

DE CORPO PRESENTE¹

Mariana Elia é mestre em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (Letras/PUC-Rio) e trabalha na Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil. E-mail: maridse@yahoo.com.br

Resumo

O artigo aborda a presença autoral como materialização da obra no espaço público. Ao aproximar essa presença da atividade performática, trazendo para a discussão conceitos como a função autor, de Michel Foucault, e a origem etimológica do termo “estética”, coloca-se em questão a grande demanda, feita por editoras e pelo público, a escritores de responderem pela obra.

Abstract

The article discusses the presence of the author in public space as a way of fiction oeuvre materialization. As we compare the art of performance and the authorial attitude, we try to approach concepts like the function author, by Michel Foucault, and the etymologic origin of the term “aesthetics”. Finally, we think about the recent scenery of publishers and readers more and more demanding an author’s explanation of his oeuvre.

Poderíamos resumir, grosso modo, três momentos fundamentais da arte. De início, a arte declamatória, quando sua validade era decorar, guardar no coração, para transmitir ao mundo. Referimo-nos aqui à arte da retórica, do bem falar, a arte de contar histórias. Uma arte baseada na memória e uma arte oral, que sai de um corpo para outro corpo. Em seguida, temos a arte concebida como texto escrito, registrado. Com a invenção da imprensa, a valoração do discurso sai da qualidade do bem declamar, da boa apreensão e transmissão oral, para a qualidade do bem escrever. Surge a figura autoral como indivíduo, não como conjunto coeso de textos afins, similares por sua forma e tema. O descolamento do corpo para a impressão no papel cria um espaço de mediação entre artista e público. Chega-se enfim a uma arte que se anuncia pela linguagem. Esta toma o lugar de primazia, é ela quem diz. O escritor, antes responsável interno e externo pelo seu texto, cede lugar à linguagem como sistema fechado. Código socializado, a linguagem insufla vida à arte, o texto torna-se corpo e o autor passa então a ser o suporte — interno como sujeito linguístico, externo como corpo social — para a efetivação da arte.

Esses momentos são fundamentais porque deflagram um modo de ver o ato artístico, estabelecendo o nexos entre sua produção e transmissão. Há outros certamente, e há outros parâmetros. A escolha poderia ter recaído na primazia do sentido, no declínio da narrativa ou da representação. Esses três momentos nos interessam aqui, no entanto, por anunciarem mudanças no paradigma da relação entre os corpos do texto, do autor e do leitor.

Hoje vivemos o momento de readequação da análise do texto literário — um momento de pós-crise, como avaliou Ítalo Moriconi (MORICONI, 2006, p.148) — em relação à categoria autoral, após a morte do autor e do seu, digamos, renascimento. Se até o surgimento da imprensa e a ascensão da classe burguesa o conceito de autor se identifica com o texto (OLINTO, 2010, p.37), de maneira que se compreende o autor

¹ O artigo apresenta reflexões parciais da pesquisa de mestrado, desenvolvida com concessão de bolsa pela Faperj, sobre as configurações e fabulações autorais na literatura brasileira contemporânea. A pesquisa completa e o desenvolvimento das ideias aqui presentes poderão ser acessados quando da publicação da dissertação.

como um “modelo discursivo chancelado pela tradição” (SOUZA, 2006, p.23), passamos pelo pensamento romântico, em que se concebe o autor como indivíduo legitimador de sua obra, detentor de uma interpretação a ser desvelada pelo bom leitor, ou pelo crítico. Finalmente, essa compreensão cai por terra. A fase estruturalista que marca definitivamente a ascensão do leitor como instância produtiva, e não apenas receptora passiva de interpretação orientada *a priori*, e a consolidação da linguagem como sistema autônomo e não representativo² provoca novo posicionamento da crítica em relação à obra. Referimo-nos, por exemplo, à emergência da noção de camadas do texto e do conceito bakhtiniano de intertextualidade, que são trabalhados pela crítica estruturalista como “jogos formais”³ entre fragmentos autônomos que dialogam entre si. Essas camadas de texto funcionariam como micro sistemas constituintes de um sistema maior, o texto como um todo, ao mesmo tempo que estabelecem conexões com camadas externas, reconfigurando, assim, a “dimensão espacial” de texto.

O apagamento do autor — a descida do pedestal de que fala John Cage (CAGE apud SIMANOWSKI, 2011, p.122) —, nesse contexto, apregoadado desde o início do século XX até meados da década de 1960, não resulta, contudo, na revogação de seu papel na construção literária, mas em uma nova forma de encarar a obra, como dialógica e interessada nas questões da sociedade.

Novas práticas literárias surgem depois disso. Em especial, práticas que têm como prerrogativa dar peso às forças autorais e aos cruzamentos entre a “realidade real”, o que se tem como mundo exterior, e a “realidade inventada” do mundo ficcional. A autoficção seria um exemplo da reconfiguração da postura autoral, que, como coloca Diana Klinger, não retornaria ao “sujeito pleno no sentido moderno, cartesiano, mas haveria um deslocamento: nas práticas contemporâneas da ‘literatura do eu’ a primeira pessoa se inscreve de maneira paradoxal num quadro de questionamento da identidade” (KLINGER, 2012, p. 33-4).

Esse questionamento da identidade se estende para uma maior fluidez das fronteiras entre categorias do ficcional e do real. Isso quer dizer que, levando em conta diferenças de abordagem e foco de pesquisa, há pontos de convergência entre os estudos filosóficos e a ciência da literatura, sendo uma delas o interesse na nova relação entre real e ficcional na literatura contemporânea. Nossa proposta é que esse deslizamento de funções ou categorias, seja na pesquisa filosófica estruturalista de influência nietzschiana, seja nas concepções construtivistas, tem como um dos nós centrais a nova postura autoral na literatura.

Como laço para esse nó, tomaremos de empréstimo uma prática artística recente e muito afim a esse debate. Tentaremos pensar a participação do autor na mídia, nas

² A referência ao estruturalismo não pretende reduzir a importância de escolas e pensamentos que o precederam, seja em correntes linguísticas como o formalismo, seja nas práticas artísticas das vanguardas europeias, ou no pensamento filosófico existencialista. Consideramos o estruturalismo a culminância de todo esse primeiro momento do século XX, inclusive por seu aspecto experimental e decisivo.

³ Jacques Leenhardt, em palestra proferida na Pontifícia Universidade Católica (PUC-Rio), entre abril e maio de 2014, sob o título: “Reler os anos 60-70: entre estruturalismo e pós-estruturalismo — uma reviravolta na cultura e na arte?”

redes sociais, nos eventos literários — demanda crescente das editoras e dos leitores — como uma aproximação do ato performático. Trazer a performance e pensá-la como uma forma de arte híbrida entre “real” e ficção seria nosso viés de abordagem. Pensar a atividade pública do autor em relação à sua obra como uma construção do imaginário autoral num processo coletivo e compartilhado, sob exigência da presença do autor enquanto corpo, superfície de contato com o leitor, seria nossa aposta. O autor chamado a sair do ambiente recluso da criação e a inscrever-se na vida real como personagem político, social, intelectual e midiático.

1) O laço performativo

Retomemos alguns conceitos da performance. Richard Schechner a define como uma prática ampla, que abrange não só as artes, mas inclui rituais, esportes, representações sociais, profissionais, de gênero, raça e classe e midiáticas. Ou seja, “não há histórica e culturalmente um limite fixável para o que é e o que não é ‘performance’” (SCHECHNER, 2013, p. 3),⁴ e seus contornos se circunscrevem através do caráter de acontecimento público (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 58), de efemeridade⁵ e de presença do artista e do espectador, ambos agentes desse acontecimento.

