



Mariana Duba Silveira Elia

Sobre o autor:
Figurações e formulações na literatura brasileira contemporânea

Dissertação de Mestrado

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

Orientadora: Profa. Marília Rothier Cardoso

Rio de Janeiro

Março de 2016



Mariana Duba Silveira Elia

**Sobre o autor: figurações e formulações na literatura
brasileira contemporânea**

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. Marília Rothier Cardoso

Orientadora
Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Frederico Oliveira Coelho

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Ítalo Moriconi Júnior

UERJ

Profa. Denise Berruezo Portinari

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

Rio de Janeiro, 30 de março de 2016

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

Mariana Duba Silveira Elia

Mariana Duba Silveira Elia possui graduação em Comunicação Social – habilitação Jornalismo (2004-2008) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Trabalhou por sete anos em editoras de livros como produtora e assistente editorial, depois atuou por um período de dois anos como freelancer também para o mercado editorial. Atualmente presta serviços à Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), auxiliando a produção de ações de promoção da leitura e do livro infantil e juvenil. Seus campos de interesse são literatura brasileira, mercado editorial e vida literária.

Elia, Mariana Duba Silveira

Sobre o autor: figurações e formulações na literatura brasileira contemporânea / Mariana Duba Silveira Elia ; orientadora: Marília Rothier Cardoso. – 2016.

93 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2016.

Inclui bibliografia

CDD: 800

Agradecimentos

Nome começado por “Ma” tem má sina. Depois do aviso de Mário de Andrade presente em seu *Macunaíma*, como poderia eu dar como encerrada a escrita desta dissertação sem antes reconhecer que me protegeram de malfadados destinos tantas pessoas especiais?

Antes delas, começo agradecendo à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pelos primeiros meses de bolsa, e à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (Faperj), por ter concedido, através do Programa Bolsa Nota 10, auxílio para a parte mais crucial de pesquisa. Durante o trâmite dos dois processos, o trabalho da secretaria do Departamento de Letras da PUC-Rio foi fundamental. Por isso e pela disponibilidade inabalável, agradeço especialmente a Daniele e a Digerlaine, bem como ao professor Alexandre Montauray enquanto coordenador do Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade.

Meus mais sinceros agradecimentos à minha orientadora — e friso “minha” pelo orgulho de ter entrado para seu time de orientandos — Marília Rothier Cardoso. Sua atenção, disponibilidade, seriedade e leveza não deixaram que o ritmo de pesquisa fosse perdido e evitaram que eu saísse do trilho em divagações absurdas. Sem ela não teria, por exemplo, entendido a importância da entrada de Cláudio Manuel da Costa no livro *Em liberdade*, tampouco pensado em Flaubert e sua Bovary ao trabalhar o polêmico Ricardo Lísias em seu divórcio. Evidentemente, esses são apenas exemplos de um trabalho de orientação que se iniciou já nos primeiros meses de Mestrado, antes mesmo que se oficializasse o meu posto de orientanda de Marília.

Aos professores que compuseram a banca, Ítalo Moriconi e Frederico Coelho, um agradecimento encantado pela aula que deram e pelo mar de possibilidades que abriram, incentivando ainda mais meu desejo de continuar pelas trilhas aqui rascunhadas.

Terminado o trabalho pesado de reflexão e escrita, o pesquisador refaz o caminho percorrido e reconhece que as pegadas não correspondem a dois pés andando isolados. Há marcas deixadas pelos que estiveram lado a lado do autor, pelos que entraram em determinado instante e depois saíram. Se parceiros fiéis ou

ajudas pontuais, seus rastros são prova de uma generosidade incontestável. Demonstram que não se pensa sozinho, não se escreve sozinho, não se termina nada sozinho.

Peço desculpas se me alongo nesta parte, mas me sinto à vontade para assumir este espaço com a intimidade de um diário: pronto para ser lido por outro, mas entregue a lampejos de verdade. Afinal, o “capítulo” Agradecimentos interessa mais a quem assina do que a qualquer outro.

Volto aos agradecimentos lembrando os ouvidos generosos de amigos de pós-graduação, como Júlia Casotti e Ricardo Domingos, que leram partes desta dissertação, bem como Tiago Velasco, Ana Gabriela Dickstein, Aïcha Barat, Valquíria Luna, Daniela Freitas, Luis Claudio Rocha, Gustavo Abreu, Valquíria Luna e Rebeca Fuks, dispostos a escutar as reclamações e a dividir os momentos de alegria que esse rápido período de Mestrado nos ofereceu. Agradeço também a todos da turma de 2014, tão diversos, tão interessantes, por terem seguido esse caminho comigo. E aos professores do Departamento de Letras, incansavelmente dedicados aos alunos e à sala de aula.

Às amigas da vida, Raíssa Rocha, Bárbara Caballero e Valentina Joels, um beijo especial por me aguentarem tanto tempo. Ao amigo e orientador da vida acadêmica Renan Ji, obrigada por partilhar toda sua experiência, determinação e tranquilidade. Ao Ricardo Freitas, que fez a revisão deste texto, e aos concretos, obrigada por estarem sempre ali quando precisei. E, claro, um obrigadíssima ao meu pai, Luciano Elia, ao meu irmão, Daniel Elia (que já na escola cantou a bola com o poeminha, lembra?, “Que se desde o Renascimento/ Autoria e prestígio/ São da alma o alimento/ Que de um todo em dupla parte/ Faça daí o litígio/ Entre o autor e a obra de arte/ Se O Pensador ainda pensasse/ E do eterno desistisse/ De certo, de pé ficaria/ Pra cobrar da autoria,/ Do autor a sua (p)arte”), e especialmente à minha mãe, Cristina Duba, tão maternalmente preocupada em ler o que escrevo e querer saber detalhes de cada processo.

Resumo

Elia, Mariana Duba Silveira; Cardoso, Marília Rothier. **Sobre o autor: figurações e formulações na literatura brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro, 2016. 93p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Refletir sobre a figura autoral na literatura contemporânea: este é o objetivo da presente pesquisa. Revisitamos, num primeiro momento, alguns casos que servem de referência para a produção atual, tendo em mente a hipótese de ser o autor um articulador de realidades inventivas. Nesse sentido, trabalhamos com noções como cópia e semelhança, aparentes falseadores de uma atitude autoral se nos afiançamos na concepção de autor como criador original, mas encarados aqui como recursos para uma produção literária provocativa e instigante. Em seguida, procuramos tratar da imagem do autor no terreno extratextual, ou seja, a construção do personagem autor na vida pública com relação à sua obra e ao possível ou efetivo leitor. Busca-se, nessa parte, pensar de que forma se concretiza certa função autor, resgatando o conceito foucaultiano, através do contato direto do escritor com o leitor para falar da obra. Finalmente, trazemos para a discussão a construção do autor junto a outros personagens que formam o mercado literário, como agentes, editores e profissionais ligados ao texto, de maneira a pensar como tanto a figura autoral quanto a produção ficcional são construções coletivas. A proposta portanto é entender o lugar ocupado pelo autor a partir dos recursos intra e extratextuais que lhe cabem em um contexto de arte interessada na sociedade.

Palavras-chave

Autoria; literatura brasileira; mercado literário; cópia e originalidade; performance na escrita

Abstract

Elia, Mariana Duba Silveira; Cardoso, Marília Rothier [Advisor]. **About the author: figurations and formulations in contemporary Brazilian literature.** Rio de Janeiro, 2016. 93p. MSc. Dissertation – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

To think about the author in contemporary literature, that is the goal of this research. In the first chapter, working with the hypothesis that the author acts like a creative realities weaver, some cases are revisited as references to present literary writing. Here we bring concepts like copy and similarity, at first sight trickeries of a false authorial attitude if we believe in the idea of an original creator. But these concepts are considered in this dissertation as legitimate assets for a provocative and exciting literature. The second chapter treats the author in the extratextual field, which means we discuss how, as a social character, he is formed in public life, being related with his oeuvre and his possible or effective reader. Our intent is to understand how the foucaultian author function emerges through the contact between writer and reader. In the last part, we bring other agents of the literary market who participate in the construction of the author, like literary agents, editors and other publishing professionals. The idea is to think about the author, and also the fiction itself, as a collective construction. With these three formulations, we try to comprehend where the author is placed from both intra and extratextual resources, always having in mind that we consider art as involved with society and its issues.

Keywords

Authorship; Brazilian literature; literary market; copy and originality; writing performance.

Sumário

Para delimitar a pesquisa: uma conversa a dois.....	10
Não sem antes olhar para trás.....	18
Não apaguem os rastros.....	26
Da diferença à semelhança: voltando ao simulacro.....	31
De corpo presente.....	41
Divórcio entre modernidade e contemporaneidade?.....	54
Sobre autores, sobre editoras.....	64
O primeiro olhar do outro.....	74
Outros caminhos.....	85
Bibliografia citada.....	89

Enquanto que o fabuloso só pode funcionar no terreno indeciso entre verdadeiro e falso, a literatura, no que lhe toca, instaura-se numa decisão de não verdade: dá-se explicitamente como artifício, comprometendo-se porém a produzir efeitos de verdade como tal reconhecíveis.

Michel Foucault, *O que é um autor?*, p. 126

Para delimitar a pesquisa: uma conversa a dois

O esforço de articular em um único texto pontos que se pretendem do interesse coletivo, não apenas uma divagação ou curiosidade particular, e, ao mesmo tempo, pontos que não culminam numa teoria definitiva entregue para avaliação foi uma preocupação permanente ao longo desse (tão curto!) período do Mestrado. Sabia que não conseguiria, e não estava no meu horizonte, alinhar uma teoria sobre a autoria ou a literatura da geração 90 ou 00, pretensão demais para o período e para meu percurso pessoal. Acrescente-se a essa preocupação o trabalho da escrita em si. Mergulhar em temas e assuntos tão abrangentes, ainda que imensamente contundentes naquilo a que se propõem a discutir, e tão instigantes e voltar à superfície com um escrito podem parecer fácil para quem já está acostumado a navegar por mares acadêmicos. Pode parecer fácil também para quem vive no dia a dia continental do mercado e vê aí um resultado gerado quase automaticamente depois de feitas as leituras teóricas. Mas para mim, que começo essa travessia, sempre tentando aliar um e outro lado (como tantos outros pesquisadores, claro), o ato da escrita me pareceu muitas vezes quase impossível. Sem desespero, porém. Sabia que alguma coisa viria. Mas alguma coisa interessante já era uma outra história. E era isso que me atrapalhava justamente a escrever. Graças ao trabalho de orientação e também aos malditos prazos, o peso do adjetivo “interessante” se esvaiu, as palavras se descolaram dos meus dedos e estão impressas no papel, ou digitadas no computador. Sem volta, trato de lidar com elas com a ajuda de quem tiver paciência (ou obrigação; obrigada, banca) de lê-las.

A pesquisa começou a se desenhar com o questionamento sobre a compreensão que se tem de autoria: o que é um autor? Que peso ele tem na leitura de um livro de ficção? Ocupava-me tanto a compreensão apresentada pela academia quanto pelo leitor de forma geral. Não consegui ver outro caminho para começar o trabalho senão o de recorrer a marcos históricos desse conceito. Assim, resgatei na história filosófica e literária que o estatuto do autor como legitimador do texto literário delineou-se com a ascensão da classe burguesa e da noção de individualidade na sociedade ocidental. Com isso, ao longo dos séculos XVII e

XVIII, o discurso ganhou o status de obra — em consonância com o declínio da antiga dicotomia sagrado x profano¹ —, cuja validade passou a ser analisada de acordo com os critérios de propriedade: a obra como um bem, portanto posse de um sujeito.² Interessava-me particularmente ver, a princípio, como a crítica literária oitocentista consagrou esse modelo de soberania do autor sobre a obra, ao buscar se estabelecer como prática de caráter científico, utilizando para isso critérios sociológicos e psicológicos que embasassem sua avaliação. Esse interesse estava bastante calcado na maneira como eu via o ensino de literatura.

A escola nos orienta a começar o estudo pelo autor, por seu contexto histórico e biográfico, para somente em seguida passarmos para a leitura do livro propriamente dito. A interpretação dos alunos segue então uma espécie de paralelo entre vida e obra, de modo que a leitura do livro se embasa numa visão quase naturalista do espaço de escrita. Eu tinha dificuldade de associar esse modelo de leitura com a visão linguístico-estruturalista a que o jovem estudante de letras é apresentado na graduação e pós-graduação. Num primeiro momento, parecia-me incongruente o que aprendíamos na universidade e o que tínhamos como programa de leitura.

Eu poderia, então, determinar minha pesquisa pelo estudo dos materiais didáticos, pelas discrepâncias e confluências do ensino escolar e acadêmico da literatura brasileira. Não era atrativo, no entanto, debruçar-me sobre esse tipo de material, que necessariamente me aproximaria dos estudos em pedagogia e me afastaria no campo literário mais afeito aos filósofos e pensadores do estruturalismo e do pós-estruturalismo franceses, pelos quais tive mais curiosidade ao longo do meu percurso acadêmico. Afinal de contas, o cerne da minha questão, a autoria, poderia ser alcançado por diferentes caminhos. Segui, assim, o panorama que a história da crítica literária me apresentava, vendo que o empreendimento cientificista foi perdendo força já no final do século XIX, primeiro com Stéphane Mallarmé, em seguida, nos primórdios do século passado, com os movimentos de vanguarda europeus e depois com o pensamento estruturalista francês. A linguística de Saussure e o formalismo, cada qual à sua maneira, redimensionaram o valor do texto e seus mecanismos de funcionamento

¹ Roberto Acízelo de Souza, *Iniciação aos estudos literários*.

² Michel Foucault, “Qu’est-ce qu’un auteur?”; e Antoine Compagnon, *O trabalho da citação*.

interno. O surrealismo e o dadaísmo, por sua vez, acolheram a produção inconsciente, questionando o caráter racional sobrepujante do pensamento cientificista. Herdeiros da noção nietzschiana de fragmentação do sujeito — e sensíveis ainda à decepção em relação ao indivíduo e ao racionalismo depois da experiência traumática do nazismo e da guerra —, os primeiros estruturalistas se interessaram pelo estudo da construção textual e das relações de poder que se estabelecem no âmbito discursivo.

Esse movimento culminou na desconstrução de um sentido anterior do texto, correspondente à intenção do autor e oferecido à decifração pelo leitor. Como consequência, o caráter referencial da literatura acabou por ser alijado. Nessa lógica, a linguagem conhece um sujeito, não um autor, ela articula os elementos internos que a configuram, e portanto a criação literária legitima a si mesma.³ (Simbólica é a observação de Foucault: à pergunta de Nietzsche sobre “quem fala”, Mallarmé responde que quem fala é a linguagem.⁴) Sem o autor-deus que dá sentido à obra, o leitor cresce em importância, é ele quem reúne os sentidos possíveis do texto.⁵

Vi então que tinha de olhar com calma para essas formulações estruturalistas a fim de compreender a minha questão. Estava decidido. Com mais familiaridade com esse pensamento, poderia me deter em meu recorte de pesquisa, circunscrito aos anos subsequentes ao estruturalismo e que trouxeram novos elementos para se pensar o lugar do autor no campo literário. Teria que dedicar um momento à emergência da autoficção e como esta demarcou outros caminhos da função autoral, ao defender uma criação literária que hibridiza aspectos referenciais e ficcionais. A autoficção e outras formas experimentais da escrita mostram como as categorias literárias se misturam e se embaçam, inclusive a figura do autor, que se insere na obra como sujeito e como objeto, como parte ficcional da própria criação.

A pesquisa então procurou entender o que vingou, desde esse autor histórico, cujo texto legitima-se pela relação que estabelece com a tradição, passando pelo autor como indivíduo e “individualidade criadora”,⁶ com a ruptura

³ Ver a respeito: Roland Barthes, “A morte do autor”.

⁴ Michel Foucault, *As palavras e as coisas*, p. 398.

⁵ Roland Barthes, op. cit.

⁶ Roberto Acízelo de Souza, *Iniciação aos estudos literários*, p. 23.

ocorrida entre os primeiros anos do século XX e a década de 1970. Como a literatura contemporânea respondeu a esse deslocamento do autor para a posição de articulador da linguagem? Resta algo desse autor original, que responde pela interpretação da obra, na nossa compreensão de autoria?

A base teórica da pesquisa foi a revisão nietzschiana do pensamento platônico, na qual o simulacro se reverte como centro de interesse — uma vez que se compreende não haver ideia original, mas uma série de forças políticas, históricas, ideológicas e subjetivas que atravessa a concepção de verdade —, a partir da qual procurei depreender as articulações de uma prática de literatura ficcional e crítica com um entendimento mais amplo da arte como parte do jogo social e cultural.

E é com o gancho do conceito de simulacro que o primeiro capítulo se inicia. Tendo em mente a produção ficcional dos últimos anos, senti necessidade de, antes, voltar um pouco no tempo e ver como iniciativas exaltadas hoje foram experimentadas ontem. A ideia era elaborar uma discussão em torno da cópia, da semelhança e da repetição de outros textos na produção de um todo ficcional diferente. Importava-me questionar, em última instância, o valor de originalidade — atrelado a qualificações como “primeiro” ou “novo” — como prerrogativa para uma escrita ficcional produtiva, ou seja, que gera deslocamentos e reflexões.

Silviano Santiago é uma máquina de produção de exemplos dessa temática. Era impossível não voltar a ele e citá-lo incansavelmente, pois seu trabalho ficcional e ensaístico gera repercussões absolutamente pertinentes à discussão sobre cópia e originalidade. Aqui são discutidos especialmente “Eça, autor de *Madame Bovary*”, pela exaltação da diferença simulacral que se apresenta, e *Em liberdade*, pela articulação que faz, através da semelhança, com a referencialidade e a invenção.

Porém, voltei meu olhar também à acumulação rapsódica que Mário de Andrade oferece em *Macunaíma*. A afirmação positiva da cópia é fundamental para pensar as diferentes maneiras como a assinatura autoral se faz valer. Rejeitando a qualificação de criador original, ele é um dos grandes exemplos de autor como sinônimo de articulador de realidades inventivas, noção que tento atrelar ao estatuto de autor nesta pesquisa. No primeiro capítulo a assinatura autoral de Mário de Andrade transparece na inserção que faz na narrativa de sua

crítica, como ator social, ao futurismo. E transparece também na evidenciação de seu projeto literário em cada costura de textos presente em *Macunaíma*.

Esses são os casos mais proeminentes do primeiro capítulo. Apesar de mencionar outros autores — e espero que o resultado da leitura não seja um embaralhamento, mas uma provocação a partir de um mosaico de resgates literários —, tomo os dois como grandes produtores de gritos que ecoam nos dias de hoje.

Se no primeiro capítulo procuro identificar uma forma de corporificação do autor na ficção, no segundo a ideia é transpor a figura autoral para fora da narrativa. Nesse momento faço uma análise de como a sociedade, tanto no âmbito da produção e da divulgação — refiro-me aí ao papel exigido pelas editoras e livrarias ao autor como figura de proeminência intelectual e de divulgador de sua obra — quanto no âmbito de recepção e resposta — seja o leitor diante do livro, seja o leitor enquanto participante do jogo relacional com o autor —, apreende a função autoral nessas práticas ficcionais e referenciais.

