



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA**

NIVANA FERREIRA DA SILVA

**ASSINATURA E CONTRA-ASSINATURA:
RICARDO LÍSIAS. PERFORMANCES DE AUTOR**

Salvador
2020

NIVANA FERREIRA DA SILVA

**ASSINATURA E CONTRA-ASSINATURA:
RICARDO LÍSIAS. PERFORMANCES DE AUTOR**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do título de doutora.

Linha de pesquisa: Estudos de teorias e representações literárias e culturais.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Luciene Almeida de Azevedo

Salvador
2020

Silva, Nivana Ferreira da.

Assinatura e contra-assinatura: Ricardo Lísias. Performances de autor / Nivana Ferreira da Silva. - 2020.

226 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Luciene Almeida de Azevedo.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2020.

1. Literatura brasileira - Séc. XXI. 2. Literatura moderna - Séc. XXI. 3. Autoria. 4. Lísias, Ricardo, 1975- - Crítica e interpretação. 5. Lísias, Ricardo, 1975- - Estilo literário. 6. Lísias, Ricardo, 1975- - Autoria. 7. Performance (Arte). I. Azevedo, Luciene Almeida de. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras. III. Título.

CDD - 809
CDU - 82.09

NIVANA FERREIRA DA SILVA

**ASSINATURA E CONTRA-ASSINATURA:
RICARDO LÍSIAS. PERFORMANCES DE AUTOR**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do título de doutora. Área de concentração: Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura. Linha de pesquisa: Estudos de Teorias e Representações Literárias e Culturais.

Aprovada em 27 de novembro de 2020.

Banca Examinadora

Prof.^a Dr.^a Luciene Almeida de Azevedo (UFBA)
(Orientadora)

Prof.^a Dr.^a Daniela Birman (UNICAMP)
(Membro externo)

Prof. Dr. Jorge Hoffmann Wolff (UFSC)
(Membro externo)

Prof.^a Dr.^a Suzane Lima Costa (UFBA)
(Membro interno)

Prof.^a Dr.^a Júlia Morena Silva da Costa (UFBA)
(Membro interno)

Aos meus pais, Nivaldo e Ana.

AGRADECIMENTOS

À universidade pública.

À professora Luciene, que traz luz não só no nome e, generosamente, me conduziu nesse percurso. Agradeço a orientação cuidadosa, as aulas a cada conversa e a confiança. Obrigada por ter me ensinado tanto e, além de tudo, por ser inspiração e exemplo de dedicação profissional.

À FAPESB, pela bolsa de pesquisa, de 2016 a 2018.

À professora Suzane Costa e ao professor Joca Wolff, que deram importantes contribuições ao meu trabalho desde o exame de qualificação. A eles e às professoras Daniela Birman e Júlia Morena, que fizeram parte da banca examinadora da tese, agradeço as provocações, as sugestões valiosas e a produtiva interlocução.

Ao grupo de pesquisa “Leituras Contemporâneas”, por todas as trocas e proveitosas discussões. Especialmente grata aos colegas Nívia, Davi, Marília e Milena, pelos constantes diálogos e alegrias compartilhadas.

A Fernanda e a Larissa, agradeço o acolhimento afetuoso e a amizade, desde os primeiros dias na UFBA.

Aos alunos com os quais convivi nos últimos anos, por darem mais sentido e graça à profissão que escolhi.

Minha imensa gratidão aos meus pais, Nivaldo e Ana, que nunca pouparam esforços e apoio para que eu chegasse até aqui. Agradeço a compreensão durante as “intermináveis” horas de estudo e de escrita, a torcida positiva em todas as etapas, o incentivo, a presença e o cuidado, para dizer o mínimo.

A Victor, grande companheiro, por saber encurtar distâncias e tornar os dias mais leves. Obrigada pelas doses diárias de motivação, cumplicidade, escuta e, principalmente, por escolher caminhar junto.

RESUMO

Esta tese tem como objetivo discutir como é construída a assinatura do autor Ricardo Lísias. Partindo da noção de assinatura de Jacques Derrida, em diálogo com um arcabouço teórico-crítico da literatura contemporânea, consideramos o nome de Lísias exemplar para problematizarmos como um gesto signatário é forjado hoje. Nesse sentido, o trabalho promove um deslocamento no entendimento de assinatura, já que traz para o debate questões que nos desafiam a entender as práticas literárias do presente. A investigação realizada gira em torno de três recortes temáticos: o limiar entre vida e obra, a performance autoral e a contra-assinatura. Além de Derrida (1984, 1985b, 1986, 1991b, 2014), a discussão sobre assinatura parte das contribuições de Peggy Kamuf (1988) e Abel Barros Baptista (2003). Trazemos as reflexões de Michel Foucault (2009), Josefina Ludmer (2013), Florencia Garramuño (2014a) e Reinaldo Laddaga (2013) para argumentar que as transformações nas noções de autoria, obra e, mais amplamente, na própria ideia de literatura estão relacionadas a um rearranjo entre o real e o ficcional, interferindo nos modos como um autor assina. Dessa forma, é possível pensar como um tipo de intencionalidade pode ser identificada na performance autoral, que também é um dispositivo que cria uma assinatura, conforme discutimos a partir das formulações sobre performativo, de John Austin (1998), Derrida (1991b) e Stanley Fish (1982), e sobre performance, com Patrice Pavis (2017), Richard Schechner (2006), Karl Erik Schøllhammer (2013) e Luciene Azevedo (2004, 2007). Observamos, então, que as atuações de Lísias dentro e fora do texto influenciam e monitoram a recepção de seu trabalho, de maneira a aproveitar-se das leituras da obra a favor do próprio gesto signatário. Argumenta-se que o autor é um curador das contra-assinaturas do público leitor, além de contra-assinar a própria produção. Nesse contexto, dialogamos com Boris Groys (2014), para falar sobre o desenho de si construído pelo artista contemporâneo, e com as contribuições de Marjorie Perloff (2013) sobre curadoria. Assim, diante de um conjunto de procedimentos autorais que mobilizam a discussão teórica sobre assinatura, entendemos que Lísias capitaliza questões do nosso tempo a favor da circulação de seu nome, o que faz com que sua obra nos aproxime de reflexões sobre a produção literária contemporânea.

Palavras-chave: Assinatura; Ricardo Lísias; Performance; Contra-assinatura; Literatura contemporânea.

ABSTRACT

This thesis aims to discuss how the signature of the author Ricardo Lísias is constructed. Based on Jacques Derrida's notion of signature, in dialogue with a theoretical-critical framework of the contemporary literature, we consider Lísias' name as exemplary for the problematization of how a signatory act is forged nowadays. The work promotes a displacement in the signature's comprehension, since it brings to discussion questions that challenge us to understand the recent literary practices. The investigation revolves around three themes: the borderline between life and work, performance and countersignature. Besides Derrida (1984, 1985b, 1986, 1991b, 2014), the discussion about signature is based on contributions from Peggy Kamuf (1988) and Abel Barros Baptista (2003). We present ideas by Michel Foucault (2009), Josefina Ludmer (2013), Florencia Garramuño (2014a) and Reinaldo Laddaga (2013) to argue that the transformations in notions of authorship, work and literature's idea are related to a rearrangement between the real and the fictional, interfering with the ways an author signs. Thus, it's possible to think of how a type of intentionality can be identified in the author's performance, which is also a device that creates a signature, as discussed according to formulations about performative, in John Austin (1998), Derrida (1991b) and Stanley Fish (1982), and about performance, with Patrice Pavis (2017), Richard Schechner (2006), Karl Erik Schøllhammer (2013) and Luciene Azevedo (2004, 2007). We observe that Lísias' acting inside and outside the text influences and monitors his work's reception, taking advantage of the work's readings in benefit of his own signatory act. We argue that the author is a curator of readers' countersignatures, besides countersigning their own production. In this context, we dialogue with Boris Groys (2014), to approach the self-design formed by the contemporary artist, and contributions from Marjorie Perloff (2013) about curatorship. Therefore, face a set of author's procedures that mobilize the theoretical discussion about signature, we understand that Lísias capitalizes on issues of our time in favor of his name's circulation, which induces his work to raising reflections about contemporary literary productions.

Keywords: Signature; Ricardo Lísias; Performance; Countersignature; Contemporary literature.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Capa “Meus três Marcelos”.	43
Figura 2 – Início de “Sobre a arte e o amor” (PDF).	43
Figura 3 – <i>Bienal (2009-2010)</i> – “Projeto de caixa” e “O projeto”.	44
Figura 4 – Divulgação Bienal do Rio 2013.	61
Figura 5 – Divulgação da obra.	62
Figura 6 – E-mail Delegado Tobias.	67
Figura 7 – “Depois de assassinado”.	68
Figura 8 – Livro <i>Inquérito policial: família Tobias</i> .	69
Figura 9 – Comentário sobre o <i>Diário</i> .	93
Figura 10 – <i>Post</i> sobre o <i>Diário</i> .	93
Figura 11 – Ebook em segundo lugar.	94
Figura 12 – Divulgação de <i>O céu dos suicidas</i> .	106
Figura 13 – Divulgação da foto de André Silva.	107
Figura 14 – <i>Post</i> sobre os erros dos analistas políticos.	113
Figura 15 – “Edição de setembro da revista Piauí”.	120
Figura 16 – “Suplemento Pernambuco acaba de publicar”.	120
Figura 17 – <i>Post</i> com matéria da Folha de São Paulo.	137
Figura 18 – <i>Post</i> “A decisão do nome”.	138
Figura 19 – <i>Post</i> “A situação do romance”.	139
Figura 20 – <i>Post</i> “Folha paralela”.	140
Figura 21 – <i>Post</i> “Folha paralela” (Imagem).	140
Figura 22 – <i>Post</i> “Mensagens para Noemi Jaffe”.	148
Figura 23 – <i>Post</i> “Outra mensagem para Noemi Jaffe”.	148
Figura 24 – <i>Post</i> “Mensagem para Ana Lima Cecilio”.	149
Figura 25 – <i>Post</i> “Divulgação <i>Silva</i> e comentário Julián Fuks”.	149
Figura 26 – <i>Post</i> “Resenha de <i>Concentração e outros contos</i> ”.	158
Figura 27 – <i>Post</i> “Atenção orientadores”.	158
Figura 28 – Comentários ao <i>post</i> “Atenção orientadores”.	159
Figura 29 – <i>Post</i> de divulgação de dissertação.	160
Figura 30 – <i>Post</i> de divulgação de tese.	160
Figura 31 – <i>Posts</i> sobre o “leitor médio”.	164
Figura 32 – Comentários ao <i>post</i> “Justiça acaba de proibir meu e-book”.	165
Figura 33 – <i>Post</i> “Autoficção uma ova”.	167

SUMÁRIO

PONTO DE PARTIDA	8
O problema de pesquisa	11
Visualizando a tese	14
CAPÍTULO 1 – ENTRE VIDA E OBRA: A QUESTÃO DA ASSINATURA	20
Uma primeira inquietação.....	21
Do nome próprio à assinatura	22
Ricardo Lísias assina	35
Embaralhando fronteiras	48
A “obra” na <i>realidadeficção</i>	63
CAPÍTULO 2 – PERFORMANCES, POSTURAS, POSES, MÁSCARAS.....	72
Duas questões, um caminho.....	73
O performativo e a literatura contemporânea	74
O não literário da literatura	88
Performance e assinatura	98
“Dentro-fora” em <i>A vista particular</i>	114
CAPÍTULO 3 – A (CONTRA-)ASSINATURA DO AUTOR	122
Entre riscos e soluções	123
<i>Diário da cadeia</i> e a busca pelo “outro”.....	126
O desenho do autor e o leitor especializado.....	143
Curadoria de contra-assinaturas	161
Uma assinatura no contemporâneo	173
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	180
REFERÊNCIAS	184
ANEXOS	194

PONTO DE PARTIDA

Não posso falar no ponto de partida desta tese sem mencionar o segundo semestre de 2015, quando comecei a escrever o projeto de pesquisa para a seleção do doutorado em Literatura e Cultura, da Universidade Federal da Bahia. À época, estava finalizando uma dissertação teórica, fundamentada em reflexões do filósofo franco-argelino Jacques Derrida, cujas contribuições, oriundas de algumas de suas obras, me acompanharam não só na pesquisa do mestrado, na Universidade Estadual de Santa Cruz, mas também em investigações de Iniciação Científica durante a graduação na mesma instituição. Pretendia, assim, num futuro próximo, discutir as noções de autobiografia e assinatura, a partir do trabalho derridiano e em diálogo com a literatura.

Enquanto buscava um respiro fora da dissertação, faltando poucos meses para finalizá-la, ao mesmo tempo em que planejava dar continuidade à pós-graduação, lia, entre outras coisas, alguns nomes da literatura recente, aos quais fui apresentada por meio do *blog* “Leituras Contemporâneas: narrativas do século XXI”, coordenado pela professora Luciene Azevedo.¹ Cheguei ao endereço eletrônico após ter recebido o link de uma colega, aluna da UFBA, que conheci em um evento de Letras, anos antes, e com quem mantinha contato desde a ocasião. Acessando a plataforma, pude conhecer um pouco mais sobre a produção literária do presente e me envolvi com a leitura das obras de autores como Enrique Vila-Matas, Verônica Stigger e Ricardo Lísias, além de acompanhar discussões sobre autoficção, escrita não criativa e mercado editorial. Achava a maioria das postagens instigantes e, sendo uma das minhas curiosidades teóricas o conceito de autobiografia, os textos sobre as narrativas autoficcionalis, assim como os livros do escritor paulistano Ricardo Lísias me chamaram a atenção, levando-me a trazê-lo como objeto da investigação que eu estava arquitetando para o doutorado.

Escrevi um projeto com o intuito de discutir os limites entre vida e obra em Lísias, analisando sua identidade autoral, sua assinatura e o que poderia ser chamado de uma contra-assinatura. Dessa maneira, o arcabouço crítico da desconstrução derridiana me ajudaria a pensar as noções-chave da pesquisa, ao lado de um referencial relacionado aos conceitos de espaço biográfico, autoficção e autoria. Esses foram os problemas que, a princípio, impulsionaram a escrita dessas páginas.

¹ O longo *blog* “leiturascontemporaneas.org” é, semanalmente, atualizado com textos dos estudantes do grupo de pesquisa “Leituras Contemporâneas: narrativas do século XXI”. As postagens dão conta do desenvolvimento da investigação de seus membros, funcionando como uma espécie de caderno de pesquisa virtual, muito útil para o próprio pesquisador, mas também para a comunidade acadêmica mais ampla que deseja discutir e informar-se sobre a produção teórica e literária da contemporaneidade. Em maio de 2016, antes de começarem as aulas do doutorado, passei a contribuir para o *blog* com publicações voltadas para o meu trabalho, o que, até este ano, representou uma atividade de grande importância para movimentar a investigação.

Quando iniciei a trajetória na UFBA, propus-me a analisar as obras de Lísias que traziam personagens homônimos ao autor, recorrentemente lidas como autoficcionais, *O céu dos suicidas* (2012a), *Divórcio* (2013a) e a série *Delegado Tobias* (2014). Com os artigos finais das disciplinas que cursei e, muito especialmente, com os textos que fui redigindo para o *blog*, fui, aos poucos, aprofundando a pesquisa, sob a orientação cuidadosa da professora Luciene. Àquela altura, tinha o desafio de recortar e ter mais claro o escopo do trabalho, afinal de contas, planejei lidar com expressivos conceitos operadores, que exigiriam grande investimento teórico e dispersavam o problema de pesquisa. Além disso, volta e meia deparava-me com as renitentes perguntas que eu não sabia direito como responder: será uma tese teórica? Uma tese sobre um autor? Por que Lísias?

Sintomaticamente, a maioria dos textos que escrevi para a página virtual do grupo e para os componentes curriculares da pós teve como mote o tema da assinatura, ora resenhando algumas formulações sobre o conceito, ora ensaiando, com base nele, uma reflexão sobre o autor. E essa pequena produção inicial já indicava os rumos que a pesquisa tomaria, pois ela começava a ter como cerne não mais a conhecida produção autoficcional de Lísias, mas a construção de sua assinatura. Por certo, para falar da assinatura do autor, eu deveria trazer para a discussão as obras em primeira pessoa que, como eu vinha pensando, tornaram porosas as fronteiras entre vida e obra. Entretanto, o que estava movimentando minhas incipientes investigações era tentar compreender de que maneira se constrói o *gesto signatário* de um autor que, conforme eu observava, não só inscreve o real nas narrativas e amplifica o ficcional para além delas, mas lança mão de uma performance autoral, aproveitando-se dos modos como a obra é recebida para imprimir sua assinatura.²

Um dos principais motivos para que eu colocasse a assinatura no centro da pesquisa foi a publicação dos livros de Lísias *Inquérito Policial: família Tobias* e *A vista particular*, ambos de 2016. Se o primeiro era uma consequência de *Delegado Tobias* (que resultou em uma denúncia anônima, contra o autor, por falsificação de documentos, tematizada em *Inquérito Policial*), o segundo, escrito em terceira pessoa e sem nenhum personagem homônimo a Lísias, me motivou a pensar em algo como uma performance no texto e fora dele, devido às expressivas “atuações” midiáticas do autor, que pareciam ser incorporadas à narrativa. Mais do que isso, a leitura de *A vista particular* me fez supor que talvez Lísias estivesse resgatando, ali, algumas características de suas primeiras obras, características que, no início da carreira, foram importantes para o reconhecimento de seu nome por um

² Ao longo da tese, utilizarei o termo “gesto signatário” como sinônimo de “assinatura”.

público leitor especializado. O ponto de partida, então, desembocou nessas observações e especulações, as quais, por sua vez, requisitaram a reformulação do objetivo e a precisão do problema de pesquisa, bem como demandaram respostas para as perguntas em torno do que seria a tese.

O problema de pesquisa

O objetivo deste trabalho é discutir como é construída a assinatura de Ricardo Lísias. Mas, novamente, por que esse autor e não outro? Além das já mencionadas razões que, antes de começar o doutorado, me levaram à obra de Lísias, a confirmação da escolha, durante o curso, não está exatamente ligada a um gosto pessoal de leitura ou a uma especial relação afetiva com o objeto de análise (o que também resulta num maior distanciamento crítico dele), mas sim ao interesse por um, digamos, procedimento autoral, que, conforme acredito, mobiliza de maneira particular a discussão teórica sobre a assinatura.

Em outras palavras, acredito que o nome de Lísias é exemplar para pensarmos como uma assinatura é forjada hoje, pois o autor lida com questões caras à condição do literário na contemporaneidade, como a instabilidade das fronteiras entre o real e o ficcional, o chamado retorno do autor, uma possível reconfiguração da noção de obra, a performance autoral, a exposição midiática e o papel da recepção. Convém pontuar que esses tópicos atravessam a produção de outros autores atuais e, por isso mesmo, ao longo da tese, refiro-me a alguns deles – tecendo comentários no corpo do texto ou em notas de rodapé – para reforçar e ampliar a argumentação. Ainda assim, creio que é emblemática a forma como Lísias capitaliza questões próprias do nosso tempo em prol da circulação de seu nome de autor, o que faz com que a leitura de sua obra também seja um caminho frutífero para aproximarmos-nos de reflexões emergentes da literatura contemporânea.

