “*love dolls*”, que são basicamente bonecas infláveis

¹⁷ Cf. http://blogdocuenca.blogspot.com.br/2007_04_01_archive.html

¹⁸ Cf. http://blogdocuenca.blogspot.com.br/2007_04_01_archive.html

¹⁹ Cf. http://blogdocuenca.blogspot.com.br/2007_04_01_archive.html

muito sofisticadas e hiper-realistas. Aqui, são feitas de silicone, chegam a custar cerca de seis mil dólares e são inteiramente customizáveis (e você deve ter entendido o “inteiramente”). Quando seu dono morre ou resolve descartá-la, as lojas realizam funerais budistas com as bonecas. (...) Talvez eu resolva escrever algo sobre elas.²⁰

Em seu romance, lemos, de fato, as experiências de uma boneca. Além dela, há, no intenso ritmo de Tóquio, um submarino que percorre os espaços subterrâneos da cidade em busca de imagens de um jovem executivo. O executivo é Shunsuke, um jovem japonês apaixonado por uma garçonete polonesa-romena (Iulana), espionado por seu pai, o grande poeta japonês, Sr. Okuda. Shunsuke, conquistador inveterado acostumado a criar uma identidade para cada namorada que conhece nos bares do distrito de Kabukicho, tem sua rotina abalada pelo aparecimento de Iulana. A garçonete é, entretanto, apaixonada por uma dançarina com quem divide um apartamento e não se comunica bem em japonês, mas nada disso impede que os dois iniciem uma relação conturbada. O maior problema, contudo, é o fato de os dois estarem sendo constantemente espiados pelo pai de Shunsuke. Durante toda a trama, Sr. Okuda aparece como um vilão sempre presente e obstinado a acabar com qualquer possibilidade de felicidade do filho, ao mesmo tempo em que tece uma história de amor com Yoshiko, uma boneca erótica cativante, de personalidade ingênua e filosófica.

A história é narrada em um futuro próximo por Shunsuke e Yoshiko, cuja narração de boneca recebe destaque de cor e forma em um vermelho itálico que compõe a estética do romance. Em toda a trama, o autor se apropria da cultura japonesa de ontem e de hoje, para contar uma história de amor nada convencional, em que a vida fragmentada das grandes cidades, o voyeurismo e a obsessão estão em toda parte. Voyeurismo esse que se expande para além do livro, uma vez que o leitor é, a todo o momento, convidado a espiar, no projeto Amores Expressos, o processo de criação das obras que lê.

Como quem brinca com o prazer que provoca no leitor espião, Cuenca tece uma narrativa bastante visual explorando textualmente, tanto no livro quanto no blog, cores e cheiros através de uma minuciosa descrição das cenas. Estratégia voyeur que o autor parece dominar com facilidade, ao se apropriar da conectada sociedade contemporânea, para expor em mídias sociais, e em um número

²⁰ Cf. http://blogdocuenca.blogspot.com.br/2007_05_01_archive.html

surpreendente de entrevistas, diversos elementos que constituem sua narrativa. Dessa forma, ao me debruçar sobre esse material, observo que o fetiche exibicionista da nossa sociedade é a todo o momento trabalhado por Cuenca como mais uma camada narrativa, na qual o leitor não apenas acompanha a vida do protagonista Shunsuke, como também espia a vida do escritor João Paulo Cuenca que tece essa interminável narrativa, acrescida de diferentes elementos jogados em cada nova pista deixada na rede pelo autor.