Recorri aqui ao conceito de performance para compreender essa demanda cada vez maior de fazer aparecer o corpo daquele que tem o nome estampado na capa do livro. Seria essa uma forma de permanência da compreensão do autor como quem deve responder por sua obra? A respeito do tema, aproveito aqui, nessas primeiras palavras, duas citações que me parecem bastante pertinentes. A primeira é de Paulo Roberto Pires em entrevista ao programa Super Libris, do Sesc-TV:

Hoje em dia o escritor é mais um falante do que um escrevente. Ele tem uma obrigação às vezes perversa, porque bons escritores não necessariamente são bons faladores, da performance. Faz parte do mundo ornitorrinco, as pessoas não fazem fila para comprar livro e fazem fila para ouvir escritores falando, escritores que elas não leram, às vezes.⁷

A segunda é de João Paulo Cuenca, em artigo que responde a Luciana Villas-Boas, quando esta aponta um desprestígio do mercado local junto aos autores brasileiros:

⁷ Disponível em: <http://superlibris.sesctv.org.br/episodios/literatura-e-mercado-amigos-ou-inimigos>. Acesso em fevereiro de 2016.

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 da leitura exista um abismo por trás de uma cortina de fumaça de boas intenções, com sorte ganho um ou outro leitor ao final dessas performances. Por isso, continuo.⁸

Ambas as falas dialogam com o que é trazido no segundo capítulo, pois tanto aproximam o ato performático da postura do escritor em cena pública quanto frisam a força do “corpo a corpo” como contato entre leitor e autor. Fundamental foi, nesse sentido, a leitura que Susan Buck-Morss faz do texto de Walter Benjamin “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, através da definição de estética como algo que toca o outro, algo que é sensível pelo tato. Escolhi, finalmente, para tornar a temática mais palpável, já que estou a falar de dar corpo ao autor e se me permite a brincadeira, trazer como estudo de caso a atuação de Ricardo Lísias, especialmente a partir da publicação do livro *Divórcio*.

Ao aprofundar o trabalho com o caso de Lísias, a discussão sobre o retorno do realismo sob outras roupagens forçou um pouco a entrada nessa reflexão que tento fazer a respeito do estatuto do autor. Não podia me furtar a abordar a questão porque uma compreensão mais realista da literatura necessariamente imprime uma nova caracterização na inscrição autoral do texto. De toda forma, já adianto o mea-culpa, pois a discussão é certamente muito mais longa do que o espaço dedicado a ela nesta dissertação.

Finalmente, tomo um outro caminho no terceiro capítulo. Se no segundo a função autor se dá como uma espécie de materialização da obra no contato entre autor e público, procuro entender de que forma o autor se constrói na construção mesma da ficção, e como ela ocorre pela via da intervenção do outro. A intenção era rever a ideia de uma criação textual absoluta, entregue à editora finalizada pela inspiração única do autor. A intervenção de outros agentes nessa construção textual pode ser mais ou menos agressiva ou determinante, mas o olhar do outro, principalmente o olhar especializado de editores, agentes, demais profissionais ligados ao departamento editorial das editoras e também professores orientadores,

⁸ Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/03/1422111-o-ornitorrinco-e-a-agente-literaria.shtml>. Acesso em fevereiro de 2016.

no caso específico de uma ficção acadêmica, é fundamental para concretizar uma escrita literária. E conseqüentemente esse processo traz implicações na maneira como também se forja o autor que assina essa escrita literária.

A fundamentação teórica desse capítulo se debruça sobre os textos que caminham ao redor da narrativa no livro. Esses paratextos formam uma espécie de moldura que circunscreve o texto central e, ao passar por eles, absorvemos o que se convencionou como importante para acessá-lo. Inclusive a imagem que se oferece do autor.

Reconheço que a abordagem dos três capítulos, heranças deixadas, contato entre autor e público e construção coletiva de uma imagem autoral, é diversa e pode parecer divergente para o leitor. Insisti, no entanto, nesse percurso de apresentação da pesquisa porque me interessa mais deixar pontos de discussão do que fazer um texto coesamente linear. Dessa forma, você, leitor, verá que é trabalhado o conceito de autor na instância da escrita, como função discursiva, mas também o autor como sujeito no mundo, participante no âmbito político e peça do jogo mercadológico. A inter-relação desses papéis me parece um caminho profícuo para indagar sobre um novo lugar do autor na literatura contemporânea, entendendo a literatura como um espaço criativo e compartilhado entre aquele que escreve e aquele que lê.

O esforço desta pesquisa é, portanto, entender os mecanismos adotados pela literatura contemporânea dentro de um contexto de arte interessada na sociedade, a partir do enfoque da função autoral intra e extratextual. Pois, como diz Michel Foucault, apesar de todas as caracterizações estudadas na crítica literária, a relação autor-obra continua “primária, sólida e fundamental”.⁹

Uma ressalva: a primeira pessoa do singular que aqui se encontra não permanece ao longo dos capítulos sumariamente apresentados. Optei por essa conversa informal como ponto de partida porque me pareceu o formato mais honesto de dar as boas-vindas a quem se dispõe a ler essas primeiras palavras de uma pesquisadora iniciante. Assim como me pareceu necessário escrever na primeira pessoa do plural nas páginas que se seguem, uma vez que senti a necessidade de que o “eu” se afastasse, evitando assim a armadilha de me alongar em elucubrações próprias do processo de escrita, perdendo o eixo que interessava:

⁹ Michel Foucault, “Qu’est-ce qu’un auteur?”.

a pesquisa em si. É claro que não aproveito esse momento para fazer uma crítica velada a outras empreitadas acadêmicas, essa é uma questão que eu tive de enfrentar no percurso, portanto decisão particular que me convém explicitar por razão de introdução.

Sendo assim, essa primeira pessoa do singular se despede, convidando você, leitor, a entrar na discussão, apostando também na sua postura autoral como interventor e construtor do autor desta dissertação. O nome na capa, entretanto, cabe a mim, e só Mário de Andrade, também vítima da má sina dos nomes iniciados por “Ma”, poderá lhe explicar o bom acaso que isso acarreta.

Não sem antes olhar para trás

Copiar como antigamente.

Gustave Flaubert, *Bouvard e Pécuchet*.

Copiado da epígrafe de Antoine Compagnon, *O trabalho da citação*

É difícil falar do hoje sem pensar no ontem. Eliminando desde já o argumento de linha evolutiva, trata-se de pensar que há iniciativas que geram frutos, ramificações, fios soltos que são retomados e puxados em diferentes momentos, não necessariamente consecutivos. Nada começa do nada. Assim, parece-nos necessário trazer para esta reflexão casos que de certa forma voltam ao cenário atual de crítica e produção ficcional. Esse retorno mostra a vitalidade de noções sobre a arte e também o reconhecimento de que o que se faz hoje não é obrigatoriamente inauguração ou ineditismo. E isso pode ser muito positivo, em especial quando a falta de originalidade é aproveitada criativamente.

Ao longo do século XX, diversas iniciativas de escrita literária já apresentavam uma postura autoral reflexiva, provocativa e multifacetada. Diante do fracasso da noção de arte enquanto representação e da crença no homem ou seu Deus, a linguagem passou a falar mais de si e a pensar em sua atividade como uma prática de vida, com funcionamento próprio. No decorrer desse processo, a aproximação com as ciências humanas, como geografia, antropologia e psicanálise, gerou uma produção literária interessada em colocar em questão e na superfície do texto uma pesquisa sobre o eu fora e dentro da ficção, os espaços possíveis para inclusão de um autor enquanto personagem e de um autor que toma para si a função de articular realidades inventivas diversas. Em linhas gerais, a discussão no decorrer do último século girou em torno da compreensão de que, se o sujeito se constitui pela linguagem, a escrita ficcional se abre como um terreno adequado para se investigar o estatuto do sujeito. Tendo sido a literatura tradicionalmente associada a uma especulação sensória e artística do conhecimento, pelo menos lida à luz da crítica, a produção ficcional recorreu a diversos campos de saber e dispositivos narrativos.

Como exemplo de dispositivo, podemos citar a figura do narrador, que é posta em evidência, muitas vezes deixando de lado sua função textual,

intrinsecamente discursiva, e forjando certo ego do escritor ou problematizando a figura, dessa vez autoral na própria trama. Algo como:

O prosador contemporâneo frequentemente se faz presente em seu relato, seja de maneira real, seja simulacral, explorando e tematizando a situação de enunciação em que se produz sua ficção e fazendo do discurso autobiográfico autoral elemento constitutivo do foco em primeira pessoa.¹

Para começar nossa reflexão, tomemos a pista que Ítalo Moriconi nos dá aqui, ao mencionar a forma adjetiva do termo “simulacro”. Para aproveitá-la, não nos resta outra opção senão olhar ainda mais para trás. A perspectiva platônica oferece a definição de simulacro como uma reprodução de má qualidade, que dá a ver seus defeitos. Em *A república* o filósofo grego determina uma hierarquia para as formas: há a Ideia, criada por Deus (a ideia de mesa); a cópia dessa ideia, como o objeto produzido pelo artesão para uso efetivo (a mesa construída aos moldes da Ideia); e a cópia da cópia, a imagem de terceira ordem (a pintura do objeto mesa). Como diz Antoine Compagnon, a diferença entre as duas cópias aqui reside no grau de semelhança.² Nesse sentido, o Platão de *A república* argumenta que o imitador (o trágico, o pintor) está longe da verdade, pois trabalha com aparências. Adornados em cores e ritmo certos, a prosa dos trágicos e o quadro dos pintores camuflam a sua ignorância sobre o verdadeiro ser e não produzem nada que melhore a humanidade.³

Seguindo essa lógica, para depois, é claro, nietzschianamente problematizá-la, Gilles Deleuze⁴ ensina-nos que simulacro, na lógica platônica, é a reprodução fraca, não fundamentada, frouxa. Diferente da cópia, que tem uma produção valorizada por sua relação mais próxima com o modelo, o simulacro se utiliza de subterfúgios para mascarar sua distância em relação à Ideia. O efeito de semelhança que o simulacro oferece na verdade dá a ver a diferença que ele instaura no interior dessa cópia malfeita. As boas imagens, ao contrário, são

¹ Ítalo Moriconi, “Circuitos contemporâneos do literário: indicações de pesquisa”, p. 160.

² Em *O sofista*, no entanto, a diferença se dá no nível de sua natureza. Pois o Platão de *O sofista* divide a produção humana de imagens em produção de realidade, de um lado, onde estaria a cópia de primeiro grau de *A república*; e a produção de imagens “opostas às realidades”, de outro lado, onde residiria a cópia da cópia apresentada em *A república* (ver Antoine Compagnon, *O trabalho da citação*, p. 70-1).

³ Conferir Platão, *Diálogos III, A república*, X, p. 257-81.

⁴ Gilles Deleuze, “Platão e o simulacro”, p. 259-71.

aquelas dotadas de semelhança para com a Ideia, “uma vez que é a Ideia que compreende as relações e proporções constitutivas da essência interna”.⁵ Acontece que o simulacro interioriza a dessemelhança, e o faz porque da sua constituição participa o observador. Essa diferença constitutiva indica que essa parte de fora, esse outro, é introjetada na própria constituição do simulacro.

A reversão do platonismo a partir da modernidade se caracteriza por uma posituação do simulacro à medida que se negam o original e a cópia e se faz emergir a potência da diferença. Se, em Platão, tratava-se de trabalhar no campo da distinção, na filtragem de elementos, em que se separam essência e aparência, o que Deleuze mostra, apoiado em Nietzsche, é que a partir de agora

A obra não hierarquizada é um condensado de coexistências, um simultâneo de acontecimentos. É o triunfo do falso pretendente. Ele simula tanto o pai como o pretendente e a noiva numa superposição de máscaras. Mas o falso pretendente não pode ser dito falso com relação a um modelo suposto de verdade, muito menos que a simulação não pode ser dita uma aparência, uma ilusão. A simulação é o próprio fantasma, isto é, o efeito do funcionamento do simulacro enquanto maquinaria (...). Subindo à superfície, o simulacro faz cair sob a potência do falso (fantasma) o Mesmo e o Semelhante, o modelo e a cópia.⁶

Trazendo para nosso contexto, diríamos que o caráter de simulacro é inserido no jogo literário e no pacto biográfico. A descentralização das histórias, que marca essa não hierarquização das formas, perpassa a ficção através, por exemplo, de marcas do biográfico. As categorias do ficcional e da realidade real se tocam numa espécie de caos, em que a semelhança subsiste como simulação. Continuemos nessa trilha para chegar ao que nos interessa aqui.

No âmbito da crítica, a análise de Silviano Santiago a respeito de *O primo Basílio*, de Eça de Queirós, é emblemática desse esquema. Ali, o crítico evidencia a provocação que a cópia promove ao copiar o incopiável, ao reproduzir a “reprodução impossível”.⁷ Santiago desenvolve sua análise a partir do visível da diferença (para utilizar a terminologia borgiana). Nesse sentido, enfatiza o embaralhamento da trama dentro da trama, qual seja, a peça de Ernestinho que cerca o enredo de Luisa, como uma cobra pronta para dar o bote (ou o escorpião que segrega o veneno, para utilizar agora o termo de Santiago). Esse seria o ponto

⁵ Gilles Deleuze, “Platão e o simulacro”, p. 262.

⁶ Idem, p. 268.

⁷ Silviano Santiago, “Eça, autor de *Madame Bovary*”, p. 57.

fora da curva da cópia, a mancha suja do simulacro. Seria o que aqui propomos colocar como a criatividade de uma não originalidade.

Em outro célebre artigo, “O entrelugar do discurso latino-americano”, Silviano Santiago retorna à formação da sociedade brasileira desde a colonização, quando se apaga a origem indígena em benefício da cópia da metrópole. Escritos na mesma época, a análise sobre Eça data de 1970 e o artigo foi publicado em março de 1971, o retrospecto serve para situar a crítica atual como o espaço em que se avalia a relação da obra latino-americana com seu modelo original, advindo da metrópole — “Ali se abre o espaço crítico por onde é preciso começar hoje a ler os textos românticos do Novo Mundo”.⁸ No movimento de resistência do neocolonialismo do século XX, o texto segundo entra no circuito literário se sabe olhar o texto primeiro, se sabe situar as suas falhas e simula preencher as suas lacunas, abrindo espaço para que novas lacunas surjam.

Como veremos no terceiro capítulo, a regulação da obra em épocas medievais ocorria por meio de uma relação com um texto anterior, ou primeiro. Se a posterior emergência da figura autoral — enfatizada nos séculos XVIII e XIX e que agora apresenta seu poder sedutor — como um agente censor e consciente da relação entre seu nome e aquilo que está escrito quebra certa noção de linhagem discursiva, pelo menos no que diz respeito à regulação, vemos no artigo de Santiago de que maneira ocorre uma torção dessa lógica quando se trata de culturas dependentes. O autor dependente, nesse caso, constrói o texto segundo na medida mesma em que pode copiar o texto primeiro e transgredi-lo, ou agredi-lo. A ordem da vez, então, é dar sequência à linhagem enquanto deixa exposto aquilo que lhe é diferente. E enquanto pode trazer para o nível do discurso essa própria (des)construção. Pois a análise de Santiago deixa ver que Eça de Queirós integra o catálogo de artistas modernos ao compartilhar ao menos essa característica. A remissão ao texto primeiro joga com o próprio ato de escrita e, portanto, com o próprio lugar do autor. A observância nada inocente⁹ da construção do texto literário revela o interesse de dar novo significado ao significante cristalizado na metrópole. O aspecto remissivo está exposto, mas de forma que o texto remeta também para o processo de escrita — ali evidenciado pela peça de Ernestinho,

⁸ Silviano Santiago, “O entrelugar do discurso latino-americano”, p. 23.

⁹ Ibidem.

cuja escrita acompanha todo o desenrolar da trama principal. Ou seja: “A meditação sobre a obra anterior conduz o artista lúcido à transgressão ao modelo.”¹⁰

Em termos de produção literária, a tomada de ação do simulacro empreendida durante o modernismo brasileiro é igualmente emblemática. O lugar de dependência cultural relegado ao Brasil no início como colônia e depois como terceiro mundo vem à superfície do discurso, redimensionando as possibilidades do fazer artístico. Tal caráter de dependência é levado ao limite e trazido sob a veste do texto segundo; o texto primeiro sendo mastigado na fome antropófaga. Mário de Andrade já dissera que havia copiado, sim, e copiado todos, textualmente. Sua magistral carta aberta a Raimundo Moraes, escrita em 1931 para falar a respeito da criação de *Macunaíma*, encabeça como um carro abre-alas o desfile, cujo enredo é a legitimação do texto referente (mas não deferente). Muitos carros alegóricos seguem, na ala da crítica, da literatura e das artes plásticas — vide a reprodutiva pop art —, e, aos poucos, do trabalho com o ordinário da vida cotidiana, caminha-se mais radicalmente para o rasteiro do aqui e agora. Tomando de empréstimo o exemplo de Florencia Garramuño, que considera a apropriação de materiais heterogêneos na composição artístico-(auto)crítica, pensamos aqui em experimentos recentes como *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato.

Sem perder o fio que nos conduz, vamos nos deter um instante nesse exemplo. No livro de Ruffato, a sequência de mininarrativas fragmentadas, entrecortadas umas pelas outras como se coletadas por um gravador que sai a correr pela cidade ao longo de um dia, dá conta muito mais de um panorama do que de uma narrativa linear. Como veremos, em *Macunaíma*, a superposição de cópias gera um todo agradável, o texto é estabilizado (para utilizar o termo de Garramuño) numa narrativa coesa. No caso de Ruffato, perde-se a diferença entre superfície e profundidade, trazendo uma aparente falta de interesse crítico. A escrita chapada de *Eles eram muitos cavalos* se assemelha a uma coleta de dados, que, no lugar de organizar uma teoria geral, expõe a desorganização mesma dessa cidade narrada. Como diz o autor, “ao invés de tentar organizar o caos — que mais ou menos o romance tradicional objetiva — tinha que simplesmente

¹⁰ Silviano Santiago, “O entrelugar do discurso latino-americano”, p. 63.

incorporá-lo ao procedimento ficcional: deixar meu corpo exposto aos cheiros, às vozes (...).¹¹ O real trazido por Ruffato não é representado, é cru e caótico, um caos que constrói na narrativa. A heterogeneidade dos fragmentos — conversa de um casal no café da manhã, lista de livros em uma estante, com título e autor, série de mensagens deixadas na secretária eletrônica, dados constituintes de um diploma... — e a variedade de formas e estilos gráficos — negrito, itálico, fontes variadas, caracteres incomuns — impedem qualquer harmonia de um todo coeso e estabilizado. O autor aqui se inscreve como um apropriador da cidade, que articula elementos díspares e apresenta o resultado ao leitor para este igualmente se expor aos cheiros e vozes.

Ponto parágrafo. Olhemos para trás.

Macunaíma de Mário de Andrade é, como se sabe, uma compilação de lendas e contos populares de diferentes regiões do Brasil, além de citações à cultura erudita. O próprio personagem Macunaíma, herói de nossa gente, nem muito brasileiro é, possivelmente originário da alta Amazônia, descambando um pouco para os lados venezuelanos. Escrito em seis dias de rede e descanso, o texto feito na preguiça das férias é, contudo, resultado de longa pesquisa sobre o folclore brasileiro (já digerido por etnógrafos alemães, uma das fontes das quais bebe o autor) empreendida na esteira de um projeto literário que marcou a carreira de Andrade.