Isso posto, tracei o problema de pesquisa fundamentado no seguinte questionamento: como é construída a assinatura de Ricardo Lísias, considerando o limiar entre vida e obra, a performance autoral e o que pode ser chamado de uma contra-assinatura?³ Precisamente, elegi esses três recortes temáticos, pois creio que o embaralhamento entre realidade e ficção, a performance, nas narrativas e fora delas, e um

³ Quando falo em “vida e obra”, refiro-me também, respectivamente, a “realidade e ficção” e “real e ficcional”, assumindo que a “vida” (a “realidade”, o “real”) seria da ordem do que está fora do material textual, da “obra” de ficção, quer dizer, o supostamente factual. Apesar de usar a expressão “vida e obra” na pergunta de pesquisa, no título e no desenvolvimento do capítulo um, ela divide espaço com as expressões “realidade e ficção” e “real e ficcional”.

aproveitamento dos modos como a obra é recebida (uma contra-assinatura, como será problematizado), a favor da própria obra, são elementos profícuos para tratarmos do gesto signatário do autor. Sendo assim, arrisco afirmar que a construção da assinatura de Lísias está atrelada às transformações em andamento na literatura da contemporaneidade. Essa é uma conjectura mais geral, uma vez que o desdobramento do problema de pesquisa, ao longo dos capítulos, suscitará questões e hipóteses mais específicas, conforme veremos.

A despeito da abordagem de temas que encontram solo fértil no contemporâneo, ou que são potencializados com a produção literária recente, o nome de Derrida é recorrente neste trabalho, em função, primeiramente, da minha trajetória de pesquisa anterior ao ingresso na UFBA. Em segundo lugar, porque, quando falamos em assinatura (e contra-assinatura), comumente o nome do franco-argelino é evocado, e uma das razões para tal se deve ao fato de ele ter versado sobre a questão em sua obra, ao lado de considerações relacionadas, por exemplo, ao nome próprio, à escrita e à literatura, sendo, portanto, um dos grandes pensadores sobre o tema.

Isso não significa, todavia, que as questões que vou problematizar estão enquadradas nas contribuições derridianas, como se elas constituíssem uma pura ferramenta hermenêutica, ou uma via inquestionável, para a análise. Na verdade, as formulações de Derrida a respeito das noções centrais da investigação funcionam aqui, de fato, como um “ponto de partida”, pois são desdobradas à luz de (e em diálogo com) questões atinentes ao literário atualmente, as quais não estavam postas à época em que as reflexões derridianas surgiram. Mais ainda, é preciso levar em conta que esse legado crítico atende a determinados pressupostos e à formatação de um pensamento muito particular, fruto das circunstâncias de um período.⁴

Logo, por mais que a obra derridiana seja rentável para a discussão, ela divide espaço com um arcabouço teórico específico para investigar os modos de construção da assinatura de um autor contemporâneo. Parece-me, assim, que o referencial escolhido para pensar a produção literária de hoje desafia, por vezes, algumas premissas da desconstrução, de maneira a expandi-las, tornando-as dúcteis a um contexto que é diferente daquele em que tais premissas foram elaboradas. Nesse sentido, é pertinente expor que o estudo de um

⁴ O desafio de lidar com a, nem sempre fácil, dicção de Derrida me levou, em alguns momentos da tese, a apresentar algumas de suas formulações sobre assinatura de maneira mais pormenorizada, tentando seguir seu percurso argumentativo, a fim de extrair dele o que fosse rentável para a discussão que proponho. Do mesmo modo que não é pretensão do trabalho apropriar-se, profundamente, do legado derridiano sobre o tema, o recorte teórico que escolho para abordar a assinatura (especialmente no primeiro capítulo) não é apresentado de uma vez só, intercalando-se com determinadas problematizações e análises, além de dialogar com outros críticos que trataram da questão.

objeto da contemporaneidade está, quase sempre, relacionado a um tipo de confronto direto com ele. Muitos operadores de leitura requisitam reavaliações das bibliografias já conhecidas. Uma consequência resultante disso é o risco da incerteza diante de perguntas para as quais nem sempre há respostas.

Vejamos um exemplo. Em 2018, Lísias começou a publicar a série de ebooks *Diário da catástrofe brasileira*, um material que, entre outras coisas, derivou de atualizações periódicas feitas pelo autor, como veremos detalhadamente em um dos capítulos. Quando iniciei a redação da tese, o texto não existia e, por esse motivo, não foi cogitado para compor o *corpus* literário da pesquisa. Entretanto, no percurso da escrita, vieram as publicações e a constatação de que, na abordagem sobre performance, o *Diário* poderia ser lido na clave do performativo e movimentar a discussão sobre a assinatura de Lísias, já que parecia tratar-se de um trabalho gestado como uma forma estratégica de o autor promover o próprio nome. O curioso nisso é que, enquanto eu escrevia sobre os ebooks, um deles trouxe o anúncio de que, em 2020, o material seria publicado fisicamente por uma grande editora, e as atualizações periódicas seriam interrompidas, um dado que se somou ao argumento do capítulo em andamento, embora eu tenha decidido não incorporar a análise do livro físico ao texto em construção.⁵

Essa é uma das situações ilustrativas do “confronto direto com o objeto”, o que vai ao encontro do ponto relativo à necessidade de releitura de certas concepções já conhecidas, por elas, muitas vezes, parecerem insuficientes para a leitura do presente. Isso não quer dizer prescindir delas, afinal, não dá para partir do zero, ao mesmo tempo em que é improdutivo impor um modelo de pensamento para falar de uma produção literária que também fomenta outras questões. É nessa direção que caminha a nossa reflexão sobre assinatura. Derrida tem uma obra que oferece uma proveitosa contribuição sobre o tema, mas, para discutir o gesto signatário de Lísias, ela só é efetivamente proveitosa se

⁵ Duas coisas a pontuar aqui. A primeira diz respeito ao desafio, que o contemporâneo nos traz, não só de lidar com o caráter transitório de algumas publicações, como o caso da série de ebooks *Diário da catástrofe brasileira*, mas o de colocar-nos diante de outros textos e suportes para lermos a obra de um autor. Como consideramos Lísias um autor bastante midiático, discutir sua assinatura demanda que as análises não estejam restritas somente aos seus livros, mas se ampliem para suas entrevistas e publicações nas redes sociais. O outro ponto que quero deixar claro é atinente à abordagem do performativo no capítulo em que discuto a performance. Embora sejam conceitualmente diferentes, as teorizações sobre performance reportam, em alguma medida, ao performativo. O interesse maior por essa abordagem se amplifica quando vejo sua rentabilidade para a discussão do *Diário* e de questionamentos sobre intencionalidade e atuações autorais, que, inevitavelmente, vão culminar na reflexão sobre performance. Assim, mesmo com o aprofundamento quanto ao performativo no capítulo dois, sobretudo em virtude da emergência de uma publicação de Lísias durante a escrita, opto por não o apresentar como outro recorte temático na pergunta de pesquisa, pois, no trabalho, ele funciona como uma espécie de conceito correlato à performance.

colocamos em cena um conjunto de circunstâncias nas quais o trabalho do autor está imerso.

Tal entendimento esteve no horizonte da pesquisa, resultando em uma tese teórica sobre um autor, mesmo que o expressivo investimento na assinatura, como um conceito-chave, e em Lísias, como um nome emblemático do contexto literário atual, seja flexibilizado à medida que outras noções e autores são trazidos para a discussão do problema. Dessa forma, creio que a contribuição mais significativa do trabalho seja a exploração de um tema, a partir de um autor da literatura brasileira, em consonância com problemáticas próprias do literário na contemporaneidade, somando-se a um debate em construção sobre o tempo presente.⁶

Visualizando a tese

Tendo como alicerce o problema delimitado, a tese está organizada em três capítulos, cada um deles voltado para um dos eixos temáticos apresentados na pergunta de pesquisa – vida e obra, performance e contra-assinatura.⁷

No primeiro capítulo, “Entre vida e obra: a questão da assinatura”, procuro analisar a inscrição do gesto signatário de Lísias no limiar da realidade e ficção. Por isso, uma das perguntas que presidem o capítulo é a seguinte: como o trânsito do autor entre vida e obra interfere na construção de sua assinatura? Já na seção em que a apresento, intitulada “Uma primeira inquietação”, contextualizo, brevemente, o que seria esse trânsito entre real e ficcional, mencionando a relação entre as duas instâncias a partir do entendimento moderno de literatura. Também nessa parte, introduzo outro questionamento importante para o capítulo: como o nome próprio Ricardo Lísias tornou-se também um nome de autor na literatura brasileira contemporânea? Sua importância se deve ao fato de que, para falar sobre a interferência do deslocamento entre vida e obra na configuração da assinatura de Lísias, é necessário entender como seu nome tornou-se um nome de autor, questão que remete aos anos iniciais de sua carreira.

A fim de adentrarmos, efetivamente, na problematização, é necessário recorrer à teoria sobre a noção central do trabalho, o que é feito no subcapítulo “Do nome próprio à

⁶ Há um bom número de trabalhos acadêmicos sobre Lísias – dos quais falarei no terceiro capítulo, ao discutir a recepção da obra do autor – mas nenhum deles traz o recorte temático dado a esta investigação.

⁷ Relembrando a pergunta de pesquisa: como é construída a assinatura de Ricardo Lísias, considerando o limiar entre vida e obra, a performance autoral e o que pode ser chamado de uma contra-assinatura?

assinatura”. A princípio, trago a relação entre os dois conceitos para, na sequência, falar sobre um entendimento mais geral a respeito da assinatura, o que é feito a partir da crítica americana Peggy Kamuf (1988), cuja obra está entrelaçada à reflexão derridiana acerca do tema.⁸ Tratando, especificamente, sobre a assinatura no âmbito literário, dialogo com Abel Barros Baptista (2003), que se dedica ao estudo da *formação do nome* de Machado de Assis. Seu trabalho oferece-nos uma boa contribuição quanto ao caráter singular e repetível do gesto signatário, embora o crítico português, tal como Derrida (1991b), enfatize o funcionamento da assinatura de maneira independente de seu portador, o que, a meu ver, é questionável no contexto da literatura contemporânea.

Em um segundo momento do mesmo subcapítulo, amplio a análise teórica acerca do conceito, a partir de outro texto de Derrida (1984), no qual ele debruça-se sobre a obra do poeta francês Francis Ponge. Considero a análise pertinente, pois, além de configurar uma reflexão sobre um *corpus* literário – e conectar-se a algumas considerações feitas por Baptista –, a argumentação traz um arrazoado interessante em torno da assinatura, pois apresenta o que seriam suas três formas de manifestação (uma delas a contra-assinatura) e leva-nos a pensar numa possível equivalência entre assinatura e obra, signatário e autor. Aqui, inevitavelmente, a ideia de *nome de autor*, como abordada por Foucault (2009), é acionada, encaminhando a discussão para a abordagem em torno de como o nome próprio Ricardo Lísias tornou-se um nome de autor.

Essa questão é alvo da seção “Ricardo Lísias assina”, em que faço um levantamento de características presentes nas primeiras publicações do autor, desde *Cobertor de estrelas* (LÍSIAS, 1999), seu livro de estreia, até *O livro dos mandarins* (LÍSIAS, 2009).⁹ O objetivo é mostrar como determinadas marcas autorais, no início da trajetória, vão desenhando um gesto signatário, ao passo que são reconhecidas por uma crítica especializada. Nessa direção, o argumento vai ao encontro da concepção derridiana, quanto às três formas de manifestação da assinatura, e culmina numa análise prévia sobre o trabalho de Lísias no limiar entre vida e obra, o que se fez expressivo nos textos escritos a partir de 2010.

⁸ Os trechos citados da obra de Kamuf, assim como de outros textos não publicados em português, são traduções minhas. No caso dos trabalhos derridianos *Signéponge=Signsponge* (DERRIDA, 1984) e “Otobiographies: The teaching of Nietzsche and the politics of the proper name” (1985b), opto pela leitura dos textos em inglês.

⁹ Além das narrativas que serão discutidas, ou apenas mencionadas, Lísias também publicou os livros infantis *Sai da frente, vaca brava* (Hedra, 2001), *Greve contra a guerra* (Hedra, 2005) e *A sacola perdida* (DSOP, 2014), os quais não serão analisados no trabalho.

Antes de problematizar como o trânsito entre vida e obra representa, mais do que uma marca autoral, uma investida para a promoção da assinatura, o debate é conduzido para o tratamento teórico sobre esse limiar, nas duas partes iniciais do subcapítulo “Embaralhando fronteiras”. Nesse momento, o trabalho de Derrida (1985b), que aborda o binômio vida e obra, relacionado à assinatura, é trazido para a discussão. Ademais de repercutir que as ponderações derridianas, nesse trabalho, estão atreladas a outros pressupostos da desconstrução, discorro mais detalhadamente a respeito da noção de contra-assinatura. Levando em conta o cenário da literatura contemporânea, algumas indagações aparecem atreladas à exposição teórica, como o papel muito preponderante atribuído à recepção de uma assinatura, bem como a própria relação entre vida e obra. Sob essa perspectiva, a argumentação de Diana Klinger (2012) entra em cena para pensarmos como a negociação entre o real e o ficcional, atualmente, é impactada pelas mudanças atinentes à autoria, o que é endossado com a análise de *Divórcio* (2013a) e a defesa de que o jogo entre realidade e ficção contribui para a construção da assinatura de Lísias.

A negociação entre real e ficcional também é afetada pelas supostas transformações no entendimento de obra e, mais amplamente, de literatura, conforme defendo no subcapítulo “A ‘obra’ na *realidadeficção*”, a partir das contribuições de Josefina Ludmer (2013), Florencia Garramuño (2014a) e Reinaldo Laddaga (2013). Nesse contexto, analiso a série *Delegado Tobias* (2014), reforçando o argumento que atravessa o capítulo. A reflexão, então, abre espaço para pensarmos a performance de Lísias, tematizada na segunda parte da tese, em “Performances, posturas, poses, máscaras.”

No capítulo dois, antes de entrar na performance, propriamente, trago uma discussão sobre o performativo, por acreditar que há uma relação entre os dois conceitos em Lísias, conforme apresento em “Duas questões, um caminho”, trazendo também as perguntas que nortearão as reflexões: Como a performance de Ricardo Lísias e o performativo presente em sua obra contribuem para a construção de sua assinatura? Como esses conceitos operadores nos servem para pensarmos um procedimento da literatura contemporânea?

Dessa maneira, em “O performativo e a literatura contemporânea”, o argumento é de que os ebooks *Diário da catástrofe brasileira* (2018, 2019, 2020) repetem, de outra forma, características de obras anteriores de Lísias, podendo ser lidos na chave do performativo, cuja abordagem, conduzida a partir de John Austin (1998), Derrida (1991b) e Stanley Fish (1982), é desdobrada na análise do *Diário* e de sua relação com os textos precedentes do autor. Isso resulta na problematização sobre a ideia de “intenção deslocada”,

que, no contexto da literatura contemporânea, conforme sustento, movimentam outras questões, pois há uma marcante atuação do autor para influenciar as apropriações de seu trabalho e para, performativamente, lançar mão de determinadas estratégias autorais a fim de promover a assinatura.

Para entender como isso ocorre, entramos no subcapítulo “O não literário da literatura”. Aqui, ainda diante dos ebooks, considero que eles representam uma investida de Lísias para manter a circulação de seu nome, a despeito de encetarem um tipo de saída da literatura. Cabe repercutirmos, então, como os lances do autor, somados a um interesse por questões políticas e sociais, são potencializados para dar visibilidade a ele e a obra, conectando-se à performance autoral, como discuto na seção seguinte.

Em “Performance e assinatura”, abordo a relação entre as duas noções, propondo uma diferenciação entre a performance operar como consequência de uma obra ou de uma assinatura e ser, por outro lado, utilizada como ponto de partida para a concepção da obra, configurando um elemento criador da assinatura. Para chegar a essa problematização, levanto alguns pontos do debate teórico sobre a performance, de maneira geral, com as leituras de Patrice Pavis (2017) e Richard Schechner (2006) e, especificamente ligada à literatura, a partir de Karl Erik Schøllhammer (2013) e Luciene Azevedo (2004, 2007). Assumindo que, em Lísias, a construção da assinatura é consequência, entre outras coisas, da performance do autor “fora” do texto, insiro, na segunda parte do subcapítulo, a discussão sobre como isso se dá.

Por fim, “‘Dentro-fora’ em *A vista Particular*” apresenta uma leitura dessa obra de Lísias, tomando como pressuposto a performance enquanto um procedimento textual ligado às *personas* autorais que falam “fora” da obra. A análise da narrativa projeta uma aproximação com o *modus operandi* do autor na inscrição de seu gesto signatário, com a atenção que dirige ao contemporâneo e a questões atinentes à própria literatura, sendo o reconhecimento da importância do papel da recepção uma delas. Considerando os modos como a obra é recebida para a construção da assinatura de Lísias, damos prosseguimento ao estudo no capítulo seguinte, “A (contra-)assinatura do autor”.

No primeiro subtópico, “Entre riscos e soluções”, além de assinalar a questão central do capítulo (como a contra-assinatura interfere na inscrição da assinatura de Ricardo Lísias?), dirijo-me, de modo sumário, à forma como o autor arrisca-se em certos lances, apostando no acolhimento da crítica. Considerando que a recepção, não só no caso de Lísias, dá um respaldo para que procedimentos autorais sejam forjados ou revistos, chama a atenção, no trabalho do autor, sua disposição para dar evidência à contra-assinatura do

“outro”. Na sequência, o problema é inicialmente desenvolvido em “*Diário da cadeia e a busca pelo ‘outro’*”.

O debate acerca das circunstâncias em torno de *Diário da cadeia: com trechos da obra inédita Impeachment – Eduardo Cunha (pseudônimo)*, publicado por Lísias em 2017, e a análise da narrativa são um chamariz para pensarmos o funcionamento da contra-assinatura, bem como viabilizam a discussão sobre a produção do autor e o fazer literário atualmente. Recuperando algumas formulações teóricas, sugiro, entre outras coisas, pensar a contra-assinatura, em Lísias, considerando se a recepção distancia-se ou reitera, em maior ou menor grau, as maneiras como o autor parece guiar a leitura do seu trabalho. Após problematizar esse ponto a partir de *Diário da cadeia*, passamos para “O desenho do autor e o leitor especializado”.

Nesse terceiro subcapítulo, usando como mote a novela *O desenho no tapete*, de Henry James (2001), tematizo a influência das inúmeras exposições autorais, nos dias de hoje, nas apropriações e especulações sobre uma obra. Refiro-me, então, ao trabalho de Boris Groys (2014) para falar sobre o *desenho de si* construído pelo artista contemporâneo e, em seguida, para discutir como Lísias tenta guiar as leituras do seu trabalho e como se aproveita delas, deliberadamente, em prol da própria obra. Penso essas questões, em primeiro lugar, tendo em conta uma recepção especializada, especificamente o leitor da academia, o que é feito por meio da análise da fortuna crítica de Lísias e da repercussão que o autor faz dela. Posteriormente, na seção “Curadoria de contra-assinaturas”, debruço-me sobre o público mais amplo, tratando, especificamente, do aproveitamento da recepção para a fatura da obra.

Delegado Tobias é exemplar para a discussão acerca desse aproveitamento, que problematizo na trilha de reflexões contemporâneas sobre curadoria – como a de Kenneth Goldsmith (2015) e a de Marjorie Perloff (2013) – por julgar que o autor se apropria de outros textos para gerar um novo produto. Sob tal perspectiva, argumento que Lísias imprime uma contra-assinatura na própria obra, sustentação que faço com base na análise de um recurso curatorial em *Inquérito policial: famílias Tobias* (2016a), outro texto dele. Fazendo tudo parecer aproveitável à criação e levando-nos a questionar se isso é ou não literatura, entendemos que o autor demonstra tirar partido, a favor da assinatura, das transformações em curso da produção literária recente, ponto desenvolvido em “Uma assinatura no contemporâneo”, último subcapítulo da tese.