Tendo escrito para diferentes colunas em jornais e blogs além do já mencionado, Cuenca alimenta constantemente as redes sociais *Facebook* e *Twitter* com posts que versam não apenas sobre sua atividade profissional, como também sobre sua vida pessoal e opiniões políticas. É o que podemos observar, por exemplo, ao acompanhar os comentários que o escritor com frequência tece sobre a situação de sua cidade natal, o Rio de Janeiro, que atravessa um momento político complicado em função da insatisfação de grande parte de seus moradores com a atual gestão pública e devido à realização de megaeventos como a Copa do Mundo da Fifa e as Olimpíadas de 2016. Ao escrever em sua página do *Facebook* sobre a greve dos garis que marcou o carnaval carioca de 2014, o escritor escreve em primeira pessoa, assumindo publicamente o seu ponto de vista:

ontem, como um bom exemplar de brasileiro meio intelectual, meio de esquerda (d'après Antonio Prata), estava tomando uma cerveja num boteco - o último da dias ferreira - quando passou um caminhão de lixo. na hora falávamos sobre a histórica greve do carnaval de 2014 que venceu um sindicato pelego, ameaças, juízes comprometidos, coação e, acima de tudo, um prefeito autoritário e sua campanha de desinformação encampada rapidamente pela imprensa do rio de janeiro.

sempre tive simpatia pela classe - o escritor também está o tempo todo lidando com o lixo, seu e dos outros - mas hoje vejo os caras não apenas como heróis do cotidiano. são heróis políticos.

num gesto rápido, bati palmas pro garí que estava na caçamba e levantei meu copo de cerveja. ele acenou, trocamos um sorriso e um cumprimento no ar. a vitória dele é minha e de toda a cidade. apesar de respirar chorume durante uma semana, o carioca apoiou os garis. sabemos que o fedor maior é de outra ordem.²¹

²¹ Cf. <https://www.facebook.com/jpcuenca>

Com a publicação de sua crítica, Cuenca parece encarnar o já mencionado conceito de escritor-escrevente postulado por Barthes, utilizando a linguagem não apenas para fins intransitivos, como também como instrumento de ação no mundo. Sem deixar de lado o seu trabalho artístico com a palavra - “o escritor também está o tempo todo lidando com o lixo, seu e dos outros” - o autor se aproxima ainda mais de seu público ao se posicionar sobre questões que atravessam a vida cotidiana daqueles que o leem.

Assumindo novamente um posicionamento crítico em relação às questões que o cercam, Cuenca escreveu recentemente uma coluna no caderno *Ilustríssima*, do jornal *Folha de São Paulo*, no qual respondia uma publicação²² da jornalista, editora e agente literária Luciana Villas-Boas no mesmo veículo de comunicação. A publicação de Villas-Boas tratava de certa tendência dos escritores brasileiros da atualidade de, dentre outras questões apresentadas na matéria, valorizarem mais a tradução de suas obras do que a preocupação com o alcance que seus livros têm no mercado nacional, ao que Cuenca, irônico e provocativo como costuma se apresentar, respondeu:

O autor brasileiro não é vidrado numa tradução por "cultivar o sonho colonizado e aprisionador do 'sucesso no Primeiro Mundo'", como o texto diz. Ele é vidrado numa tradução porque quer ser lido. E nasceu num país que tem lido muito pouco literatura contemporânea.²³

Antes de chegar a esta resposta, Cuenca passa por um tema que muito interessa para a produção do presente trabalho, apresentando em um jornal de grande circulação certo discurso que assina como seu e que seria a sua motivação para atuar como autor-ator do cenário discursivo midiático da atualidade:

O trabalho de arregimentar novos leitores - para mim e para a literatura brasileira - é um corpo a corpo ao qual tenho dedicado boa parte do meu tempo na última década, dentro e fora do Brasil. É o foco do meu trabalho? Não. Escrevo para isso? Não. Ganho dinheiro com isso? Aqui, pouco. No exterior, nenhum. Mas esses encontros ajudam a entender o que faço. E, ainda que entre a espetacularização da figura do escritor e uma difusão efetiva do hábito de leitura exista um abismo por trás de uma

²² Cf. <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/02/1415721-para-quem-escreve-o-autor-local.shtml>

²³ Cf. <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/03/1422111-o-ornitorrinco-e-a-agente-literaria.shtml>

cortina de fumaça de boas intenções, com sorte ganho um ou outro leitor ao final dessas performances. Por isso, continuo.