O interesse do romance modernista pelo ordinário do povo e pela cultura local aparecerá em Mário de Andrade atrelado à sua busca do traço identificador de uma brasilidade como resultado do processo de mestiçagem. Da mesma forma, a prosa desse período também “inaugurou um romance experimental menos interessado na trama que na técnica de construção de cenários, diálogos e atmosferas”,¹² como pontuam Marília Rothier e Eneida Maria de Souza em sua *Modernidade toda prosa*. De onde se depreende que, no Brasil, é durante o modernismo que se intensifica¹³ tal preocupação em trazer para a superfície do texto as formas de articulação lançadas pelo autor que abordamos neste início de

¹¹ Luiz Ruffato apud Florencia Garramuño, *Frutos estranhos*, p. 19-20.

¹² Eneida Maria de Souza e Marília Rothier, *Modernidade toda prosa*, p. 13.

¹³ Machado de Assis já trabalhava criativamente a inserção de uma posição autoral em seus narradores, em especial de *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Memorial de Aires*, é necessário lembrar.

conversa. Mário e Oswald de Andrade, além disso, “inauguraram a escrita poética modernista sem limitações, por optarem pela liberação das formas, o que resultou na indistinção entre narrativa e poema, registro autobiográfico e ficção”.¹⁴ Nenhuma semelhança é mera coincidência nesse caso, e as atuais circunstâncias da nossa inespecífica literatura nos fazem retornar à questão capital, levantada pela crítica do século findo, sobre o saldo do modernismo para a literatura. Afinal, somos ainda modernistas?

Deixemos a questão em suspenso. Vamos nos deter à sobrevivência de certa anarquia macunaímica que antropofagicamente absorve o que é do outro e se entrelaça com vários para formar um todo brasileiro. Como disse Michel Foucault ao trabalhar a escrita de si referente aos anos que imediatamente precederam o cristianismo, há aí o trabalho de reunir em texto escrito o já dito visando à constituição de si. Só que no caso em questão o “si” é a identidade do brasileiro, o que nos leva a transformar a frase foucaultiana em constituição “nossa”.

Procedimento semelhante é usado por Cristiane Costa no romance experimental *Sujeito oculto*, desvinculada, é claro, qualquer investigação sobre a nação ou identidade nacional. Estamos falando de forma. Escrita a partir do plágio (dessa vez, o termo vem da matéria de *O Globo*¹⁵) de outras obras, clássicas e contemporâneas, a obra ganha relevância por trazer um viés crítico por meio da linguagem romanesca, apesar de, e talvez em razão disso, estar mais dirigida à academia do que aos leitores de modo geral. A forma também é o foco das montagens plástico-literárias de Leonardo Villa-Forte, conhecidas como mixlits.¹⁶ Trata-se de mininarrativas escritas através de colagens de textos primeiros. Nesse caso, a cópia se mostra já na superfície, na aparência física da narrativa, apresentada em cartazes emoldurados pela bibliografia utilizada e com a marca da citação exposta pelo trabalho de colagem com tesoura e cola. Se em *Macunaíma* a cópia não pareceu evidente a Raimundo Moraes, que acreditava (ou não) no talento e imaginação do escritor a ponto de que fossem rejeitadas as inspirações estranhas, o momento atual é de extravasamento: que se jogue na cara do leitor

¹⁴ Eneida Maria de Souza e Marília Rothier, *Modernidade toda prosa*, p. 47.

¹⁵ Ver em: <http://oglobo.globo.com/cultura/livros/em-novo-romance-escritora-usa-plagio-como-recurso-literario-14668102>. Acesso em fevereiro de 2016.

¹⁶ Ver em: <https://mixlit.wordpress.com/>. Acesso em fevereiro de 2016.

todo o processo de construção narrativa e criativa, que se grifem — como fez Costa — as rasuras, que apareçam os arremedos — como fez Villa-Forte.

As possibilidades de escrita, técnica e escolha de frases, são então problematizadas, a costura narrativa vem para o exterior, costura que se mostraria no avesso da roupa. Não que para o romance modernista o enredo não importe. Mário de Andrade certamente vai fundo em sua pesquisa sobre a nacionalidade brasileira e as histórias que a constituem. Mas o empenho formal, não à toa preocupa-se em responder à citada carta de Raimundo Moraes, é incontornável.

Mas então como pensar a assinatura autoral? Parece insuficiente dizer que o autor nesses casos tenha combinado trechos, histórias ou enredos. De certa forma, escrever é sempre articular um compêndio de citações, seja das experiências de vida, das escritas outras, seja da memória individual ou compartilhada. A sutil imensidão das escrituras de que fala Roland Barthes¹⁷ compreende esse arranjo de remissões que forma o universo do código linguístico. Já previa a intertextualidade bakhtiniana a relação remissiva e dialógica entre os textos, um grande sistema bibliográfico que substitui noções como fonte e influência¹⁸ em nome de um contrato mais horizontal entre os textos. Contudo, talvez no caso de Mário de Andrade valha mais a pena pensar de que maneira, através dessa superposição de cópias, ele tenha trabalhado em proveito de seu projeto literário e de suas posições particulares. Como bem lembram Marília Rothier e Eneida Maria de Souza, ao falar do herói perdido em meio aos vícios da cidade moderna e industrial de São Paulo, o autor Mário de Andrade reforça sua assinatura na crítica (que é dele, do sujeito Mário) ao pensamento futurista, encampado num segundo momento pelo fascismo.

Macunaíma, de Mário de Andrade (1928), contém entre outras qualidades, a de apontar na cidade de São Paulo os horrores e os ‘vícios’ da civilização da máquina. O herói se perde em meio ao desvario modernizante, por encarnar a crítica mais contundente ao mito do progresso e ao culto da racionalidade excludente. Trata-se da resposta tropical e indolente do que seria o avesso dos discursos pautados pela euforia modernizadora, o rompimento com o alto Futurismo. Em resumo, o namoro com as vanguardas europeias teve seu ápice no primeiro momento do Modernismo, para ir-se diluindo no final dos anos 1920.¹⁹

¹⁷ Roland Barthes apud Antoine Compagnon, *O demônio da teoria*, p. 110.

¹⁸ A respeito, ver igualmente Antoine Compagnon.

¹⁹ Eneida Maria de Souza e Marília Rothier, *Modernidade toda prosa*, p. 51.

Cavalcanti Proença também identifica essa consciência autoral ao dizer que a arte de Mário de Andrade possui uma finalidade imediata — lembremos que o modernista já dizia em seu 2º Prefácio²⁰ que não se importava se seus escritos se tornassem tão perenes quanto a transitoriedade da vida; eis o aqui e agora de sua literatura de circunstância — e que sua literatura é sempre intencional, com páginas que “se tornarão marcos de um itinerário”.²¹

Estratégias como a de Cristiane Costa ou Luiz Ruffato, por sua vez, sinalizam uma produção ficcional tanto atenta à circunstância na qual é escrita quanto afeita à crítica literária, ao trazer para a ficção os temas problematizados pela academia, num sentido inverso ao da tradição literária, quando a crítica vem *a posteriori* da produção ficcional. Dessa forma, trabalham na linguagem sensível questões de fundo teórico e analítico, tendendo, portanto, ao ensaio, participando da discussão sobre o hibridismo de categorias discursivas e ampliando as formas de interpretação. E também deixando entrever essa nada inocente construção ficcional latino-americana.

Não apaguem os rastros

A referência à rapsódia feita por Mário de Andrade em seu prefácio e na carta a Raimundo Moraes responde a uma classificação. *Macunaíma* assim se inscreve no campo literário como uma antologia, já que compreende histórias várias que formam um corpo temático coeso. Mas Cavalcanti Proença já havia sinalizado que tal categorização não era simples, e Andrade primeiro o encerrara como história, pura e simplesmente, para “aproximá-lo dos contos populares pelo muito que de comum possui com esse gênero”.²² *Macunaíma*, contudo, é também romance, narrativa coerente, com começo, meio e fim, sobre um herói que enfrenta adversidades e faz uma travessia em busca de um objetivo que dá sentido à sua vida.

Interessa-nos incluí-lo aqui como romance por servir de referência para toda uma concepção de fazer literário que percorrerá o século XX e que é por nós

²⁰ Mário de Andrade escreveu alguns prefácios ou pequenos trechos em rascunhos que não chegaram a entrar na primeira edição. Tampouco entram em edições comerciais recentes. A utilizada aqui contém um “Dossiê Macunaíma”, com quatro desses prefácios, a carta a Raimundo Moraes e um fragmento de *Notas diárias*, publicado no quinzenário *Mensagens*.

²¹ Manuel Cavalcanti Proença, *Roteiro de Macunaíma*, p. 27.

²² *Ibidem*, p. 10.

trabalhada. Mas, com a chave de leitura da rapsódia, temos, por um lado, o narrador que reconta os feitos de um herói sem nenhum caráter, o qual percorre o país do interior à cidade grande²³ — trajeto inverso dos desbravadores coloniais. Sabemos, além disso, que esse narrador retransmite o relato feito por um papagaio, o bicho repetidor, que voa para Lisboa, a metrópole, após concluir sua história. Mas também temos, por outro lado, o rapsodo autor, que reconta com a liberdade que dá a si, incluindo “muito pouca invenção neste poema fácil de escrever”,²⁴ as histórias populares que formam a cultura brasileira. E tal rapsodo autor organiza essa antologia, lembremos mais uma vez, a partir de histórias que foram na origem contadas em línguas indígenas, posteriormente traduzidas para o alemão por Koch-Grünberg e outros e finalmente trazidas de volta para terras tropicais pela retradução ao português andradiano. Tudo portanto muito repetido e deglutido. Ademais, as histórias são narradas com termos do vocabulário popular, formando um repertório todo tirado das cantigas e das expressões do povo, como documentou Cavalcanti Proença ao refazer o trajeto de pesquisa do escritor. Dessa maneira, encontramos tanto na história quanto na escrita dela a figura do rapsodo, conjugação bastante contundente para fazer transparecer a proposta da justaposição rapsódica: junção de temas a serem recontados e aproximação dos papéis de narrador e autor.

Se *Macunaíma* é rapsódia, *Amar*, verbo intransitivo é idílio, e mais uma vez entramos na seara das categorias. Mário de Andrade, no entanto, não deixa de, nesse também romance, pôr em questão o papel do autor, imiscuído na figura do narrador, como se vê na passagem:

Um dia, era uma quarta-feira, Fräulein apareceu diante de mim e se contou. O que disse está aqui com poucas vírgulas, vernaculização acomodática e ortografia. Os personagens, é possível que uma disposição particular e momentânea do meu espírito tenha aceitado as somas por eles apresentadas, essa toda a minha falta. Porém asseguro serem criaturas já feitas e que se moveram sem mim. São os personagens que escolhem os seus autores e não estes que constroem as suas

²³ “*Macunaíma*, o romance que se quis ‘rapsódia’, é semelhante às *Bachianas*, de Villa-Lobos, obras que navegam tanto em águas europeias quanto em peculiarmente nacionais, exibindo-se finalmente como um périplo de descoberta do Brasil às avessas. O europeu caminhou do mar para o centro do país. *Macunaíma* caminha de dentro do país para o mar.” Silviano Santiago, “Vale quanto pesa”, p. 38.

²⁴ Mário de Andrade, 1º Prefácio, p. 186.

heroínas. Virgulam-nas apenas, pra que os homens possam ter delas conhecimento suficiente.²⁵

A essa passagem vale a pena remeter, rapidamente, a título de parêntese, o comentário de Silviano Santiago, em “Vale quanto pesa”, a respeito de um trecho de *Grande sertão: veredas*: “Com isso, passa o intelectual, citadino e dono da cultura ocidental, a ser apenas ouvinte e escrevente, habitando o espaço textual — não com seu enorme e inflado *eu* — mas com o seu silêncio (...): ‘Conforme foi. Eu conto; o senhor me ponha o ponto.’”²⁶ Fecha parêntese.

Com essas considerações, compreende-se assim não só a construção do projeto literário do modernista, sobre o qual fala em um dos vários prefácios que escreve — “Pelo contrário ando sentindo já uma certa precisão de mostrar que minhas mudanças de pesquisa de livro pra livro, nem são tanta mudança assim, antes é transformação concatenada, desbastada e completada da mesma pesquisa inicial”²⁷ —, em que um trabalho se desenvolve seguindo caminhos apenas aparentemente divergentes; mas também como se desenha o próprio estatuto do autor em sua obra. Melhor dizendo, à medida que há um outro a responder pela originalidade do texto — o povo, o imaginário popular num caso, e os personagens noutro —, há o autor que assina seu nome pela emersão de algo próprio de si, no caso um projeto literário.

Mário de Andrade, para aprofundar seu argumento, na carta já mencionada faz ainda alusão às culturas antigas, da Índia, Palestina à Grécia, cujos cantadores “transportam integral e primariamente tudo o que escutam e leem pros seus poemas, se limitando a escolher entre o lido e escutado e a dar ritmo ao que escolhem”.²⁸

Seu comentário nos remete a culturas essencialmente orais, que acreditam na força da palavra como invocação do poder, a palavra portanto é colocada na ordem do irrepetível. Corresponderia, seguindo explicação de Antoine Compagnon em *O trabalho da citação*, ao pensamento grego pré-Simonides de

²⁵ Idem, *Amar, verbo intransitivo*, p. 79.

²⁶ Silviano Santiago, “Vale quanto pesa”, p. 35.

²⁷ Mário de Andrade, Prefácio, p. 189.

²⁸ Idem, “A Raimundo Moraes”, p. 198.

Céos,²⁹ quando o modelo de discurso é oral e, ao ser transmitido, apresenta-se dotado de um “fim eficaz ou mágico”, não sendo possível dessa forma repetir “o processo de sua produção”.³⁰ À palavra só é permitido um único uso. Ao trazer para o modernismo a palavra oral, através das lendas indígenas, Mário de Andrade restabelece seu poder mágico, que invoca a força da brasilidade através do mito, com seu caráter fundador. Ao mesmo tempo, à medida que associa seu livro à tradição de sociedades antigas, o modernista acaba por invocar também a cultura primeira, a qual reverencia ao balizar o posto de contador de *Macunaíma* na sua similitude com os costumes desses povos. O estudo de Telê Ancona Lopez, aqui exemplificado na apresentação “*Macunaíma* Marupiara ou a construção da matriz”,³¹ traz, na esteira da pioneira e pormenorizada análise de Cavalcanti Proença, todo um apanhado das referências coletadas por Mário de Andrade e do jogo parodístico que propõe. Como diz Lopez, todos os rastros são deixados na profusa marginalia de sua biblioteca de mais de 17 mil títulos, e as anotações, rabiscos e intromissões capturam o texto primeiro, anulando uma hierarquia tácita entre o texto de referência e aquele que se escreve a partir dele. Mário de Andrade, à maneira modernista, já relia criticamente os textos românticos do Novo Mundo. E já usava a linguagem literária na abordagem da discussão crítica, pois, como diz Eneida Maria de Souza, tinha a “convicção de estar a vida artística aliada ao exercício da experiência”.³²

A figura do *bricoleur* também nos parece produtiva para a discussão. Com a imagem de textos remendados formando um todo harmonioso, temos uma espécie de ilustração para compreender o processo de deslocamento da função dos

²⁹ Simonides de Céos inaugura o paradigma visual, gráfico. Privilegia a escrita em detrimento da voz e estabelece ainda a potência da memória, ao criar a mnemotécnica. Segundo se conta, durante uma confraternização em um palácio, Simonides teria se retirado rapidamente e, dessa forma, escapado por acaso de um incêndio que matou todos os demais presentes. Sem possibilidade de identificação dos mortos, Simonides então teria tido a ideia de resgatar pela memória o lugar que cada presente estaria ocupando no momento de sua retirada e, portanto, provavelmente de quando o fogo teria devastado o palácio. Restabelecendo assim a configuração da confraternização, puderam identificar os restos mortais de cada um e Simonides sistematizou uma forma de memorização, os Palácios da Memória. Destina-se mentalmente um lugar no palácio para cada item que se quer memorizar e, depois, basta “andar” pelo palácio para relembrar os itens por lá distribuídos.

³⁰ Antoine Compagnon, *O trabalho da citação*, p. 77.

³¹ Trata-se de um dos textos introdutórios (p. 12-24) ao diário de bordo *Macunaíma de Andrade*, de Arlindo Daibert.

³² Eneida Maria de Souza, “*Macunaíma de Daibert*”, p. 26. Trata-se também de um dos textos introdutórios (p. 26-35) ao diário de bordo *Macunaíma de Andrade*, de Arlindo Daibert.

materiais diversos utilizados, como ocorre na bricolagem. Explique-se: podemos ter um elemento discursivo que serviria a um propósito em dado contexto e que, quando inserido no texto arranjado (o texto segundo), assume outra caracterização. Os epítetos das epopeias homéricas, por exemplo, que serviriam a facilitar o relato oral — por serem memorizadas, requeriam certos atalhos para resgatar a história —, são atualizados em *Macunaíma* com as traduções dos muitos termos indígenas. Os nomes de animais, plantas, ações apresentam-se numa linha consecutiva, enumerados, construindo todo um inventário da língua indígena, do qual apreendemos o contexto, mas não necessariamente discernimos qual e qual objeto. Cena narrável pelo todo, pela ideia geral que o epíteto outrora retomava para que o fio narrativo não fosse perdido, e que agora é possibilitado pelo plano geral de uma sequência. E sempre encerrado pela fórmula genérica “todos esses”, que dá o ritmo ao relato e o arremate final da aparência de oralidade na escrita.

Jiguê viu que a maloca estava cheia de alimentos, tinha pacova tinha milho tinha macaxeira, tinha aluá e cachiri, tinha marapás e camorins pescados, maracujá-michira ara abio sapota sapotilha, tinha paçoca de viado e carne fresca de cutiara, todos esses comes e bebes bons.³³

O *bricoleur*, um faz-tudo, é aquele que utiliza o que está à disposição a fim de cumprir uma tarefa para a qual não é especializado. A bricolagem portanto é o resultado de uma ação feita por aproximação e apropriação. Assume uma postura de improviso e de lida com o diferente — material, simbólico e discursivo. De novo nos deparamos com o conceito de intertextualidade, a partir da imagem de um mosaico de textos vários. Ou de um entrelaçamento de fios textuais, para usarmos agora o vocabulário derridiano. A respeito, lembramos que Antoine Compagnon muito oportunamente comenta que o tradutor para o francês de *O fazedor*, de Jorge Luis Borges, optou pelo título “O autor”.³⁴ De forma crítica, Compagnon sugere uma segunda opção para o nome do conto e do livro: *Bricoleur*. Ao fim e ao cabo, autor e *bricoleur* tornam-se termos equivalentes.

Ainda a respeito da caracterização do termo, no artigo em defesa da atividade da bricolagem para a pesquisa qualitativa, Joe Kincheloe resume: “À

³³ Mário de Andrade, *Macunaíma*, p. 21.