A arte performática então cria espaços de acontecimento, depende da interação entre os atores (artista e espectador-agente) para a construção do ato artístico. Perde-se assim a noção de obra de arte como objeto acabado, criado pela inspiração do artista e compreendido pelo outro através de ferramentas oferecidas pelo criador — lembremos, mais uma vez, o declínio do autor e a ascendência do leitor/espectador. Erika Fischer-Lichte resume essa transformação:

Dessa maneira, a performance criou uma situação em que as relações fundamentais tanto para uma estética hermenêutica quanto para uma estética semiótica foram redefinidas: em primeiro lugar, a relação entre sujeito e objeto, entre observador e observado, entre espectador e ator. E em segundo lugar, a relação entre a corporalidade ou materialidade dos elementos e seu caráter de signo, entre significante e significado. Tanto para uma estética hermenêutica quanto para uma estética semiótica, é essencial distinguir nitidamente sujeito e objeto. O artista, sujeito (1), cria a obra de arte como um artefato separável, fixável, transmissível e independente de si. Dada essa primeira premissa, um receptor qualquer, sujeito (2), pode fazer do objeto sua percepção e interpretação. O artefato fixável e transmissível, a obra de arte como objeto, garante que o receptor possa se pôr diante dela outra vez, que descubra continuamente nela novos elementos estruturais e que possa atribuir sempre significados novos e distintos (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 34).⁶

⁴ “There is no historically or culturally fixable limit to what is or is not ‘performance’.” Tradução livre.

⁵ Roberto Simanowski em palestra proferida na Pontifícia Universidade Católica (PUC-Rio), em 9 de dezembro de 2014, sob o título “Literatura como performance: texto como evento”.

⁶ “De esta manera, la performance creó una situación en la que dos relaciones fundamentales tanto para una estética hermenéutica como para una estética semiótica fueron redefinidas: en primer lugar, la relación entre sujeto y objeto, entre observador y observado, entre espectador y actor. Y en segundo lugar, la relación entre la corporalidad o materialidad de los elementos y susignidad, entre significante y significado.

No caso da performance, a criação do espaço e da interação é o centro de interesse, de maneira a oferecer uma experiência de acontecimento e uma experiência compartilhada — mesmo que desencadeie resultados diferentes para cada ator. No conhecido artigo de Silviano Santiago sobre a construção do artista Caetano Veloso, a presença do público é destacada como desejo de participação, de construção da cena artística, que se apresentava também no (e pelo) corpo do cantor:

A primeira participação da plateia no número de Caetano não está tanto ligada à sua função de cantor, ou seja, manifestação de agrado ou desagrado quanto à música que interpretava, mas é antes reação ao seu corpo, à sua plástica: “Para mim, jogavam pentes aos montes” — confessa ele a Décio Bar. Queriam pentear o cantor que estava diante deles oferecendo-lhes cabelo e música. Queriam *participar* do ato, participando primeiro do ritual do superastro, da sua toalete (SANTIAGO, 2000, p. 159; grifo nosso).

Aproximar a performance do desempenho dos autores na cena pública, enquanto associado à sua obra, implica afastar a exigência de uma produção de sentido, de transmissão de uma mensagem. Esse enfraquecimento da produção de sentido ocorre na rejeição da dicotomia sujeito e objeto, uma vez que procura horizontalizar a relação entre atores e produção artística — nesse caso, a produção do imaginário autoral, uma forma de produção ficcional.

A performance nasceu na década de 1970, na esteira de um processo de reaproximação da arte com a sociedade, de deslocamento de uma arte desinteressada para uma arte inserida e atuante como força social e política. Nesse sentido, o espaço público se tornou o ambiente privilegiado para a performance. Não à toa Santiago cita, nesse mesmo artigo sobre o superastro Caetano, os comentários de Ferreira Gullar e Frederico Moraes acerca da aproximação entre arte e vida no samba e a ampliação das possibilidades ao se oferecer o próprio corpo para a criação. O surgimento da performance coincide, ainda (e também não por acaso), com o ressurgimento do autor na cena literária, com as práticas da escrita de si e outras formas de inserção do eu na narrativa textual.

Os primeiros passos de uma aproximação entre literatura e performance são descritos por Fischer-Lichte da seguinte forma:

Em literatura o impulso performativo não apenas se manifestou no intrinsecamente literário, por exemplo, na chamada novela labiríntica, que converte o leitor em autor, ao lhe oferecer materiais que possa combinar à vontade. Esse impulso também se manifesta na grande quantidade de recitais literários, nos quais o público se reúne para escutar a voz de um poeta ou escritor. (...)

Tanto para una estética hermenéutica como para una estética semiótica es esencial distinguir netamentesujeto y objeto. El artista, sujeto (1), creala obra de arte como unartefactoseparable, fijable, transmissible e independiente de sí. Dada estaprimerapremisa, un receptor cualquiera, sujeto (2), puedehacerla objeto de supercepción y de suinterpretación. El artefactofijable y transmissible, la obra de arte como objeto, garantiza que el receptor se puedaponer frente a ella una y otra vez, que descubra continuamente enellanuevos elementos estructurales y que le pueda atribuir siempre significados nuevos y distintos.” Tradução livre.

Revista Escrita

Rua Marquês de São Vicente, 225 Gávea/RJ CEP 22451-900 Brasil

Ano 2017. Número 23. ISSN 1679-6888.

escrita@puc-rio.br

Dessa maneira se marcava com clareza a diferença entre ler o texto e escutar a leitura pública, entre ler como um deciframento do texto e ler como realização cênica. Finalmente, a atenção dos ouvintes acabou por dirigir-se à materialidade específica de cada uma das vozes dos leitores — o timbre, o volume, a intensidade etc. —, cuja importância se fazia especialmente clara em cada mudança de turno. A literatura se apresentava enfaticamente como realização cênica: cobrava vida através das vozes dos leitores fisicamente presentes e estimulava a imaginação dos ouvintes, da mesma forma presentes, apelando a seus sentidos (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 40-1).⁷

No caso da escrita do eu, a prerrogativa do espaço público se dá pela ficção, pela inserção do nome do autor na narrativa inventada. Não se trata, e já sabemos disso, de uma correspondência com o caráter referencial, de trazer a “verdade” do autor através do narrador — debate que já se esgotou, não valendo a pena nos determos nesse ponto. Mas há uma qualidade performativa na inserção desse nome público, desse eu “real” na trama ficcional. Segundo Diana Klinger:

O texto autoficcional implica uma *dramatização de si* que supõe, da mesma maneira que ocorre no palco teatral, um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício, *pessoa* (ator) e personagem. Então não se trata de pensar, como faz Phillipe Lejeune, em termos de uma “coincidência” entre “pessoa real” e personagem textual, mas a dramatização supõe a *construção* simultânea de ambos, autor e narrador. Quer dizer, trata-se de considerar a autoficção como uma forma de *performance* (KLINGER, 2012, p.49).

Essa construção simultânea evidencia o caráter criativo da instância autoral, invalidando as noções de originalidade e anterioridade. Além disso, fortalece a coletividade dessa construção, uma vez que a instância autoral se faz em parceria com o leitor/espectador nisso que Klinger chama de dramatização de si.