Dentro da mesma perspectiva de diálogo com seu público e utilização das novas mídias como ferramentas para o seu trabalho, João Paulo Cuenca, em dezembro de 2009, ofereceu um prato cheio aos seus leitores. Antenado em relação às novas tecnologias e por ocasião do grande sucesso que a recém lançada ferramenta virtual *Formspring* fazia no Brasil, o escritor resolveu utilizá-la para realizar uma experiência literária. Assim, no dia 16 de dezembro, publicou no blog que mantém no site do jornal O Globo:

Durante sete dias (15–22 dez 2009) responderei TODAS as perguntas anônimas que me forem feitas no formspring (não responderei perguntas que envolvam terceiros). Antes de escrever, saiba que está sendo usado. Isso aqui é um experimento ficcional. Dele somos cobaias.²⁴

Como resultado da experiência que utilizo como símbolo que sintetiza a hipótese que defendo nesta dissertação, Cuenca recebeu, em média, 400 perguntas anônimas por dia. Tendo respondido todas, o autor, ao final da semana, afirmou não saber ainda o destino que daria ao material produzido. Irônico e contraditório como costuma se apresentar, apontou a possibilidade de utilizá-las na construção de uma narrativa baseada em perguntas, na montagem de uma instalação ou, ainda, de imprimi-las em folhas de papel para queimá-las em uma fogueira. Em explicação posterior à semana de perguntas, Cuenca compartilhou com o público sua motivação, que é também minha, e o fez investir na experiência:

Há tempos me interessa investigar a relação passional e cada vez mais *íntima* que existe entre um “artista” (muitas aspas) e quem o consome. Especialmente entre um escritor de 31 anos, com pequeno apelo midiático, e seu restrito, mas extremamente conectado e interativo, público. (...) Por isso, na última terça, inaugurei um formspring. Que é nada além de um site na internet onde qualquer um pode, anonimamente, me enviar uma pergunta.²⁵

Curiosamente, ao escrever este trabalho, fui recentemente surpreendida por um contato via *Facebook* do autor que, após ter lido um artigo que publiquei em

²⁴ Cf. <http://oglobo.globo.com/blogs/cuenca/posts/2009/12/16/pergunte-qualquer-coisa-250579.asp>

²⁵ Cf. <http://oglobo.globo.com/blogs/cuenca/posts/2009/12/22/confessionario-251954.asp>

2013 sobre sua produção artística e a forma como leio a performance que estabelece em torno de sua obra, me procurou para falar de seu trabalho. A mensagem enviada dizia:

Nayara, tudo bem? Você é a Nayara Marfim Gilaberte Bezerra?
É que um google me levou a um artigo seu sobre autoria e performance, usando meus livros. Queria te agradecer e também te passar um link. Um abraço e obrigado, JP.

O contato, que opto mencionar aqui por estar diretamente relacionado ao tema de minha pesquisa (uma vez que, além de apresentar mais uma forma de interação do autor com seu público foi feito justamente por meio de uma ferramenta virtual), me conduziu a uma nova experiência midiático-literária de Cuenca. Trata-se do primeiro longa-metragem que o escritor produzirá como diretor, intitulado provisoriamente de “A morte de J.P. Cuenca”. O documentário, por sua vez, está relacionado ao romance “A morte”, que o autor já declarou publicamente estar escrevendo no momento e que tem como enredo o mistério do envolvimento do escritor com um duplo anônimo que estava utilizando seu nome e identidade antes de ser encontrado sem vida num edifício ocupado no Centro do Rio de Janeiro em 2008. Invertendo o clichê policial de criminosos que assumiriam identidade de pessoas mortas para praticarem seus crimes, a proposta apresenta a curiosa cena de uma pessoa viva que rouba a identidade de um escritor para morrer. Sendo apresentado de forma também misteriosa em uma página da internet²⁶ que, por meio de fotos e documentos digitalizados, afirma ser a história baseada em fatos reais, a experiência nos conduz, mesmo que ainda não a conheçamos integralmente, ao conhecido e já mencionado texto de Barthes, “A morte do autor”.