De maneira resumida, apresentei, aqui, o trabalho como um todo. Cabe dizer que outros críticos, comentadores e autores literários, não citados nesta apresentação, estão

presentes no desenvolvimento dos três capítulos que, embora configurem um estudo sobre um autor a partir de um recorte teórico específico, não deixam de ser um investimento no debate em torno de questões que estão postas na literatura recente.

CAPÍTULO 1 – ENTRE VIDA E OBRA: A QUESTÃO DA ASSINATURA

Uma primeira inquietação

Na produção literária recente, Ricardo Lísias não tem passado despercebido, e um dos motivos diz respeito ao trânsito do autor entre realidade e ficção. Afirmo isso porque, desde os textos do início da carreira, Lísias mostra-se empenhado em, de algum modo, transitar pelo limiar entre vida e obra, o que se acentua, anos depois da estreia como ficcionista, com a publicação de textos em primeira pessoa, com referências biográficas rastreáveis e personagens homônimos ao autor.

Podemos levantar a hipótese de que o investimento nesse limiar está conectado à construção de sua assinatura não apenas por configurar uma de suas marcas autorais, mas porque, em determinado momento da trajetória, Lísias lança mão, mais expressivamente, do deslocamento entre realidade e ficção como uma forma de promover o próprio nome. Mas o que estamos querendo dizer com trânsito entre vida e obra, real e ficcional? Cabe esclarecer, muito sumariamente, que, sob o entendimento moderno de literatura firmado no decorrer do século XVIII, o estatuto da ficção está garantido por uma não-referencialidade, devendo o leitor distingui-la da realidade e da mentira e, aos escritores, a descoberta de que “a validade geral do romance dependia da natureza explicitamente fictícia de seus detalhes” (GALLAGHER, 2009, p. 636).¹⁰ No entanto, no contemporâneo, as fronteiras bem delimitadas entre o verídico e o verossímil demonstram não estarem mais tão estáveis e, sendo assim, o deslocamento do autor entre elas também se dá de outra maneira.

Buscando contextualizar o problema que atravessará parte dessa discussão, arrisco afirmar com isso que, embora os limites entre o real e o ficcional já existissem, a negociação entre essas instâncias, hoje, tem se manifestado de maneira diferente, o que parece estar relacionado às transformações nas noções de autoria, obra e, mais amplamente, de literatura, conforme veremos. Nesse contexto, insere-se o trabalho de Lísias, cuja voz, exterior às publicações, invade-as e repercute para além delas, tornando porosas as fronteiras entre narrador e autor, entre o dentro e o fora dos textos, em suma, entre vida e obra.

¹⁰ De acordo com Catherine Gallagher (2009, p. 631), firma-se, nesse período, o significado de ficção enquanto sinônimo de fenômeno literário que “narra eventos imaginários e retrata personagens imaginárias; composição inventada”. Para a crítica, a narrativa de ficção, com estatuto próprio, foi descoberta quando os leitores passaram a diferenciá-la da realidade e da mentira, já que antes, ao longo de século XVII, a apropriação dos textos se dava de uma maneira muito próxima do factual, sob a chave da referencialidade, colocando a ficção como uma “subespécie da dissimulação” (p. 631), do fingimento, do engano. A partir do século XVIII, contudo, a narrativa ficcional deixa de estar em conflito com uma pretensão de verdade, havendo uma delimitação precisa entre o verídico e o verossímil.

Considerando esses pressupostos preliminarmente apresentados e a serem desdobrados nas próximas páginas, como o trânsito do autor entre vida e obra interfere na construção de sua assinatura? Tal questionamento, pertinente para o desenvolvimento do capítulo, resulta de outro mais abrangente: como o nome próprio Ricardo Lísias tornou-se também um nome de autor na literatura brasileira contemporânea? A fim de dedicarmos-nos a essas problematizações, é necessário, antes de mais nada, recorrermos à teoria sobre assinatura, trazendo à baila outras questões mais específicas e que interessam à discussão proposta.

Do nome próprio à assinatura

Na literatura, vemos, constantemente, o surgimento, a propagação, a repetição e até mesmo o apagamento de muitos nomes próprios associados a obras. O conceito de nome próprio, contudo, não nasce na esfera literária, sendo seu entendimento fundamental para falarmos em assinatura. Nomear, conferir um nome a alguém ou a algo, é uma forma de identificação das coisas e dos seres, sobretudo no caso dos nomes próprios, que designam e particularizam, por exemplo, pessoas e lugares, além de diferenciá-los entre si dentro de um grupo maior comumente denominado. No tocante aos nomes próprios de seres humanos, ou antropônimos, temos a designação apontando diretamente para aquele que é nomeado, individualizando-o e estabelecendo uma referência específica entre nome e pessoa, de maneira oral ou escrita, o que pode ser feito, tanto pelo próprio portador do nome, quanto por outrem.

O filósofo americano John Searle (1958), ao analisar a relação entre o nome próprio e o seu possível sentido, considera que o nome não especifica características do seu referente, embora seus usos pressuponham que o objeto referido apresente essas características. Nesse sentido, ainda que prevaleça a visão sobre a impossibilidade de um sentido inerente, o uso que é feito sugere a existência de aspectos que definem o objeto *a priori*, levando Searle a afirmar que o nome próprio torna público aquilo a que se refere sem, necessariamente, ir ao encontro das características que o descrevem.

Mas o nome próprio não é apenas a palavra usada para designar seu portador por ele mesmo ou por outra pessoa, “não é apenas o que se herda dos pais e o que se certifica em cartório. O nome próprio é o que se grava, se marca, se traça e se retraça” (ORNELLAS, 2015, p. 114) e, ao grafá-lo, marcá-lo, traçá-lo e retraçá-lo, temos, para além de um nome,

uma assinatura. Isso porque assinar é um modo de estabelecer uma referência específica entre nome próprio e pessoa sob a forma escrita, apesar de não coincidir, integralmente, com essa relação e ultrapassá-la, porquanto somente o detentor do nome pode cumprir tal gesto, cuja especificidade transgride a mera inscrição gráfica de um antropônimo. A ênfase no registro escrito não é casual, afinal de contas, a assinatura caracteriza-se, tradicionalmente, por substituir a presença do sujeito que assina e, dessa forma, validar o dito pela sua voz ausente. Nas manifestações orais, aquilo que é verbalizado por alguém é legitimado pelo próprio corpo presente, enquanto nas enunciações escritas a ausência desse corpo demanda, em muitos casos, uma firma que represente um sujeito em particular e não qualquer outro.

Em *Signature Pieces*, Peggy Kamuf (1988) destaca que a assinatura, em certas instâncias, “é primeiramente um instrumento para a particularização da aplicação da lei, para aqueles que estão sujeitos a ela” (KAMUF, 1988, p. 35)¹¹ e, sendo assim, ela toma lugar em uma série de situações e ocorrências diárias que necessitam do autógrafo do portador, presente quando assina, mas ausente dali em diante, conferindo, por meio do seu nome próprio, autenticidade futura àquilo que foi assinado. Em outras palavras, o nome firmado, apesar da não presença do signatário, faz com que determinada enunciação remeta a um sujeito em específico, apontando, por conseguinte, para sua anuência e responsabilidade diante do acontecimento registrado.

Muitas e diversas situações e instituições dependem desse funcionamento da assinatura, que se torna o elemento legitimador do evento ocorrido e da(s) voz(es) envolvidas, representando-as e referendando o evento posteriormente à sua ocorrência. Nesse contexto, vale trazer um dos exemplos de Kamuf (1988), concernente à assinatura dos textos e documentos legais, os quais, uma vez assinados e de acordo com certas formalidades, atestam que o signatário consentiu ou afirmou algo:

‘O sujeito nomeado’ está, portanto e em primeiro lugar, supostamente presente para o acordo instituído entre as partes identificáveis nele. Esse acordo presume, ademais, que a assinatura representa uma pessoa particular, o portador de um certo nome próprio e não outro. Ele prevê, em outras palavras, a possibilidade de destacar um sujeito dentre outros. Mas, se os nomes circulam em um domínio público da linguagem, eles podem sempre ser modificados, tomados de empréstimo ou duplicados (KAMUF, 1988, p. VIII-IX).¹²

¹¹ “[...] is first of all an instrument for the particularization of a law’s application to those who are subject to the law” (KAMUF, 1988, p. 35).

¹² “‘The subject named’ is thus first of all assumed to be present to himself or herself for the accord to have taken place between the identifiable parties to it. This accord presumes, moreover, that the signature

Conforme aponta a pesquisadora americana, os nomes próprios são produtos da linguagem e, assim, repetem-se, são duplicados e transformam-se, a todo instante. Vários indivíduos, nas diferentes épocas, lugares e circunstâncias, podem carregar a mesma nomeação. Se “a assinatura representa uma pessoa em particular”, apesar de os nomes serem passíveis de repetição, como resolver esse impasse? O que, à primeira vista, parece configurar um problema para o funcionamento da assinatura, enquanto mecanismo instituidor de identificação, verificação e autenticidade pessoal, é resolvido por uma de suas características, qual seja, a singularidade, como Kamuf segue argumentando.

O caráter fundamentalmente singular da assinatura faz com que a marca deixada pela escrita do nome seja específica, isto é, quem assina não apenas escreve sua nomeação, como qualquer um poderia fazer, mas a inscreve de maneira única, o que garante exclusividade no vínculo entre o signatário e a firma, que, em tese, somente pode ser assinada pelo seu detentor. A singularidade, todavia, é relativizada, pois, para ser verificada e, conseqüentemente, autêntica, a assinatura precisa ser reproduzível, ou seja, o sujeito nomeado deve, sempre que firmar seu nome, traçá-lo igualmente, a fim de que a assinatura seja confirmada e validada.

Trocando em miúdos, a reprodutibilidade desse ato singular precisa ser garantida por aquele que assina para ser reconhecido. Logo, a originalidade da assinatura requisita a sua constante equivalência, quer dizer, sendo de uma mesma pessoa, deve ser sempre idêntica, apesar de configurar individual e particularmente a marca ímpar e intransferível desse sujeito. Pensemos que, caso o nome fosse firmado de maneira distinta a cada ocasião, a função da assinatura, tal como substituta de uma voz e corpo ausentes, que se vincula a um sujeito em específico, seria invalidada, ou, em outros termos, “se a cada vez que você assinar seu nome, você, deliberadamente, traçar uma marca diferente, se nenhum de seus atos de assinatura se assemelham entre si, então não há o que dizer, depois que você assinou, se foi você mesmo quem assinou” (KAMUF, 1988, p. IX)¹³.

Toda a reflexão de Kamuf (1988) bebe na fonte das formulações de Jacques Derrida sobre assinatura. Especificamente quanto ao ponto que acabei de tratar, a citação da crítica vai na direção do argumento derridiano em “Assinatura acontecimento contexto”, um dos textos seminais do filósofo sobre o tema, cujas traduções para o português aparecem nos

represents a particular persons, the bearer of a certain proper name and no other. It presumes, in other words, the possibility of singling out on subject from all others. But since names circulates within the public domain of language, they can always be changed or borrowed or duplicated” (KAMUF, 1988, p. VIII-IX).

¹³ “If every time you sign your name, you deliberately make a significantly different mark, if no two of your signature acts resemble each other, then there is no telling after you have signed whether it was indeed you who signed” (KAMUF, 1988, p. IX).

livros *Margens da filosofia* (1991a) e *Limited Inc.* (1991b).¹⁴ O que há em comum entre a sustentação de Kamuf quanto ao caráter singular e reprodutível da assinatura e o que Derrida apresenta na comunicação? Empreendendo uma elaborada discussão sobre o signo escrito, o franco-argelino dá destaque ao seu caráter “iterável”, sua possibilidade de se repetir, mas nunca de maneira idêntica, o que, particularmente, caracteriza o gesto signatário:

Por definição, uma assinatura escrita implica a não-presença atual ou empírica do signatário. Mas, dir-se-ia, marca também e retém seu ter-sido presente num agora passado, que *permanecerá num agora futuro* [...]. Essa permanência geral está de algum modo inscrito, preso na pontualidade presente, sempre evidente e sempre singular, da forma da assinatura. Nisso consiste a originalidade enigmática de todas as rubricas. Para que a vinculação à fonte se produza, é preciso pois que seja guardada a *singularidade* absoluta de um acontecimento de assinatura e de uma forma de assinatura: *a reprodutibilidade* pura de um evento puro. [...]. Para funcionar, isto é, *para ser legível, uma assinatura deve ter uma forma repetível, iterável, imitável*; deve poder destacar-se da intenção presente e singular de sua produção (DERRIDA, 1991b, p. 35-36, grifos meus).¹⁵

Sob essa ótica, a permanência e o reconhecimento futuro da assinatura – que independe da presença “atual” de quem assina – se devem à singularidade e à iterabilidade que a caracterizam e que tornam possíveis “que a vinculação à fonte se produza”, ou seja, mesmo com a ausência posterior do signatário, haverá um vínculo entre ele e a assinatura, garantido pela originalidade dela, que, ao mesmo tempo, está sujeita à repetição. Em outras palavras, é o que nos diz Kamuf ao referir-se à presença de quem assina quando firma seu nome e que (mesmo ausente posteriormente) com ele estabelece um elo, viabilizando a legitimidade futura da assinatura devido à singularidade e à sua possibilidade de reprodução.

¹⁴ “Assinatura acontecimento contexto” é fruto de uma comunicação apresentada por Derrida, em 1971, em um congresso no Canadá. O tema do evento foi, justamente, “Comunicação”, conforme indicado no prefácio do editor americano de *Limited Inc.* Esse livro foi publicado originalmente em inglês e traz três ensaios de Derrida, entre eles, o texto intitulado “Limited Inc. a b c”, correspondente à resposta do franco-argelino à conferência “Reiteração das diferenças: resposta a Derrida”, de John Searle, que aparece resumida no livro e diz respeito à reação do professor americano a “Assinatura acontecimento contexto”, que, sendo o ponto de partida do debate entre os filósofos, também está presente na edição, mesmo já tendo sido publicado em *Margens da filosofia*. Na comunicação, Derrida traz para a discussão a obra de Austin e problematiza a visão do britânico quando à ideia de contexto determinável e de intenção consciente do sujeito que fala. Abordarei, detalhadamente, essa questão, retomando “Assinatura acontecimento contexto” em “O performativo e a literatura contemporânea”, no segundo capítulo da tese.

¹⁵ A palavra iterabilidade agrega, ao mesmo tempo, os termos “outro” (“itera”, em sânscrito) e “de novo” (“iter”, em latim) (cf. SILVA, D. 2008, p. 26), significando, assim, a possibilidade de o signo, simultaneamente, repetir-se e diferir-se dele mesmo, de ser outra coisa em sua “mesmidade”.

Um exemplo prático disso é o chamado reconhecimento de firma em cartório. Nesse evento corriqueiro, um tabelião atesta que a assinatura de determinado documento é, de fato, da pessoa que o assinou, verificação que se dá por meio da comparação com a assinatura da mesma pessoa em uma “ficha de firma”, que será autografada no momento da autenticação, ou que pode já ter sido firmada previamente.¹⁶ De todo modo, a validação ocorre porque aquela rubrica singular, forjada pelo seu detentor, deve ser repetida para que seja considerada legítima e para que, posteriormente, o documento assinado tenha validade, independente da presença futura do sujeito que o assinou. O próprio reconhecimento de firma “por semelhança” ilustra esse funcionamento póster, pois a conferência pode ser feita sem o comparecimento pessoal do signatário.

Até aqui, então, temos uma noção mais abrangente sobre a assinatura, inicialmente compreendida a partir da relação que estabelece com o conceito de nome próprio e, na sequência, abordada com base nas duas características que, fundamentalmente, a definem: a singularidade e a iterabilidade. Indo, de modo específico, para o âmbito literário, a assinatura funcionaria da mesma maneira? Sua legitimidade também estaria assegurada pela marca singular e iterável?

Abel Barros Baptista (2003), ocupando-se da *formação do nome* (como indica o título de seu livro) no âmbito literário, atenta para a particular operação requerida pela assinatura quando ela faz vir à tona um nome de autor e não qualquer outro.¹⁷ Ao debruçar-se sobre a obra de Machado de Assis, o crítico português introduz seu estudo questionando se o nome do escritor nos diz alguma coisa, indagação que, segundo afirma, já aponta para a singularidade machadiana. Um dos objetos de análise, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, é emblemático para que Baptista defenda que a marca singular em Machado seja decisiva na relação entre duas assinaturas, “no modo como Brás Cubas assina o seu livro de memórias, e na modalidade decidida por Machado para inscrever o seu nome num livro que praticamente coincide com o de Brás Cubas [...]”. E segue: “as *Memórias póstumas de Brás*

¹⁶ De acordo com o site da Associação dos Notários e Registradores do Brasil, há duas modalidades de reconhecimento de firma: 1) “por autenticidade”, “em que o usuário comprova, pessoalmente, que é signatário do documento apresentado para o reconhecimento de firma [...] [devendo] assinar, diante do tabelião, o documento que pretende ter a firma reconhecida como autêntica. Caso o documento já esteja assinado, será exigida nova assinatura no documento. No momento do comparecimento deverá o comparecente assinar, além do documento, um termo em livro próprio do cartório” e 2) “por semelhança”, “em que o reconhecimento [é] feito por meio da comparação da assinatura constante no documento com a assinatura depositada na ficha padrão do usuário, não sendo necessário o seu comparecimento pessoal para o ato de reconhecimento de firma”. Disponível em: <<https://bit.ly/2Z8S18m>>. Acesso em: 07 jul. 2020.

¹⁷ Ainda neste subcapítulo, falarei sobre o entendimento de “nome de autor” a partir das ponderações de Michel Foucault (2009).

Cubas precedem qualquer teoria do nome e da assinatura justamente porque exigem uma teoria do nome e da assinatura” (BAPTISTA, 2003, p. 11-12). O que isso significa?

O crítico lança luz sobre o nome próprio Brás Cubas, nome que sobrevive ao destino do personagem principal, cuja constituição biográfica assenta-se na história do nome “desde o momento do batismo [...] passando pelo episódio terminal do emplasto para ir além, isto é, além-túmulo: o livro do defunto autor é rigorosamente o livro em que o nome conta a sua própria história depois de se ter libertado em definitivo do portador” (BAPTISTA, 2003, p. 12). Dito de outro modo, a narrativa gravita em torno do nome do protagonista desde a genealogia da família até a própria constituição das memórias no livro póstumo. A alcunha Brás Cubas, portanto, chancela a morte do personagem, à medida que lhe garante a sobrevivência, pois remete a ele, à história de sua vida, contada pelo defunto autor do princípio ao fim. Nesse sentido, argumenta-se que a referida obra machadiana precede “qualquer teoria do nome e da assinatura” porque sua originalidade ilustra o entendimento desses termos no qual a reflexão de Baptista se ancora.