A performatividade engendra um esgarçamento das molduras e propõe um novo olhar conceitual. No plano dos estudos de performance, interessa dar novas circunscrições ao que é realidade, aparência e criação:

Aceitar o performativo como uma categoria da teoria dificulta imensamente a manutenção de uma distinção entre aparências e realidade, fatos e faz de conta, superfícies e profundidades, (...) na pós-modernidade, a relação entre profundidades e superfícies é fluida (SCHECHNER, 2013, p. 8).⁸

⁷ “En literatura el impulso performativo no sólo se manifiesta en lo intrínsecamente literario, por ejemplo, en la llamada novela laberíntica, que convierte al lector en autor al ofrecerle materiales que puede combinar a voluntad. Este impulso también se manifiesta en la gran cantidad de recitales literarios en los que el público se congrega para escucharla voz de un poeta o de un escritor. (...) De esta manera se marca con claridad la diferencia entre leer el texto y escuchar la lectura pública, entre no leer como deciframiento del texto y no leer como realización escénica. Finalmente, la atención de los oyentes termina dirigiéndose a la materialidad específica de cada una de las voces de los lectores — su timbre, su volumen, su intensidad etc. —, cuya importancia se hacía especialmente clara en cada cambio de turno. La literatura se presentaba enfáticamente como realización escénica: cobrava vida a través de las voces de los lectores físicamente presentes y estimulaba la imaginación de los oyentes, igualmente presentes, apelando a sus sentidos.” Tradução livre.

⁸ “Accepting the performative as a category of theory makes it increasingly difficult to sustain a distinction between appearances and reality, facts and make-believe, surfaces and depths. (...) In postmodernity, the relationship between depths and surfaces is fluid.” Tradução livre.

Para os estudos literários, concebe-se a realidade como uma construção conjunta a partir do que se sabe individualmente. Nesse sentido, de acordo com o pensamento construtivista descrito por Heidrun Olinto, “a operação ‘construção de realidades’ ocorre em sistemas cognitivos individuais no horizonte de orientações socioculturais que regulam, reproduzem e avaliam processos comunicativos interativos” (OLINTO, 2010, p. 30-1). A realidade é compreendida a partir do repertório compartilhado socialmente e do que cada indivíduo faz com o que apreende.

Voltemos ao comentário de Fischer-Lichte. Ela ressalta a materialidade da performance literária, através das falas dos recitadores, da alternância entre um e outro, e como isso toca o ouvinte. Considerar essa materialidade interessa-nos se vamos pensar a atividade pública do autor como parte da construção autoral e também da aproximação da obra com a realidade exterior. A voz é materialização da palavra pelo som, a letra o é pelo traço. Como corpo dessa palavra, como corpo da linguagem, a letra vem antes do sentido e traz materialidade. Tomando a letra como corpo, seu fluxo gera o texto, portanto a superfície. Essa superfície de contato é o traço em comum com o outro, é aquilo que toca o outro através da linguagem — a linguagem sendo aquele código socializado de que falamos no início. Será que podemos estender essa noção ao artista como um corpo escrevendo seu texto na performance? A superfície seria o espaço criado na interação com o espectador-agente.

Para seguir nesse caminho, vale trazer para nossa reflexão um desdobramento, de caráter linguístico-histórico e que é muito pertinente à nossa questão. Susan Buck-Morss, ao analisar o texto de Walter Benjamin “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, trabalha a etimologia da palavra *estética*, relembrando-nos a sua relação direta com a realidade e a recepção física do corpo interagente.

Mas será útil, isto sim, lembrar o sentido etimológico original da palavra “estética”, porque é precisamente a esta origem que, por via da revolução benjaminiana, acabamos por retornar. *Aistitílkos* é a palavra grega antiga para aquilo que é “perceptivo através do tato” (*perceptiveby feelings*). *Aistísis* é a experiência sensorial da percepção. O campo original da estética não é a arte, mas a realidade — a natureza corpórea, material. Como escreve Terry Eagleton, “A estética nasceu como um discurso do corpo”. É uma forma de cognição, alcançada via gosto, audição, visão, olfato — todo o aparato sensorial do corpo. Os terminais de todos os sentidos — nariz, olhos, ouvidos, boca, algumas das áreas mais sensíveis da pele — localizam-se na superfície do corpo, na fronteira que medeia o interior do exterior. (...) Mas não importando quão estritamente os sentidos sejam treinados (enquanto sensibilidade moral, refinamento do “gosto” [*taste*], sensibilidade a normas culturais de beleza), tudo isso se dá *a posteriori*. Os sentidos mantêm um traço não civilizado e não civilizável, um núcleo de resistência à domesticação cultural (BUCK-MORSS, 1996, p. 13-4).

A estética como algo que toca o outro, como uma percepção sensorial, nos faz relembrar, e nos permitimos aqui o jogo de palavras, não apenas o aprender de cor (de coração) da arte retórica e declamatória, como também o aspecto presencial da construção literária — e por consequência autoral. Retomando os aspectos físicos do

sistema nervoso, numa argumentação que não aparta o estudo fisiológico do cultural, Buck-Morss ressaltava ainda a importância do corpo em sua superficialidade, a pele, os órgãos dos sentidos, como parte de um circuito que propicia a experiência, uma vez que se coloca na fronteira entre o exterior e o interior (entre sujeito e objeto segundo a filosofia clássica). O sistema sensorial precisa do exterior para completar o seu percurso, pois sua função é oferecer uma resposta ao estímulo gerado. Essa “consciência sensorial” põe em xeque a centralidade do cérebro, argumento de que também faz uso Freud ao colocar a consciência na superfície da pele (BUCK-MORSS, 1996, p. 19 e nota).

Buck-Morss analisa o conceito de estética para acompanhar Benjamin em sua reflexão sobre o empobrecimento da experiência. Segundo a filósofa, o conceito foi se transformando ao longo da modernidade, aproximando-se da tríade arte-beleza-verdade. Essa dessensibilização da estética caminha lado a lado com a dessensibilização do corpo, vide os procedimentos anestésicos da medicina, o consumo de drogas (propagado ao longo do século XIX) e finalmente o processo de blindagem contra os choques constantes da vida moderna ocidental. Para Benjamin interessa o aspecto político de todo esse aparato de proteção que desenvolvemos contra esses choques, ou seja, essa forma de alienação corpórea, que impediria o acesso à memória e, portanto, a possibilidade de experiência.

Da mesma forma, Benjamin trabalha a questão aurática em Proust através da memória do corpo, do gosto da *madeleine* que faz retornar à infância. Essa estética do tátil, como assinalou Jeanne Marie Gagnebin (GAGNEBIN, 2014, p. 169-70) ao tratar da análise benjaminiana, é fruto da modernidade inaugurada em Baudelaire, na exaltação do, de novo, choque das cidades, do contato das pessoas nas ruas abarrotadas, da vida urbana. Desse contato crescente — mesmo que não exaltado em vida por Proust, sempre encerrado em seu quarto e seus escritos —, dessa estética — e aí já utilizando o conceito moderno de estética — do toque, o século XX vai se valer para uma estética discursiva da aproximação, via inespecificidade das categorias artísticas.

E por que não, numa situação mais pragmática, via contato do autor com o leitor, em nome de uma outra fruição do texto? Ou, numa imagem nem tão pragmática assim, por que não imaginar esse autor a cair das páginas do livro, como sensualmente coloca Ana Cristina César, para os braços de seu leitor, de modo a que este não o esqueça mais?:

Recito WW pra você:

“Amor, isto não é um livro, sou eu, sou eu que
você segura e sou eu que te seguro (é de noite?
estivemos juntos e sozinhos?), caio das páginas
nos teus braços, teus dedos me entorpecem, teu
hálito, teu pulso, mergulho dos pés à cabeça,
delícia, e chega — (...)” (CÉSAR, 1980, p. 111)

E, depois, passada a noite juntos, o autor se retira, firmando a efemeridade do encontro. Vejamos como termina o trecho:

Revista Escrita

Rua Marquês de São Vicente, 225 Gávea/RJ CEP 22451-900 Brasil

Ano 2017. Número 23. ISSN 1679-6888.

escrita@puc-rio.br

(...) Trabalhei o dia inteiro e agora me retiro, agora repouso minhas cartas e traduções de muitas origens, me espera uma esfera mais real que a sonhada, mais direta, dardos e raios à minha volta, Adeus!