“Estou radicalizando”, escreveu Cuenca na mensagem que recebi. E, contrariando a ideia de que seja possível entender a escrita, na atualidade, apenas como a destruição de toda voz, o lugar onde toda identidade se perde, complementou: “estou deslocando o centro da obra justamente para essa performance”. Imediatamente, me senti personagem de minha pesquisa.

²⁶ Cf. <http://ruadarelacao47.tumblr.com/>

Finalizações não conclusivas

Neste trabalho busquei traçar um breve panorama de um fenômeno cultural de nosso tempo, relacionado ao conceito de autoria como performance, a partir do entendimento de que o escritor da atualidade representa diferentes papéis para se fazer percebido, falando de si e inscrevendo suas experiências em diferentes cenários, como entrevistas, palestras, apresentações, mesas, conferências e programas de televisão.

O avanço da cultura midiática e a grande proliferação das escritas de si em blogs e redes sociais são, no ponto de vista apresentado, sintomas de época que dialogam com o campo dos estudos literários e apontam para um novo objeto de pesquisa. O fenômeno estudado, implica, também, uma nova lógica da produção textual de nosso tempo. Tal como disse Hebert Marshall McLuhan, o meio é a mensagem, e, nesse sentido, busquei me debruçar sobre novos cenários da escrita para analisar de que forma o avanço da cultura midiática dialoga com as obras e produções artísticas contemporâneas.

Para tanto, iniciei o presente trabalho com uma localização histórica do conceito de autoria. Preocupada em datar a análise tecida, apoiei-me na ideia de que a noção de autor foi construída, desconstruída e reconstruída de acordo com os diferentes momentos de nossa história, para, a partir disso, entender o retorno do autor e sua crescente exploração midiática como um fenômeno cultural de nosso tempo e passível, portanto, de mudanças futuras.

Ao refletir sobre os novos meios de enunciação, utilizados por escritores para apresentação, criação e divulgação de suas obras, parti do conceito de espaço biográfico desenvolvido por Leonor Arfuch, que permitiu um olhar transversal sobre os diferentes lugares nos quais Sérgio Sant’Anna, Cristovão Tezza e João Paulo Cuenca jogam com as suas próprias vozes, através de uma série de escolhas conscientes por espaços para uma infindável construção narrativa.

Nesse sentido, entendendo a entrevista como um gênero predominante na economia da mídia, debrucei-me em uma análise deste meio dentro do campo dos estudos literários, atentando para a tensão que a articulação entre a comunicação e a literatura cria ao reunir aquilo que seria da ordem da informação e estaria então comprometido com o “real”, e aquilo que foge à lógica documental para adentrar

o campo da arte, na forma de um discurso que se constrói legitimadamente ficcional.

Após percorrer esse caminho, cheguei ao capítulo final propondo um exercício de leitura, a partir do trabalho desenvolvido por três escritores brasileiros da atualidade. Para tanto, situei a leitura realizada entre o romance e o romancista, apostando no trânsito que o surgimento de espaços de e(u)nunciação proporcionados pelo avanço da cultura midiática abriu para a constante ficcionalização de si como um potente ingrediente do sistema artístico-literário da atualidade.

Da curiosidade que me levou à redação do presente trabalho, resta ainda uma infinidade de possíveis questões. Dentre as possibilidades ainda não desenvolvidas, está a análise da produção artística de outros escritores brasileiros da atualidade que também *performam* a sua presença em torno dos livros que escrevem e a possibilidade de, por fim, realizar uma análise comparativa do cenário literário brasileiro em perspectiva com a produção literária de outros países na atualidade.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. Genius. O autor como gesto. In: _____. *Profanações*. Trad: Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 55-64.