Mais precisamente porque, para ele, assinar uma obra literária diz respeito a imprimir nela um nome próprio num duplo movimento, pois há a remissão à origem, ou, leia-se, ao portador do nome ao qual a firma vincula-se e, simultaneamente, uma ruptura com essa mesma origem, já que o nome passa a significar de modo independente de seu portador, a despeito da sua projeção sobre ele ser inevitável. Notemos como o argumento do português alude, diretamente, à elaboração derridiana quanto à permanência da assinatura, cuja “vinculação à fonte” dispensa a presença “atual” de quem assina, isto é, ocorre uma referência ao detentor do nome (“à fonte”, de que fala Derrida), que, ao mesmo tempo, passa a ter significado para além da presença desse sujeito. Assim, de acordo com essa visão,

assinar significa inscrever na obra o nome próprio – em princípio o nome civil, mas não necessariamente –, numa operação de eficácia dupla: por um lado, indicação e reivindicação de origem, de paternidade, de responsabilidade; por outro, possibilidade de curso próprio libertado da origem e fora do alcance da paternidade. A assinatura é sempre momento de despedida: o autor separa-se da obra, e a obra separa-se do autor, guardando dele apenas a memória, quer dizer, o nome. [...] por efeito da assinatura, o nome converte-se em nome de obra, mais ainda, em nome de certa maneira, de certo estilo [...], *imitável, repetível, reproduzível* sem laço necessário com alguma interioridade ou individualidade original. Mas essa eficácia da assinatura assenta na possibilidade essencial de todo o nome próprio: poder designar o portador na sua ausência, poder chamá-lo ou invocá-lo mesmo quando já não pode responder por ele – mesmo quando está morto (BAPTISTA, 2003, p. 10-11, grifos meus).

Em linhas gerais, o que Baptista nos apresenta nessa passagem, confirmando e ampliando o pensamento derridiano, é que a separação entre signatário e assinatura descreve e faz ressoar um nome próprio, convertido em nome de obra, com sua singularidade e “certo estilo imitável, repetível, reproduzível”. Sob essa perspectiva, e reportando-me aos questionamentos que fiz anteriormente, uma assinatura literária também seria reconhecida pela sua marca singular e sua possibilidade de reprodução, uma “certa maneira” identificada no trabalho de um autor que lhe confere originalidade, ao passo que se repete pela sua obra. Assim, um nome próprio converte-se em nome de obra e “diz alguma coisa” a respeito de quem assinou, pois esse nome pode *chamar* ou *invocar* o portador mesmo na sua ausência.

Analisando a concepção de Baptista, me chama a atenção a grande ênfase dada a uma espécie de inevitável separação requerida entre autor e obra, e isso se deve a uma noção de assinatura, defendida pelo crítico, que está atrelada ao texto literário e a um signatário que emerge a partir do material textual. Depois de assinada, a obra segue seu “curso próprio libertado da origem”, chegando aos leitores e comentadores “fora do alcance da paternidade”, mas fazendo ressoar essa origem e trazendo à tona uma imagem de autor nascida do texto. É o caso de Machado de Assis, cuja marca singular atravessa a obra, e Baptista busca justamente na ficção machadiana as respostas para a *formação do nome* do referido autor.¹⁸ Mas o funcionamento da assinatura será sempre “momento de despedida”, sempre significando de modo independente de quem assina, como realça o português?

No contexto da literatura contemporânea, é notável como existe uma movimentação intensa entre a exposição pública dos autores e a produção textual. As aparições, divulgações do trabalho e uso das mídias sociais nem sempre configuram apenas uma extensão do texto, mas podem ser incorporadas a ele e, como consequência, teríamos a construção de uma assinatura fruto não somente “de certo estilo *imitável, repetível, reproduzível*” identificável na obra, tal qual nos mostra Baptista, mas também fruto de um trânsito do autor que ultrapassa os contornos dela, ou que nos faz repensar a sua configuração. Desdobrarei esse ponto adiante, a partir da análise de Lísias, que, deslocando-se entre vida e obra, empenha-se na promoção do próprio nome e, nesse sentido, a separação entre signatário e assinatura, ou entre autor e obra, conforme

¹⁸ Baptista afasta-se de uma determinada tradição crítica sobre Machado de Assis, pois “de José Veríssimo a Roberto Schwarz, os melhores críticos machadianos procuram incansavelmente uma identidade anterior à ficção e ao abrigo dos seus efeitos, que funcionasse como centro estável, seguro e perceptível, a partir do qual todas as distâncias se pudessem medir” (BAPTISTA, 2003, p. 15).

apresentada, suscita outras questões. Assim, abre-se a possibilidade de repensarmos a noção de assinatura a partir de algumas circunstâncias que se apresentam na prática literária do presente. Antes de seguirmos, contudo, é necessário alargar um pouco mais o enquadramento teórico dado ao conceito, pois, além da discussão trazida até o momento, a ampliação do recorte escolhido mobiliza mais problemas que considero proveitosos para refinar o entendimento sobre assinatura e desenvolver o argumento que repercute no capítulo.

* * *

Nesse primeiro momento de reflexão teórica, recorri a Baptista para desdobrar a problematização acerca do nome próprio e da assinatura no âmbito literário, já que, logo de entrada, os dois termos e a relação entre eles foram trazidos de maneira mais geral. Nas passagens analisadas, o crítico português dialoga muito de perto com “Assinatura acontecimento contexto”, sobretudo porque considera a operação de eficácia dupla relacionada à inscrição do nome, formulação presente na citada conferência derridiana de 1971, quando é dito que a assinatura “deve poder destacar-se da intenção presente e singular de sua produção”, apesar da “vinculação à fonte”. Entretanto, Baptista vai além desse texto de Derrida ao lançar mão das palavras estilo, autor e obra, que não aparecem explicitamente na referida reflexão do desconstrucionista, haja vista o debate voltado para questões caras à linguagem e o diálogo estabelecido com as formulações de Austin.

Em outro texto derridiano, porém, os termos aparecem conectados ao tratamento da assinatura, e me parece que é a partir desse trabalho que podemos depreender uma suposta equivalência entre signatário e assinatura com, respectivamente, autor e obra, tal qual apropriado por Baptista. Refiro-me a *Signéponge=Signsponge* (DERRIDA, 1984). O texto sobre a obra do poeta francês Francis Ponge diz respeito às palestras realizadas pelo filósofo franco-argelino em Cerisy-la-Salle, na França, entre as quais se destaca o discurso proferido em 1975 sobre Ponge, que se encontrava na plateia na ocasião (MOTTA, 2000). O trabalho foi “primeiro publicado em volume que coleta as intervenções e debates, depois em edição bilíngue nos Estados Unidos [*Signéponge=Signsponge*], em 1984, depois na França, em volume intitulado *Signéponge*” (MOTTA, 2000, p. 16).

Partindo de uma discussão sobre a poesia pongiana no cenário da literatura francesa, Derrida apresenta três possibilidades de manifestação da assinatura, que seriam, em primeiro lugar, a inscrição autêntica do nome, passível de ser reconhecida; em segundo, o

conjunto de marcas deixadas em um texto pelo signatário, que podem configurar um estilo específico; e, por último, o que ele chama de “assinatura da assinatura”, o processo de escrita que “designa, descreve e inscreve a si própria como ato (ação e arquivo), assina-se antes do fim, dando-nos a oportunidade de ler” (DERRIDA, 1984, p. 54).¹⁹ O que significa cada uma delas?

Comentando o texto derridiano sobre Ponge e explicitando as três formas de assinatura, Evando Nascimento (2015) pontua que a primeira delas seria a própria transcrição autográfica, isto é, o assinar, graficamente, o nome. A segunda, por sua vez, corresponde às marcas autorais, o que “se poderia identificar como as características pessoais de um sujeito-autor” (NASCIMENTO, 2015, p. 349). Já o terceiro nível, um tanto obscuro, a princípio, chama-se “assinatura da assinatura”, pois equivale à possibilidade de a escrita designar e descrever a si mesma, e não ao ato puramente consciente do indivíduo. Vamos tentar esclarecer levando em conta que, nesse nível, temos uma asserção que está relacionada a tal separação entre a assinatura e seu detentor, porquanto aquela, após firmada, abre-se à apropriação e a leitura de outrem. Nessa terceira modalidade, estaria a função do que o filósofo denominou de contra-assinatura, o que explica Nascimento:

Se o traço sob o qual se inscreve toda assinatura, ou firma (*seing*), fosse indiviso, ela permaneceria eternamente fechada em seu segredo, ilegível. [...]. O que dá vez a uma obra literária é um arquivo, informado e informante de um jogo e suas regras, por natureza, inacessíveis. Todavia, no próprio processo de inscrição por assim dizer idioletoal, desde sempre um traço se divide e ao se dividir abre a possibilidade de acesso como repetição noutra lugar. Com a divisibilidade e a iterabilidade do traço começa a aventura da leitura, suplementar da aventura primeira, a da escrita, que, por sua vez, tinha-se dado em algum momento também sob a forma da leitura. *Derrida reserva o nome de contra-assinatura para esse movimento de recepção do traço na produção de outro texto* (NASCIMENTO, 2015, p. 342, grifos meus).²⁰

Pensemos melhor sobre essas três modalidades, porque elas parecem convergir para que falemos sobre a construção de uma assinatura literária. Seria possível utilizá-las como operadores de leitura para Lísias?

É preciso, pois, entendermos, mais precisamente, como elas funcionam com base na análise do próprio Derrida. Para falar sobre as três formas de assinatura, ele enfatiza que seu discurso não pretende dar conta do legado do poeta francês em sua totalidade, mas se

¹⁹ “[...] designates, describes, and inscribes itself as act (action and archive), signs itself before the end by affording us the opportunity to read” (DERRIDA, 1984, p. 54).

²⁰ No subcapítulo “Embaralhando fronteiras”, aprofundarei o que vem a ser a contra-assinatura, operador de análise central para a discussão empreendida no último capítulo da tese.

propõe a discutir apenas uma parte da obra dele. Voltando-se para alguns poemas do autor, o filósofo defende que o nome próprio Francis Ponge está no trabalho do poeta. Compreenderemos melhor o argumento, se levarmos em conta aquilo que é objeto da literatura de Ponge: “o objeto-coisa” (BARBOSA, 2003, p. 14), afinal, ele poetizava a partir de elementos aparentemente insignificantes, dando voz ao comezinho e ao inanimado, ou, como nos diz Roseli Barbosa (2003), pesquisadora da obra de Ponge, sua matéria poética

[...] é o mundo dos objetos, das coisas que o cercam. Ele explora suas formas, suas cores, sua utilidade, conferindo-lhes um papel fundamental e autônomo. O escritor dá voz a esses objetos do cotidiano, boa parte deles desprezados pelo homem, como é o caso do engradado (*Le Cageot* em *Le Parti pris des choses*:38). Essa voz parece querer aproximar as coisas e os homens num desejo de harmonia. Ele se permitiu entrar no mundo das coisas, dos animais, vegetais e minerais, mundo inanimado, esquecido pelos homens, como se em sua inferioridade não pudesse tomar a palavra, mas o escritor toma a palavra desse mundo como seu objeto e faz esse mundo ser audível (BARBOSA, 2003, p. 44).

Conferindo autonomia ao mundo das coisas, uma linha tênue é estabelecida entre o ordinário e o incomum, pois, ao atribuir importância e singularidade a objetos e animais, por exemplo, eles tornam-se distintos, deixando, assim, a condição de nome comum – que indica, genericamente, qualquer ser ou espécie – e ganhando status de substantivo próprio, ao menos temporariamente, no espaço do texto. Logo, há uma espécie de contaminação entre o incomum e o seu oposto, associação que é feita, de modo emblemático, por Derrida, na relação estabelecida entre o nome Francis Ponge e um dos temas de sua poesia.

Jogando com o nome do poeta e o objeto esponja (*éponge*, em francês), presente no poema “A Laranja” (*L’Orange*, 1942), o filósofo insinua uma justaposição entre o comum e o próprio (*éponge/éPonge*), tanto para forjar uma homonímia, como – e sobretudo – para dizer que o nome de Ponge, fazendo emergir sua assinatura, está presente no objeto de sua poesia e, portanto, está nos textos assinados por ele, para além do poema em questão. Vemos, então, que a equivalência constituída a partir de *L’Orange*, com o duplo semântico que *éponge* suscita (trata-se da coisa tematizada no texto? É o nome do poeta presente como uma marca em sua escrita?) se insere como uma figura de linguagem para a formulação derridiana de que o nome Francis Ponge encontra-se na obra do francês, o que ultrapassa a sua mera inscrição.

Dito isso e voltando às três possibilidades de manifestação da assinatura, é possível ver em Ponge não apenas a primeira forma, o registro de seu nome (literalmente inscrito em

uma parte de *La fabrique du pré*, citado em *Signéponge=Signsponge*), mas a impressão de marcas que podem configurar um estilo do poeta, como a sua inclinação em tematizar sobre elementos aparentemente insignificantes ou em escrever poemas abrindo mão da disposição em versos. Para além dessas duas manifestações, há também a “assinatura da assinatura”, conforme denominado por Derrida, o ato de escrita designando a si mesmo, separada de seu detentor e abrindo-se à leitura do outro.

Dessa perspectiva, à assinatura de Ponge é dada “a oportunidade de ler”, de ser repetida em outros contextos, e a materialização disso está, exemplarmente, na apropriação feita, da obra do poeta, pelo franco-argelino em *Signéponge=Signsponge*, ou por Barbosa (2003), em sua dissertação de mestrado. O poeta assina seu nome na obra, que carrega características impressas ali por ele, e que, ao mesmo tempo, abre-se para a recepção, para a apropriação e repetição em outros lugares.

Sendo assim, as três formas de assinatura são interdependentes. Para falar do gesto signatário de Francis Ponge, não é suficiente fazer referência apenas à inscrição de seu nome. Embora o autógrafo com iniciais maiúsculas seja deixado pelo poeta juntamente daquilo que caracteriza a sua obra de maneira particular, só podemos, de fato, falar da assinatura do escritor francês se levarmos em consideração a sua escrita, isto é, a obra de Ponge, que, veladamente ou não, carrega seu nome próprio e o transforma em “coisa comum”, tema recorrente de sua literatura. Mais do que isso, sua assinatura também é formatada a partir do que dizem sobre ela, da abertura à leitura que viabiliza sua legitimação.

Mesmo com a inscrição de um nome e com a fatura de uma marca singular e iterável, falar na assinatura do poeta só é possível porque ela foi reconhecida como tal no cenário da literatura francesa. O poeta repete, singularmente, aquilo que caracteriza a sua obra, seu modo de escrita e seus temas recorrentes, tornando reconhecível a assinatura de Francis Ponge, “sempre única, sem exemplo e ainda repetindo, incansavelmente, a (mesma) coisa, a mesma” (DERRIDA, 1984, p. 90)²¹.

Na trilha dessa discussão, existe uma equivalência entre assinatura e obra, entre signatário e autor, com a maneira como apresenta Baptista ao abordar a *formação do nome* no contexto literário. Se, na literatura, além da inscrição de um antropônimo, a assinatura também diz respeito às características singulares que se repetem ao longo do trabalho do autor – e que se configuram como tal porque se desvinculam do signatário para serem

²¹ “[...] always unique, without example and yet repeating indefatigably the (same) thing, the same” (DERRIDA, 1984, p. 90).

reconhecíveis por outrem – então a obra que carrega a ambivalência atrelada à iterabilidade e à singularidade (o que exige uma sequência de escritos para que se possa reconhecer aquilo que se repete, mesmo que sutilmente, sob a inscrição ímpar de um signatário específico) constitui uma assinatura. É o caso das obras filosóficas, científicas, literárias, que não só carregam um nome próprio, simplesmente, mas estão enleadas a um nome de autor:

O nome do autor não está localizado no estado civil dos homens, não está localizado na ficção da obra, mas na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e seu modo singular de ser. Consequentemente, poder-se-ia dizer que há, em uma civilização como a nossa, um certo número de discursos que são providos da função ‘autor’, enquanto outros são dela desprovidos. Uma carta particular pode ter um signatário, ela não tem autor; um contrato pode ter um fiador, ele não tem autor. Um texto anônimo que se lê na rua em uma parede terá um redator, não terá um autor. A função-autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade (FOUCAULT, 2009, p. 274).

Para Foucault (2009), o nome do autor, diferente de um nome próprio qualquer, reside na ruptura estabelecida por certos discursos dotados de singularidade. Citando a famosa conferência foucautiana, “O que é um autor?”, Baptista (2003) acredita que a figura dessa ruptura corresponde à assinatura, cuja operação cinde autor e obra, convertendo um nome de autor em “nome de obra”, que seguirá seu próprio curso, “libertado da origem”, ainda que remeta a ela, conforme vimos. Com efeito, para que seja legitimada enquanto tal, para que seja lida depois de firmada, a assinatura “desprende-se” de quem a inscreveu a fim de ser reconhecida e reapropriada em outros contextos. O que me parece passível de problematização, como já sinalizado, é essa espécie de esvaziamento autoral na apropriação da assinatura, já que, no cenário literário contemporâneo, o sujeito que assina, por vezes, tenta interferir na formatação de seu nome de autor, dedicando-se a caminhar *pari passu* com o curso do gesto signatário.

E essa problematização só faz sentido quando consideramos que o funcionamento do conceito de autoria sofreu modificações no decorrer dos séculos, questão que está no mesmo Foucault, quando ele fala em “função-autor” (FOUCAULT, 2009, p. 274). O termo aponta o deslocamento do autor para um espaço vazio capaz de variar historicamente, cumprindo *funções* de acordo com os tipos de discurso na sociedade, ideia que ressalta o

fato de que a instância autoral não atravessa a história de maneira imutável e impassível.²² Ao versar sobre a “função-autor”, Foucault traça uma espécie de meio termo entre o esvaziamento do autor e a supervalorização da escrita, pois, para o francês, insistir na impessoalidade do texto corresponderia a transferir a transcendentalidade do autor para a escrita.

Aqui, cabe um parêntese para elucidar que a contribuição foucaultiana se posiciona na esteira de outros pensadores do chamado pós-estruturalismo no tocante à impossibilidade de um sujeito concebido *a prioristicamente* e situado fora da linguagem, do tempo e do espaço, o que, de alguma maneira, reflete nos discursos de anulação da presença autoral ou “morte do autor”.²³ No entanto, Foucault não comunga, integralmente, da alegação de Barthes (2012) acerca da destruição da presença autoral como subjetividade e origem da obra, porque acredita que aí haveria uma transferência do estatuto originário da autoria para a escrita, ou seja, seria uma forma de, como disse, retraduzir o transcendentalismo do autor para o texto.

Pois bem, a “função-autor”, desse modo, não seria confundida com o registro civil do sujeito, tampouco estaria localizada no material textual, mas funcionaria como uma instância capaz de balizar a produção dos sentidos, dentro dos constructos discursivos de cada sociedade e época. O pressuposto foucaultiano de que a autoria não é uma categoria transhistórica e universal é importante para pensarmos o funcionamento da assinatura na literatura contemporânea, especialmente no ponto em que questiono o que chamei de esvaziamento autoral (na desvinculação da assinatura com seu portador), presente nas formulações sobre o tema apresentadas até aqui. Deixemos essa problematização em *stand by*, pois, antes de aprofundá-la a partir da construção da assinatura de Lísias entre vida e obra, gostaria de refletir sobre como o nome próprio Ricardo Lísias tornou-se também um nome de autor na literatura brasileira contemporânea.