Lembra minhas palavras uma a uma. Eu poderei voltar. Te amo, e parto, eu incorpóreo, triunfante, morto (IBIDEM)

Ao trazermos a compreensão da letra como corpo e da superfície como texto, e do autor como superfície para a atividade artística, reganhamos o valor da experiência (na acepção de efetivação do circuito sensório), que para nós ocorre como acontecimento performático. Klinger, em artigo posterior à obra antes citada, trabalha ainda mais detidamente a aproximação da performance com a produção autoficcional latino-americana. Segundo ela, a escrita autoficcional não procura desvelar uma verdade do escritor, mas instigar a criação do próprio mito do escritor, pensando aí o conceito barthesiano de mito. E, nessa construção do mito do escritor, a participação da figura do autor fora da ficção propriamente escrita é fundamental.

Estou propondo uma sutil diferença entre o sujeito escritor e a figura do autor. Dessa perspectiva, não haveria um sujeito pleno, originário, que o texto reflete ou mascara. Pelo contrário, tanto os textos ficcionais quanto a atuação (a vida pública) do escritor são faces complementares da mesma produção da figura do autor, instâncias de atuação do eu que se tencionam ou se reforçam, mas que, em todo caso, já não podem ser pensadas isoladamente (KLINGER, 2008, p. 24).

Nesse sentido, essas duas criações complementam-se na construção do imaginário autoral, tanto em termos de “realidade real” quanto de realidade inventada. Tratem-se do caso que nos interessa.

Vemos aumentar cada vez mais a requisição de participação dos autores na divulgação de sua obra. Para além de uma demanda mercadológica por parte das editoras, que podem ver facilitada sua ação de venda no trabalho do autor (o que já seria um ponto interessante de discussão, dados os custos de promoção e divulgação da obra), percebe-se uma necessidade de aproximar a figura autoral atribuída a uma obra de um possível, ou efetivo, público. Para isso, há um crescente número de feiras literárias, de entrevistas, de lançamentos dispersos geograficamente, de palestras universitárias e outras formas de interação. Isso abarca, é claro, os meios digitais, incluindo redes sociais, blogs e sites. Luciene Azevedo, ao refletir sobre a construção autoral de Daniel Galera, resume de forma precisa o que queremos trazer aqui:

Recentemente, o lançamento de *Barba ensopada de sangue*, escrito por Daniel Galera e editado pela Companhia das Letras, quase alcança maior repercussão que o próprio romance. As estratégias de promoção da editora para o lançamento da obra, a ampla cobertura jornalística dada à publicação do livro, comentada não apenas pelas resenhas publicadas nos principais cadernos literários dos jornais de grande circulação, mas também por inúmeros blogs de leitores na internet, e o realce dado à própria figura do escritor, convocado a dar seu depoimento sobre o romance em inúmeras entrevistas,

podem servir como uma porta de entrada para uma investigação sobre o trabalho de construção de uma carreira literária (AZEVEDO, 2015, p. 238).

Os exemplos são muitos e vão desde projetos editoriais como Amores Expressos, em que cada autor deveria manter um blog no período de escrita e publicação da obra, a comentários nem tão corriqueiros como o de Carlo Carrenho, diretor do site PublishNews: “Nos Estados Unidos, uma das primeiras coisas que a editora quer saber, antes de publicar um novo escritor, é quantos seguidores ele tem no Twitter e como é sua presença digital” (CARRENHO, 2015, on-line).⁹ Sem dúvida, estar presente na forma virtual ganha um valor equivalente à presença corporificada. O contato, no nível que for, é o que prevalece.

No Brasil, quem trabalha no mercado editorial sabe que os custos dessa promoção são altos. Publicar uma obra nacional requer não apenas pagar pela produção, impressão, colocação nas livrarias e material publicitário, como também enviar esses autores às feiras, às escolas e universidades, conseguir participações em programas de TV e entrevistas e no que mais for possível. São investimentos elevados e acabam restritos a um pequeno número de editoras. Basta pensar na extensão do país para imaginar quanto seria levar um autor de literatura infantil para fazer leituras em escolas e livrarias em pelo menos uma região do Brasil. Basta também ver a lista de mais vendidos para identificar essas exclusivas editoras e ver que na ficção o nacional está bem atrás dos best-sellers estrangeiros, que já vêm com boa parte do material e da presença virtual prontos.¹⁰

Num plano mais teórico e conceitual — não vamos perder o foco diante das mazelas do mercado editorial, o qual cresce ao longo dos anos, apesar de muitos entretantos —, interessa pensar em como esse encontro do autor com o público (quando possível, mas vamos manter o foco) para trazer a obra, falar dela, aproximá-la da realidade que nos cerca, acontece como um espaço de interação em que o corpo do autor é fronteira entre o ficcional e o real, é superfície para a materialidade da obra e para a construção, pelo autor e pelo público, do imaginário autoral. Não se trata de mediação, mas de materialização. É nesse momento que se concretiza a função autor de que fala Michel Foucault (FOUCAULT, 1994), como função discursiva que traz ao mundo a obra.

⁹ Trecho retirado da matéria “Depois de sucesso na internet, autoras estarão na Bienal”, de *O Globo*, 30 de agosto de 2015. Voltamos a mencionar o artigo de Luciene Azevedo, uma vez que ela sinaliza como marco inicial da carreira literária de Daniel Galera a sua intensa atividade virtual e destaca a rede como “instância de legitimação no século XXI” (IBIDEM, p. 240).

¹⁰ A título de ilustração, pegamos as listas dos dez mais vendidos do site PublishNews referentes a setembro de 2015 e a lista da revista *Veja* referente à última semana do mesmo mês e ano. Na primeira lista, que contabiliza as vendas totais, só dois casos de literatura nacional figuraram entre os primeiros colocados, ambos enquadrados na categoria infantojuvenil. Na lista dos mais vendidos em ficção do site entrou apenas um livro de literatura nacional: *Simples assim*, da jornalista e colunista dos jornais *Zero Hora* e *O Globo*, Martha Medeiros. Na lista da revista *Veja*, exclusiva para livros de ficção, apenas uma obra figurou entre os dez mais: *Um ano inesquecível*, que se enquadra na categoria infantojuvenil e é assinada por Paula Pimenta, Thalita Rebouças (ambas mais do que aclamadas pelo jovem público), Babi Dewet e Bruna Vieira. (Fonte: <http://www.publishnews.com.br/ranking/mensal/9/2015/9/0/0> e http://veja.abril.com.br/livros_mais_vendidos/). Acesso em setembro de 2015.

Para Foucault, a função autor exerce um papel classificatório e relacional, dá unidade ao discurso ao lhe imprimir um modo de funcionamento, um contorno. A função autor ocupa o espaço deixado pela morte do autor impetrada ao longo do século XX e se dá no nível discursivo, em que a linguagem entra em contato com o mundo. Klinger, ao retomar o argumento foucaultiano, ressalta ainda o caráter teatralizado de construção da imagem do autor, através de uma produção subjetiva que se dá tanto na ficção — pela “invenção” do nome coincidente — quanto na exposição pública — na inserção do corpo físico na ilusão de realidade (KLINGER, 2012, p. 50-1). Se para Klinger esse processo em andamento, essa construção contínua do *work in progress*, acontece na relação entre autoficção e performance, propomos aqui extravasar para o conceito de autor em diálogo com toda produção ficcional contemporânea, através, por exemplo, da atuação do autor na promoção e criação coletiva de sua obra.