³⁴ Antoine Compagnon, *O trabalho da citação*, p. 39-40.

melhor maneira Lévi-Strauss (1966), o pesquisador *bricoleur* recolhe as peças que sobraram e as cola o melhor que pode.”³⁵ Na visão do pesquisador, a bricolagem está atualmente inserida nos métodos de pesquisa porque não podemos mais nos desvencilhar das ideias de interdisciplinaridade, multiperspectivismo e criação entrelaçada ao rigor científico.

Não precisamos ir muito longe para sugerir que a produção literária correu na frente dos métodos de pesquisa científica, apresentando-lhes a construção positiva do arremedo oportuno. Como *oportunamente* já dizia o modernista objeto deste capítulo: “Só me resta pois o acaso dos Cabrais, que por terem em provável acaso descoberto em provável primeiro lugar o Brasil, o Brasil pertence a Portugal.”³⁶

Da diferença à semelhança: voltando ao simulacro

Estivemos falando da cópia, da apropriação macunaímica, ou andradiana, na construção de uma ficção por uma multiplicidade de textos outros, cuja articulação faz sobressair um nome autoral. A entrada em ação do simulacro foi aqui ilustrada com o caso da múltipla cópia em *Macunaíma*. Já no caso da crítica, convidamos o ensaio de Silviano Santiago sobre o romance lisboeta *O primo Basílio* a entrar em cena, dado que a análise se baseia na evidenciação da diferença na produção da cópia.

Gostaríamos agora de salientar a qualidade da semelhança. Não a literalidade criativa da cópia, tampouco a diferença simulacral da literatura dependente. Mas os experimentos de fazer parecer, de trazer a similitude, tão estimulantes para a literatura contemporânea quanto para a reflexão sobre a assinatura autoral. A diferença simulacral não se fará presente numa relação de literaturas dependentes, mas ainda vai manter um diálogo com as matrizes modernistas brasileiras que exaltam a falsa cópia do simulacro.

No Brasil, ao longo das décadas de 1970 e 1980, ocorreu um boom editorial e certa crise geracional da produção literária, conforme analisou Flora Süssekind em *Literatura e vida literária* e comentou Ítalo Moriconi em “Circuitos

³⁵ Joe Kincheloe, “Describing the Bricolage: Conceptualizing a New Rigor in Qualitative Research”, p. 681. Tradução livre. No original: “In the best sense of Levi-Strauss (1966) concept, the research bricoleur pick up the pieces of what’s left and paste them together as best they can.”

³⁶ Mário de Andrade, “A Raimundo Moraes”, p. 200.

contemporâneos do literário”. Proliferavam textos sobre a experiência dos cruéis anos de ditadura, para os quais eram priorizados os relatos em primeira pessoa, (auto)biográficos, muitas vezes sob a forma de depoimentos (já que a informação objetiva estava vedada nos meios jornalísticos), adotando um tom confessional, mas também sob a forma das fábulas, utilizando-se de parábolas para desviar o olhar da censura.

Entretanto, fazemos eco — pois todo este capítulo é um sonoro eco — a Sússekind quando argumenta que mais produtivos ainda foram os diários que não se dispuseram a contar o real da realidade e se lançaram na possibilidade de um real imaginado, vividamente verossímil. Nesse sentido, o romance *Em liberdade*, de Silviano Santiago (de novo ele), salta aos olhos, assim como os diários íntimos de Ana Cristina César, com sua poesia quase prosa. A ficção de Silviano Santiago — como ele coloca na folha de rosto, e a isso retornamos no segundo capítulo — é a criação do diário que contempla os primeiros meses de Graciliano Ramos após sair da prisão. Elaborado a partir de anos de pesquisa sobre o protagonista-escritor e a época em que viveu, o diário forja essa primeira pessoa em total semelhança com o escritor alagoano. A referencialidade é inegável, assim como o é a ficção da narrativa (estampada na folha de rosto), e o resultado é uma espécie de análise crítico-inventiva sobre a ficção produzida em certo recorte temporal.

Apoiando-nos no panorama apresentado por Flora Sússekind, observamos, no período em que *Em liberdade* foi escrito, o apelo ao memorialismo e ao depoimento, com escritas em primeira pessoa, muitas vezes travestindo um interesse voltado para si, uma espécie de *egotrip*, através da atenção ao cotidiano e à própria subjetividade. Para citar apenas um exemplo, já que nosso interesse não é analisar a literatura do período, tampouco reproduzir integral e acriticamente a síntese de Sússekind, na poesia, temos a geração mimeógrafo, que acompanha todo o processo de produção e se encarrega da venda dos próprios livros. Esse movimento, por um lado, traz um tom artesanal e pessoal à obra, mas por outro aposta numa atividade ensimesmada do fazer poético. O tom confessional da literatura da época, metaforizado no sangue que escorre no canto da página,³⁷ evidencia formas de experimentar a subjetividade na literatura, de forjar eus e

³⁷ “Aqui vim,/ para chamar sua atenção/ para o sangue que corre/ no canto da folha/ bem no canto/ repare.../ vermelho.../ denso...” Chacal apud Flora Sússekind, *Literatura e vida literária*, p. 132.

biografias, que podem trazer resultados às vezes profícuos, às vezes culpados e ainda outras vezes... ensimesmados.

A escolha feita por Silviano Santiago e Ana Cristina César de escrever diários forjados, por sua vez, abre um caminho diferente para que sejam abordados o cotidiano e as formulações de uma época. A primeira pessoa nesses casos, ao flertar com a referencialidade e com a invenção simultaneamente, evidencia questões de representatividade, do lugar (e propósito) da literatura e da atividade autoral na própria escrita. Nesse sentido, o caráter referencial então em voga é desconstruído num jogo em que ora nos vemos selando um pacto biográfico, ora somos abertamente enganados pelas palavras impressas no papel. A ressonância que essas questões provocam aparece em Sússekkind no trecho abaixo, no qual podemos ver de forma mais clara o jogo proposto por Santiago no diário inventado de Graciliano Ramos.

No livro de Silviano Santiago, Graciliano Ramos, transformado em personagem de um romance jamais escrito por ele e que se define como autobiográfico, desmente a possível referencialidade do ‘eu’ que narra. Por outro lado, quem detém o copyright de *Em liberdade* — Silviano — rejeita tanto o perfil do ensaísta, quanto o do romancista. E apropria-se da identidade de seu personagem e objeto de estudo. Miscelânea na qual se afogam subjetividades biográficas e brinca-se com a ‘literatura do eu’ dominante nos anos 70.³⁸

Em liberdade se constrói, num primeiro momento, como uma cópia idêntica do original, seja na construção da escrita biográfica do diário, seja na semelhança do personagem com o autor de referência que faz as vezes de texto primeiro. O ritmo de escrita, a contextualização, a maneira como a edição do diário tornado livro é revelada na narrativa — o original perdido que é reencontrado após a morte do autor —, tudo se encaixa conforme as probabilidades da realidade real, esta encharcada de escritas de si, justificando assim a escolha do formato diário. E é justamente por jogar com essa semelhança que a reprodução fiel redimensiona todo o fazer literário, pois coloca em xeque o valor do verídico e a potência da revelação, ou confissão. Pegando como analogia a fotografia, o processo de revelação se dá na transformação do negativo em positivo; positivação da ação da luz, que queima o papel ali, onde há corpo. A

³⁸ Flora Sússekkind, *Literatura e vida literária*, p. 97.

produção ficcional dos anos 1970 e 1980 sai da sombra da objetivação confessional através de um falso verdadeiro, trazido pelo relato cotidiano de um diário escrito por um personagem que lida no dia a dia com o sentimento de decepção por parte de seus supostos leitores, os quais esperam certo tipo de escrita do escritor-protagonista quando de sua recém-liberdade. A decepção é também sentida pelo próprio protagonista, que expõe periodicamente sua descrença na política e nos pares de profissão. E ela é ainda fonte de inspiração para o próprio autor, ao oferecer um falso relato biográfico em meio a uma profusão de relatos comprometidos com a justeza dos fatos vividos.

Com muita perspicácia, Flora Süssekind relembra o trecho em que o protagonista declara, dirigindo-se ao leitor: “Estou trabalhando com a sua decepção. É ela a preciosa matéria-prima deste diário.”³⁹ Aqui a pesquisadora desvenda o projeto do livro. Aqui sugerimos que Silviano Santiago transparece em sua ficção, assina sua obra dentro da própria trama. Pois quem escreve essas palavras não é apenas o protagonista do diário, mas também o autor externo determinado a dirigir-se a seus colegas de profissão e demais leitores.

Nesse trecho ainda, Graciliano, o protagonista, diz que o leitor o quer nas trevas e questiona se só lhe interessa o lado sombrio da vida. Será que essas trevas não serviriam para sinalizar também o caráter simulacral desse protagonista, que anda à sombra do Graciliano, o escritor real, ao qual se assemelha? A imagem que Santiago traz a seguir parece dialogar com essa sugestão.

Curioso: sempre se fixam primeiro na sombra e, em seguida, acompanham a projeção dela sobre o meu corpo de carne e osso, de dor e emoção. Cometem uma inversão: sou eu quem anda atrás da minha sombra. Esta passa primeiro. As palavras que dizem vão conseguindo acabar com a diferença, em detrimento da minha personalidade, pois soldam a sombra ao meu corpo, de tal forma que passo a ser compreendido só pelo meu lado escuro.⁴⁰

O trecho integra uma reflexão que o protagonista faz sobre ser exigido a falar do que havia vivido, a olhar para trás e fazer do seu presente e futuro uma eterna perspectiva do passado. A sombra do passado o apreende pela pressão feita pelo outro — amigos, leitores ou o próprio desejo do personagem-escritor? O

³⁹ Silviano Santiago, *Em liberdade*, p. 139; e Flora Süssekind, *Literatura e vida literária*, p. 91-2.

⁴⁰ Silviano Santiago, *Em liberdade*, p. 65.

formato diário não nos deixa desvendar por quem esse outro se compõe — para que o personagem fale do sofrimento no cárcere e acaba que, como ele mesmo diz, “o ontem existe como modelo de comportamento para o presente”.⁴¹ Silviano Santiago, seguindo essa trilha, volta-se para o escritor alagoano, copiando-lhe a forma de escrita, os dilemas de ex-presidiário, mas tendo como perspectiva o próprio presente, de produção ficcional presa ao dilema da censura (a respeito, sugerimos a leitura do livro de Süsskind, cuja primeira parte trabalha a relação da literatura brasileira dos anos 1970 com a censura dos anos de ditadura militar), de modo que a cópia aqui é a sombra que constitui o simulacro. O escritor dentro da ficção foge do sentimentalismo apresentado por seus pares e colegas de prisão; o escritor fora da ficção foge do sentimentalismo apresentado por seus pares pós-prisão, ou em liberdade.

Diversas são as passagens em que se aborda o dilema do real e da invenção, questão-chave na escrita de Santiago, o que mais uma vez nos leva a reafirmar que a fala de Graciliano Ramos incorpora Silviano Santiago, e não o contrário. O autor é corporificado na ficção pelo desencadear solto da fala monológica do diário, que se deixa levar pelas elucubrações. Ele aparece e desaparece, como um fantasma ou uma sombra sempre presente, indo e voltando.

O romance-ensaio-diário *Em liberdade* traz diversos pontos de discussão pertinentes à produção literária. Quando, por exemplo, Graciliano comenta sobre o caráter ambíguo da ficção crítica, em comparação com a objetividade analítica do ensaio (p. 126), discute o potencial inventivo das duas formas de escrita. Aborda também a emergência autoral na mesma página, ao falar de José Lins do Rego: “No levantamento da glória passada e decadência presente do latifúndio da cana-de-açúcar, percebo tal envolvimento emocional do romancista (não digo só do narrador) com a matéria tratada.” Trabalha ainda o conceito de semelhança, buscando enaltecer as formas “parecer-se com” ou “como se”, o que pode ser visto no momento em que ele confessa a maneira como deseja que o leitor interprete suas linhas: “Gostaria de que todas as cenas deste diário fossem dadas ‘como’ cenas reais, cabendo ao leitor o papel de decifrá-las” (p. 137, destaque do autor). E alfineta enfim a produção literária de sua época, ao dizer que, caso venha

⁴¹ Idem.

a falar da experiência da cadeia, não o fará com o teor jornalístico (p. 185) ou pelo olhar do martírio (p. 199, 219).

Contudo, talvez a crítica mais produtiva de *Em liberdade* resida na última parte do livro. Trata-se do rascunho de um conto, provável romance a partir de dado momento, sobre a vida de Cláudio Manuel da Costa, inconfidente mineiro. Mencionado pela primeira vez na página 210 de um livro com 253 páginas, funciona como um encerramento do diário de Graciliano, possivelmente porque aí o personagem encontra o fim desse período em suspenso que são os primeiros meses pós-cárcere. Entretanto, para entender a estratégia utilizada por Silviano Santiago, voltemos à reversão do simulacro e à análise sobre o romance de Eça de Queirós.

Temos, na obra de Santiago, a semelhança como o ponto de partida para criação. E temos também a inserção de uma narrativa *à semelhança* da narrativa principal, que é a criação da história de Cláudio Manuel da Costa. *Tal qual* Eça, que insere a redação da peça por Ernestinho, Santiago insere uma trama que explica o próprio funcionamento de sua criação, fazendo assim transparecer a assinatura autoral pelo simulacro. Graciliano-protagonista promete escrever Cláudio, assim, na transitividade direta, com a voz de Cláudio, com as palavras e sensibilidade de Cláudio. Graciliano-protagonista vai tornar-se Cláudio na escrita. Vejamos o trecho que se segue:

Escreverei com a sua voz as suas palavras. Não serei mais eu. Narrarei os fatos com os meus olhos, a sua perspicácia e os seus cálculos. Enriquecerei as minhas lembranças com fatos e sensações que não existiram para mim. Verei amigos, inimigos e interrogadores com a sua sensibilidade. Com a sua inteligência analisarei e interpretarei os acontecimentos e tirarei as necessárias conclusões. Com a sua sensibilidade e inteligência, alegro-me ou entristeço-me, horrorizo-me ou envergonho-me, repudio ou acato, agarro ou mando para os infernos, enovelome ou libero-me.⁴²

O uso extensivo de verbos na primeira pessoa do singular, a insistência na ação do eu, enfatiza a figura que escreve, mas a alternância de pessoa nos pronomes possessivos bagunça a relação imediata entre o sujeito, a ação e o complemento. Com ele, o eu se escreve, funcionando o “se” como pronome reflexivo e possessivo de terceira pessoa.

⁴² Silviano Santiago, *Em liberdade*, p. 251.

Outro trecho esclarece um pouco mais a questão: “Tem de haver uma identificação minha com Cláudio, espécie de empatia, que me possibilite escrever a sua vida como se fosse a minha, escrever a minha vida como se fosse a sua. *É um projeto perigoso, pois as pessoas dão grande valor aos limites do indivíduo.*”⁴³ Aqui também se evidencia o projeto do livro, para repetir a fórmula de Susekind. Vale ainda destacar que em pouquíssimos casos Santiago fez uso do grifo, o que intensifica ainda mais o valor que ele quis dar a tal projeto perigoso.

A inserção da trama sobre o inconfidente mineiro se imbui de tal importância no livro que se multiplicam os exemplos de evidênciação do jogo de apropriação de vozes. Silviano diz, textualmente, que Cláudio será Graciliano. É como se exaltasse ali, na voz do outro, que Graciliano está sendo Silviano, pois, mesmo quando é Silviano quem redige, é Graciliano quem escreve.⁴⁴

Assim, o mineiro que escreve sobre/com o nordestino remete ao nordestino que promete escrever sobre/com o mineiro, numa superposição de vozes e tempos que ilumina o fazer literário brasileiro.

Aproveitemos a menção que fizemos anteriormente a Ana Cristina César e voltemos a ela. É também com o “como se” que trabalham os diários da poetisa. Num engodo de *egotrip*, seus poemas brincam com os fantasmas de uma literatura que fala de si sem cessar, e é através da semelhança que sobressai um olhar mais afiado, provocativo. Ao criar um tom de revelação de uma intimidade, espécie de partilha ao pé do ouvido, a poética de Ana Cristina César brinca também com a decepção, o eu lírico-narrador se aproxima e se afasta do leitor, como num jogo amoroso. Movimento tão bem ilustrado no final, quando, como numa apresentação no palco, a personagem se retira, abandona seu público com todos os cartões-postais que vinha distribuindo. Mas não sem antes prometer, no último minuto, voltar para contar “o resto daquela história verdadeira”.⁴⁵

Juntemos então agora os dois e vejamos se, na apropriação do estilo diário para construir uma verdade ficcional feita pelo Graciliano de Santiago e na entrega da personagem de César ao leitor, em seguida destacados, não é

⁴³ Idem, p. 226.

⁴⁴ “Cláudio será Graciliano. Graciliano redige, mas quem escreve é Cláudio.” Silviano Santiago, *Em liberdade*, p. 252.

⁴⁵ Ana Cristina César, “Epílogo”, p. 119.

construída uma interessante síntese da recusa de uma literatura puramente referencial e da afirmação de uma presença autoral ficcionalmente produzida.

Abandonar a ficção e adentrar-me pelo diário íntimo, deixando que o livro não seja construído pelo argumento ou pela psicologia dos personagens, mas pelos próprios caminhos imprevisíveis de uma vida vivida. Na ficção, o livro é organizado pelo romancista. No diário, toda e qualquer organização pode ser delegada ao leitor. Ele que se vire se quiser fazer sentido com as frases ou com o enredo.⁴⁶

Ao que responderia o diário-poesia:

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 — (...)’⁴⁷

São eus que assinam essas obras, subjetividades literárias que se escrevem, como que dando contornos de seus corpos, através do formato mais íntimo de escrita: o diário. Interessante também, afinal, é a maneira como os dois autores embaçam a identificação do narrador, ao jogar a referencialidade na arena da ficção sem respeitar o pacto biográfico. O embate livre faz subir poeira, e nossos (dos leitores) olhos não aguentam muito tempo abertos.

Nesses casos, não está em questão a originalidade do texto, afinal, todos sabemos que saíram de Santiago aquelas linhas de *Em liberdade*. A qualidade de cópia transparece na apropriação do estilo de um autor consagrado e da reprodução de um formato apropriado ao momento de produção literária. Ao construir o seu Graciliano, como prenuncia a epígrafe do romance, Santiago assina o diário inexistente do autor existente mais como crítico do que como romancista. Melhor dizendo: poderíamos até entrar no jogo e acreditar que aquele é um relato dos primeiros meses de liberdade de Graciliano Ramos, autor de *Memórias do cárcere*. Mas sobrevirá o nome de Silviano Santiago ao se resgatar do manancial literário a geração de 1930, com seus relatos de martírio e

⁴⁶ Silviano Santiago, *Em liberdade*, p. 26.

⁴⁷ Ana Cristina César, *Luvax de pelica*, p. 111.

sofrimento numa época, 1980, em que se fazia uso do mesmo procedimento, relatos da experiência da ditadura na literatura. Dessa maneira, Silviano Santiago traz os dois momentos — geração de 1930 e produção ficcional de 1980 — para o mesmo plano e os problematiza. A cópia perfeita não deixa de fazer emergir a assinatura autoral. Mais crítico do que romancista, Santiago cria um romance tão perfeitamente amoldado a esse gênero que funciona mais como ensaio do que como romance.