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

AUSTIN, John Langshaw. *How to do things with words*. Oxford Univ.Press, 1962

AZEVEDO, Luciene. Autoficção e literatura contemporânea. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 12, p. 31 - 49, 2008.

BARTHES, Roland. Deliberação. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense., 1988

BARTHES, Roland. Escritores e Escreventes. In: _____. *Crítica e verdade* [tradução Leyla Perrone-Moisés], — São Paulo: Perspectiva, 2007.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: ADORNO et al. *Teoria da Cultura de massa*. Trad. de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 221-254

BLANCHOT, Maurice. A solidão essencial. In: _____. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p 11-26.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero. Feminisimo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

COELHO, Frederico. *Silviano Santiago (Encontros)*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

CUENCA, João Paulo. *Corpo presente*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2003.

_____. *O único final feliz para uma história de amor é um acidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *Ditos e Escritos*, v. 5: ética, sexualidade, política. MOTTA, M. B. (Org). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

_____. O que é um autor? In: _____. *O que é um autor?* Trad. António F. Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega, 1969, p 50-80.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: De Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LIMA, Rachel Esteves. A entrevista como gesto (auto)biográfico. In: Eneida Maria de Souza; Wander Melo Miranda. (Org.). *Crítica e coleção*. 1ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011, v. 1, p. 32-44.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escrita do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

_____. Escrita de si como performance. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. v. 12, p. 11 – 30, 2008.

McLUHAN, Herbert Marshall. *Os meios de comunicação como extensão do homem*. São Paulo: Editora Cultrix, 1974.

MORICONI, Ítalo. Circuitos contemporâneos do literário (indicações de pesquisa) In: *Gragoatá*, Niterói, n. 20, 1º sem. 2006.

NAVES, Santuza Cambraia. A entrevista como recurso etnográfico. *Matraga* (Rio de Janeiro), v. 14, p. 155-164, 2007.

SÁ, Sérgio de. *O escritor reinventado: literatura e mass media*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SANTIAGO, Silviano. Bom conselho. In: _____ *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2ª Ed. Rio de Janeiro Rocco, 2000.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: *Nas malhas das letras: ensaios*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1989, pp.38-52.

SANT'ANNA, Sérgio. *Um romance de geração: teatro-ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *O livro de Praga: narrativas de amor e arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Páginas sem glória*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SANTOS, Luis Alberto F. Brandão. O vento nas dunas - Biografismo e crítica literária Santos. *Limites: Anais*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

SORRENTINO, Fernando. Jorge Luis Borges: sete conversas com **Fernando Sorrentino** (*Encontros*). Trad. Ana Flores. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

TEZZA, Cristovão. *O filho eterno*. Rio de Janeiro: Record, 2013.

_____. *Um erro emocional*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

_____. *Beatriz*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

VIEGAS, Ana Cláudia Coutinho. Com a palavra, o autor - exercícios de crítica biográfica na contemporaneidade. In: *Cadernos de Estudos Culturais* v. 2, p. 9-24, 2010.

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

_____. O eu como matéria de ficção o espaço biográfico contemporâneo e as tecnologias digitais. *Texto Digital* (UERJ. Online) v. 4, p. 1, 2008.

VERSIANI, Daniela Beccaccia. Considerações sobre a noção de autor. Revista *Literatura em Debate*, v.3, n.4, 2009, p.1-20.

VERSIANI. Daniela Beccaccia. "Entrevista, performance e a alternativa dramática". In: _____. *Ler comparar pensar. Reflexões sobre literatura e cultura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004, p. 95-112.

VOGEL, Daisi Irmgard. Escritores em entrevista: co-autoria e disseminação. Estudos *em Jornalismo e Mídia* (UFSC), Florianópolis (SC), v. vol.2, n.2, p. 123-132, 2005.

WERNECK, Maria Helena. *O homem encadernado*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.