No já citado ensaio sobre os circuitos da literatura contemporânea, Ítalo Moriconi resume de forma definitiva o momento atual:

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 *makingof* como elemento de consideração. Algo análogo ocorre nas artes plásticas: o relato autorreflexivo 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 (MORICONI, 2006, p. 161-2).

Dessa forma, uma sessão de autógrafos que dura mais de cinco horas como a de Neil Gaiman na Festa Literária de Paraty de 2008, que contou com mais de seiscentas pessoas na fila, ou as participações de autores juvenis como Thalita Rebouças, que causam furor dos adolescentes tal como uma beatlemania — lembremos o superastro de Santiago — em eventos públicos e no diálogo virtual diário, não podem ser analisadas apenas como uma simples boa estratégia de marketing. São espaços de atividade performática em que os atores criam o acontecimento de presença do autor e da obra; estabelecem um imaginário coletivo e compartilhado do que é ser autor, muitas vezes representando um público, e não uma obra.

Quando Ricardo Lísias é chamado a responder, e o faz através de diversas entrevistas e palestras, sobre os possíveis fatos verídicos de sua obra *Divórcio* ou sobre seu personagem delegado Tobias, quando Ana Paula Maia divide com os leitores a criação de seu romance, publicando-o no site em capítulos folhetinescos, quando Jennifer Egan publica seu conto a conta-gotas no Twitter, há um ato performático. Isso

porque temos a criação de um espaço para o acontecimento; temos a interação de atores na efetivação desse acontecimento; temos o corpo do artista presente e parte integrante dessa efetivação; e, enfim, temos um evento transitório, que ocorre no momento de publicação da obra, trazendo para junto do artista e do público o artefato literário, e criando um elo entre obra e mundo — não no nível do sentido, mas em caráter discursivo. Esse ato performático, por fim, traz como acontecimento a estabilidade efêmera da instância autoral.

A materialização desse corpo que configura o nome da capa do livro, torná-lo superfície de contato e presença: essa parece ser uma forma de concretização da função autor no sistema literário.

Se vivemos um momento de efervescência literária, como exaltou Ítalo Moriconi, analisar de que forma essa excitação e essa produtividade se dão e como são apreendidas no contexto social nos parece fundamental. Diante de uma indistinção cada vez mais valorizada entre as categorias do real e do ficcional, estimuladas pelos avanços tecnológicos dos dispositivos virtuais, mas também por uma nova percepção do que seria realidade, novas práticas literárias se anunciam; e novas formas de percebê-las incluem participar ativa, fictícia e positivamente de sua construção. Pensar o estatuto do autor nesse contexto parece decisivo para encontrar caminhos de compreensão dessas molduras sistêmicas que envolvem a triangulação autor-texto-público.

2) Divórcio entre modernidade e contemporaneidade?

Foram muitas as resenhas e entrevistas sobre o livro *Divórcio*, publicado em 2013. A questão da homonímia entre autor, narrador e personagem e as associações feitas entre o enredo e a vida pessoal do escritor foram inescapavelmente abordadas, ao que o autor Ricardo Lísias respondia sempre na defesa de uma leitura não realista. Ele assume ter feito uma obra com um ponto de partida biográfico, mas argumenta que a literatura é sempre ficção e não corresponde a uma realidade concreta. Esta, aliás, é uma das bandeiras de Lísias: trabalhar para uma ficção que se encerre na ficção, na conquista de um leitor que não queira ver no livro uma reprodução da realidade, mas uma intervenção nela através da criação. Para ele, a linguagem é determinante na obra literária, e a mensagem que ele manda aos leitores é: “Não tem autor no texto que você vai ler.”¹¹

O livro narra a trajetória de um escritor, Ricardo Lísias, se recuperando da separação da mulher, uma jornalista da área cultural que mantinha um diário, no qual contava suas relações escusas no meio jornalístico e o desprezo que sentia pelo marido. Descoberto o diário, dá-se o divórcio, e Ricardo, através da metáfora do corpo sem pele, relata os artifícios utilizados, como a corrida, a feitura de listas e a redação do livro *Divórcio*, para superar o fracasso do casamento.

¹¹ Citação retirada da entrevista ao Ciclo de Crítica Jardim Alheio, em 8 de abril de 2013, publicada no site YouTube.

Para além de uma crítica do valor literário, dos recursos linguísticos e metafóricos utilizados no livro, com todos os questionamentos que poderiam ser levantados daí, boa parte dos comentários e reportagens a respeito da publicação girou em torno das muitas apropriações de elementos da vida do autor.¹² Não apenas hábitos, como correr e jogar xadrez, ou a própria separação da mulher, jornalista da área de cultura, mas também o fato de conferir ao Lísias-personagem a autoria de livros e trabalhos publicados pelo Lísias-autor, inclusive a escrita do próprio livro que se lê. Esse jogo explícito, em que o personagem ao final também analisa os erros e acertos da história contada, os tropeços literários e narrativos que identifica ao revisar as páginas que o leitor acaba de ler, colocando em discussão o movimento de escritor e de personagem na ficção, parece ser um dos pilares da obra.¹³ Nesse sentido, Ricardo Lísias não poupa esforços para evidenciar esse jogo; ao longo de todo o livro, a troca entre os elementos factíveis, verificáveis no âmbito biográfico, e a criação ficcional, a própria construção do objeto livro, são trazidas para o plano da narrativa, numa espécie de apresentação, e provocação, escancarada do argumento por uma leitura não realista. São trazidas também para o plano editorial, quando se lê na quarta capa, ou seja, no espaço de publicidade e vitrine do objeto livro:

Num fluxo emocionante, numa reconstrução ficcional da memória, o autor ultrapassa os limites da autoficção e alcança um novo terreno, em que a literatura — a literatura combativa, desafiadora — tem a última palavra (LÍSIAS, 2013, quarta capa).

Alguns exemplos podem deixar mais clara essa explicitação: “Não estou tratando de uma pessoa em particular. Minha ex-mulher não existe: é personagem de um romance” (LÍSIAS, 2013, 128).

Em alguns casos, o narrador faz uma análise mais ampla desse ponto de vista:

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

E:

¹² Ressaltamos aqui a exceção do trabalho de Paulo Roberto Tonani do Patrocínio, que destaca o aspecto político (a partir da leitura do conceito de política de Jacques Rancière) da narrativa de Lísias, ao caracterizar a elite brasileira e a classe profissional dos jornalistas. Patrocínio analisa a obra de Lísias por meio de seus elementos narrativos, e seu argumento defende uma leitura de aspectos da vida social e “o lugar da literatura na sociedade contemporânea”, rejeitando a ênfase majoritária no trabalho autoficcional do projeto de Lísias. (Patrocínio em palestra na Universidade Federal Fluminense (UFF) durante o III Seminário Caminhos da Literatura Brasileira: o papel do escritor no século XXI, entre os dias 27 e 28 de agosto de 2014.)

¹³ Há outros casos na literatura brasileira em que se trabalha esse diálogo entre personagem real e personagem ficcional, como o de Silviano Santiago, especialmente em *O falso mentiroso*, e Tatiana Salem Levy, em *A chave de casa*, para citar apenas dois exemplos.