²² Discutindo a produção de Gregório de Matos, João Adolfo Hansen (1989, p. 14) ratifica o que diz Foucault sobre a função-autor não ser atemporal e variar historicamente. Hansen considera que a autoria não é “pressuposto necessário para o estudo dos poemas reunidos sob a rubrica ‘Gregório de Matos e Guerra’”, já que não seria a produção contínua, atravessada por marcas autorais em comum, que fundaria a assinatura do escritor baiano, mas a unificação de seus supostos escritos *a posteriori*, a partir da formatação da concepção de “barroco”, especialmente no século XX.

²³ Referência a Roland Barthes (2012) e à sua discussão sobre a morte do autor, que é anulado como subjetividade da obra, a partir do apagamento da origem e da presença. Nessa perspectiva, “o sujeito antigo da criação, assinando, desaparece, substituído pela forma pronominal de um ‘tu’, destinatário-leitor investido de função autoral produtiva” (HANSEN, 1992, p. 30).

Ricardo Lísias assina

Desde o início da carreira, Lísias lança mão de características que vão se repetindo por suas primeiras publicações, como se ele tivesse investido em algumas possibilidades para a circulação e consolidação de seu nome. Nesse sentido, em diálogo com parte do emaranhado teórico que acabamos de ver, a assinatura do autor não se restringe apenas à inscrição autográfica do nome, pois diz respeito também às marcas autorais deixadas por ele ao longo da obra e, mais do que isso, ao reconhecimento desse gesto signatário, ou seja, à legitimação dada pela recepção.

Mas que marcas são essas que, em determinado momento, colocaram Lísias na condição de autor na literatura brasileira? Somente elas foram responsáveis por conferir visibilidade inicial ao seu nome?

Lísias estreou na cena literária, na condição de ficcionista, com a publicação de seu romance *Cobertor de Estrelas* (Editora Rocco, 1999), época na qual cursava mestrado em Teoria Literária na Universidade Estadual de Campinas. Antes de publicar seu segundo romance, *Dois Praças* (Editora Globo, 2005), publicou pela editora Hedra as novelas *Capuz* (2001) e *Dos Nervos* (2004), ambas reeditadas em seus livros *Anna O. e outras novelas* (Editora Globo, 2007) e, mais tarde, em *Concentração e outros contos* (Alfaguara, 2015a).

Em comum, há nos dois romances iniciais, *Cobertor de Estrelas* e *Dois praças*, uma crítica social direcionada à condição dos moradores de rua. O primeiro conta, em terceira pessoa, a história de “o menino”, sob a perspectiva do próprio personagem, uma criança que, vivendo na sarjeta com outros menores, vende balas para sobreviver. O “menino” recebe ajuda do “padre gordão” que, além de lhe dar comida, também lhe ensina a escrever:

O menino disse para o padre gordão que ele não pode ir na escola porque ele não tem um caderno e, além disso, aquelas letras redondas são muito difíceis de fazer. Mas o padre gordão falou que não tem problema, porque ele tem um caderno na gaveta e eles podem treinar [...]. Então, o menino foi embora correndo, muito feliz, porque queria encontrar os outros para falar que o padre vai ensinar a ler e a escrever e aí ele vai poder comprar uma casa (LÍSIAS, 1999, p. 17).

Em uma das andanças do menino, o narrador refere-se a uma velha, também moradora de rua, já que, perto de onde a criança senta para descansar, vive a tal senhora,

[...] doida, coitada. Ela pensa que tem uma casa bem ali, com parede e tudo. O mais engraçado é que a mulher, todo dia, abre a janela do quarto, depois de puxar a cortina, vai para a cozinha direitinho pelo lugar que ela pensa que tem uma porta [...]. Os meninos não jogam pedra na velha porque gostam de ficar olhando ela andar de um lado para outro, pensando que está abrindo as portas, tirando o pó da mesa e varrendo o chão sem vassoura nenhuma. De vez em quando, os meninos ficam passando perto dela, só para ela ficar desesperada, gritando que eles não podem ficar por ali, fazendo bagunça, porque é a casa dela. Só que os desaforados não param, e ela não consegue pegar nenhum, porque ela tem que sair do quarto pela porta, enquanto que eles passam pelas paredes mesmo (LÍSIAS, 1999, p. 72).

O episódio relatado, sob o ponto de vista do menino, seria apenas mais um que se somaria a outros eventos narrativos de *Cobertor de estrelas*, relacionados à temática do abandono social, se a velha senhora não fosse uma das personagens centrais no segundo romance de Lísias, *Duas Praças*. Nele, Maria supõe ter uma casa imaginária, “bem em frente a um ponto de ônibus muito movimentado” (LÍSIAS, 2005, p. 8), e é desse lugar – onde acredita morar, onde sai na suposta janela e observa as pessoas passarem – que tomamos conhecimento, por meio da voz narrativa em terceira pessoa, de algo que incomoda a personagem:

[...] Maria pensou enquanto atravessava a rua para não cruzar com aqueles moleques que sempre a perturbam. Mas se é assim, por que ela comprou a casa? Essa hora, a notícia de que Maria comprou uma casa já deve ter se espalhado por aí. [...]. Preocupada, Maria resolveu ficar olhando de longe os moleques para ter certeza de que eles não tentariam subir no muro e jogar uma pedra no vidro da janela de sua casa. Mas não adianta ficar com dó: quando a gente menos espera, eles aprontam e saem correndo (LÍSIAS, 2005, p. 34-35).

Em *Duas praças*, os meninos que atormentam Maria são as mesmas crianças sem-teto de *Cobertor de estrelas*, onde há a primeira referência à personagem, que, no entanto, não é nomeada pelo narrador. Maria reaparece em “Corpo”, publicado em *Anna O. e outras novelas* (2007). Se, em *Duas praças*, a personagem, enlouquecida pela miséria, dava vida ao Manequim, com quem acreditava manter um relacionamento, em “Corpo”, ela indigna-se porque, da loja, ele “se recusa a falar com ela: só pode ser vergonha. Mas se o motivo for esse, ele pode ficar tranquilo: ontem mesmo Maria comprou uma casa” (LÍSIAS, 2007, p. 94). A evocação de acontecimentos e personagens não ocorre somente aqui, mas é um procedimento narrativo que está presente em outras obras de Lísias, como já havia assinalado a crítica Luciene Azevedo (2013, p. 86), para quem há uma “reapropriação do

próprio texto, um texto ‘plagiando’ o outro, insinuando a reelaboração permanente, fazendo *mashup*²⁴ da própria criação”.

Esse *crossover*²⁵ toma lugar em outro momento de *Duas praças*. A cada dez capítulos, a história de Maria dá espaço para a narrativa em torno de Marita Planco, uma argentina de 26 anos, aluna de mestrado, que está desaparecida no Brasil. Aqui o foco narrativo é em primeira pessoa, pois quem narra é um estudante de doutorado impelido a rastrear o paradeiro de Marita:

Recebi de uma professora carioca, especializada em literatura hispano-americana, um email que repassava uma mensagem das Abuelas de la Plaza de Mayo. [...]. [Marita], atualmente aluna de mestrado na mesma universidade em que estou concluindo o doutorado, talvez fosse mais uma dessas crianças que a ditadura argentina sequestrou ainda muito nova dos pais e entregou para outra família cuidar (LÍSIAS, 2005, p. 18).

O relato da rotina acadêmica, eivado de crítica a esse universo, integra a busca do narrador por respostas sobre Marita, e o cruzamento com outro texto de Lísias ocorre, por exemplo, quando, ao ler um manuscrito da personagem argentina, o estudante de doutorado ressalta que o material apresentava “uma letra corrida, poucos parágrafos e alguns parênteses que, se eu não estiver enganado, indicariam algo como notas de rodapé. Pós-graduandos dizem que trabalhos sem ao menos três notas por página são mal vistos pela banca” (LÍSIAS, 2005, p. 25-26). Também em 2005, ano em que concluía seu doutoramento em Literatura Brasileira pela USP, o autor publicou, em edição impressa do jornal da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, o conto “Café”, que, tempos depois, estaria disponível on-line. Por meio de uma dicção sarcástica, o narrador nos diz que “até mesmo as notas de rodapé ficariam elegantes, o que é um sinal valioso para a banca, principalmente porque isso, a elegância da nota de rodapé [...] demonstra horas de estudo, o que é indispensável para qualquer um que deseje ostentar o título de doutor” (LÍSIAS, 2012b, não paginado).

Os dois principais temas que sustentam a história em torno de Marita Planco, a referência a uma ditadura latino-americana e o posicionamento crítico dirigido à academia, são recorrentes nos textos de Lísias do início da carreira. É o que vemos nas novelas “Dos nervos” e “Anna O.”. Na primeira, há dois veios narrativos que se revezam (tal como em

²⁴ “O termo é comumente usado na música eletrônica para sugerir a combinação, a mistura de diferentes elementos de outras canções para dar origem a uma nova música” (Cf. nota de Azevedo, 2013, p. 86).

²⁵ A palavra, bastante usada no universo dos quadrinhos, do cinema e da televisão, remete à interseção de acontecimentos fictícios ou personagens, a princípio sem nenhuma relação, que passam a interagir em um mesmo produto.

Duas praças) entre as paranoias de uma professora universitária, contadas por ela mesma, e uma histórica partida de xadrez que remete à ditadura do general Jorge Videla e aos exilados na Argentina, sob o olhar de um narrador onisciente. Já em “Anna O.”, um professor psiquiatra, insone e depressivo – cuja “tese de doutorado [foi] aprovada com distinção e louvor e entusiásticas recomendações para a publicação” (LÍSIAS, 2007, p. 105) – é responsável pelo laudo de insanidade do ditador chileno Augusto Pinochet.

“Diário de viagem” (LÍSIAS, 2007) também alude a um regime ditatorial, dessa vez ligado a António Salazar, pois, na Europa, o narrador procura pelo túmulo do pai, com quem nunca teve contato e de quem sente vergonha, mas as referências geográficas apontam para o ditador português: “Em Santa Comba Dão, eu disse para o motorista de táxi que era um jornalista brasileiro e estava interessado em visitar o túmulo do Filhodaputa. [...] [Ele] propôs me mostrar todas as atrações do Vimieiro, o lugar onde meu pai, o Filhodaputa, está enterrado” (LÍSIAS, 2007, p. 78). É no mesmo “Diário da viagem” que o narrador empreende outra busca, essa pela identidade de um mendigo, fotografado por ele numa conexão na Holanda. A história do sem-teto, supostamente brasileiro, pode estar relacionada à tortura e ao exílio político à época do regime militar no Brasil.

Observemos que, ao lado da reiteração temática que delineia uma crítica à condição dos moradores de rua, às ditaduras do século XX e à academia, Lísias recorre ao procedimento formal que traz mais de uma linha narrativa numa mesma história. Outra aposta formal diz respeito ao expressivo uso de anacolutos que marcam os devaneios de Maria, em *Duas praças*: “Sem falar que uma pessoa casada não pode ficar por aí procurando” (LÍSIAS, 2005, p. 58). “Por favor, Jesus, faça que eu não sonhe e nem pesadelo” (LÍSIAS, 2005, p. 11). Essa última frase reaparece como uma prece para o psiquiatra de “Anna O.” e para a professora universitária de “Dos nervos”, juntamente com outras supressões nas falas: “Desde a época da tese ela insistia para que eu me” (LÍSIAS, 2007); “Os dois sentaram-se na cozinha e puderam conversar longamente sobre o laudo e, como não poderia deixar de ser, *Anna O.*” (LÍSIAS, 2007, p. 118).

Indo ao encontro da análise de Derrida sobre Ponge, precisamente quanto à segunda forma de manifestação da assinatura, observamos que sua construção extrapola a inscrição gráfica do nome próprio Ricardo Lísias, visto que o gesto signatário do autor vai sendo desenhado por meio da apropriação de marcas autorais que vão se repetindo, singularmente, ao longo da obra. No mesmo sentido caminha a discussão de Baptista sobre Machado de Assis, pois o crítico português considera que a repetição de tais marcas faz com que o nome converta-se em “nome de obra, mais ainda, em nome de certa maneira, de certo estilo”

(BAPTISTA, 2003, p. 11), instaurando um “nome de autor”, que, como diria Foucault (2009, p. 274), “não está localizado no estado civil” de quem escreve, nem “na ficção da obra”, mas na ruptura que o discurso estabelece e no seu modo singular de ser.

Mas as escolhas temáticas e formais de Lísias, para inserir-se na cena literária, não configuram, por si só, sua assinatura, pois é necessário que ela seja legitimada. Em outras palavras – e recuperando a terceira manifestação da assinatura – as tais marcas, nas quais o autor investe, precisam ser reconhecidas por uma recepção que valide o nome do autor, promovendo sua circulação, o que é possível porque, vale lembrar, a assinatura não está fechada em si mesma, “assina-se antes do fim, dando-nos a oportunidade de ler”, como afirma Derrida (1984, p. 54).

Na orelha de *Cobertor de estrelas*, o professor de teoria literária da Unicamp, Luiz Dantas, registra que “Ricardo Lísias valeu-se da ficção, em seu livro de estreia, para olhar de frente o crime hediondo de todos nós, esse crime camuflado no prosaísmo das ruas, sinais de trânsito, marquises e praças públicas [...]”, uma pertinente autenticação, vinda da academia, para um autor, naquele momento, anônimo. No segundo romance, é o poeta e tradutor Ronald Polito quem assina a orelha, dando destaque a características importantes que pululam em *Duas praças*, as quais Lísias “já havia iniciado a explorar [...] em *Capuz e Dos nervos*”. Para Polito, no livro sobre Maria e Marita, o autor “anda mais livremente por esse território tão pessoal que está imaginando”, ou seja, a obra é validada porque consolida incipientes marcas autorais presentes nos textos anteriores.

Sem dúvida, a grande chancela à assinatura de Lísias encontra-se no posfácio de *Anna O. e outras novelas*, escrito por Leyla Perrone-Moisés, que declara, taxativamente, já na abertura do texto: “Considero Ricardo Lísias um dos melhores escritores brasileiros revelados nos últimos anos” (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 195). Apresentando cada uma das novelas que integram o livro, a professora e crítica literária sublinha a questão dos sem-teto e da tortura política como exemplos significativos para o autor, que, segundo afirma,

é um escritor engajado e sua obra é política. Mas de que engajamento e de que política se trata? Não mais o engajamento dos escritores do século XX, baseado em ideologias e causas partidárias. O engajamento de Lísias é característico de sua época e de sua geração, um engajamento ao mesmo tempo pontual e amplo. Seus temas constantes – os mendigos, os sem-teto, os enlouquecidos pela miséria, os torturados pelas ditaduras e suas políticas – convergem todos para o repúdio a qualquer tipo de opressão e violência (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 204).²⁶

²⁶ Em *Mutações da literatura no século XXI*, Perrone-Moisés (2016, p. 233-234) refere-se, novamente, às primeiras publicações de Lísias, ratificando que elas, tendo “por tema a violência dos sequestros, os

Como se vê, uma recepção especializada é responsável por jogar luz sobre a obra ficcional de um autor que estava começando sua trajetória literária e, quase dez anos após a primeira publicação, sua produção parece estar acomodada nas opções temáticas e estratégias narrativas que foram consolidando-se com um bom respaldo da crítica.²⁷ Nesse período, a visibilidade autoral também decorre da indicação de *Duas praças* ao então Prêmio Portugal Telecom, de 2006 (mencionado por Perrone-Moisés no referido posfácio), que rendeu o terceiro lugar ao romance, e a indicação de *Anna O. e outras novelas* ao Jabuti de 2008, do qual o livro foi finalista. Logo, os prêmios literários, assim como os paratextos citados são – nos termos que venho utilizando – fruto do reconhecimento do nome próprio, Ricardo Lísias, também como um nome de autor, que estava construindo uma assinatura na literatura brasileira.

A fixação desse gesto signatário se manifesta com a publicação de *O livro dos mandarins* (Alfaguara, 2009), finalista, em 2010, do Prêmio São Paulo de Literatura. Considerando a fatura desse romance como um ponto alto no percurso literário de Lísias, Azevedo (2013, p. 88) ressalta que, nele, há “a aposta formal na reescritura e reelaboração dos mesmos processos de composição [que] parece fundamentar um projeto insistente [...]”, acrescentando que “aos olhos de uma crítica mais tradicional poderia ser considerado o romance da maturidade de um ‘jovem’ autor, por meio do qual um estilo literário estaria se consolidando” (AZEVEDO, 2013, p. 89).

De fato, o livro agrega praticamente todas aquelas marcas autorais disseminadas nas publicações anteriores, de maneira que cabe dedicar algumas linhas a mais essa produção ficcional. Se antes tínhamos um investimento que é amplificado à medida que Lísias vai “tateando” a recepção da obra, em *O livro dos mandarins*, o autor transita firmemente por escolhas temáticas e formais que, aqui, mostram-se consolidadas, fazendo jus ao aval especializado que havia recebido. O posicionamento crítico, dessa vez, é disparado para o mundo corporativo, pois o protagonista Paulo, executivo bem-sucedido e um dos diretores de um banco multinacional, empenha-se para ser selecionado para o “Projeto China” e, assim, ocupar uma vaga em Pequim como o representante brasileiro da empresa.

moradores de rua, as ditaduras latino-americanas e a loucura que ronda as pessoas no mundo atual, mostram que ele é um autor profundamente ético e desejoso de um mundo melhor. Entretanto, seu engajamento em causas políticas e sociais não é explícito numa ‘mensagem’, mas exercido com as armas sutis da ficção”. Será sempre assim? No último capítulo, discutiremos as brechas no discurso de Lísias quanto ao seu “projeto artístico” de “intervenção na vida política brasileira”.

²⁷ Também no último capítulo da tese, dedico a seção “O desenho do autor e o leitor especializado” para discutir a recepção acadêmica de Lísias.

Compactuando com a mente *workaholic* e competitiva de Paulo (cuja grande inspiração é o ex-presidente Fernando Henrique Cardoso), o narrador, em terceira pessoa, nos conta que, com uma robusta carta de intenções, aulas de mandarim e o estudo minucioso da história e da cultura do país de Mao Tsé-Tung – que faz com que seu chefe, Paul, o designe a fazer preleções, sobre a China, voltadas para os demais funcionários depois do expediente – “não havia mesmo chance de qualquer outra pessoa ser selecionada para o Projeto. Desde que recebeu o convite [...], Paulo dedicou sua vida a isso” (LÍSIAS, 2009, p. 13). Com o conhecimento acumulado nos anos de trabalho, sendo um profissional modelar e, agora, com a oportunidade de representar o banco fora do país, o protagonista almeja escrever “O livro dos mandarins”, um manual de autoajuda para futuros executivos.

Na narrativa de Lísias, todos os personagens chamam-se Paulo e suas variações (a mulher Paula, Paul, Paulson, o poeta Paulo, Pauling, Paulinho) – com exceção de Godói, alvo constante da alienação competitiva do personagem principal –, indicando uma sátira à impessoalidade no quadro de funcionários das grandes corporações. No final das contas, tanto faz quem é quem, pois o que importa mesmo é que seja um exemplo de confiança e de profissionalismo, atributos que não faltam a Pa*** (um de seus epítetos na história) e endossam a escolha para que ele seja o enviado à China, com um treinamento, antes, em Londres.

[...] Pa*** praticamente acordou, depois de uma maravilhosa noite de sono, na sala do amigo Paul. Antes de tudo, o presidente do banco no Brasil presenteou um de seus diretores mais aplicados e fiéis com uma pasta de couro. Dentro, ele vai encontrar a passagem de primeira classe para Londres, algumas instruções prévias que o pessoal de lá mandou e um bônus de agradecimento. [...]. O amigo Paul, para encerrar, apenas sublinhou que o nome dele foi escolhido porque o banco espera algo que poucos, em uma situação como aquela, podem oferecer: fidelidade absoluta à instituição. Pa*** garantiu que sim. Antes de tudo, ele gostaria de entregar para o melhor chefe que já teve e jamais terá na vida, coisa que não deixará de ressaltar no livro dedicado aos futuros executivos, o seu relatório final (LÍSIAS, 2009, p. 81-82).