Quando, em escritos críticos, compara a paródia com o pastiche — a primeira característica do modernismo, o último frequente no momento pós-moderno —, Silviano Santiago já está tratando de toda essa questão.⁴⁸ A paródia carrega a força da ironia no processo de agressão ao original. Rejeita, através do escárnio, os valores do texto primeiro. No entanto, identificamos que o trabalho de referência na paródia não deixa de entrever certa reverência. Ainda que se queira quebrar a vitrine da tradição, o próprio ato de retomar o texto original, mesmo que para agredi-lo, continua sendo uma maneira de olhar para o passado, e tê-lo em consideração.

Já o pastiche, segundo Silviano Santiago, teria como mote o suplemento, uma vez que reconhece a completude do texto primeiro. O pastiche oferece um algo a mais, atualizado no tempo do texto segundo. Se na literatura de esquerda de 1930 só o martírio era valorizado, Santiago procurou, na década de 1980, resguardar esse valor, mas aliado a uma literatura da apropriação do estilo. Mas o termo suplemento também indica uma falta a ser suprida. Nesse sentido, o pastiche de *Em liberdade* não confia tanto assim no passado, e Silviano Santiago “autoralmente” assina, de olho nas falhas do texto primeiro, um fragmento suplementar, ciente de que esse traço que apresenta é mais uma pedra no jogo de falta e excesso constituinte de todo e qualquer texto.⁴⁹

O modernismo brasileiro, ao preocupar-se com as formas de escrita, deu relevo a diferentes procedimentos que problematizam o papel autoral. Não apenas na remissão e na cópia, como vimos em *Macunaíma*, mas também pela paródia, tão popular naquele início de século XX e pela qual Oswald de Andrade tanto se destacou. Era potente tomar o texto primeiro e transgredi-lo, mantendo a forma,

⁴⁸ A respeito, ver Silviano Santiago, “A permanência do discurso da tradição no modernismo”, p. 108-44.

⁴⁹ Conferir Silviano Santiago (org.), *Glossário de Derrida*, p. 88-9.

mas alterando seus significantes, atualizando seus termos, apropriando-se da força da tradição, do cânone, a serviço próprio. O modernismo, ademais, brincou com a autoria também na variação de assinaturas. O recurso do pseudônimo serviu para multiplicar as redações de jornais, criando personagens com estilos próprios de escrita. Mas não eram apenas assinaturas outras, havia figuras forjadas, como o caso de Juó Bananére, personagem criado por Alexandre Ribeiro Marcondes Machado e que ganhou tanta popularidade que ocupou o lugar de seu autor, apagando-o da memória popular e permanecendo como o verdadeiro cronista e parodista de *O pirralho*.

Tratar de cada um desses casos, no entanto, exigiria que detivéssemos o olhar apenas no modernismo, e nossa intenção aqui foi levantar questões acerca das figurações autorais que permaneceram, num movimento de ida e volta, até o momento atual. Assim, buscamos outros fios soltos que continuam a ser retomados no fazer literário deste início de século, e alguns dos trabalhos de Silviano Santiago se impuseram a nós com a força de um exemplo incontestável. Assim como os fios soltos que trançam os textos, numa malha de significantes que se regenera sistematicamente, formando o circuito da intertextualidade.

Ao fim e ao cabo, olhando em retrospecto, parece-nos que deslocamentos da noção de pertencimento e propriedade⁵⁰ foram cruciais para o fazer literário brasileiro do último século até os dias atuais. Isso implica também uma atenção especial ao constituir-se autor, que, como tentamos mostrar, apropria-se do corpo do outro para fazer valer o próprio rosto. Copiar, criar formas simulacrais que carregam a sobrevivência de um texto original, brincar com o pacto biográfico e com as percepções de realidade; essas noções se mostram pertinentes, ontem e hoje, para pensar que contornos podemos dar à figura do autor e como ele emerge na ficção com diferentes roupagens.

⁵⁰ A respeito, ver Florencia Garramuño, *Frutos estranhos*.

De corpo presente

*Olho muito tempo o corpo de um poema
até perder de vista o que não seja corpo
e sentir separado dentre os dentes
um filete de sangue
nas gengivas*

Ana Cristina César, “Primeira lição”

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 Moriconi¹ — em relação à categoria autoral, após a morte do autor e do seu, digamos, renascimento. Se até o

¹ Ítalo Moriconi, “Circuitos contemporâneos do literário: indicações de pesquisa”, p. 148.

surgimento da imprensa e a ascensão da classe burguesa o conceito de autor se identifica com o texto,² de maneira que se compreende o autor como um “modelo discursivo chancelado pela tradição”,³ 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 representativo⁴ 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”⁵ entre fragmentos autônomos que dialogam entre si. Essas camadas de texto funcionariam como microssistemas constituintes de um sistema maior, o texto como um todo, ao mesmo tempo em 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 Cage⁶ —, nesse contexto, apregoado 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

² Heidrun Olinto, “Dimensões construtivistas nos estudos literários”, p. 37.

³ Roberto Acízelo de Souza, *Iniciação aos estudos literários*, p. 23.

⁴ 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.

⁵ Jacques Leenhardt, em palestra proferida na Pontifícia Universidade Católica (PUC-Rio), entre abril e maio de 2014, sob o título: “Releer os anos 60-70: entre estruturalismo e pós-estruturalismo — uma reviravolta na cultura e na arte?”

⁶ John Cage apud Roberto Simanowski, “Interactive Installations”, p. 122.

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”.⁷

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 um deles 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 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.

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’”,⁸ e seus contornos se circunscrevem através do caráter de acontecimento público,⁹ de efemeridade¹⁰ e de presença do artista e do espectador, ambos agentes desse acontecimento.

⁷ Diana Klinger, *Escritas de si, escritas do outro*, p. 33-4.

⁸ Richard Schechner, “What Is Performance Studies?”, p. 3. “There is no historically or culturally fixable limit to what is or is not ‘performance’.” Tradução livre.

⁹ Erika Fischer-Lichte, “Fundamentos para uma estética de lo performativo”, p. 58.

¹⁰ 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”.

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.¹¹

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:

¹¹ Erika Fischer-Lichte, “Fundamentos para una estética de lo performativo”, p. 34. “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 su signicidad, entre significante y significado.

Tanto para una estética hermenéutica como para una estética semiótica es esencial distinguir netamente sujeto y objeto. El artista, sujeto (1), crea la obra de arte como un artefacto separable, fijable, transmissible e independiente de sí. Dada esta primera premisa, un receptor cualquiera, sujeto (2), puede hacerla objeto de su percepción y de su interpretación. El artefactofijable y transmissible, la obra de arte como objeto, garantiza que el receptor se pueda poner frente a ella una y otra vez, que descubra continuamente en ella nuevos elementos estructurales y que le pueda atribuir siempre significados nuevos y distintos.” Tradução livre.

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.¹² (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 se institucionalizou no campo da arte 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 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. (...)

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

¹² Silviano Santiago, “Caetano Veloso enquanto superastro”, p. 159.

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.¹³

No caso da escrita do eu, a prerrogativa do espaço público se dá dentro da 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*.¹⁴

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

¹³ Erika Fischer-Lichte, “Fundamentos para una estética de lo performativo”, p. 40-1. “En literatura el impulso performativo no sólo se manifestó 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 escuchar la voz de un poeta o de un escritor. (...) De esa manera se marcaba con claridad la diferencia entre leer el texto y escuchar la lectura pública, entre un leer como deciframiento del texto y un leer como realización escénica. Finalmente, la atención de los oyentes terminó 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.

¹⁴ Diana Klinger, *Escritas de si, escritas do outro*, p. 49.

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.”¹⁵

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”.¹⁶ 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 deste capítulo. 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

¹⁵ Schechner, “What Is Performance Studies?”, p. 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.

¹⁶ Heidrun Olinto, “Dimensões construtivistas nos estudos literários”, p. 30-1.

estética, lembrando-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’ (*perceptive by 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 o 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.¹⁷

A estética como algo que toca o outro, como uma percepção sensorial, nos faz lembrar, 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 ressalta 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.¹⁸

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

¹⁷ Susan Buck-Morss, “Estética e anestética: o ‘Ensaio sobre a obra de arte’ de Walter Benjamin reconsiderado”, p. 13-4.

¹⁸ Idem, p. 19 e nota.

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 Gagnebin¹⁹ 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 colocou Ana Cristina César (vamos, voltemos lá, ao primeiro capítulo), para os braços de seu leitor, de modo a que este não o esqueça mais? E, depois, passada a noite juntos, o autor se retira, firmando a efemeridade do encontro. Vejamos como termina o trecho de César:

‘(...) 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.’²⁰

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

¹⁹ Jeanne Marie Gagnebin, “De uma estética da visibilidade a uma estética da tatibilidade”, p. 169-70.

²⁰ Ana Cristina César, *Luvax de pelica*, p. 111.

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.²¹

Nesse sentido, essas duas criações complementam-se na construção do imaginário autoral, tanto em termos de “realidade real” quanto de realidade inventada. Tratemos 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 com o 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

²¹ Diana Klinger, “Escrita de si como performance”, p. 24.

romance em inúmeras entrevistas, podem servir como uma porta de entrada para uma investigação sobre o trabalho de construção de uma carreira literária.²²

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 pouco 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.”²³ 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.²⁴

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

²² Luciene Azevedo, “Daniel Galera. Profissão: escritor”, p. 238.

²³ Trecho retirado da matéria “Depois de sucesso na internet, autoras estarão na Bienal”, de *O Globo*, 30 de agosto de 2015. Volto 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” (p. 240).

²⁴ 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.

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,²⁵ como função discursiva que traz ao mundo a obra.

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.²⁶ 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 *making of* 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

²⁵ Michel Foucault, “Qu’est-ce qu’un auteur?”.

²⁶ Diana Klinger, *Escritas de si, escritas do outro*, p. 50-1.

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.²⁷

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

²⁷ Ítalo Moriconi, “Circuitos contemporâneos do literário: indicações de pesquisa”, p. 161-2.

indistinação 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.

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.”²⁸

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.

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.²⁹ Não

²⁸ Citação retirada da entrevista ao Ciclo de Crítica Jardim Alheio, em 8 de abril de 2013, publicada no site YouTube.

²⁹ Ressalto 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

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.³⁰ 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.”³¹

Alguns exemplos podem deixar mais clara essa explicitação: “Apaixonei-me pela minha ex-mulher no dia do lançamento de *O livro dos mandarins*. Não aconteceu nada: ela não escreveu esse diário e não cobriu o Festival de Cannes de 2011 para um jornal. É só um conto.”; “Não estou tratando de uma pessoa em particular. Minha ex-mulher não existe: é personagem de um romance.”³²

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

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.)

³⁰ 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.

³¹ Ricardo Lísias, *Divórcio*, quarta capa.

³² Idem, p. 15 e 128 respectivamente.

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:

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.³³

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*.³⁴ 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 ao explicitá-la para depois dismantelá-la, ou no resultado dela para o leitor. Dito isso, voltemos ao caso tratado.

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

³³ Idem, p. 198 e 214, respectivamente.

³⁴ Para acessar essas entrevistas, conferir a bibliografia, ao final desta dissertação.

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 Objetiva³⁵ 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, 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. (Aspectos dessa construção são tratados no capítulo seguinte e anterior, mas, desculpando-nos de antemão a repetição, alguns casos merecem ser mencionados aqui e lá.) 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*. Como vimos, 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.

³⁵ 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 Penguin Random House, 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.

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 encontrava, 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...” (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 imbróglio das biografias recentemente

abordado pela imprensa e tratado pelo Tribunal Superior Federal.³⁶ 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 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

³⁶ 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.

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”³⁷ 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 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.³⁸

Vale agora retomar a trajetória que resumimos no início do capítulo. 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

³⁷ Citação retirada da entrevista ao Ciclo de Crítica Jardim Alheio, em 8 de abril de 2013, publicada no site YouTube.

³⁸ Citação retirada da entrevista publicada em 19 de setembro de 2013 no site Brasileiros.

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 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!!!”³⁹), 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.”⁴⁰

A personagem Emma Bovary trai seu marido, tido por ela como um homem insosso 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 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

³⁹ 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.

⁴⁰ Idem. “L’art sans règle n’est plus l’art; c’est comme une femme qui quitterait tout vêtement. Imposer à l’art 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.

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 e do leitor.

Sobre autores, sobre editoras

Escritor não existe mais

Mas também não precisa virar deus

Tem alguém na casa

Você acha que ele aguenta?

Ana Cristina César, “Conversa de senhoras”

O volume de trabalho nos departamentos que lidam diretamente com textos nas editoras de livros é, em geral, bastante grande. Muitas etapas ainda têm um caráter quase artesanal, de leitura minuciosa do texto, cotejamento com edições anteriores ou originais em outras línguas. Talvez por isso, por haver tarefas que exigem um detalhamento que as máquinas ainda não atingem, algumas outras são cumpridas quase de modo automático, como se um modelo pronto pudesse dar conta do que se exige.

Uma dessas tarefas menos prestigiosas é o texto conhecido no meio editorial como Sobre o autor. Trata-se daquele texto pequeno, normalmente inserido na base da segunda orelha, mas também encontrado nas últimas páginas do livro ou na quarta capa. Nele se apresentam informações tidas como básicas sobre aquele que assina a história contada no livro ou o argumento apresentado na tese ou ensaio. Junto a esse texto muitas vezes encontramos uma foto do autor, quase sempre recente, quase sempre simpática e quase sempre mostrando apenas o rosto.

Seria seu tamanho a sugerir aos editores e produtores editoriais que o trabalho de escrita é simples? Ou seria a repetição da tarefa, já que parece ser hoje um consenso a necessidade de um Sobre o autor, que torna os produtores e assistentes editoriais especialistas em criar textos desse tipo? Seria, ainda, um mero protocolo, a ser cumprido do jeito mais rápido que houver, não gozando de tanto prestígio quanto os outros paratextos, como a nota editorial e o texto de orelha?

Talvez sejam todas essas opções juntas. Em um experimento simples, sem maiores pretensões, coletamos alguns textos Sobre o autor de livros de ficção nacional e de livros de não ficção trabalhados nesta dissertação. Foram 24 textos, incluindo alguns retirados dos sites das editoras, e confirmamos o previsível: os

textos apresentam basicamente as mesmas informações. Logo de início nossa proposta nos pareceu infrutífera. A sensação imediata foi de fragilidade. Analisar esses textos e tentar retirar elementos que participem da criação de um imaginário autoral seria um exercício inútil? Decidimos optar pela paciência e insistir, olhar com mais calma para esses escritos homogêneos e aparentemente burocráticos. Afinal, por que haver um consenso tão inquestionável sobre a necessidade de umas poucas palavras, algo em torno de seiscentos caracteres para usarmos termos mais técnicos, sobre este que estampa seu nome na capa do livro?

Um dos caminhos então foi pensar justamente a insistência dessas mesmas informações. Além do nome do autor, estabelecendo desde o início um diálogo entre esse texto e a assinatura na capa, temos em geral a sua cidade de origem — dos textos aqui analisados, todos os autores brasileiros vieram das regiões Sul e Sudeste, o que já configura outro tema de pesquisa bastante relevante, concernente ao foco das editoras em autores de certas áreas do país e sua consequente perspectiva de mundo presente nas obras de ficção (a respeito, ver Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea, coordenado por Regina Dalcastagnè¹) — e ano de nascimento. Em seguida, temos um pequeno rol de publicações anteriores e outras atividades profissionais nas quais esses autores estão envolvidos — do pequeno levantamento, a maioria se inscreve na área acadêmica e do jornalismo, seja dando aulas em universidades e participando de pesquisas na área de literatura e comunicação, seja escrevendo para jornais, revistas e sites. Finalmente, chegamos às premiações de obras e reconhecimento da crítica, que podem vir também na forma de traduções adquiridas por editoras estrangeiras.² Essas informações, pontuais e objetivas, sugerem um esforço em apresentar formas de legitimação das páginas impressas, além de situar o contexto em que vivem esses autores. Parecem justificar a escolha das editoras e, também, do leitor, como se sustentassem essa escolha pelo ponto de vista mercadológico (vá lá, pode comprar, eu valho a pena) e pelo crivo artístico (a Associação Paulista de Críticos de Arte declara: ele vale mesmo a pena).

¹ <http://www.gelbc.com.br/inicio.html>. Acesso em janeiro de 2016.

² Sobre o prestígio, ou necessidade, de promover o livro fora do território nacional, vale ler a querela entre a agente literária Luciana Villas-Boas e o escritor João Paulo Cuenca, em duas colunas da *Folha de S.Paulo* em 2014: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/02/1415721-para-quem-escreve-o-autor-local.shtml> e <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/03/1422111-o-ornitorrinco-e-a-agente-literaria.shtml>. Acesso em fevereiro de 2016.

Oferece, ademais, uma espécie de mediação entre o leitor e a obra, uma vez que descortina a perspectiva social e geracional empregada na narrativa pelo autor. Não se trata de definir a interpretação ao contextualizar o ambiente externo em que se encontra aquele que escreve, mas de sugerir chaves de leitura, uma entrada no texto que se oferece através do pouco que o editor permite saber sobre o autor. É como se compreendêssemos certas manobras narrativas se sabemos que o autor vem do Rio de Janeiro, portanto vive num ambiente urbano multifacetado e ao mesmo tempo marcado por divisões sociais e de classe. Ou se descobrimos que está na faixa dos trinta anos, mas já tem alguma bagagem de publicação, portanto é capaz de atingir nichos mais jovens e, ao mesmo tempo, está familiarizado com certos recursos narrativos e interesses recentes das editoras. Ou se sabemos que sua narrativa encontra eco em terras estrangeiras, às quais chegou via agentes que procuram algo legitimamente brasileiro sem ser exótico, abordando temas gerais, e não tão locais ou circunscritos a uma realidade intimamente regional, se acolhermos o comentário, feito durante a Festa Literária de Paraty de 2014, da agente literária Nicole Witt, possivelmente a mais importante representante da literatura brasileira na Europa.³

Finalmente, esse pequeno texto delimita quais seriam as principais informações que o leitor precisa saber, de acordo com as convenções que regem a produção editorial, para vislumbrar certo contorno daquele que assina o livro. É interessante notar como os Sobre o autor nunca apresentam um dado mais pessoal do autor, algo que, diferentemente, já é mais comum em livros infantis, por exemplo. Dessa forma, esses textos, por um lado, procuram criar um diálogo talvez indireto com o livro e com a história contada, ao propor essas chaves de leitura, mas, por outro, parecem trabalhar prioritariamente em nome da construção de um nome autoral, pela via mercadológica e canônica, através de uma presença mais palpável dessa mão que escreve as páginas impressas.