Estou curioso com o que os leitores vão achar. Provavelmente, alguns acabem julgando um absurdo a exposição que fiz da minha ex-mulher. A eles, terei uma resposta pronta: é uma personagem. Para ser sincero, acredito nisso. Minha ex-mulher é representante de um grupo, as “pessoas que querem subir na empresa”. Gente com ganância profissional. A única pessoa exposta neste livro sou eu (IBIDEM, p. 198 e 214 respectivamente).

Não obstante esses e muitos outros trechos dedicados ao que tomamos aqui como argumento central do livro — um dos recursos utilizados é a reiteração, com repetições integrais de passagens —, Lísias-autor foi ainda assim instado a responder sobre esse, digamos, incômodo gerado pelas associações incontornáveis. Em entrevistas, ele reitera sua crítica à leitura de matriz realista, em nome da autonomia da obra. Esse seria seu projeto literário, já presente em livros como *O céu dos suicidas*, mas que teria alcançado certa radicalidade em *Divórcio*. Passemos a refletir sobre três aspectos caracterizadores desse exemplo. Apesar de irem por caminhos diferentes, pensamos que esses aspectos se costuram em torno do tema central do capítulo, qual seja a criação do estatuto do autor via triangulação autor-texto-público. Eles convergem para uma insistência na referencialidade, seja em princípio explicitá-la para depois dismantelá-la, seja no resultado dela para o leitor. Portanto, continuemos essa reflexão por meio desses aspectos.

Em vista do projeto de uma leitura não realista, o personagem construído na obra é caracterizado por seu temperamento e pela descrição de ações e sensações (a fisiologia e as reações do corpo nesse sentido são cruciais, sendo detalhadas em nome do restabelecimento emocional do protagonista), mas nunca através da descrição física dele. Como o próprio autor diz, seu personagem não tem cara, nós não sabemos se o protagonista-narrador é alto, baixo, se seu rosto é anguloso ou redondo, se é negro, branco etc. À correspondência nominal não se segue uma correspondência física, como ocorre, por exemplo, no caso da protagonista-narradora do livro de Tatiana Salem Levy *A chave de casa*. (Aspecto 1.) Como importa escancarar o jogo ficcional e biográfico, há, entretanto, fotos ilustrando a segunda metade do livro. Esparsas, algumas apresentam o autor em criança, outras parecem ser do avô — uma das tramas apresentadas se refere ao avô do protagonista, mas esta não ganha relevância para o todo da narrativa. Ao não utilizar caracterizações físicas, mas retratá-las literalmente, sem dar maiores explicações sobre essas inserções, quase aleatórias, uma nova peça no jogo narrativo é acrescentada, fazendo uma espécie de separação entre texto e imagem.

Além disso, o livro oferece a foto do autor logo na primeira orelha, uma escolha da Alfaguara — selo da Editora Objetiva¹⁴ que publica obras de literatura de excelência, segundo definição no site da editora — para todos os seus recentes livros, libertando-se do padrão editorial brasileiro de incluir as informações biográficas na segunda orelha ou nas páginas finais do livro. Apesar de ser o padrão da casa editorial, se utilizarmos,

¹⁴ Breve resumo empresarial, a título de curiosidade e reflexão sobre o momento do mercado editorial: a Editora Objetiva, com seus respectivos selos, fazia parte do Grupo Santillana desde 2005. A partir de 2014, a Santillana integrou-se ao grupo PenguinRandomHouse, que já havia feito acordo com a Companhia das Letras. Finalmente, e por enquanto, em 2015 consolidou-se a fusão da Objetiva à Companhia das Letras, através do grupo internacional Penguin Random House.

novamente, a justificativa publicitária, como se a foto e o texto sobre o autor logo na abertura do livro fossem escolhas estéticas ou resultado de um padrão do design gráfico, negligenciaremos a força que dá para a narrativa o diálogo dessa foto imediatamente apresentada com as que integram o miolo.

A construção desse objeto — editorial, comercial e literário — é hoje em dia fundamental para compreendermos o plano narrativo e a proposta literária nele empreendida. Não à toa em *Nove noites*, de Bernardo Carvalho, a foto do autor é ele quando criança ao lado dos índios krahô, personagens do livro. Não à toa também é a construção do livro de Silviano Santiago *Em liberdade*. Neste último caso, logo na folha de rosto, a informação abaixo do título é: “Uma ficção de Silviano Santiago.” A epígrafe não é menos provocativa: “Vou construir o meu Graciliano Ramos”, frase de Otto Maria Carpeaux. Ao longo de todo o livro, o diário de Graciliano é comentado por notas do editor Silviano, numa invenção do personagem editor, mas também do próprio objeto diário que virou livro (SANTIAGO, 2013). Esclarecer na folha de rosto que se trata de uma ficção de Silviano Santiago, recurso nada comum nas criações romanescas, em que se espera simplesmente reproduzir nessa página apenas as informações da capa, orienta o leitor a ter um novo olhar para a narrativa, mas também para o objeto livro que se abre. Da mesma forma, o livro se divide em duas partes: “Em liberdade — Uma ficção de Silviano Santiago” e “Em liberdade — Diário de Graciliano Ramos”, esta ainda com duas subdivisões. A primeira é compreendida pelos textos assinados por Santiago, em que se detalham os aspectos editoriais e históricos do diário: como chegou às mãos do editor Santiago, em que estado se encontravam, a razão de publicá-lo. A segunda é o diário propriamente dito. A circunscrição dos dois ambientes, ou dos dois autores, prepara o leitor para a ficção criada. Logo na primeira parte temos *uma ficção de Silviano Santiago*, ou seja, o leitor já entra no livro com o bilhete de advertência: em caso de dúvida, volte ao sumário e lembre-se de que você não está lendo o diário de Graciliano Ramos.

Nesse sentido, para nós interessa ver que, em ambos os casos, o trabalho editorial acaba por distinguir o que é real do que é ficção. No romance *Em Liberdade*, os elementos constituintes do objeto livro, como folha de rosto, sumário, quarta capa e orelha, revelam o trabalho criativo de Santiago, eximindo o objeto livro, digamos, de entrar na ficção que o constitui.

Já em *Divórcio*, essa evidenciação se dá primordialmente na ênfase do uso do termo “narrador” na apresentação do romance, tanto na segunda orelha quanto na quarta capa. “Casado há quatro meses, o *narrador* de *Divórcio* encontra acidentalmente o diário da esposa...” (LÍSIAS, 2013, quarta capa; grifo nosso). Esse trecho, retirado da quarta capa, já denuncia a artificialidade provocada por essa desobrigação para com a própria narrativa, de modo a demarcar com clareza a separação entre o personagem Ricardo Lísias e o autor Ricardo Lísias.

É claro que podemos levantar a questão jurídica, a prerrogativa que as editoras têm de se proteger contra qualquer alegação de exposição de terceiros em obras de referencial biográfico, memorialístico. Tanto no caso de *Em liberdade* quanto de

Divórcio, isso poderia ser questionado pelas qualificações de personagens supostamente reais. Essa é uma preocupação atual das editoras e uma importante querela jurídica, haja vista o imbróglgio das biografias recentemente abordado pela imprensa e pelo Tribunal Superior Federal.¹⁵ De todo modo, mesmo que entrássemos nessa discussão, profícua e necessária, não podemos deixar de assinalar o prejuízo que essa blindagem causa para a construção criativa. Certamente a literatura ganharia muito se os livros estivessem integralmente investidos na proposta ficcional.