E é justamente em razão da fidelidade prestada à instituição que (nos diz, ironicamente, o narrador), já em Londres, Paulson – o presidente internacional – “gostaria de comunicar, com muito orgulho e confiança, que ***** ocupará o posto avançado do Projeto em um dos principais parceiros comerciais da China: o Sudão” (LÍSIAS, 2009, p. 100). Mais ainda, “como agora ***** está entrando para a elite internacional do banco, suas condições trabalhistas mudam um pouco. Nada demais [...]. Os vínculos formais ficam suspensos e ele recebe de duas maneiras, nenhuma delas ligada diretamente ao banco” (LÍSIAS, 2009, p. 102). Apesar da reviravolta nos planos, Paulo continua cumprindo

suas atribuições no país africano (volta e meia confundindo-o, em seus delírios, com a China) e trabalhando nos originais de seu livro. De volta ao Brasil, abre uma empresa de “counseling, coaching e mentoring” (LÍSIAS, 2009, p. 314), a Confucius, que, na verdade, funciona como um prostíbulo onde trabalham “gueixas” sudanesas, que sofreram mutilação genital.

Por meio da caricatura extrema e da avacalhação, vemos o recrudescimento da dicção crítica político-social em *O livro dos mandarins*, onde também ocorre a reafirmação de estratégias narrativas germinadas nas publicações precedentes, como o uso de anacolutos, a exemplo da recorrente frase “Por favor, Jesus, faça que eu não sonhe e nem pesadelo” (LÍSIAS, 2009, p. 230) e a mudança de foco narrativo no meio da história, uma vez que, próximo ao desenlace, são os pensamentos de Paulo (um funcionário contratado por Paulo, o protagonista, para trabalhar na Confucius) que ouvimos na voz do narrador. As tiradas sarcásticas à academia também retornam ao lado de uma crítica ao circuito literário brasileiro, pois o poeta Paulo, o *ghost-writer* que redigirá o livro do personagem principal, “tem um caderno só com denúncias que ele vem colhendo há anos contra seu antigo orientador de mestrado. O cara perdeu o trabalho dele, provavelmente de propósito, e com isso o poeta precisou começar a pós-graduação de novo” (LÍSIAS, 2009, p. 279). O escritor também “tem uma série de outros cadernos sobre as tramoias da vida literária no nosso país. Prêmios com resultado duvidoso, resenhas que elogiam amigos e destroem desafetos, autores com acesso a grandes editoras, tudo isso” (LÍSIAS, 2009, p. 321).

Em suma, com *O livro dos mandarins*, Lísias lapida, ainda mais, as marcas autorais que vinha cultivando desde *Cobertor de estrelas* e, assim, confirma uma assinatura que já havia sido reconhecida e avalizada pela recepção. Fomentar o modo como essa assinatura estava circulando, com a reiteração de um estilo que fez de um nome próprio um nome de autor, talvez fosse o curso natural na inscrição do gesto signatário. Entretanto, o livro seguinte de Lísias, *O céu dos suicidas* (Alfaguara, 2012a), enceta outro investimento ao trabalho do autor.

Pouco antes, na verdade, Lísias lança mão de outros recursos narrativos e novas formas de circulação, sobre o que Azevedo questiona se “será viável ao projeto de construção de uma carreira autoral o desvio, a opção por um atalho ainda não totalmente explorado [...]. Vale a pena a peripécia estilística que resulta num borrão da figura já esboçada?” (AZEVEDO, 2013, p. 90). Afinal, que outras escolhas são essas e onde elas aparecem inicialmente?

A partir de 2010, o autor fez circular, por e-mail e pelos Correios, textos produzidos artesanalmente endereçados a uma lista de “admiradores de literatura”, conforme definido por ele mesmo em um dos textos, intitulado “Sobre a arte e o amor” (LÍSIAS, 2011a, p. 4).²⁸ No caso do material remetido on-line, a exemplo do que acabo de citar, o caráter artesanal se deve ao fato de o arquivo em formato “PDF”, sem grandes revisões na formatação, ter sido produzido pelo próprio autor, da mesma maneira que o enviado por correspondência física. Abaixo, alguns exemplos desses materiais:

Figura 1 – Capa “Meus três Marcelos”.

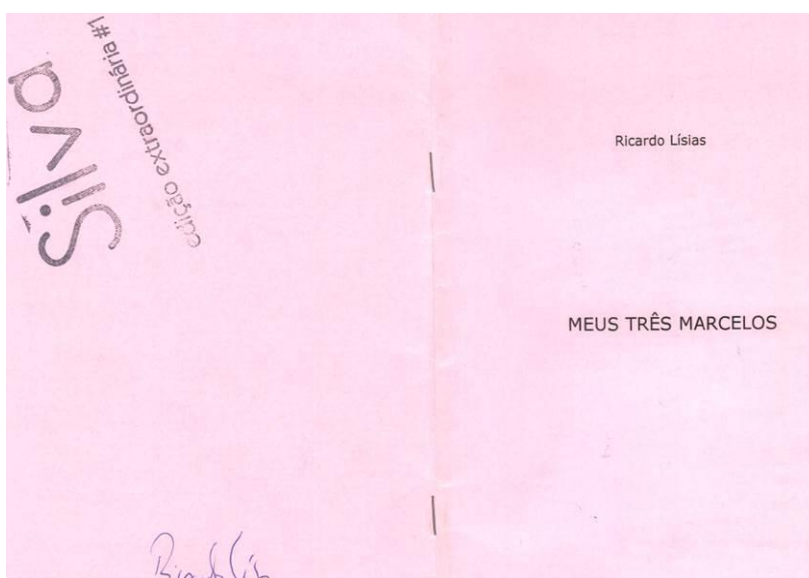


Figura 2 – Início de “Sobre a arte e o amor” (PDF).

sobre a arte e o amor

1. Resposta à notificação extrajudicial: sobre a arte

Só é verdadeiro o que tem um sentido.
J. Lacan

São Paulo, 19 de dezembro de 2011

Prezado Senhor Arnaldo Vuolo,

No último dia 15 de dezembro, recebi a Notificação extrajudicial subscrita pelo senhor em nome da minha ex-mulher. Apresento minha resposta em um registro afastado do tom jurídico.

²⁸ Tive acesso ao material digital e impresso por meio da professora Luciene Azevedo, que também teve acesso aos textos, analisados por ela no já citado ensaio “Ricardo Lísias: versões de autor” (AZEVEDO, 2013).

Figura 3 – *Bienal (2009-2010)* – “Projeto de caixa” e “O projeto”.



Desse material, gostaria de destacar, precisamente, dois textos: “Meus três Marcelos (LÍSIAS, 2011b)” e “Sobre a arte e o amor”.²⁹ Ambos estão centrados no fim do casamento do personagem Ricardo Lísias com uma famosa jornalista de cultura. Apesar de um elemento paratextual, em “Meus três Marcelos”, indicar que a narrativa é ficcional, o leitor – de posse da informação de que, naquele ano, o escritor Ricardo Lísias divorciou-se da jornalista Ana Paula Sousa, depois de um casamento recente – inevitavelmente fará a associação entre fato e “ficção”. Na história, o sofrimento do narrador-personagem, depois de ter encontrado o diário da ex-mulher, mote para o fim da relação, é amenizado com a companhia dos amigos Marcelos (“Moreschi, Ferroni e Mirisola” – também indicado paratextualmente). O curto texto, em primeira pessoa, traz passagens em itálico do que seria o tal diário:

²⁹ No subcapítulo “Curadoria de contra-assinaturas”, no terceiro capítulo, falarei sobre os materiais da “Figura 3”, enviados pelos Correios para os “admiradores de literatura”. A inscrição “Silva”, na contracapa de “Meus três Marcelos” (figura 1), diz respeito ao título de um jornal semestral, idealizado por Lísias, também remetido por correspondência física. Segundo Azevedo (2013, p. 102-103), na primeira edição de “Silva”, de meados de 2011, há uma nota editorial, redigida por Lísias, dizendo que “o lançamento da publicação ‘comemora os meus três meses de casamento com Ana Paula Sousa’”. O periódico pensado por Lísias, artesanalmente editado e enviado a um grupo escolhido por ele, faz lembrar um procedimento semelhante utilizado pelo escritor Glauco Mattoso, de 1977 a 1981. À época, o escritor iniciou uma publicação satírica, intitulada “Jornal Dobrabil”, redigido em máquina de escrever e fotocopiado para que fosse remetido a nomes como Caetano Veloso, Millôr Fernandes, Augusto de Campos e Décio Pignatari. Num exercício de satirização do próprio ato de criação, para “ironizar uma criatividade tão desprovida de estrutura”, o jornal trazia, por exemplo, “cartas à redação”, em que se misturavam textos reais e forjados, “de modo a fazer com que o leitor perdesse quaisquer referenciais de veracidade”, segundo Mattoso. Disponível em: <<https://bit.ly/2EEuy8X>>. Acesso em: 28 out. 2018.

Tirei uma cópia desse diário e fui embora para nunca mais ver minha ex-mulher. Não consegui dormir no galpão e saí para andar de madrugada. [...]. *10 de julho: Nova Iorque. Estou viajando em lua-de-mel mas não estou apaixonada. [...]. Não sei o que vai ser quando voltarmos ao Brasil. Gosto de ser casada com um escritor. É só esconder certas coisas e pronto. Sou uma mulher atraente, não tenho dificuldades para achar amantes, nunca tive. Quanto ao jornal, acho que vou sair mesmo. Sou a maior jornalista de cultura do Brasil* (LÍSIAS, 2011b, não paginado.).

“Sobre a arte e o amor” é um dos desdobramentos de “Meus três Marcelos”, pois se trata de uma carta, datada de 19 de dezembro de 2011, assinada por Ricardo Lísias e dirigida ao advogado “Senhor Arnaldo Vuolo”, como resposta à “Notificação extrajudicial subscrita pelo senhor em nome da minha ex-mulher” (LÍSIAS, 2011a, p. 1), em virtude de ter causado a ela prejuízo profissional ao mesclar, “de forma imprudente e deliberada, ficção com realidade” (LÍSIAS, 2011a, p. 1) no referido texto, segundo consta na acusação dos advogados. Alegando que os trechos do diário de “Meus três Marcelos” integram um material ficcional, ainda que os três amigos citados sejam reais, Lísias arremata o embaralhamento entre o verossímil e o verídico: “parece-me mais razoável o senhor provar que meu texto não é ficção. Se o senhor afirma que fiz apenas algumas ‘pretensas modificações’ no que seria hipoteticamente o tal diário da minha ex-mulher, o ideal teria sido apresentar o cotejo” (LÍSIAS, 2011a, p. 3). Anexas à carta, encontramos a notificação assinada por Ana Paula Sousa e por Arnaldo Vuolo, além de uma procuração, firmada pela primeira, dando poderes aos advogados da “Vuolo advogados associados” para notificar, judicial ou extrajudicialmente, Ricardo Lísias.

Há um terceiro texto no qual o autor faz referência às consequências do fim do casamento, especificamente à dor vivida após a descoberta do diário. O conto “Divórcio” (LÍSIAS, 2011c) foi publicado numa edição da revista Piauí de novembro de 2011. Apesar do título, o texto aborda menos o episódio da separação do que o contexto relacionado ao suicídio de André Silva, grande amigo do narrador-personagem, Ricardo. A lembrança do amigo apazigua a dor enfrentada em decorrência da separação, como podemos ler na passagem abaixo:

[...] minha ex-mulher me descarnou. Nada disso tem ligação com o André. Tem sim: se estivesse vivo, eu telefonaria e, depois de duas frases, meu amigo me interromperia: Ricardo, fica onde você está, vou pegar um táxi para te encontrar. O meu amigo André nunca me abandonou, mas o deixei sozinho no pior momento da vida dele. Na rua, procurando minha pele e sem ninguém para olhar para mim, começo a me lembrar do André. A lembrança mais forte é a de como ele era bonito. [...]. As meninas olhavam doidas para ele. Esse cara é meu amigão. Minha pele está mais perto. Penso em como o André era bonito e finalmente sinto algum calor. Antes de ficar medonho por causa dos remédios, o André era um homem

lindo. Minha pele talvez volte. A gente às vezes ia a uma casa de massagem. O André sempre escolhia a mesma garota. Aline, digamos assim. Para respeitá-lo, nunca quis que ela me massageasse. Minha pele está voltando (LÍSIAS, 2011c, não paginado).

Na página de agradecimentos de *O livro dos mandarins*, Lísias refere-se ao “grande amigo André Silva”, que, ao final da redação do romance – com quem discutira os “primeiros esboços” – “resolveu interromper a própria vida. A ele, por fim, minha homenagem” (LÍSIAS, 2009, p. 341). Logo, a leitura do conto fica atrelada a esse dado autobiográfico, reiterado pelo uso dos homônimos André e Ricardo, além da própria menção ao fim do casamento desde o título. A morte do amigo e a separação reaparecerão como temas dos livros *O céu dos suicidas* (Alfaguara, 2012a) e *Divórcio* (Alfaguara, 2013a), respectivamente.³⁰

Remontando ao questionamento que fiz acima, as “outras escolhas”, dispostas inicialmente nesses textos comentados, dizem respeito, principalmente, a uma imbricação escancarada entre realidade e ficção, já que autor, narrador e personagem principal se entrelaçam em torno do nome de Ricardo Lísias e colocam o leitor diante de narrativas que arrastam de roldão uma série de referências biográficas ligadas ao sujeito civil Ricardo Lísias. Nos termos do crítico espanhol Manuel Alberca (2007), estamos diante de um “pacto ambíguo”, estabelecido num lugar inexato entre o romance e a autobiografia, ou entre o pacto ficcional e o pacto autobiográfico (ou referencial).³¹

³⁰ Paratextualmente, em “Meus três Marcelos”, Lísias indica que o material é o “esboço de um dos capítulos do romance *in progress* Divórcio”.

³¹ Explorada por Philippe Lejeune (2014), a ideia de pacto autobiográfico centra-se no contrato estabelecido entre autor e leitor, em que esse é orientado por aquele, por meio de elementos textuais e/ou paratextuais – os quais apontam para fatos vividos pelo autor, com um referente na realidade – a ler determinada narrativa como autobiografia. O “pacto ambíguo”, nos termos de Alberca (2007), seria algo entre o pacto autobiográfico e o pacto ficcional, quer dizer, um pacto autoficcional, um meio caminho entre os discursos ficcionais e os gêneros autobiográficos. Embora não me dedique à discussão sobre o conceito de autoficção na tese, é preciso fazer algumas observações sobre ele, já que, em determinados momentos do texto, utilizarei a nomenclatura, ou mesmo o termo “autoficcional”, para referir-me às publicações que embaralham as fronteiras entre vida e obra. A autoficção se popularizou entre autores contemporâneos, apesar do não consenso teórico em torno do termo nem sequer na França, onde foi recebido por críticos da teoria literária, após ter sido usado pela primeira vez por Serge Doubrovsky, em seu romance *Fils*, na década de 1970 (HIDALGO, 2013). Desde o seu surgimento, denominando uma prática que já existia, o termo provoca inquietações e permanece controverso. De acordo com o próprio criador, embora tenha havido resistência na recepção, a autoficção “correspondia a uma expectativa do público, vinha preencher uma lacuna ao lado das memórias, da autobiografia e das escritas íntimas em geral. Resta saber se ele constitui um novo ‘gênero’: a questão continua em debate” (DOUBROVSKY, 2014, p. 112-113). A controvérsia que ronda a autoficção não está relacionada somente à sua recepção entre os pesquisadores e ao interminável debate se estamos ou não diante de um novo gênero, mas também se deve à diversidade das narrativas e à resistência de muitos autores em considerar suas obras enquanto autoficcionais, como Cristovão Tezza, Michel Laub, Tiago Ferro e o próprio Lísias. Para Tezza, por exemplo, embora seu livro *O filho eterno* (2007) seja recorrentemente lido a partir da autoficção, o autor vê o biográfico como mais um elemento a ser usado na ficção, declarando não ter nenhuma ideia sobre a autoficção como gênero ao escrever o romance (cf. <<https://bit.ly/3bYWYXk>>). Acesso

No que tange à produção e circulação, o investimento também é novo, pois “Meus três Marcelos” e “Sobre a arte e o amor” foram produzidos, revisados, editados e remetidos por Lísias para um grupo seletivo de “admiradores de literatura”. No caso do conto “Divórcio”, o *modus operandi* também é outro que difere da publicação e circulação pelas grandes casas editoriais, como ocorreu com as primeiras obras. Sendo um prenúncio dos dois livros que vieram em seguida, podemos arriscar que os três textos serviram para que o autor aferisse a recepção de seu trabalho, ora com um público bem específico do meio literário, escolhido por ele, ora de maneira um pouco mais ampla com a publicação da narrativa pela revista Piauí. Essa suposta aferição parece agir em função da mudança temática em curso, como se Lísias quisesse testar sua experimentação narrativa entre os pares (que, desde o início da carreira, avaliaram seu trabalho) antes de, efetivamente, publicá-lo.

Nesse sentido, e agora resgatando a indagação de Azevedo (2013), vale a pena o desvio, um caminho não totalmente explorado na trajetória do autor? Creio que o investimento de Lísias – embora possa sinalizar, a princípio, um tipo de aventura estilística – vai ao encontro de uma inclinação autoral que já se desenhava timidamente nas suas primeiras publicações, ou seja, havia, em algumas delas, o gérmen de um interesse do autor em amalgamar ficção e realidade, mesmo que muito sutilmente.³² Com o expressivo cruzamento entre real e ficcional (aliado à escrita em primeira pessoa e ao uso da homonímia) desde os textos “artesanais”, Lísias dá vazão a um modo de escrita “não totalmente explorado” anteriormente, abrindo espaço para conferir mais visibilidade à obra e para promover a assinatura. Digo isso porque, a partir desse período, ele começa a usar as redes sociais a favor do próprio trabalho, concede várias entrevistas, participa de eventos, acena para um público mais amplo, em suma, faz circular mais midiaticamente seu nome de

em 10 ago. 2020). A despeito da instabilidade provocada pelo termo, podemos assumir que ele abre possibilidades para pensarmos muitas obras do presente, viabilizando que as fronteiras entre o real e o ficcional sejam redefinidas e impactando os modos de recepção do literário.

³² Creio que a alusão à academia, como um dos temas que aparecem de maneira recorrente nas primeiras publicações de Lísias, seja um dos grandes indícios do seu sutil e incipiente interesse em mesclar ficção e realidade, tendo em conta a própria trajetória acadêmica. Ainda que *Dois praças* e o conto “Café”, por exemplo, sejam textos de ficção, é plausível aproximar os narradores (no caso do livro, refiro-me ao narrador da história de Marita Planco) a Lísias, especialmente por serem estudantes de doutorado (e um deles dizer explicitamente ser aluno do departamento de literatura brasileira). Ambos os textos foram publicados no período em que o autor concluía seu doutoramento na USP. Além disso, nas obras do início da carreira, percebe-se também a recorrência de questões sociais, políticas e menções a partidas de xadrez, temas que estão colados a um interesse pessoal do autor. Outra mostra curiosa da tímida mescla entre real e ficcional está no conto “Diário de viagem”, no qual encontramos, na última página, a foto do túmulo de Salazar, tirada por Lísias, segundo ele mesmo (cf. AZEVEDO, 2013).

autor.³³ No fim das contas, o “desvio” no desenho do gesto signatário não apenas concretiza o embaralhamento entre vida e obra como uma marca autoral cara a Lísias, como – e principalmente – representa uma investida do autor para promover o próprio nome. Como isso ocorre?