Um caminho mais didático para refletir sobre essas pequenas apresentações é pensar a função dos paratextos. Esses textos que caminham junto, ao lado, do texto principal — no caso desta pesquisa a ficção em forma de romance — procuram em geral dirigir a atenção do leitor para certos itens

³ Registro colhido na mesa “Meio de campo: o papel do agente literário”, na programação da Flip Mais, na Casa da Cultura, de 2014.

preestabelecidos de inter-relação da escrita com as circunstâncias histórico-biográfico-bibliográficas de sua construção. Atrair a atenção para um ou outro elemento, destacar alguma relação com obra anterior do autor ou referências a outros escritos, contribuir para a construção de uma fortuna crítica. Antoine Compagnon, que prefere o termo perigrafia, sobre ele escreve:

Compreende toda uma série de elementos que o envolvem, como a moldura fecha o quadro com um título, com uma assinatura, com uma dedicatória. São outras tantas entradas no corpo do livro: elas desenham uma *perigrafia*, que o autor deve vigiar e onde ele deve se observar, porque é primeiramente nos arredores do texto que se trama sua receptibilidade.⁴

Nessa breve explicação há alguns elementos importantes a serem destrinchados. Compagnon compara a perigrafia com uma moldura e uma assinatura, destacando, além disso, seu caráter fronteiro. Fala da relação do autor com a perigrafia. Finaliza então com o lugar de antecipação desses textos. Vejamos cada uma dessas qualificações no que se refere ao texto Sobre o autor, que, aliás, não está incluído na lista de Compagnon dos textos perigráficos, quais sejam: notas, índices, bibliografia, prefácio, prólogo, introdução, conclusão, apêndices e anexos. Analisemos essa ressalva também.

Relação do autor com a perigrafia e seu caráter de moldura. Compagnon, no livro citado, procura estabelecer uma linha temporal de regulação do texto, indo da escrita medieval à clássica. Essa regulação se daria num momento inicial pela verificação de uma referência ao texto primeiro, original, na qual se veria o peso da tradição legitimando ou respaldando o texto que ora se apresenta. Os escritos portanto sempre se remeteriam a um texto primeiro. Essa concepção medieval desconhece uma partição entre homem e sua comunidade, o texto em si insere-se numa linhagem que a justifica. A idade clássica instauraria, por sua vez, uma espécie de censura prévia, um controle no ato da escrita (o controle exercido antes ocorria por denúncia e repressão, recursos externos ao texto). Uma vez que emerge o valor de indivíduo, de sujeito que participa da comunidade, mas não se dilui nela, este que escreve é responsável por “conter sua língua, a fim de dominar um discurso”.⁵ Os termos de Compagnon são sugestivos. Conter a língua como

⁴ Antoine Compagnon, *O trabalho da citação*, p. 104-5.

⁵ Idem, p. 99.

atentar para o que fala, segurar a língua-órgão dentro da boca-órgão, mas também restringir a língua-sistema compartilhado, não a deixar solta pela sociedade afora — o autor portanto como figura de autoridade e com o poder de usar a língua. Dominar o discurso, da mesma forma, como segurá-lo junto de si, domar o selvagem discurso, subjugar-lo para controle desse sujeito. A transformação é bastante significativa. O equilíbrio do texto, a homeostase de que fala Compagnon, é garantido em nome de sua receptibilidade. A relação autor-texto-leitor aparece, assim, da seguinte maneira para o historiador da literatura: “Instituir um novo modelo de relação entre o sujeito e o objeto, entre o autor e o livro, modelo que, integrando de algum modo as condições de receptibilidade do texto, fornecesse por si mesmo o princípio de sua regulação, como um homeostato.”⁶

À homeostase é atribuída grande importância por Compagnon. Para o historiador francês, o texto a partir da idade clássica, sendo regido por uma regulação interna, tem como objetivo encerrar-se em si mesmo, valer-se de todos os elementos de que precisa para ser apreendido. Para isso, requer circunscrições. Essas fronteiras são mais bem alinhavadas se contam com — ei-la finalmente — uma perigrafia. Esses paratextos ajudam o autor a desenhar os limites para seu texto, como uma moldura. A perigrafia portanto não está nem dentro nem fora da obra, dessa forma ela se constrói como uma espécie de fronteira. (Hoje em dia, com as atuais discussões sobre o campo literário, é difícil não associar, de imediato, o termo “fronteira” ao próprio lugar da literatura, e, dessa forma, caberia perguntar: essa perigrafia antecipou o caminho percorrido pela crítica e academia para delimitar em que consiste a literatura e qual é a sua relação com a sociedade? Ou seriam fronteiras diferentes?)

E, para configurar-se como moldura, esses paratextos precisam prenunciar algo que é característico do texto propriamente. Nesse sentido é que favorecem uma espécie, digamos, de primeiro tatear do leitor no terreno ainda estrangeiro da obra. Aquele pezinho que toca, pela ponta dos dedos, rapidinho, recuando em seguida, uma água talvez gelada demais ou um solo ainda indefinível. E não deixa de insistir em certa orientação de leitura, portanto, em certo controle dirigido ao leitor. Mas, além disso, não ofereceriam também uma dada conformação de um

⁶ Antoine Compagnon, *O trabalho da citação*, p. 99.

perfil autoral? A moldura de um quadro não deve estar dissociada da pintura em si — apesar de isso ocorrer —, mas de que forma ela se associaria ao próprio pintor, independentemente de ele escolhê-la ou não?

Logo, se o autor deve vigiar e lá se observar (voltemos lá, à citação) é porque se pressupõe que o autor terá, primeiro, tal controle sobre esses textos que acompanham seu texto principal e, segundo, deve neles ser refletido. Mas como se daria esse controle, se é que de fato ocorre? Não nos parece que escrevê-los ou dar o aval aos textos enviados pela editora seja suficiente para garantir tal controle. Estaria ele associado à pretensão romântica de determinação da interpretação pelo criador primeiro do texto? Pensamos que a resposta residiria mais na sugestão dessas chaves de leitura e, dessa maneira, ao situar o possível futuro leitor a respeito do que está prestes a ler. No trabalho editorial, esses paratextos são tidos como formas de enriquecer a obra, abrir mais e mais panoramas, atrair a atenção do leitor para um ou outro detalhe não tão evidente, funcionando como o biscoito de Alice para fazer crescer... só que dessa vez o mundo oferecido pela obra, e não a esperta menina.⁷

É isso que verificamos no texto *Sobre o autor*? Não necessariamente. Talvez por isso Compagnon o tenha deixado de fora. Perguntamos então: e se alterássemos o conteúdo desses textos? Millôr Fernandes não poderia dizer mais sobre o autor que com o texto enviado à Editora Nova Fronteira quando da publicação da coletânea de vários autores sobre a personagem Capitu. Solicitado pelo editor a enviar uma minibiografia, sua resposta foi: “Millôr Fernandes nasceu. E ainda não morreu.”⁸ Em sete palavras ele resumiu o que é um texto *Sobre o autor*, definiu-se da melhor maneira Millôr de ser e deu pano para uma manga comprida para toda a discussão crítica e acadêmica sobre a morte do autor.

E se, em vez de seguir o padrão, levantássemos elementos que tivessem contribuído para a criação da obra diretamente? Algo como, imaginemos: João Paulo Cuenca demorou cerca de dois anos para escrever o livro. Suas pesquisas

⁷ Interessante pensar como a funcionalidade desses escritos muda quando lida e disseminada pelos meios eletrônicos. A reflexão aqui acaba focada no objeto livro impresso, mas a circulação na internet traz à tona uma série de outros encadeamentos, seja pelo hiperlink, seja pelas associações caóticas que os leitores podem fazer entre si e com o autor. A aparente arbitrariedade da circulação de ideias nos meios virtuais não deixa de fazer emergir uma série de positivities para criação e para a problematização desse controle discursivo.

⁸ Alberto Schprejer (org.), *Quem é Capitu?*, p. 170.

compreenderam um esforço que lhe valeu uma coleção de vinis de samba da década de 1950 e uma cefaleia insistente. Viciado no analgésico Advil desde então, ele acredita que seu personagem Fábio tenha surgido entre um latejamento e outro de suas artérias cerebrais durante uma noite de enxaqueca. Exemplo fictício que pretende dar indícios da relação fronteiriça entre a obra e o autor. Nesse caso, o texto teria um teor criativo e talvez ficcional, mas indicaria caminhos de vislumbrar um autor próximo à sua obra e um objeto livro entregue a um projeto literário. O Sobre o autor poderia, de outra forma, já antecipar aquilo que os autores são instigados a falar quando da publicação do livro, sejam os percursos por que passaram para escrevê-lo, sejam detalhes biográficos que interferiram na escrita.

Essa é uma estratégia já explorada nos livros infantis. Alguma menção à história, ou ao que inspirou o autor e o ilustrador, é quase tão importante nessa categoria literária quanto enumerar os países que compraram a obra no caso do livro direcionado ao público adulto.⁹ Não há como negar que o trabalho do objeto livro no caso dos livros infantis é muito mais minucioso, inclusive por conta das ilustrações, no sentido de unificar texto-imagem-objeto. Da mesma forma, parece-nos igualmente inegável que o resultado é muito mais interessante se se pensa o objeto livro aliado a um projeto literário, em comparação com uma preocupação em legitimar a importância do autor, provar seu domínio da escrita ou seu volume de vendas de títulos anteriores.

Mas há salvação para o texto Sobre o autor dirigido aos maiores de idade. Um dos recursos que vêm sendo mais pensados pela editora é a foto que acompanha esse texto. No caso de *Barba ensopada de sangue*, por exemplo, a foto mostra o autor com uma basta barba, diferentemente de outros livros dele, o que sugere, pelo menos, certo humor propositivo. E se humor tem algum poder transgressivo, vale citá-lo aqui.

⁹ Vale a pena apresentar pelo menos um exemplo. No livro infantil *O trem e o tubarão* (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013), os Sobre o autor, ilustrador e tradutor fazem referência à trama de batalha entre um trem e um tubarão, que é justamente o (inusitado) assunto do livro. “Chris Barton amava tanto seus bonecos quando era criança quanto seu filho hoje ama trens e tubarões”; “Tom Lichtenheld ilustrou e escreveu tantos livros que daria para encher um vagão inteiro!”; “Marília Garcia é carioca, adora nadar no fundo do mar e sempre sorri ao ouvir o apito da maria-fumaça”. Ao que se seguem as informações-padrão, também observadas nos livros adultos.

Florencia Garramuño, em *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*, comenta outro exemplo em que se trabalha um diálogo maior entre esse tipo de texto e a proposta literária. Ao pensar o modo do fazer artístico atual como um campo expandido entre os saberes e as formas de arte, de modo a produzir certo esmaecimento das categorias, Garramuño traz o caso do livro *Nove noites: romance*, de Bernardo de Carvalho, já mencionado aqui, em que a narrativa mescla elementos de ficção, escrita jornalística, pesquisa etnográfica e aspectos da própria biografia do autor. Diante de projeto tão claro e ao mesmo tempo tão audacioso, a decisão de colocar junto ao texto Sobre o autor, na segunda orelha, uma foto do autor quando criança com os índios krahô, personagens da narrativa, traz um novo olhar para o objeto livro e para a proposta literária. Nas palavras de Garramuño, “deste modo, o desbordamento de limites é levado ao extremo do limite próprio do livro — a orelha. Outra estratégia com que a ficção, em seu limite externo, se confunde com a realidade e a complica.”¹⁰

De todo modo, nada disso terá importância para nossa reflexão se não tivermos em mente a questão: esses textos podem ou não sugerir certa noção do que é ser autor/escritor no Brasil? Regina Dalcastagnè, em pesquisa abrangente, tem mapeado o autor brasileiro acolhido pelas maiores casas editoriais no país. O resultado não surpreende: o autor brasileiro reconhecido pela crítica e pelas grandes editoras é homem, branco, de classe média, com formação na área de humanas e trabalho (porque dificilmente vive só de sua literatura) ligado à produção textual. Esse autor reflete um mundo bastante circunscrito às regiões Sul e Sudeste do Brasil, longe das periferias e subúrbios que rodeiam e abrangem as grandes cidades. No que se refere às narrativas, se, por um lado, se observa um esforço em trazer certo “efeito de realidade” referente ao contexto atual do país, por outro, observa-se um número significativamente pequeno de protagonistas mulheres, negros, indígenas e homossexuais.¹¹ A conclusão é que “mais da metade (54,1%) dos narradores [representados em 68,3% dos casos como homens] pertencem tanto à elite intelectual quanto às classes médias. Ou seja, mais uma vez, observa-se que aqueles que assumem a voz narrativa tendem a

¹⁰ Florencia Garramuño, *Frutos estranhos*, p. 38.

¹¹ Regina Dalcastagnè, *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*, p. 147-86. Nesse livro ela publicou parte da pesquisa, a saber o período de 1990-2004. A pesquisa completa abrange o período de 1979 a 2014.

compartilhar as características dos autores dos romances.”¹² Assim se deflagra a importância da pesquisa da professora da Universidade de Brasília (UnB) e de trazê-la para a nossa discussão. Pois uma vez que o autor reconhecido se restringe a certas circunscrições bastante reduzidas e homogêneas, e leva essas características a seus protagonistas ficcionais, é bastante problemático pensar a construção da figura — e de figurações — autoral como um vir a ser individual e intrinsecamente pessoal. Assim como a literatura não perde de vista a sociedade em que se inscreve, ainda que garanta um lado de si destacado dela, o autor se mostra sempre uma construção inscrita num e a partir de um coletivo.

O mapeamento de Dalcastagnè tem como escopo os romances publicados de 1979 a 2014. Para ter um resumo dos critérios da pesquisa, segue-se o comentário da pesquisadora:

O objetivo não era mapear tudo o que se produz sob o rótulo de ‘literatura’, mas um conjunto de obras representativas, dotadas de reconhecimento social, com certa penetração. Entendi que as editoras são as principais fiadoras deste reconhecimento. Assim, contatei um grupo de 30 escritores, críticos e professores, indagando quais seriam as três principais editoras para a publicação de literatura brasileira em prosa, aquelas que conferiam mais prestígio a seus autores. Desta enquete, para o período de 1990 a 2004 surgiram, com grande clareza, os nomes da Companhia das Letras, Record e Rocco. Para o período de 2005 a 2014, foram selecionadas Companhia das Letras, Record e Objetiva/Alfaguara. Para o período intermediário, de 1965 a 1979, (...) chegamos à conclusão de que as duas principais editoras então (pelo volume de obras publicadas e pela importância no cenário nacional) eram a Civilização Brasileira e a José Olympio. (...) Não trabalhamos com a recepção do leitor, que envolveria outro tipo de metodologia e outros problemas de pesquisa.¹³

Silviano Santiago já havia chegado às mesmas conclusões a respeito da literatura modernista. A circulação do livro se dava de maneira “limitada, deficitária e claudicante”, segundo seus termos em “Vale quanto pesa”, ou seja, entre alguns e entre os mesmos, o livro sendo produzido por poucos e para poucos, seus pares, atendendo à expectativa de um “cosmopolitismo cultural burguês”, para continuarmos no texto de Santiago.

¹² Regina Dalcastagnè, *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*, p. 190. Informação de adendo entre colchetes retirado da p. 165.

¹³ Trecho retirado da entrevista ao jornal *Cândido*, da Biblioteca Pública do Paraná, publicado em: <http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=617>. Acesso em fevereiro de 2016.

Se tivermos em mente que todos os textos Sobre o autor analisados para este capítulo confirmam a regra evidenciada pela pesquisa de Dalcastagnè, talvez seja interessante pensar como as editoras, ao criar esses textos, procuram reafirmar e criar um perfil autoral que corresponda a esse ideal de autor. Perguntar se as editoras é que procuram esse perfil ou se isso reflete o cenário de produção no país, ou ainda se são os leitores que demandam esse tipo de produção, parecem-nos uma deliberada decisão em ignorar a vasta produção cultural que tenta emergir de maneira resistente nas periferias da cidade e das regiões brasileiras. É interessante perguntar, entretanto, como editoras, obras e autores contribuem entre si para a fermentação de um perfil próprio de cada parte envolvida.

Dalcastagnè argumenta que a decisão de usar como critério editoras que fossem mais representativas, pelo olhar dos livreiros, leitores e críticos, do cenário ficcional no Brasil se deu porque “a *casa editorial* foi entendida como fiadora da validade das obras que publica; num jogo de benefícios mútuos, autores e obras transferem capital simbólico para a editora que os publica, mas também recebem o prestígio que ela já acumulou”,¹⁴ pois esta se insere como agente na legitimação do autor no campo literário. A editora Izabel Aleixo lembra, ainda, que em revistas especializadas no mercado literário (principalmente internacionais) a informação sobre a venda dos direitos autorais de um livro é veiculada dando-se ênfase ao editor que a compra, não necessariamente à casa editorial, o que sinaliza a construção de um perfil do editor, espécie de traço autoral da profissão editorial, para além do projeto empresarial da companhia na qual trabalha.¹⁵

Não é o interesse central desta dissertação, contudo, aprofundar os meandros de prospecção e escolha das editoras, primeiro porque acreditamos que a construção autoral pode se fazer para além das diferenças de critério de uma editora de prestígio (não entrando na questão do uso do termo “prestígio” aqui) e outra e também das editoras de menor porte. E segundo porque adentraríamos uma esfera de pesquisa de mercado e de cunho sociológico que nos faria perder de vista o que nos leva a escrever este capítulo: pensar a figuração autoral como uma construção da qual fazem parte diferentes atores, cujo trabalho muitas vezes passa despercebido. Feita a ressalva, encerremos por ora tendo em mente que a

¹⁴ Regina Dalcastagnè, *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*, p. 150.

¹⁵ Em conversa para a elaboração desta pesquisa.

efetivação da função autor se apoia na conjugação de um objeto livro que seja coerente com a proposta literária e na contribuição de certos agentes, como veremos com mais detalhes a seguir.

O primeiro olhar do outro

Luciene Azevedo, em texto publicado na coletânea *Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea*, traz diversos elementos que contribuem para a discussão aqui levantada. “Daniel Galera. Profissão: escritor” é uma análise da construção de Galera como autor e referência da nova literatura brasileira. Azevedo abre o artigo destacando o aumento do número de feiras, concursos literários e outros eventos como peças importantes na formação de um ambiente mais favorável à consolidação da profissionalização da carreira de escritor, apesar de ainda não haver no país dados que revelem de fato o crescimento do número de jovens escritores que vivem de seus livros. Diante desse quadro de exposição e possibilidade de disseminação da obra, a pesquisadora sinaliza:

Mas falar em profissionalização implica, inevitavelmente, o reconhecimento do autor como um agente do mercado. Cada vez mais marcante hoje é a performance do autor como um produto promovido para vender outro produto, seu livro, encarado como mercadoria.¹⁶

A partir dessa prerrogativa, Azevedo apresenta o objetivo do texto: refletir sobre a relação quase sempre opositiva entre literatura e mercado, tendo em mente a profissionalização do escritor e o que com isso se lhe exige. Munida dos conceitos de Pierre Bourdieu sobre a particularidade do campo artístico e das advertências de Silviano Santiago e Flora Süssekind (“como profissionalizar-se antes de se tornar um profissional das letras” e “evitar a ‘sedução do servilismo diante das leis de venda’”, respectivamente¹⁷), a pesquisadora resgata, como ponto de partida, uma espécie de postura que se espera do escritor, que talvez parta do próprio artista, de separar sua atividade criativa do trabalho que lhe dá sustento. Uma construção da imagem do escritor que escreve para e pela arte, diletante — para usar o termo empregado pela pesquisadora e tomado de empréstimo de

¹⁶ Luciene Azevedo, “Daniel Galera. Profissão: escritor”, p. 235-6.