O que podemos tirar disso para nossa discussão? Parece-nos que o esforço em manter uma fluidez entre personagem e figura autoral no plano da narrativa é muitas vezes desmantelado por prerrogativas editoriais que se afastam de um compromisso com o artefato literário. Nesse sentido, a distinção que emerge entre a falta de descrição física do personagem e a utilização de fotografias verídicas, que tem como elemento fortalecedor a própria foto do autor na primeira orelha, esmaece-se diante dos textos dispostos na capa do livro de Lísias. O livro, compreendido como um conjunto de narrativa, paratextos, capa e design gráfico, é participante da relação autor-texto-público, o que implica uma consideração de todos os seus elementos para a efetivação da obra no mundo.

Ponto parágrafo. O argumento de Lísias é por uma leitura sem matriz realista, ou seja, que se atém à realidade criada na obra e que deixa que essa realidade responda por si só, não havendo referente na “realidade real”. Parece pertinente perguntar, nesse caso, o que fazemos então nós ao criar essa cena pública, em que autor responde por sua obra, leitor demanda explicações e essa autonomia da literatura soa insuficiente, uma vez que o texto em si não se basta. (Aspecto 2.) Essa pergunta se estende aos paratextos que acompanham a obra — de novo sob a máscara da publicidade do produto de mercado —, se estende também às explicações das obras de arte nos museus, aos conceitos de acessibilidade e, por que não, de crítica literária.

Uma resposta a essa pergunta poderia ser o caráter formador desses recursos, uma espécie de aposta numa instrução que possibilite que uma futura sociedade seja capaz de compreender o mundo da arte distinto de uma correspondência com a realidade. Essa explicação, em parte, se balizaria na prática profissional da produção cultural, no sentido de levar em consideração o cotidiano de quem trabalha com arte e cultura e vê no dia a dia certa incompreensão e, portanto, a necessidade de facilitar o acesso ao mundo ficcional que a arte cria. Esse também parece ser um argumento de Lísias, que em entrevista ao Jardim Alheio comenta que “a partir do século XX a arte exige uma formação para que as pessoas tenham acesso a ela”¹⁶ e, para isso, cabe não só aos professores, mas aos autores e à crítica despertarem essa nova compreensão de arte. Em outra entrevista, dessa vez para o site Brasileiros, ele sugere que o problema está na

¹⁵ O jornal *O Globo*, por exemplo, criou a seção especial “A batalha das biografias”, para reunir todas as matérias relacionadas ao debate sobre a liberação das biografias não autorizadas. A revista *Época* também dedicou a matéria de capa da edição de 15 de junho de 2015 ao assunto.

¹⁶ Citação retirada da entrevista ao Ciclo de Crítica Jardim Alheio, em 8 de abril de 2013, publicada no site YouTube.

consolidação do mercado editorial e na consequente disseminação de uma noção artística:

No Brasil, as pessoas leem a literatura ainda com os padrões do realismo, e isso causa um problema técnico em relação ao narrador. O narrador modernista é totalmente diferente, é um narrador que se coloca muito em jogo, e as pessoas não percebem isso, confundem o narrador com o autor, como se fosse possível o autor falar. (...) O modernismo não pegou como conceito. Um professor da USP que é diretor da Biblioteca Mário de Andrade me disse uma coisa curiosa, que é a seguinte: “Quando o modernismo chegou ao Brasil, a indústria editorial era ínfima, ao contrário da França e Inglaterra, por exemplo.” Então, os próprios textos modernistas ficaram fechados em um circuito muito pequeno. Quando a indústria editorial cresce muito, de novo está em voga o romance comercial, que tem natureza realista mais vulgarizada, e que ainda se impõe no Brasil. Esse é o cerne do meu romance.¹⁷

Vale agora retomar a trajetória que resumimos no início deste artigo. Se considerarmos os atravessamentos que a arte impõe à vida e os modos de inserção da vida na arte, para além de uma correspondência, mas também para além de uma autonomia da arte, essa resposta nos parece insuficiente. Há um lugar da literatura que não é dentro nem fora da “realidade real”, é fronteira e, como beira, tangencia um pouco cada lado. Nesse sentido, a literatura terá, sim, uma realidade própria, como apregoa Lísias (e tantos outros); mas terá também o seu lado na realidade exterior, representada pelo autor, ao que se explica a necessidade dessa presença, dessa resposta do real na realidade da ficção. É isso que parece ressoar na literatura pós-morte do autor, na literatura pós-explosão da autoficção, enfim, na literatura dos últimos quarenta anos.

A questão do espaço literário pode parecer esgotada, mas diante da repercussão de certos casos algo dessa discussão subsiste e nos interessa trazer à baila. Algo que insiste em nos fazer questionar a representatividade da literatura e, como propomos aqui, a representação do autor em relação à literatura.

Lísias não se furta a reiterar sua posição em entrevistas, a apresentar-se em redes sociais. Ele é chamado a “depor” por sua criação literária chamada *Divórcio*, e o é também, dessa vez sem aspas, pela novela digital *Delegado Tobias*. No dia 11 de setembro de 2015, circula pela imprensa e pelas redes sociais a notícia de que o escritor terá que responder diante da Justiça Federal a acusação de que teria falsificado documento oficial e o utilizado na ficção. E é dessa forma que a obra literária de Lísias, cheia de rastros do verídico, acaba por levar a nós, leitores, a seguir os rastros da própria história da literatura, e voltamos a outro depoimento, no caso o de Gustave Flaubert a respeito de sua Emma. Se Lísias retoma a questão da leitura realista, para criticá-la, seja na ficção, seja de corpo presente como autor, trazer esse célebre exemplo da literatura ocidental parece igualmente incontornável.

Vale pontuar, a fim de evitar qualquer associação precipitada, que Flaubert, ao escrever *Madame Bovary* nos perfeitos moldes da corrente realista, e fazer da protagonista um perfeito modelo do leitor realista, põe em xeque justamente a pretensa

¹⁷ Citação retirada da entrevista publicada em 19 de setembro de 2013, no site Brasileiros.

correspondência entre realidade e ficção a que se propunha essa corrente. O jogo de Flaubert nesse sentido é mais nuançado e profundo, o que faz com que seu julgamento no tribunal francês ganhe uma relevância ainda mais intrincada para a discussão da crise da representação.

Ao primar pelo excesso de rigor no uso da objetividade da técnica realista, de narrar com a distância neutra que era a prerrogativa desse movimento, o romance de Flaubert é acusado de ferir a moral pública e a moral religiosa, o que por si só já é uma grande ironia, uma vez que, se reflete a realidade da sociedade, essa realidade que deveria ferir a moral (ou ser o modelo para essa moral), não a ficção que trata dela. Interessante é que o romance simula refletir a realidade através do uso da técnica de narrar que reforça a ilusão realista, o que reforça justamente o caráter de ilusão, não de correspondência. Assim, a personagem principal é aquela que se destrói por alimentar essa ilusão, por acreditar nela. Levado o autor a tribunal, o livro ganha popularidade, aumentando ainda mais o tempero da ironia. O texto de acusação se apoia num entendimento da arte como educadora e moralizante, uma literatura, portanto, que julga os personagens desviados e imprime, através da voz do autor (“O que o autor lhes mostra é a poesia do adultério, e eu lhes pergunto mais uma vez se essas páginas lascivas não são de uma profunda imoralidade!!!”¹⁸), um modelo de comportamento: “A arte sem regra não é mais arte; é como uma mulher despida. Impor à arte a única regra da decência pública não é subjugar-la, mas honrá-la. Só engrandecemos com uma regra.”¹⁹

A personagem Emma Bovary trai seu marido, tido por ela como um homem inosso e sem alma. Também é essa a opinião da ex-mulher de Lísias-personagem, que o toma por um “autista” que só faz ler, sem desejo por aventuras. Na narrativa contemporânea, a repercussão pós-adultério exala o bolor do tribunal oitocentista, com ameaças de processo, vigilância e destruição da imagem pública do personagem-escritor. Apesar de o argumento do livro — e de todo o projeto literário de Lísias — estar escancarado nas escolhas narrativas, não há qualquer menção, ao menos explícita, ao clássico francês e sua repercussão na Justiça. O jogo proposto na escrita gera um incômodo no leitor, consequência da provocação de referencialidade no caso de Lísias. Dessa forma, parece-nos interessante identificar justamente na escolha do tema e do título mais um recurso argumentativo, reiterando uma questão que para a literatura é permanente. (Enfim, aspecto 3.)