Embaralhando fronteiras

Conforme apresentei na primeira seção do capítulo, considerar que o deslocamento de Lísias entre vida e obra impacta a construção de sua assinatura demanda outra consideração: na literatura contemporânea, as duas categorias não estão tão delimitadas como já estiveram. Isso significa que existe uma desestabilização, por assim dizer, nas fronteiras entre elas, ou seja, parece haver uma mudança nas formas de negociação entre realidade e ficção, o que, como defendo, está relacionado às transformações nas noções de autoria, obra e, mais amplamente, de literatura. Sendo assim, para avançarmos na discussão a respeito de como o autor transita por esse limiar de maneira a interferir no seu gesto signatário, cabe pensarmos mais especificamente nessa tão referida relação entre vida e obra, trazendo um recorte teórico sobre o tema.

O binômio vida e obra, relacionado à problemática da assinatura, aparece na conferência de Derrida “Otobiographies: The teaching of Nietzsche and the politics of the proper name” (1985).³⁴ Antes de falar sobre esse texto, é indispensável chamar a atenção para como a abordagem da assinatura vai tomando lugar nas reflexões do franco-argelino. Se em “Assinatura acontecimento contexto”, o argumento é de que a permanência e o reconhecimento futuro da assinatura independem da presença “atual” de quem assina (uma reflexão mais abrangente sobre a temática), em *Signéponge=Signsponge*, esbarramos em algumas especificações sobre o funcionamento do gesto signatário a partir de um autor francês, concluindo que a assinatura, além da inscrição gráfica do nome próprio, também se refere às marcas autorais deixadas na obra e, mais ainda, à possibilidade de apropriação e de recepção dada ao “outro”.

³³ Não só neste capítulo, mas, ao longo da tese, abordaremos a atuação midiática de Lísias.

³⁴ O texto em inglês faz parte do livro *The ear of the other* (DERRIDA, 1985), que, além da conferência, apresenta duas discussões sobre autobiografia e tradução, que ocorreram após a fala de Derrida: “Roundtable on autobiography” e “Roundtable on Translation”.

Diríamos que “Otobiographies” dirige-se, muito detidamente, a essa possibilidade de apropriação da assinatura, a operação que a desvincula do signatário, fazendo-a repercutir por meio da leitura. Vamos, então, contextualizar esse trabalho derridiano.

Em 1979, na Universidade de Montreal, no Canadá, Derrida proferiu a conferência que resultou no texto sobre o qual falarei.³⁵ Nele, há uma discussão sobre autobiografia, nome próprio e assinatura, fomentada a partir de uma leitura da obra de Friedrich Nietzsche, especialmente de *Ecce Homo* (NIETZSCHE, 2003), que é considerado o texto autobiográfico do filósofo alemão. A questão da marca deixada pelo nome de autor Friedrich Nietzsche é pertinente para o argumento de que a assinatura só é reconhecida pelo “outro”, ou seja, será identificada no momento de recepção pelo destinatário.

As fronteiras entre vida e obra, em Nietzsche, interessam a Derrida. Ao trazer uma discussão sobre autobiografia (e o cunho autobiográfico de *Ecce Homo*), o desconstrucionista forja o neologismo *otobiografia*, que, apesar da alteração na escrita, mantém, em francês, o mesmo som (a pronúncia de *otobiographie* e *autobiographie* [autobiografia] é a mesma). A mudança gráfica e a manutenção fonética estão presentes em outro conhecido termo derridiano: *différance*. Criado a partir da troca da letra “e” por “a”, na palavra francesa “différence” (diferença), a *différance* sinaliza uma “falta silenciosa à ortografia” (DERRIDA, 1991a, p. 34), uma marca muda que ratifica, na obra derridiana, o questionamento da tradição fonocêntrica e a problematização de uma presença originária.

Em sua reflexão, Derrida defende que o filósofo alemão deixa uma assinatura somente “quitada” postumamente, haja vista o insucesso de sua filosofia no período em que viveu. O uso do verbo “quitar” se deve à “abertura de crédito” deixada por Nietzsche, metáfora utilizada pelo franco-argelino que se aproxima do que já chamamos de abertura “à apropriação e a leitura de outrem” (cf. p. 30), quando tratamos da discussão derridiana sobre Francis Ponge.

O que teríamos aqui é o entendimento quanto à manifestação póstuma da assinatura de Nietzsche, validada somente após sua morte. Esse “crédito” quitado *post mortem*, no entanto, é uma asserção que se amplia para a seguinte ideia: todo aquele que assina *se torna o que já se é*³⁶ somente diante do “outro”, ou seja, a assinatura é quitada “postumamente”, o que não diz respeito, necessariamente, à morte – o caso de Nietzsche é representativo para a reflexão derridiana – mas sim à “abertura de crédito” estabelecida em negociação

³⁵ De acordo com o prefácio de *The ear of the other*, o texto referente ao evento no Canadá foi publicado em francês em 1984.

³⁶ Referência ao subtítulo de *Ecce Homo* (NIETZSCHE, 2003): “De como a gente se torna o que a gente é”.

com o “outro”, que vem forjar outras assinaturas, conforme Derrida já havia assinalado na análise de Ponge. Nos termos derridianos:

[...] a assinatura de Nietzsche não acontece quando ele escreve. Ele diz claramente que ela acontecerá postumamente, conforme a linha de crédito infinita que ele abriu para ele mesmo, quando o outro vem assinar com ele, se juntar em aliança, para então, ouvi-lo e entendê-lo (DERRIDA, 1985a, p. 50-51).³⁷

Sob essa perspectiva, o “outro” é responsável por reconhecer a assinatura de Nietzsche, por identificar o que ela reitera e o que a faz singular. Ela, por si só, não se autolegitima, não chancela o dito e, por isso, carrega um excedente, uma dívida que só pode ser quitada por quem vai reconhecê-la. Na condição de “credor”, o leitor do filósofo alemão permite que ele *se torne o que já é*, como se seu gesto signatário fosse inócuo quando firmado, mas produzisse efeitos ao ser recebido adiante. Assim, a marca identificatória de sua obra, mesmo que, “inerentemente”, a constitua, ganha existência real, se podemos falar de tal maneira, com a construção feita por quem a lê e reconhece nela os traços que se repetem sob a sua singularidade.

Cumprir dizer, contudo, que o próprio Nietzsche também salda a dívida aberta pela sua obra, tão mal compreendida por seus contemporâneos. Em *Ecce Homo*, ao final do prólogo, o filósofo alemão registra o seu nome e o seu sobrenome antes de passar, propriamente, para os capítulos do livro. Na verdade, entre a inscrição Friedrich Nietzsche e a primeira seção intitulada “Por que eu sou tão sábio”, há uma página com um breve parágrafo, em que encontramos a seguinte declaração: “[...] hoje enterrei meu quadragésimo quarto ano, eu *pude* enterrá-lo” (NIETZSCHE, 2003, p. 21, grifo do autor), na qual Nietzsche alude ao dia do seu aniversário, doze anos antes de ser enterrado na Alemanha. É interessante voltar a atenção, na curta inscrição, para a frase de desfecho, “E assim eu me conto a minha vida” (NIETZSCHE, 2003, p. 21), pois ela justifica o argumento derridiano de que a autobiografia do pensador alemão abre um crédito em seu próprio nome. Sobre essa questão, é oportuno o comentário de Alberto Moreiras (1991) no artigo “Autografia: pensador firmado (Nietzsche y Derrida)”. Para o crítico,

[Nietzsche] [...] sente ‘uma obrigação’, a de dizer: ‘Escutem-me! Eu sou tal e qual’ [...]. Seu dever, enquanto tal, supõe o pagamento de uma

³⁷ “Nietzsche’s signature does not take place when he writes. He says clearly that it will take place posthumously, pursuant to the infinite line of credit he has opened for himself, when the other comes to sign with him, to join with him in alliance and, in order to do so, to hear and understand him” (DERRIDA, 1985a, p. 50-51).

dívida, a resposta a essa dívida dada a ele mesmo ao deixar-se viver ‘sob seu próprio crédito’; porque outros não conhecem o valor específico do que está sob seu nome, escondido na sua assinatura” (MOREIRAS, 1991, p. 131-132).³⁸

Sem o devido reconhecimento à época em que escreveu, Nietzsche coloca-se, ao mesmo tempo, como signatário e destinatário de seu relato da vida, quer dizer, paga o próprio crédito com um investimento autobiográfico.³⁹ Derrida se vale desse caso emblemático para sugerir que a legitimação póstuma da obra Nietzsche simboliza a identificação posterior de qualquer manifestação signatária. A assinatura, entretanto, é quitada provisoriamente e a linha de crédito aberta é infinita, conforme já citado, pois não há reconhecimento único e absoluto, mas construções, no plural, sobre o nome firmado, possibilitando a emergência de outras assinaturas.

A partir desse entendimento, pode-se indicar que o próprio Derrida salda, de maneira provisória, a assinatura do filósofo alemão ao construir uma identificação particular com o seu legado, aberto para ele quando se torna um dos esteios de sua desconstrução. Em “*Otobiographies*”, especificamente, o franco-argelino “vem assinar com” Nietzsche, “se juntar com ele em aliança, ouvi-lo e entendê-lo”, ou, em outras palavras, autenticar o seu gesto signatário, reconhecer, de algum modo, a sua repetição e singularidade. Nessa dinâmica de abertura, leitura e reconhecimento, resultando no texto da conferência em Montreal, uma assinatura, também iterável e singular, é firmada, pois reitera os pressupostos da desconstrução, materializados na escrita derridiana, fazendo vir à tona uma problematização em torno do que ele chamou, na ocasião, de *otobiografia*.

Com a rasura no *auto* da autobiografia e a apresentação do prefixo *oto*, conclui-se, a partir das considerações derridianas, que a narrativa da vida, escrita e assinada pelo próprio sujeito vivente, não o revela senão por meio de um contrato celebrado com um outro *ouvinte*, que legitima a assinatura. Derrida joga com a troca dos prefixos, elucidando que: “[...] essa necessidade [da troca] requer que nós passemos pelo caminho do ouvido – o

³⁸ [Nietzsche] [...] siente ‘una obligación’, la de decir: ‘¡Escuchadme!’ Soy tal y cual’ [...]. Su deber, en cuanto tal, supone el pago de una deuda, la respuesta a esa deuda que se ha dado a sí mismo al dejarse vivir ‘bajo su propio crédito’; porque otros no conocen el valor específico de lo que se halla bajo su nombre, escondido en su firma (MOREIRAS, 1991, p. 131-132).

³⁹ Moreiras (1991, p. 132) afirma que “a autobiografia nietzscheana inscreve desde o exergo a problemática do eterno retorno” [“la autobiografía nietzscheana inscribe desde su exergo la problemática del eterno retorno”], ponderando que o fato de Nietzsche assinar a obra – cujo crédito aberto deve ser quitado por ele mesmo, colocando-o, simultaneamente, como signatário e destinatário da assinatura – implica traçar um paralelo entre a construção de sua assinatura e a lei do eterno retorno, à qual muitas reflexões do alemão estão conectadas.

ouvido envolvido em qualquer discurso autobiográfico que ainda está no estágio de ouvir alguém falar [...]” (DERRIDA, 1985a, p. 49-50).⁴⁰

Na mesa redonda que sucede a conferência, ele justifica a criação do neologismo, cujo prefixo grego diz respeito a ouvido, indicando que a validação da escrita autobiográfica requer uma escuta, no sentido de que o eu da escrita, mesmo que essa trouxesse, “intrinsecamente”, uma suposta identidade do signatário, somente será “desvendado” pelo “outro”, pelo *ouvido do outro*.⁴¹ Em síntese, a formulação de Derrida ratifica que a assinatura, para ser evidenciada e legitimada, abre-se ao “outro”, à escuta que viabiliza a recepção, a leitura e o reconhecimento, isto é,

[...] de alguma forma a assinatura acontecerá do lado do endereçado e é do lado dele ou dela, cujo ouvido estará afiado suficiente para ouvir meu nome, por exemplo, ou para entender minha assinatura, com a qual eu assino. [...]. Em outras palavras, para abreviar minhas observações num estilo lapidar, é o ouvido do outro que assina. O ouvido do outro constitui o *autos* da minha autobiografia. [...]. Quanto a Nietzsche, por exemplo, somos nós quem temos que honrar a sua assinatura interpretando a sua mensagem e o seu legado politicamente (DERRIDA, 1985a, p. 50-51).⁴²

Não custa dizer novamente que, sob esse ângulo, o *ouvido do outro*, ao receber, ler, reconhecer e interpretar a assinatura, legitima a sua existência, por assim dizer. Derrida toma como ponto de partida o tratamento da autobiografia e estende a proposição para o gesto signatário em perspectiva mais abrangente, introduzindo a argumentação a partir de *Ecce Homo*, escrito em primeira pessoa e considerado o texto autobiográfico de Nietzsche e, em seguida, expandindo o entendimento para a assinatura, de modo mais amplo.

⁴⁰ “[...] this necessity requires that we pass by way of the ear – the ear involved in any autobiographical discourse that is still at the stage of hearing oneself speaks. [...]” (DERRIDA, 1985a, p. 49-50).

⁴¹ Não ocasionalmente, Derrida lança mão do elemento auditivo, porquanto faz jus à recorrência da imagem do ouvido/orelha na própria obra de Nietzsche. Como atesta Haddock-Lobo (2009), essa imagem aparece em *Assim falava Zaratustra* (NIETZSCHE, 2010) e, inclusive, no referido *Ecce Homo*, além de remeter ao “tímpano” já trazido por Derrida em outro lugar. Trata-se do texto “Timpanizar – a filosofia”, presente no livro *Margens da filosofia* (DERRIDA, 1991a), em que o tímpano remete ao caráter indecível da desconstrução derridiana, que, considerando a impossibilidade de qualquer projeto, encontra-se no limite, tal como o limite entre o dentro e fora do tímpano, que “suporta a tensão, a diferença de pressão e amortiza as pancadas” (HADDOCK-LOBO, 2009, p. 9). Na condição de órgão relacionado à “resistência, regulação, receptividade” (HADDOCK-LOBO, 2009, p. 10), o ouvido simboliza um limite entre o interior e o exterior, pois, ao passo que recebe a informação exterior, filtra e interpreta, internamente, essa informação, fazendo-a ressoar de muitas e outras maneiras.

⁴² “In some way the signature will take place on the addressee’s side, that is, on the side of him or her whose ear will be keen enough to hear my name, for example, or to understand my signature, that with which I sign. [...] In other words, to abbreviate my remarks in a very lapidary fashion, it is the ear of the other that signs. The ear of the other constitutes the *autos* of my autobiography. [...] As regards Nietzsche, for example, it is we who have to honor his signature by interpreting his message and his legacy politically” (DERRIDA, 1985a, p. 50-51).

Essa ampliação reverbera a percepção derridiana de que todo texto carrega um investimento autobiográfico, uma vez que, conforme aparece em “*Otobiographies*”, não há uma determinação precisa entre vida e obra, mas uma espécie de borda que atravessa o corpo, do signatário, e o *corpus*, de seu escrito.⁴³ Nesse sentido, o texto autobiográfico *nasce* no espaço do *entre*: “[...] a compreensão que se constrói de um texto, autobiográfico ou não, só pode, acredita Derrida, situar-se no espaço de um *entre*; um *entre* que, *pelo menos a princípio*, não se pode pensar senão como um *entre* a ‘vida’ e a ‘obra’ [...]” (DUQUE-ESTRADA, 2014, p. 94, grifos da autora). Aprofundemos a questão, pois ela interessa para a discussão do problema que atravessa o capítulo.

* * *

No texto derridiano, considera-se que os eventos sobre a vida de Nietzsche, dispostos em sua obra, configuram um “*récit autobiográfico*” (DERRIDA, 1985b, p. 13), isto é, uma narrativa sobre a vida. Logo, não há a oposição entre o vivido, de um lado, e o “*récit autobiográfico*” de outro, isto é, sob essa perspectiva, não existe uma linha divisória que separe o texto nietzschiano, da vida do filósofo, culminando no entendimento de que qualquer texto situa-se no espaço do *entre* vida e obra. Antes de entrar no cerne do problema, gostaria de observar que a elaboração em “*Otobiographies*” repercute dois outros momentos precedentes do trabalho de Derrida.

Primeiramente, na seminal *Gramatologia* (2011), pois, ao dialogar com a obra de Jean-Jacques Rousseau, o desconstrucionista assume que a vida do genebrino só adquire sentido a partir do próprio texto, assunção semelhante à reflexão sobre Nietzsche, ou, mais precisamente:

⁴³ Uma aproximação com esse posicionamento pode ser vista em Paul de Man (2012), quando o crítico literário discorre sobre o autobiográfico como “des-figuração”, iniciando sua reflexão sobre o tema sem deixar de enunciar as restrições atinentes à teoria da autobiografia, especialmente no que diz respeito às tentativas de enquadramento, muitas vezes embaraçosas, dos textos em primeira pessoa em um grande gênero literário. Para o autor, é problemático, por exemplo, definir a autobiografia como gênero, tal como o lírico, o épico e o dramático, pois ela parece não competir à altura com os monumentais valores estéticos da tríade canônica, ademais de adequar-se mal às definições genéricas, já que, de um lado, as particularidades dos exemplos podem colocá-los como exceção à suposta norma e, de outro, os próprios textos parecem ser fagocitados por outros gêneros e formas literárias. Segundo de Man, as tentativas de diferenciação entre autobiografia e ficção também não são conclusivas, e o autor faz referência a *Recherche* a partir de Gérard Genette, cuja reflexão considera que cada exemplo na obra de Marcel Proust pode trazer à tona leituras do romance, ora como ficção, ora como autobiografia, sem remeter a uma polaridade, mas levando o leitor a permanecer numa situação indecível, como se estivesse preso em um torniquete. Ao questionar esse (não) lugar, de Man pondera que a autobiografia, não sendo um gênero ou um modo, “é uma figura de leitura ou entendimento que ocorre, em algum grau, em todos os textos” (DE MAN, 2012, p. 2).

[...] [a leitura] não pode legitimamente transgredir o texto em direção a algo que não ele, em direção a um referente (realidade metafísica, histórica, psicobiográfica etc.) ou em direção a um significado fora de texto [...]. *Não há fora-de-texto*. E isto não porque a vida de Jean-Jacques não nos interesse antes de mais nada, nem a existência de Mamãe ou Thérèse *elas mesmas*, nem porque não tenhamos acesso à sua existência dita ‘real’ a não ser no texto e porque não tenhamos nenhum meio de fazer de outra forma, nem nenhum direito de negligenciar esta limitação. Todas as razões deste tipo já seriam suficientes, é certo, mas há as mais radicais. [...] no que se denomina a vida real destas existências ‘de carne e osso’, para além do que se acredita poder circunscrever como a obra de Rousseau, e por detrás dela, nunca houve senão a escritura⁴⁴ (DERRIDA, 2011, p. 194, grifos do autor).