¹⁷ Idem, p. 236-7. Citações retiradas, respectivamente, de: *Nas malhas da letra*, São Paulo: Companhia das Letras, 1989; e *Literatura e vida literária*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

Silviano Santiago —, sem dela requerer o seu quinhão financeiro. Em seguida, e essa citação muito nos interessa, Azevedo compartilha a visão de Nathalie Heinich de que “um autor constrói-se a partir de um misto de ‘autopercepção de si mesmo [e da] percepção do outro’”,¹⁸ para então analisar a trajetória de Daniel Galera.

Destacamos essa passagem porque o percurso da pesquisa nos mostra como a figura autoral está cada vez mais atrelada a uma construção coletiva e compartilhada e que por isso *está* sempre, nunca *é* por si; o seu estado de transformação e situação-limite, pois que efêmero, é permanente. Dessa maneira, a postura autoral se apresenta como uma construção contínua, sempre dependente da ação de outros agentes, como procuramos mostrar no capítulo anterior e no presente.

O artigo de Luciene Azevedo se aproxima de nossa pesquisa, uma vez que procura certas estratégias para construção da figura autoral — no caso estudado pela pesquisadora, o autor Daniel Galera — sem recorrer diretamente ao próprio Galera, mas aos seus posicionamentos públicos sobre sua obra e carreira literária. A análise de algumas entrevistas mostra, segundo Azevedo, como o caminho percorrido pelo autor de *Barba ensopada de sangue* foi aberto à medida que ele encontrava certo equilíbrio entre “o elogio subliminar ao diletantismo” e “uma postura de decisiva combatividade para conquistar a condição de escritor”. Nesse sentido, Galera se apresenta como um escritor que quase chega por acaso a seu posto de integrante da nova geração e, ao mesmo tempo, como um escritor consciente do caminho percorrido e dos crivos por que teve que passar para conquistar o reconhecimento da crítica. “No entanto, quando é preciso manifestar-se abertamente sobre o tema, ele aparece sempre denegado, recuperado em clave romântica (...) [diz Galera]: ‘uma postura em relação à literatura que afirmo até hoje (...) é a de não ver a literatura muito como ofício.’”¹⁹

(Algo semelhante ocorreu nos anos 1980, quando os poetas da chamada geração mimeógrafo passaram da marginalidade para certo reconhecimento por parte das editoras de ampla circulação. No caso deles, não havia necessariamente uma preocupação com o diletantismo, o equilíbrio buscado então era entre a

¹⁸ Luciene Azevedo, “Daniel Galera. Profissão: escritor”, p. 239, a partir da obra *Être écrivain*. Paris: Éditions La Découverte, 2000.

¹⁹ Idem, p. 243.

persistência no modelo de produção individual e venda *tête-à-tête* e a entrega de seus projetos para uma editora do grande mercado, principalmente depois de um período de forte intervenção do Estado na produção cultural.)

Eis aí uma das questões que muito interessa para esta reflexão. O pano de fundo de todo o nosso trabalho aqui é a sugestão de que, apesar de o século XX — desde Mallarmé, Saussure a estruturalistas franceses e todos os desdobramentos seguintes, mesmo que nuançados — ter nos mostrado que a instância autoral não se encontra em posição de soberania sobre a obra e sobre a interpretação que dela se faz, permanece algo da aura do criador, de essência romântica (e com “essência” queremos retomar o caráter oitocentista da ciência total e essencial, mas também o aroma que permanece no ar). Tudo indica que essa constituição ambígua, talvez contraditória, perpassa a compreensão do conceito de autor nos dias atuais.

A postura de escritor diletante, que rejeita o papel de intelectual e vive entre a exaltação e o lamento de não poder se dedicar integralmente à nobre tarefa da escrita literária, favorece a compreensão de que ser apontado autor pelo outro coloca o primeiro no grupo de seres humanos mais qualificados. Pois mascara o trabalho exigido para que a escrita nasça, sugere qualquer tipo de espiritualidade bem devotada que domina a mão sobre o teclado. O que é interessante na análise de Azevedo é que Daniel Galera procura apresentar-se dos dois lados: do diletante, que escreve com a liberdade que a desobrigação financeira lhe dá, e do jovem escritor determinado em seu percurso e ciente do que é necessário para constituir-se autor de literatura brasileira. Insere-se desse modo no modelo de autor tal como se entende hoje em dia.

E qual é o papel do outro na construção autoral? Tomemos o outro como agente real, pragmático, que se identifica por sua profissão, não o outro como figura ontológica de pensamento psicanalítico ou filosófico. Começemos pelo editor, esse outro que participa ativamente da construção autoral.

A função do editor é muitas vezes realçada no trabalho de criação da obra e sua difusão. Não é claro como isso acontece programaticamente no Brasil, mas dentro do mercado editorial é possível perceber que muitos projetos de livro têm como o ponto de partida a iniciativa da própria editora. Se cada vez mais vemos que a relação de amizade como regente da parceria entre autores e editores tem

ficado para os registros históricos da literatura (terá sido a saída de Maria Amélia Mello da liderança da tradicional José Olympio, depois de mais de vinte anos, o apagar das luzes desse período?), vemos que permanece uma postura propositiva de alguns editores atentos a tendências de mercado e movimentações no campo artístico. Não podemos, igualmente, dizer se houve aumento dessas propostas, uma vez que não se encontram registros formais desse primeiro passo da produção literária, pelo menos não de acesso ao público. De toda forma, vale passear um pouco pelas veredas do mercado editorial.

John B. Thompson, em extenso e profundo mapeamento sobre a atividade editorial nos Estados Unidos e na Inglaterra, apresenta da seguinte maneira a função do hoje chamado publisher:

O publisher atua não apenas como um filtro ou um ‘fiscal’, mas, em muitos casos, desempenha papel ativo ao criar ou idealizar um projeto, ou em perceber o potencial de algo e ajudar o autor a levar isso à fruição. Alguns dos melhores publishers são aqueles que conseguem ter boas ideias para livros e encontrar os autores certos para escrevê-los, ou que conseguem transformar o que poderia ser uma ideia bastante incipiente na mente de um autor em algo especial, ou que sejam simplesmente capazes de ver potencial onde outros veem apenas disparate. Há, aqui, uma habilidade real, que envolve uma combinação de criatividade intelectual e bom senso em marketing, e isso diferencia editores e publishers notáveis dos comuns.²⁰

Thompson traz noções interessantes, ainda que o funcionamento do mercado e da produção editorial aqui divirja muito do megaempreendimento que é a venda de livros nos Estados Unidos. Assinalemos em especial a função de filtro e idealizador de projetos. De início, cabe esclarecer, o termo “publisher” é relativamente novo no Brasil e compreende um papel de ponta de lança no departamento editorial, aliando uma postura comercial ao trabalho diário, portanto mais voltado para o contato externo do que o tradicional editor. Certo. O publisher tem, segundo Thompson, além do trabalho de prospecção de novos títulos, pescando do mar de opções o autor que se aproxima da proposta da editora, a abertura para propor ideias a possíveis autores. Talvez essa iniciativa acabe mais voltada para livros de não ficção ou ficção mais comerciais, o que não se adéqua a nosso interesse no momento — o que não nos impede de lembrar, por exemplo, o projeto Amores Expressos. Importa de toda forma pensar que essa porta aberta

²⁰ John B. Thompson, *Mercadores de cultura*, p. 25.

não deixa de ser uma participação produtiva na caracterização de um projeto literário e, também, autoral. Porque fazem parte da construção da figura autoral a temática e a abordagem da obra constituída.

No caso do editor *strictu sensu*, o papel de filtro e “controle de qualidade” é bem evidente na possível interferência durante a criação do texto. O artigo de Luciene Azevedo, por exemplo, revela a leitura rigorosa do editor Luis Schwarcz, fundador e editor da Companhia das Letras, que propõe alterações substanciais nas obras adquiridas pela casa. Azevedo, em nota, lembra também a história da relação entre o editor Gordon Lish e Raymond Carver, que se tornou célebre pelos extensos e intransigentes cortes exigidos por Lish e que acabaram por minar a amizade dos dois.²¹ Nem todos os editores são assim, entretanto. Alguns preferem apenas sinalizar partes que poderiam ser reescritas, outros simplesmente rechaçam a obra que não se mostra ainda pronta e ponto final. São sem dúvida metodologias e procedimentos próprios, frutos da particularidade de cada profissional. Marianna Teixeira Soares, ex-editora e atualmente à frente da própria agência literária, MTS Agência de Autores, adverte, por sua vez, sobre a particularidade do mercado brasileiro e como a prática de alterar o texto do escritor ainda é uma questão problemática por aqui:

A interferência excessiva do editor diretamente no texto — prática que se estabelece em alguns casos nos mercados mais competitivos e maduros como o americano — pode ser algo complicado para o autor brasileiro por ser um mercado muito mais restrito e em que o editor é em geral extremamente exigente no que se refere à literatura nacional. Afirmando isso, pois acredito que a qualidade do trabalho do autor não pode depender do editor — que cada vez mais tem um papel que abrange muitas outras atribuições além do trabalho com o texto. A qualidade do texto é uma atribuição do autor e deve ser algo reconhecido pelo editor. O editor pode e deve propor melhorias e ajustes — se for o caso — e o bom editor faz diferença na versão final de uma obra.²²

É interessante notar que a agente literária pontua a exiguidade do mercado brasileiro como um fator que contribui para a busca de excelência pelo próprio autor, em contraposição com o mercado americano, em que a competitividade

²¹ Pela particularidade e curiosidade do caso, reproduzo aqui o link fornecido por Luciene Azevedo: <http://www.newyorker.com/magazine/2007/12/24/rough-crossings>. Acesso em janeiro de 2016.

²² O trecho faz parte da conversa que tivemos em outubro com Marianna por e-mail e responde à pergunta: você já foi editora, o que muda no trato com o texto quando passou a atuar como agente? Você era uma editora que mexia muito no texto?

entre os editores e entre as publicações acentua certa autonomia do editor para saber o que se encaixa no mercado. Ao mesmo tempo, Soares confirma o aumento de atribuições do editor brasileiro, seguindo a tendência mundial de assumir a posição de publisher. No final, contudo, resta a certeza de que o editor faz diferença na construção da obra.

O que é certamente comum e quase uma rotina no trabalho editorial, a despeito da particularidade de métodos e personalidades, é a passagem do texto por muitas mãos até se chegar de fato ao que poderíamos chamar de obra. É aqui que reside talvez a maior parte da construção coletiva da obra, mesmo que esse trabalho interno acabe sendo visto por quem está de fora apenas na figura do editor. Este, na verdade, convoca os outros atores: pareceristas, produtores ou assistentes editoriais, revisores, copidesques, cotejadores, estagiários etc. São esses atores que muitas vezes identificam problemas estruturais na narrativa, propõem alterações de estilo e são, pelo menos, o segundo olhar externo depois da criação inicial. Leitores rigorosos e quase anônimos, esses profissionais não costumam ter contato com o autor — com exceção do produtor ou assistente editorial —, mas muitas vezes são os verdadeiros signatários dos comentários que chegam a ele pela editora. Esse olhar terceiro, não tão envolvido no ato de criação, como pode estar o editor e no qual certamente está o escritor, mas absolutamente atento às palavras que se encadeiam, à proposta inicial que o autor apresenta para a editora e também à trajetória literária perseguida pelo autor é, finalmente, o primeiro e crucial passo para aquilo que Azevedo, através de Heinich, colocou como construção do autor a partir da percepção do outro.

Se no capítulo anterior falamos dessa percepção pelo contato do autor com seu público, do corpo presente do autor que materializa a obra, aqui trazemos o toque a partir da construção textual, que busca fazer florescer e estabilizar a voz autoral na escrita.

Outro agente dessa cadeia de transformação e criação da obra-autor e obra-livro é, claro, o agente literário. Ainda que Silviano Santiago indicasse a importância desse ator no processo de profissionalização da carreira do escritor já em 1984, quando da publicação de “Prosa literária atual no Brasil”, esta continua sendo uma atividade incipiente no país, tendo poucos e fortes representantes que

dominam o mercado sem muita concorrência, e também sem muito espaço para que jovens escritores integrem sua cartela de clientes.

Recorrendo mais uma vez a John B. Thompson — sem esquecer a advertência sobre seu recorte geográfico —, vemos que o agente literário surgiu já em meados do século XIX e tinha um viés publicitário, alguém que tentava vender ou encontrar boas histórias para periódicos. Segundo o autor, A. P. Watt é considerado o primeiro agente literário, e sua atuação, por volta dos anos 1870, voltava-se tanto para as editoras quanto para os autores. O caráter de sua atividade era ao mesmo tempo jurídico e comercial, através de venda ou locação de direitos autorais. Paul Revere Reynolds foi outro pioneiro na profissão e, segundo Thompson, se via como “um corretor no mercado literário, ajustando acordos entre compradores e vendedores de bens literários, independentemente de quem fossem eles”.²³ Pensemos um minuto nos termos aqui utilizados. O apontamento jurídico demonstra a relação triangular entre um bem, seu proprietário e o comprador, que adquire esse bem por intermédio de um quarto participante, o corretor. O mercado literário americano e inglês, dessa forma, estabelece, já no século XIX, uma lógica limpidamente comercial, fundamentada em conceitos do direito — algo que só chegaria de forma sistemática ao Brasil tempos depois e, dependendo de como era feito, ainda seria visto como uma profanação da relação entre autor e editor, no caso das casas mais tradicionais, ou da relação do autor com a sua obra. No país, o processo de formalização de muitos contratos começou na década de 1980, quando até então diversos acertos eram feitos informalmente e na base da confiança entre o editor e o autor. Essa transformação no modelo de aquisição de obras desencadeou inclusive acusações de traição feitas por editores que viram seus autores mudarem de casa, segundo alguns relatos informais.

O que importa para nós, retomemos, é que esse bem cultural chamado texto acaba se tornando, diante da afirmação de Thompson sobre Reynolds, um produto comercial como outro qualquer. Isso vai de encontro com certa aura do livro e do autor como entidades superiores, mas mais do que isso. A literatura, compreendida no campo das artes, mas também como objeto de consumo (rápido, de uso individual e, em termos de materialidade, razoavelmente perecível), envolve outros critérios de fruição e de produção que a diferenciam de um produto

²³ John B. Thompson, *Mercadores de cultura*, p. 71.

“como outro qualquer”. Paulo Roberto Pires, em entrevista ao programa Super Libris, do Sesc-TV, encara com muita assertividade essa dupla postura. À pergunta “No Brasil, é um pecado escrever para o mercado?” ele responde: “É um pecado pelo nosso provincianismo, e quando eu digo nosso é porque não estou me excluindo. (...) Há um preconceito com o mercado porque há uma definição de escrita e de criação literária como uma coisa distintiva, ou seja, o escritor é um superior.” Ao que Pires complementa, na mesma entrevista, sobre as transformações do mercado editorial brasileiro, a partir da década de 1970:

Começa a ter uma maior exigência comercial. Mas isso vai se intensificar nos anos 1980 e ter o grande momento nos 1990, quando você tem um salto do mercado. Um salto de profissionalização no bom sentido. (...) É o momento que prenuncia esse conceito superdiscutível de que livro é um produto como outro qualquer. Porque não é. Não porque o livro seja melhor do que os outros, mas não é igual.²⁴

Nesse sentido, somos levados a compreender esse lugar da literatura não como respaldada por um pedestal (lembramos Cage), mas como um espaço que caminha em paralelo à sociedade, às leis gerais do mercado; sem hierarquia, mas com funcionamento distinto. Distinto e também entremeado por uma rede de interesses que se resguarda sob a atuação de seus participantes. Como diz Dalcastagnè: “Negar a literatura como prática humana, presa a uma rede de interesses, é escamotear um processo, em última instância, autoritário: aquele que define o que pode ser considerado literatura em meio a tudo o que é escrito.”²⁵ Veja que a fala da pesquisadora, com um mote político sobre o poder de fala, comunga estreitamente com o dissemos anteriormente, a respeito da literatura em diálogo com a sociedade e das figurações autorais que emergem do coletivo. Relembrando a conceituação de Compagnon acerca do controle sobre a língua exercido por esse sujeito apontado como autor, podemos vislumbrar certa trajetória da figura autoral que perpassa a configuração de espaços de poder, legitimidade, como também de articulador entre duas esferas que se tocam. Só compreendendo o intrincado movimento de agentes, sob essa articulação, vislumbraremos o contorno que se dá ao autor como uma instância conjuntamente

²⁴ A entrevista pode ser assistida na íntegra em: <http://superlibris.sesctv.org.br/episodios/literatura-e-mercado-amigos-ou-inimigos>. Acesso em fevereiro de 2016.

²⁵ Regina Dalcastagnè, *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*, p. 192.

mítica (sobre isso, ler Diana Klinger, na bibliografia) e destronada da primazia do sentido.

Saindo um pouco, mas nem tanto, do mundo das publicações e do mercado livreiro, podemos pensar em outro personagem que participa da construção da figura autoral. No rol de legitimadores do campo literário, não podemos esquecer o trabalho crítico e criativo da academia. Nas universidades não é mais tão novidade a defesa de trabalhos monográficos com cunho ensaístico e ficcional. Ainda assim, a pesquisa de cunho ficcional no nível da pós-graduação enfrenta certa resistência, principalmente quando entram em questão critérios de avaliação pela banca, de orientação e metodologia de pesquisa.

Na PUC-Rio, onde esta pesquisa se desenvolveu, tivemos a oportunidade de acompanhar alguns processos que se enquadram nesse nem tão novo, ainda que novo, formato. Mesmo que os pesquisadores já tivessem algum livro publicado, todos os casos observados foram de iniciantes em uma trajetória autoral, inclusive no que diz respeito à trama das exigências acadêmicas, o que inclui proposições para a pesquisa de pós-graduação e submissões a protocolos de publicação em revistas e conformação do texto entregue à banca.