No caso da novela *Delegado Tobias*, a propósito, a aproximação é talvez ainda mais curiosa. O texto do documento jurídico, criado para incrementar a trama ficcional, traz como argumento que “o público médio não tem condições de diferenciar ficção de realidade” e coloca como uma das requisições do responsável pela ação judicial a

¹⁸ Citação retirada do discurso integral de acusação, publicado na internet pela Biblioteca de Lisieux. « Ce que l’auteur vous montre, c’est la poésie de l’adultère, et je vous demande encore une fois si ces pages lascives ne sont pas d’une immoralité profonde!!! » Tradução livre.

¹⁹ Idem. « L’art sans règle n’est plus l’art ; c’est comme une femme qui quitterait tout vêtement. Imposer à l’unique règle de la décence publique, ce n’est pas l’asservir, mais l’honorer. On ne grandit qu’avec une règle. » Tradução livre.

proibição do termo “autoficção”. Ao abrir processo para investigar o uso indevido e alterado de documento oficial, o Ministério Público e a Polícia Federal acabam de certa forma por dialogar com a própria ficção, não sabendo diferenciar ficção e realidade e utilizando a mesma lógica doutrinária do tribunal oitocentista — e da própria personagem Emma, que faz de sua vida um próprio modelo de leitura realista. Não admiraria descobrirmos posteriormente que todo esse processo judicial faz parte do projeto de Lísias.

De todo modo, Flaubert e Lísias são chamados a responder por sua obra. De maneiras diferentes, por acusações distintas e por materiais literários não comparáveis. Mas a instância autoral está presente. De corpo presente. Fazendo valer a assinatura na capa do livro.

Autores em atividade na cena pública trazem sua obra também para esse palco. Essa experiência de acontecimento participa da construção do imaginário autoral, um trabalho feito em conjunto com o público leitor. As flutuações dos caracteres da realidade real e da ficção se imiscuem nesse momento, que é sempre criativo e efêmero. Dessa maneira, o ato performativo engendrado nessa atuação coletiva não é peça-chave somente para o mercado (fosse assim, as muitas autopublicações e editoras de menor porte não estariam crescendo em número e relevância literária), mas também o é na efetivação transitória da função autor. Ao pensar que no caso de *Divórcio* a chamada a público do autor evidenciou a superfície de contato entre a criação literária e o leitor, reganhamos o valor da estética como aquilo que gera contato, circuito que integra exterior e interior para uma consciência sensorial.

Seria uma boa aposta acreditar que vivemos um momento de reconfiguração dos elementos característicos da arte oral, de corpo para corpo, da arte impressa, marcada pela intermediação autoral, e também da arte de primazia da linguagem, através da valorização do objeto livro com todos os seus elementos? Talvez essa visão um tanto aglutinadora seja um modo por demais resolutivo para compreender a produção literária no que diz respeito a seu diálogo com a instância autoral, mas não deixa de ser uma possibilidade interessante de pensar os modos fluidos da construção criativa de realidades reais e ficcionais, tanto da figura do autor, quanto dos personagens do livro.

Referências

AZEVEDO, Luciene. Daniel Galera. Profissão: escritor. In: DALCASTAGNÈ, Regina e AZEVEDO, Luciene, **Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea**. Porto Alegre: Zouk, 2015.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anéstetico: O “Ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin reconsiderado. In: **Travessia**, nº 33, 1996, p.11-41. Tradução: Rafael Lopes Azize.

CÉSAR, Ana Cristina. **Luvas de pelica**. Londres: impressão da autora, 1980.

FISCHBERG, Josy. Depois do sucesso na internet, autoras estarão na Bienal. In: **O Globo**, Rio de Janeiro, 30 de agosto de 2015. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/depois-de-sucesso-na-internet-autoras-estara-na-bienal-17339642>. Acesso em: setembro de 2015.

FISCHER-LICHTE, Erika. Fundamentos para uma estética de lo performativo. In: **Estética de lo performativo**. Madri: Abada Editores, 2011, p. 23-76.

FOUCAULT, Michel. Qu'est-ce qu'un auteur?. In: **Dits et écrits**, vol. III. Paris: Gallimard, 1994.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. De uma estética da visibilidade a uma estética da tatabilidade. In: **Limiar, aura e rememoração**. Ensaio sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014, p. 155-75.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

_____. A escrita de si como performance. In: **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, nº 12, 2008, p. 11-30.

LEENHARDT, Jacques. Série de palestras proferidas na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, sob o título: **Reler os anos 60-70: entre estruturalismo e pós-estruturalismo — reviravolta na cultura e na arte?**, durante os meses de abril e maio de 2014. As referências para este artigo foram retiradas da aula de 15 de maio de 2014.

LÍSIAS, Ricardo. **Divórcio**, Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

_____. Entrevista concedida ao Ciclo de Crítica Jardim Alheio, no dia 8 de abril de 2013. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=o1BzNcr7RdQ&list=PLTvDOY_dzA01DnBDhirB1SLY11kKC_bw&index=3;

https://www.youtube.com/watch?v=pvpf3gwPunA&list=PLTvDOY_dzA01DnBDhirB1SLY11kKC_bw&index=6. Acesso em: setembro de 2015.

_____. Entrevista concedida ao site Brasileiros, publicada no dia 19 de setembro de 2013. Disponível em: <http://brasileiros.com.br/2013/09/a-verdadeira-historia-ficticia-de-um-escriptor-chamado-ricardo-lisias/>. Acesso em: agosto de 2015.

MORICONI, Ítalo. Circuitos contemporâneos do literário (indicações de pesquisa). In: **Revista Gragoatá**, nº 20, 2006, p. 147-163.

OLINTO, Heidrun Krieger. Dimensões construtivistas nos estudos literários. In: OLINTO, Heidrun Krieger; VERSIANI, Daniela Beccacia (org.). **Cenários construtivistas: temas e problemas**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010, p. 26-42.

PINARD, Ernest. Procès intenté à M. Gustave Flaubert devant le tribunal correctionnel de Paris (6e Chambre) sous la présidence de M. Dubarle, audiences des 31 janvier et 7 février 1857 : réquisitoire et jugement. Texto retirado da edição de 1947 de **Madame Bovary**, coleção Bibliothèque Classique de Cluny, Éd. Cluny, para a coleção eletrônica

da Biblioteca Municipal de Lisieux. Disponível em:
<http://www.bmlisieux.com/curiosa/epinard.htm>. Acesso em: setembro de 2015.

SANTIAGO, Silviano. **Em liberdade**. Rio de Janeiro, Rocco, 2013.

_____. Caetano Veloso enquanto superastro. In: **Uma literatura nos trópicos**. Rio de Janeiro, Rocco, 2000.

SCHECHNER, Richard. What Is Performance Studies?. In: **Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities**, vol. V, nº2. Kolkata: 2013.

SIMANOWSKI, Roberto. Interactive Installations. In: **Digital Art and Meaning**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011, p. 120-57.

SOUZA, Roberto Acízelo de. **Iniciação aos estudos literários**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.