Teria esse autor a mesma configuração do autor construído no mercado, pelos agentes já mencionados? E o que dizer da popularidade de oficinas de escrita? Izabel Aleixo não vê ainda, diante do aumento dos cursos de formação do escritor, escrita criativa e oficinas literárias, uma correspondência no aparecimento de autores de peso, com uma escrita literária distintiva. Marianna Teixeira Soares destaca como fundamental a importância dessas iniciativas “para o trabalho com a escrita, não apenas no que se refere às técnicas narrativas, mas também com relação ao próprio processo criativo”,²⁶ mas, da mesma forma, não chega a asseverar que esses cursos têm sido propulsores de uma nova geração de escritores. Luciene Azevedo, por sua vez, ressalta como foi importante para Daniel Galera a participação na oficina de Assis Brasil, considerada por muitos um celeiro de bons autores:

Vale mencionar ainda a participação de Galera na oficina literária de Assis Brasil, em cujo site é possível consultar uma lista dos atuais escritores brasileiros que passaram por suas aulas, podendo-se, portanto, supor que a experiência

²⁶ Marianna Teixeira Soares em conversa por e-mail.

transformou-se contemporaneamente em um quase ritual de passagem para o jovem dileitante interessado em tornar-se autor. No relato do escritor aprendiz (esse é o título do texto que Galera escreve para a *Folha de S.Paulo*, comentando sua formação como autor), a oficina literária figura como uma experiência fundamental de sua carreira, funcionando como um ‘ponto de partida para pensar a literatura com um pouco mais de ambição’.²⁷

Essa gradação de opiniões sobre os resultados desse novo interesse em produzir textos e pensar a escrita como profissão deflagra o espaço ainda frágil dessas iniciativas. Não admira portanto a defesa apaixonada que faz o próprio Assis Brasil das oficinas literárias. Em texto quase manifesto, ele apresenta um panorama histórico das oficinas, lembrando que no Brasil elas existem pelo menos desde a década de 1970, e garante: “Um número expressivo dos escritores atuais vem do meio universitário, e essa é uma tendência universal. O espaço privilegiado de gênese e vivência dessa nova categoria de escritores é a oficina literária, e de forma crescente os escritores provirão de oficinas.”²⁸

Ao pensar o espaço acadêmico para a produção da escrita ficcional, aliada a uma pesquisa e destinada à produção de conhecimento, a professora Marília Rothier é também bastante assertiva. Segundo ela, “a arte constrói pensamento com sua linguagem do sensível, podendo resultar tão perspicaz e rigorosa quanto a escrita teórica” e, a partir do pensamento deleuziano, defende que a linguagem artística tem a capacidade de funcionar como “‘intercessora’ para a construção de conceitos”.²⁹ Mas como pensar o trabalho de orientação acadêmica desses projetos? A professora da PUC-Rio diferencia seu trabalho da leitura criteriosa do editor na medida em que busca instigar o pesquisador a fazer escolhas. Nesse sentido, as muitas sugestões que ela dá provocam a determinação de um caminho autoral a ser perseguido pelo “aprendiz de escritor”. O editor teria, por sua vez, um papel mais agudo e pontual na construção de algo que tenha em mente um determinado público, enquanto o olhar acadêmico partiria da reflexão do constituir-se autor, processo em andamento, de vir a ser.

Nesse sentido, a figuração do autor que se alia a uma pesquisa acadêmica se fundaria tanto na busca de um pensamento teórico-crítico quanto na fabulação

²⁷ Luciene Azevedo, “Daniel Galera. Profissão: escritor”, p. 241.

²⁸ Luiz Antonio de Assis Brasil, “A oficina da PUCRS”, em <http://www.laab.com.br/oficina.html>. Acesso em fevereiro de 2016.

²⁹ Marília Rothier em conversa por e-mail, em outubro de 2015, para esta pesquisa.

de um tornar-se autor. Ao criar a sua ficção acadêmica, o pesquisador forjaria uma identidade autoral, uma vez que esta dependeria tanto da atividade propriamente criativa quanto de um embasamento teórico sobre o próprio escrever e sobre a literatura. Não necessariamente metaficcional, embora muitas vezes o seja, mas inescapavelmente constituinte de si próprio. O espaço da universidade dá então os subsídios para que se formule uma identidade autoral consciente de sua permeabilidade e de sua fugacidade. Ao passo que o mercado livreiro participa da constituição de uma figura autoral que materializa a própria obra, a universidade pavimenta um caminho de constante vir a ser. Ambos, contudo, impelem o autor a responder por sua escrita, seja num movimento crítico e reflexivo, seja na reafirmação de sua validade e atualidade. A instabilidade da posição autoral, no entanto, parece-nos constante.

Sobre a *franja*. Pensar naquilo que *acompanha*. Tentamos aqui trazer alguns elementos que caminham *junto do* trabalho de escrita ficcional e da formulação de figurações autorais. *Paratextos* que diretamente agem na construção de um imaginário autoral são mecanicamente reproduzidos, mas ainda assim acabam por confirmar todo um panorama de produção literária. *Coparticipantes* em um jogo em que a moeda de troca é o capital simbólico e ideológico, todos os agentes atuam *lado a lado* para a estabilização do autor como conceito, imaginário e corpo, *adjuntos* no mesmo projeto criativo e ficcional.

Se usamos termos complementares e pleonásticos, é porque o esforço aqui é pensar pelo menos uma maneira em que aquilo que o outro nos traz nos constitui; e que, ainda que com um papel de articulação imprescindível, autor é constituição do outro, mais do que de si mesmo. Os contornos dados pela perigrafia ao texto impedem o vazamento dessas palavras da moldura textual. As muitas mãos que rasuram o original (circunscr)escrevem o corpo do autor, a seu deleite e observância. E ponha-se o nome na capa!

Outros caminhos

Em *Ficção brasileira contemporânea*, Karl Erik Schøllhammer observa o retorno do interesse no real, que desencadeia uma reinvenção do realismo na literatura brasileira das gerações de 90 e 00. Esse novo realismo é verificado pela atenção ao presente, a se fazer presente junto à realidade social ou a se interessar por retratar certa introspecção subjetiva. Sem se interessar pelo compromisso com a representatividade, essa tendência busca encontrar formas de provocar *efeitos de realidade*, através de uma aproximação com a sociedade na qual se insere. Aproxima-se nesse sentido mais da visão de Ruffato do que da de Lísias, uma vez que a preocupação do segundo é libertar a literatura de uma correspondência com o real — mesmo que de certa forma ele provoque essa correspondência em sua escrita —, enquanto que Ruffato pretende fortalecer uma presença artística na realidade social, de modo a agir sobre ela. E pretende ainda questionar a representatividade em uma sociedade imersa em múltiplas tentativas de representação do real (o caráter do “ao vivo” levado às últimas consequências pela tecnologia, pelo jornalismo e pelo entretenimento).

Nesse sentido, a respeito das escritas do eu, o professor e pesquisador ressalta o também retorno do autor como uma forma autêntica de usar a experiência sensível para atingir a realidade real. A encenação de si da autoficção implica um ir e voltar na referencialidade de forma a instigar o leitor a caminhar pelo terreno arenoso da fronteira entre real e ficção. Para acentuar esse processo, Schøllhammer traz o exemplo de, claro, Silviano Santiago em *O falso mentiroso*, em que, segundo o professor,

brincando com o jogo de espelhos entre o eu que fala e o ‘eu’ falado, entre o sujeito que dá origem ao texto e aquele que surge como efeito no discurso, entre um original e uma cópia, num tempo em que se confunde a cópia do original e o original da cópia, Santiago vai ceticamente de encontro à confiança em um novo confessionalismo, desconstruindo as identidades discursivas e sugerindo que toda sinceridade é suspeita e que o sujeito só se expressa de verdade quando mente.¹

Schøllhammer também comenta que esse novo realismo “concilia duas vertentes da história literária brasileira: a vertente modernista e experimental e a

¹ Karl Erik Schøllhammer, *Ficção brasileira contemporânea*, p. 108.

vertente realista e engajada”.² O exemplo de Ruffato, sobre o qual rapidamente comentamos no primeiro capítulo, continua sendo simbólico, pois se imbui da perspectiva engajada da arte que produz efeitos de realidade, ao mesmo tempo que se lança em uma escrita absolutamente experimental e contemporânea em *Eles eram muitos cavalos*. Ainda seguindo a trilha oferecida pelo professor e pesquisador, a linguagem da obra de Ruffato capta uma espécie de “imagem do pensamento”, aglutinadora e fugaz, fragmentada por suas mininarrativas que formam um todo pouco coeso e pouco comprometido com qualquer espécie de totalidade. A bricolagem nesse caso evidencia o esforço de dar contornos, quase palpáveis, a uma concretude do real na ficção.

Percebemos assim que muitos elementos presentes no panorama apresentado em *Ficção brasileira contemporânea* convergem para os argumentos trabalhados nesta pesquisa, o que indica não apenas serem assuntos da ordem do dia, como ressalta a importância da questão autoral para o fazer literário brasileiro.

O argumento de Schøllhammer no final das contas gira em torno de uma forma de encarar o retorno do autor como uma estratégia para ressaltar um fragmento do real na ficção, uma vez que a literatura contemporânea se interessa por um novo realismo. Ao fim e ao cabo, a produção autoficcional e o experimentalismo presente nesse interesse pelo real caminham lado a lado, em favor de um permanente esmaecimento das fronteiras entre referencialidade e invenção, cujo resultado pode ser ambigualmente fortalecedor dos índices referenciais e provocativos, como também pode ser a luta pelo uso puramente inventivo do que se interpreta como vivido.

Finalmente, ao analisar o romance *Nove noites*, de Bernardo Carvalho, Schøllhammer conclui que o esforço do romancista é enunciar a insuficiência do realismo para dar conta das múltiplas formas de realização do real. Entendemos a partir daí que a mescla de eventos referenciais com a invenção romanesca evidencia uma falta permanente, mas que deve assim ser mantida, como falta, para abrir espaços aos “efeitos de significação” que surgem. O trabalho metaficcional de Carvalho, além disso, exalta a emergência do simulacro, ao pôr em xeque o

² Idem, p. 55.

esforço de verossimilhança, que sempre esbarra em disputas entre sistemas fechados de referenciação:

No chavão pós-moderno, a metaficção conspira a favor do simulacro, em detrimento da realidade, e detona a possibilidade de manter uma confiança na verossimilhança realista dentro de um universo em que os signos apontam para outros signos, textos se referem a outros textos, e as interpretações só se realizam numa tensa disputa entre interpretações.³

É certo que muitos caminhos podem ser abertos e seguidos quando se estuda o estatuto da autoria na literatura. O esforço desta pesquisa foi trazer alguns pontos de discussão que se mostram pertinentes para pensar o espaço do autor hoje em dia. Assumir a produtividade positiva de assimilar o texto primeiro e copiar, sem o receio da imposição da originalidade ou de trazer o novo, parece-nos ser uma rica herança do modernismo brasileiro, assim como um campo ainda a ser mais e mais aproveitado nos próximos anos.

Um dos tópicos que mais se mostrou atual ao longo do desenvolvimento desta pesquisa foi a necessidade crescente de contato com o autor. Fosse falando sobre o tema aqui estudado, fosse em seminários, entrevistas e artigos, foram bastante recorrentes comentários sobre o aumento das feiras e eventos literários e da demanda de presença do escritor. Não há dúvida de que essa experiência de acontecimento, em que atuam público, obra e autor, é um esforço em desenhar contornos de uma figura que ainda carrega ares da genialidade romântica. E que, além disso, traz novas significações ao permanente movimento de construir a figura autoral, intra e extratextualmente.

Se consideramos fundamental refletir sobre esse processo de corporificação do autor, não menos importante se mostrou para nós a necessidade de nos determos com mais cuidado na construção autoral ao longo da escrita da obra ficcional. Nesse caso, alguns profissionais da cadeia do livro caracterizam-se como peças-chave para a constituição desse autor, uma vez que participam das etapas primordiais da escrita da obra. Seria bastante profícuo alimentar essa discussão com um estudo mais abrangente dos textos que acompanham a narrativa. Apresentações, notas editoriais, notas de pé de página, sumário, dedicatória e bibliografia dizem muito sobre o esforço de regulação da obra, de

³ Idem, p. 129-30.

convencionar certas entradas no texto e certa interpretação do que é ser autor de literatura brasileira.

Conscientes de que há muito a se discutir sobre o assunto e que esses resultados são certamente parciais e incompletos, não há razão para encerrar esta conversa com um gesto conclusivo. A expectativa, ao contrário, é abrir, expandir mais ainda o interesse nas formas de emergência do autor, de maneira a trazer novas perspectivas sobre a literatura e a relação entre autor, obra e leitor. Confessa-se finalmente o desejo de que esta breve reflexão sirva para reconhecer que há vários caminhos de pesquisa a seguir e que essa profusão de escolhas é apenas resultado da riqueza, e alegria, de se estudar literatura.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. Rio de Janeiro: MEDIAfashion (Coleção Folha Grandes Escritores Brasileiros, v. 17), 2008 [1928].
- _____. *Amar, verbo intransitivo*. Belo Horizonte: Villa Rica Editoras Reunidas, 1991 [1927].
- AZEVEDO, Luciene. “Daniel Galera. Profissão: escritor”, in DALCASTAGNÈ, Regina e AZEVEDO, Luciene. *Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Zouk, 2015.
- BARTHES, Roland. “A morte do autor”, in *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BRASIL, Luiz Antonio de Assis. “A oficina da PUCRS”: <http://www.laab.com.br/oficina.html>. Acesso em fevereiro de 2016.
- BUCK-MORSS, Susan. “Estética e anestética: o ‘Ensaio sobre a obra de arte’ de Walter Benjamin reconsiderado”, in *Travessia*, n. 33, 1996, p. 11-41. Tradução: Rafael Lopes Azize.
- CÉSAR, Ana Cristina. *Luvas de pelica*. Londres: impressão da autora, 1980.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. Tradução: Cleonice P. B. Mourão.
- _____. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999. Tradução: Cleonice P. B. Mourão.
- CUENCA, João Paulo. “O ornitorrinco e a agente literária” *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 9 de março de 2014: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/03/1422111-o-ornitorrinco-e-a-agente-literaria.shtml>. Acesso em fevereiro de 2016.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo e Rio de Janeiro: Editora Horizonte e EdUERJ, 2012.
- _____. Entrevista concedida ao jornal *Cândido*, da Biblioteca Pública do Paraná: <http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=617>. Acesso em fevereiro de 2016.
- DELEUZE, Gilles. “Platão e o simulacro”, in *A lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2011 [1969], p. 259-71. Tradução: Luiz Roberto Salinas Fortes.

- FISCHBERG, Josy. “Depois do sucesso na internet, autoras estarão na Bienal”, *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 de agosto de 2015: <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*, v. III. Paris: Gallimard, 1994.
- _____. *As palavras e as coisas*. Lisboa: Portugalia, s/d, p. 398.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. “De uma estética da visibilidade a uma estética da tatibilidade”, in *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014, p. 155-75.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014. Tradução: Carlos Nougué.
- KINCHELOE, Joe. “Describing the Bricolage: Conceptualizing a New Rigor in Qualitative Research”, in *Qualitative Inquiry*, v. 7, n. 6, 2001, p. 679-92.
- KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- _____. “Escrita de si como performance”, in *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 12, 2008, p. 11-30.
- LEENHARDT, Jacques. Série de palestras proferidas na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), sob o título: “Reler os anos 60-70: entre estruturalismo e pós-estruturalismo — uma 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: https://www.youtube.com/watch?v=o1BzNcr7RdQ&list=PLTvDOY_dzA01DEnBDhirB1SLY11kKC_bw&index=3; https://www.youtube.com/watch?v=pvpf3gwPunA&list=PLTvDOY_dzA01DEnBDhirB1SLY11kKC_bw&index=6. Acesso em setembro de 2015.

- _____. Entrevista concedida ao site Brasileiros, publicada no dia 19 de setembro de 2013: <http://brasileiros.com.br/2013/09/a-verdadeira-historia-ficticia-de-um-escritor-chamado-ricardo-lisias/>. Acesso em agosto de 2015.
- LOPEZ, Telê Ancona. “Macunaíma Marupiara ou a construção da matriz”, in DAIBERT, Arlindo. *Macunaíma de Andrade*. Juiz de Fora: Editora UFJF e Editora UFMG, 2000, p. 12-24.
- MEIRELES, Maurício. “Em novo romance, escritora usa plágio como recurso literário”, *O Globo*, Rio de Janeiro, 27 de novembro de 2014: <http://oglobo.globo.com/cultura/livros/em-novo-romance-escritora-usa-plagio-como-recurso-literario-14668102>. Acesso em fevereiro de 2016.
- MORICONI, Ítalo. “Circuitos contemporâneos do literário: indicações de pesquisa”, in *Revista Gragoatá*, n. 20, 2006, p. 147-63.
- OLINTO, Heidrun Krieger. “Literatura/cultura/ficções reais”, in OLINTO, Heidrun Krieger; SCHØLLHAMMER, Karl Erik (org.). *Literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2008, p. 72-86.
- _____. “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: <http://www.bmlisieux.com/curiosa/epinard.htm>. Acesso em setembro de 2015.
- PIRES, Paulo Roberto. Entrevista concedida ao programa Super Libris, Sesc-TV: <http://superlibris.sesctv.org.br/episodios/literatura-e-mercado-amigos-ou-inimigos>. Acesso em fevereiro de 2016.
- PLATÃO. *Diálogos III, A república*, X. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d, p. 257-81. Tradução: Leonel Vallandro.
- PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- SANTIAGO, Silviano. *Em liberdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

- _____. “A permanência do discurso da tradição no modernismo”, in *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 108-44.
- _____. “O entrelugar do discurso latino-americano”; “Eça, autor de *Madame Bovary*”; “Caetano Veloso enquanto superastro”, in *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- _____. “Vale quanto pesa”, in *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 25-40.
- _____ (org.). “Suplemento (supplément)”, in *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro, F. Alves, 1976, p. 88-9.
- SCHECHNER, Richard. “What Is Performance Studies?”, in *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*, v. V, n. 2. Kolkata: 2013.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009, p. 108.
- SCHPREJER, Alberto (org.). *Quem é Capitu?* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008, citação de Millôr Fernandes na p. 170.
- SIMANOWSKI, Roberto. “Interactive Installations”, in *Digital Art and Meaning*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011, p. 120-57.
- SOUZA, Eneida Maria de. “Macunaíma de Daibert”, in DAIBERT, Arlindo. *Macunaíma de Andrade*. Juiz de Fora: Editora UFJF e Editora UFMG, 2000, p. 26-35.
- SOUZA, Eneida Maria de e CARDOSO, Marília Rothier. *Modernidade toda prosa*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra e Editora PUC-Rio, 2014.
- SOUZA, Roberto Acízelo de. *Iniciação aos estudos literários*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- THOMPSON, John B. *Mercadores de cultura*. São Paulo: Editora Unesp, 2013. Tradução: Alzira Allegro.
- VILLA-FORTE, Leonardo. <https://mixlit.wordpress.com/>. Acesso em fevereiro de 2016.
- VILLAS-BOAS, Luciana. “Para quem escreve o autor local?” *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 23 de fevereiro de 2014: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/20>

14/02/1415721-para-quem-escreve-o-autor-local.shtml. Acesso em fevereiro de 2016.

Outras entrevistas e resenhas a respeito da obra de Ricardo Lísias:

- Blog Capítulo dois:

<http://capitulodois.com/2013/10/08/acho-uma-pena-que-as-pessoas-acreditem-que-a-realidade-seja-algo-assim-tao-facilmente-apreensivel/>;

http://capitulodois.com/2015/05/07/ricardo-lisias-dita-o-proximo-passo-da-literatura-brasileira/?relatedposts_hit=1&relatedposts_origin=293&relatedposts_position=0;

http://capitulodois.com/2014/09/20/a-batalha-entre-ricardo-lisias-e-delegado-tobias/?relatedposts_hit=1&relatedposts_origin=293&relatedposts_position=1.

Acesso em agosto de 2015.

- Clipping da Editora Objetiva:

http://www.objetiva.com.br/arquivos/noticias/Folha_de_S._Paulo_-_SP_-_02-08-2013.pdf;

http://www.objetiva.com.br/arquivos/noticias/O_Estado_de_S_Paulo_-_SP_-_02-08-2013.pdf. Acesso em agosto de 2015.

- *Folha de S.Paulo*, caderno “Ilustrada”:

<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/03/1605813-critica-coletanea-reafirma-temas-e-relevancia-de-ricardo-lisias.shtml>. Acesso em agosto de 2015.

- Blog Raul e a literatura:

<http://raulealiteratura.blogspot.com.br/2013/10/divorcio.html>. Acesso em agosto de 2015.