A famosa frase derridiana assumindo que “*não há fora-de-texto*” (“Il n’y a pas de hors-texte”), se tomada ao pé da letra, poderia indicar a inexistência de uma realidade anterior à significação, especificamente anterior às *Confissões*, obra de Rousseau indiretamente referenciada na passagem. Todavia, a ponderação de que não há nada além de texto implica considerar que aquilo que está “fora” dele – “a existência de Mamãe ou Thérèse *elas mesmas*”, por exemplo – já está coberto de significação, isto é, a própria vida não pode ser apreendida senão por meio da escritura, como entende Derrida, ou, como realça Jonathan Culler (1999, p. 21), “quando você pensa que está saindo dos signos e do texto para a ‘própria realidade’, o que encontra é mais texto, mais signos [...]”.⁴⁵

⁴⁴ Em Derrida, a noção de escritura está conectada à problematização quanto ao centramento da fala (*phoné*) em detrimento da escrita, uma oposição que, assim como outras, constituiria o fundamento da filosofia. A crítica derridiana está voltada para “o privilégio do significante fônico sobre o significante gráfico que percorre o discurso filosófico [...] é solidário com toda conceitualidade metafísica [...]” (SANTIAGO, 1976, p. 30). É em meio a essa crítica que a noção de escritura emerge como “possibilidade da língua [...] configurada numa cadeia de substituições [...]”. Derrida tenta demonstrar que não existe signo linguístico anterior à escritura” (SANTIAGO, 1976, p. 31), ou seja, que “não há fora-de-texto”. Em *Gramatologia*, a “definição” de escritura aparece da seguinte forma: “Afirmar, assim, que o conceito de escritura excede e compreende o de linguagem supõe, está claro, uma certa definição da linguagem e da escritura [...] Já há algum tempo, com efeito, aqui e ali, por um gesto e por motivos profundamente necessários, dos quais seria mais fácil denunciar a degradação do que desvendar a origem, diz-se ‘linguagem’ por ação, movimento, pensamento, reflexão, consciência, inconsciente, experiência, afetividade etc. Há, agora, a tendência a designar por ‘escritura’ tudo isso e mais alguma coisa: não apenas os gestos físicos da inscrição literal, pictográfica ou ideográfica, mas também a totalidade do que a possibilita; e a seguir, além da face significante, até mesmo a face significada; [...] Tudo isso para descrever não apenas o sistema de notação que se anexa secundariamente a tais atividades, mas a essência e o conteúdo dessas atividades mesmas” (DERRIDA, 2011, p. 10-11). Um contundente posicionamento contra a concepção derridiana de linguagem é feita por John Ellis (1989), no livro *Against Deconstruction*. Para o crítico, ocorre uma supervalorização da chamada escritura, uma mudança nos termos, mas nenhuma alteração na natureza deles. Ellis argumenta que, em determinado momento, Derrida estabelece a distinção entre fala e escrita, mas, depois, coloca ambas sob o bojo da escritura e sem uma distinção precisa. Uma das queixas do crítico diz respeito ao uso de, em inglês, “writing”, tanto para designar escrita (técnica), quanto escritura (linguagem), o que também ocorre em francês com uso de *écriture* para as duas coisas. Em português, a questão parece ser resolvida com o uso de “escrita” e “escritura”, embora, de fato, a nomenclatura não aponte nenhuma alteração significativa na natureza dos termos, pelo menos no modo como a citada definição de “escritura” aparece em *Gramatologia*, já que o termo “linguagem” também daria conta da definição.

⁴⁵ Aqui, novamente, vemos uma aproximação com Paul de Man (2012). Ao analisar o “Essays upon Epitaphs”, de William Wordsworth, o crítico atesta que a prosopopeia é o tropo da autobiografia, visto que,

Sob essa perspectiva, em última instância, tudo é produto de linguagem, como se as obras, de Nietzsche, de Rousseau – seus textos, propriamente – fossem uma espécie de potência para que outros “textos” (no sentido mais amplo de escritura, como visto) ecoassem. Mas um intenso trânsito autoral entre exposição pública e produção escrita e, além disso, um suposto rearranjo do que se entende por obra, não agregam algo a mais à elaborada discussão derridiana concernente ao *entre* vida e obra?

Vamos recorrer ao outro momento do trabalho de Derrida que, embora mais indiretamente, toca nessa questão, coadunando-se, de modo específico, às discussões sobre assinatura e, mais especificamente, sobre contra-assinatura.

Em “Declarations of Independence”, texto resultante de uma palestra proferida pelo franco-argelino em 1976 na Universidade de Virgínia, nos Estados Unidos, lemos que “a assinatura inventa o signatário” (DERRIDA, 1986, p. 10).⁴⁶ A afirmação conversa com a citada passagem em *Gramatologia*, reluzindo em “Otobiographies”, e isso porque, na declaração, considera-se que o sujeito que assina “passa a existir” depois da assinatura firmada e, mais ainda, posteriormente apropriada. Ora, se, na visão derridiana, o que está fora do texto apenas pode ser apreendido por meio da linguagem, então a “existência real” do signatário, “exterior” à assinatura, é assimilada por meio da própria assinatura. Em outras palavras, “a assinatura inventa o signatário”, pois a materialização, por assim dizer, do sujeito que assina é decorrência de seu gesto signatário. Trazer a reiteração, no texto sobre a independência dos Estados Unidos, do que estava posto no texto sobre Rousseau e que apareceria depois na conferência sobre Nietzsche também é pertinente, uma vez que a discussão vai desembocar na ideia de contra-assinatura, antecipando a problemática sobre o

nos textos vinculados a esse “gênero”, um nome – a princípio inanimado ou ausente – torna-se inteligível e memorável, como uma face. Em outros termos, o crítico literário demonstra-se inclinado a indicar que a linguagem (simbolizada pela prosopopeia no referido caso) figura (ou des-figura) aquilo que ela representa, não sendo, portanto, a coisa em si. Os textos autobiográficos, especificamente, muito longe de produzirem uma verdade plenamente amparada no real, constroem as vozes e os nomes como um resultado do próprio discurso, daí porque a motivação de Paul de Man em afirmar que a autobiografia, enquanto prosopopeia da voz e do nome, “vela uma des-figuração da mente da qual é ela mesma a causa” (DE MAN, 2012, p. 6). O posicionamento teórico do crítico advoga que o texto autobiográfico não é consequência de uma verdade da/sobre a vida, que se constrói a partir da identidade de um sujeito, mas ele é, ao contrário, o ponto de partida para que essa identidade (des)figurada seja forjada.

⁴⁶ “The signature invents the signer” (DERRIDA, 1986, p. 10). Conforme nota do tradutor, o texto “Declarations of Independence” foi publicado em francês em 1984 juntamente com a edição de *Otobiographies: L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, cuja tradução em inglês, presente em *The Ear of the other*, não acompanha o texto “Declarations of Independence”, publicado na revista *New Political Sense*, em 1986. Por ocasião do bicentenário da Declaração da Independência americana, Derrida foi convidado a fazer uma espécie de análise filosófica e literária do famoso texto de julho de 1776 e da Declaração dos Direitos Humanos, empreitada que não deixou de tocar em temas referentes ao performativo, à assinatura, ao nome próprio e às instituições políticas e acadêmicas, questões do interesse derridiano até então já discutidas pelo filósofo à luz de outros “objetos” menos políticos, como ele mesmo sinaliza.

ouvido do outro e avançando no argumento que já se insinuava em “Assinatura acontecimento contexto” e em *Signéponge=Signsponge*.

A respeito da Declaração da Independência americana, Derrida questiona “Mas de quem é, exatamente, a assinatura?” (DERRIDA, 1986, p. 8)⁴⁷. A pertinência da pergunta se deve, muito principalmente, ao caráter universal das declarações, que falam por um coletivo, por um “nós”, em vez de um único portador de nome. Ainda que, por direito, sejam consideradas as assinaturas do ex-presidente dos EUA, Thomas Jefferson (redator da Declaração), e dos representantes do congresso americano (que receberam, revisaram e aprovaram o texto), deve-se levar em conta que eles assinam por eles mesmos e também por outros, pelo “bom povo americano”, do qual o documento oficial é porta-voz.

Nessa direção, emerge a seguinte interpelação: “É o bom povo que já está, de fato, livre e somente declara essa emancipação na Declaração? Ou ele se torna livre no instante da assinatura e por meio da assinatura da Declaração?” (DERRIDA, 1986, p. 9).⁴⁸ Derrida assume que os cidadãos americanos, aos quais a declaração faz referência, não “existem” antes de o documento ser firmado, mas “ganham existência”, enquanto sujeitos livres e independentes, com a assinatura da declaração, endossando a formulação de que “a assinatura inventa o signatário” e, de forma ampla, de que “*não há fora-de-texto*”.

Com efeito, não basta que a assinatura seja firmada para “inventar” o signatário, mas é preciso que ela esteja aberta à apropriação e ao reconhecimento futuro, como a argumentação de Derrida dá a entender desde o seminal “Assinatura acontecimento contexto” e como venho repisando desde a análise de *Signéponge=Signsponge*. Nesse sentido, a sustentação derridiana em “Declarations of Independence” é de que “há somente contra-assinaturas” (DERRIDA, 1986, p. 11)⁴⁹, o que vai além do caso americano. Não obstante já tenha me referido ao termo, cabe arrematar melhor uma possível “definição” para a contra-assinatura.

No subcapítulo anterior, pensando como o nome próprio Ricardo Lísias tornou-se um nome de autor, abordamos, com base na reflexão teórica acerca da obra de Francis Ponge, que a assinatura de Lísias não diz respeito somente à inscrição gráfica de seu nome, mas está relacionada ao conjunto de marcas autorais que compõem seu trabalho. Elas configuram o gesto signatário do autor ao serem reconhecidas, reconhecimento que, no

⁴⁷ “But just whose signature exactly?” (DERRIDA, 1986, p. 8).

⁴⁸ “Is it that the good people have already freed themselves in fact and are only stating the fact of this emancipation in the Declaration? Or is it rather that they free themselves at the instant of and by the signature of this Declaration?” (DERRIDA, 1986, p. 9).

⁴⁹ “[...] there are only countersignatures” (DERRIDA, 1986, p. 11).

caso dele, se deu por uma recepção especializada no início de carreira. Consoante o comentário de Evando Nascimento (2015), Derrida chama de contra-assinatura o que no texto sobre Ponge considera a terceira forma de assinatura, a abertura da assinatura à apropriação e a leitura de outrem, ou seja, o movimento de recepção do gesto signatário e a possibilidade de produção de outro texto.

É o que vemos em “Otobiographies” com a premissa de que a assinatura será validada depois de firmada, acontecendo “do lado do endereçado”, já que é “o *ouvido do outro* que assina” ou, melhor dizendo, uma assinatura será reconhecida como tal porque o “outro” a reconhece como tal por meio de uma contra-assinatura. Ademais do movimento de recepção e leitura, a contra-assinatura está comprometida com a produção de outras assinaturas, afinal de contas, a apropriação produzirá outros textos, no mínimo porque vai gerar uma interpretação daquilo que foi lido. Simbolicamente, como trouxe em outro momento, o ouvido recebe a informação exterior, filtra e interpreta, internamente, essa informação, fazendo-a ressoar de muitas e outras maneiras, uma metáfora pertinente para pensarmos a contra-assinatura imbricada ao *ouvido do outro*, a abertura ao “outro”, que forja e inscreve outras assinaturas, permitindo que o signatário *se torne o que já se é*.

A proposição derridiana de que “há somente contra-assinaturas” leva-nos a concluir que a assinatura também pode ser fruto de uma contra-assinatura, ou seja, pensar, por exemplo, nas marcas autorais de um autor como sua assinatura, requer considerar que ela é construída como resultado de um processo de recepção, de leitura e de reconhecimento de outros textos, ou de outras assinaturas. Derrida caminha mais ou menos nessa rota em *Essa estranha instituição chamada literatura*, onde lemos que

[...] uma contra-assinatura vem tanto confirmar, repetir e respeitar a assinatura do outro, da obra dita original, quanto *arrastá-la* para outro lugar, correndo então o risco de *traí-la*, tendo que traí-la de certa forma, a fim de respeitá-la, com a invenção de outra assinatura igualmente singular (DERRIDA, 2014, p. 108, grifos do autor).⁵⁰

⁵⁰ No último capítulo da tese, retomarei a reflexão derridiana em *Essa estranha instituição chamada literatura*. Embora Derrida considere em “Declarations of Independence” que “há somente contra-assinaturas”, devemos lembrar que a assinatura também é a inscrição do nome próprio, mesmo não se resumindo a ele. Nesse caso, para fins de uma melhor delimitação entre as definições de assinatura e contra-assinatura, se é que isso é possível, podemos dizer que toda contra-assinatura é uma assinatura (na reflexão sobre Ponge, é a terceira forma de assinatura, além do autógrafo do nome e das marcas autorais), mas nem toda assinatura é uma contra-assinatura, pois a inscrição do nome próprio não é necessariamente resultado de uma leitura e reconhecimento, pois é também, como trouxe no início do capítulo, “o que se herda dos pais e o que se certifica em cartório” (ORNELLAS, 2015, p. 114). Falando sobre a recepção da obra de Jean-Jacques Rousseau, Peggy Kamuf (1988) lança mão da noção de contra-assinatura para ilustrar como o filósofo, após o impacto não tão positivo de suas reflexões na Europa do século XVIII, contra-assina o próprio modo como seu trabalho foi recebido, com a escrita das *Confissões*, o que reforça a ideia de que a assinatura também é

Temos, portanto, uma função fundamental atribuída a quem recebe a assinatura, um papel muito produtivo, que se revela como imprescindível, dado a esse “outro”, tanto falado aqui. Contudo, a recepção está invariavelmente investida da condição de “credor” da assinatura?⁵¹ Num contexto em que há um trânsito autoral intenso entre exposição pública e produção escrita, entre vida e obra, como os “outros” *escutam*, recebem, leem a assinatura de um autor? Ampliemos a discussão do problema.

* * *

Durante todo o segundo semestre de 2011, além de começar a correr seriamente, preenchi muitas folhas com frases autobiográficas. [...]. Será que tudo não passa de um conto que estou escrevendo? Senti uma enorme pressão na cabeça. Já aconteceu com uma personagem minha, o Damião. 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. [...]. Só pode ser ficção. No meu último romance, *O céu dos suicidas*, o narrador enlouquece e sai andando. Agora, fiquei louco e estou vivendo minhas personagens. Acabo de achar a folha com as frases autobiográficas que redigi naquele dia. Um pouco abaixo do meio, depois do comentário sobre o enterro da minha avó, escrevi várias vezes com caneta vermelha: ACONTECEU NÃO É FICÇÃO (LÍSIAS, 2013a, p. 14-16).

O trecho acima é parte do livro *Divórcio* (LÍSIAS, 2013a), cujo “esboço” corresponde a “Meus três Marcelos”, ao conto “Divórcio” e a “Sobre a arte e o amor”.⁵² O

fruto de uma contra-assinatura. “Rousseau escreveu *Confissões* para justificar e autenticar uma assinatura que já circulava amplamente, de modo que, em certo ponto de sua carreira (depois do banimento de *Emílio* e da perseguição ao autor), sua assinatura esteve inteiramente preocupada em *contra-assinar* aquilo que já tinha sido assinado. [...]”/ “Rousseau wrote his *Confessions* to justify and authenticate a signature already circulating widely so that, at a certain point in this career (after the ban on *Emile* and the pursuit of the author), his signature is entirely concerned with *countersigning* what had already been signed. [...]”. (KAMUF, 1988, p. 25, grifo da autora).

⁵¹ A questão é colocada em virtude de outra inquietação. A inclinação de Derrida em sobrelevar a figura do destinatário confere certo estatuto geral e atemporal para a assinatura, a partir de um comprometimento conceitual que marcou os estudos da linguagem e da literatura no século XX. Com essa afirmação, quero chamar a atenção que não deixa de haver, na obra do franco-argelino, um entendimento de assinatura abastecido do compromisso teórico com o qual o desconstrucionista esteve envolvido, carregando um sentido de sujeito resultante da (e forjado pela) linguagem, que marcou época. Ao lidarmos, mais detidamente, com a relação entre autor e obra assinada, a questão se desdobra, uma vez que o filósofo não atenta, claramente, para as variações históricas sobre autoria e que estão intrincadas às inúmeras transformações que ocorrem no âmbito literário desde o século XVIII, ou seja, no momento em que se insinua o entendimento de literatura enquanto sinônimo de ficção. Sendo assim, nem sempre a figura autoral se desenhará diante de um preponderante papel produtivo do outro *ouvinte*, conforme veremos na sequência e, nesse contexto, também vale questionar que “outro” é esse envolvido no reconhecimento do gesto signatário de um autor.

⁵² Embora esse último não seja uma narrativa como os outros dois, mas sim a resposta à “Notificação extrajudicial”, supostamente recebida por Lísias do advogado da ex-mulher, há referências em “Sobre a arte e o amor” que reaparecem em *Divórcio*, a exemplo da menção ao advogado. No livro, também encontramos trechos do conto “A corrida”, publicado na Revista Piauí, numa edição de fevereiro de 2012. Disponível em: <https://bit.ly/3ha8fGg>. Acesso em: 12 abr. 2017.

narrador Ricardo Lísias, rememorando sua decadência emocional, seu “corpo em carne viva”, após a descoberta do diário da ex-mulher (com passagens nada elogiosas sobre o ex-marido, além do relato da traição no Festival de Cannes de 2011), encontra algum conforto na escrita e nos treinos de corrida. Em *Divórcio*, a confusão entre fato e ficção é mais explícita do que nos textos anteriores, como, por exemplo, em *O céu dos suicidas*, narrativa na qual – apesar da homonímia entre autor, narrador e protagonista e, claro, da referência ao suicídio do amigo André – o personagem principal, Ricardo, é um historiador.

Na publicação de 2013, Ricardo Lísias é um escritor, que alude ao próprio processo de escrita de *Divórcio*.⁵³ A concepção do livro que estamos lendo situa-se nas “muitas folhas com frases autobiográficas” preenchidas pelo personagem por ocasião da separação, quatro meses após o casamento. Além das inúmeras referências às publicações do autor, o leitor defronta-se com outros dados referenciais, como fotos do acervo pessoal de Lísias e a história de sua família. A identificação entre o autor real e o de papel é enfática, nada muito novo nas narrativas contemporâneas que tornam porosos os limites entre o real e o ficcional. O que chama a atenção de modo particular, em *Divórcio*, é a disposição autoral em armar a confusão entre ficção e realidade, como é notável em momentos específicos do trecho citado: “Agora, fiquei louco e estou vivendo minhas personagens”⁵⁴; ou “ACONTECEU NÃO É FICÇÃO”, em caixa alta, sem vírgulas para que se leia, ao mesmo tempo, que a narrativa aconteceu e não é ficção, e que não aconteceu, pois é ficção. Havendo, notadamente, um intercâmbio explícito entre vida e obra em Lísias, trata-se da mesma imbricação de que falava Derrida na reflexão sobre assinatura?

Em que pese a formulação quanto à imprecisão entre vida e obra no debate derridiano, ela deriva de um comprometimento da desconstrução com o colocar em xeque os pares dicotômicos e com a problematização da realidade enquanto anterior ou exterior à linguagem, quer dizer, que a realidade exista senão como produto da própria significação.

⁵³ A referência ao processo de escrita enquanto um recurso que está presente em outras produções da literatura contemporânea é um ponto que será retomado.

⁵⁴ O narrador faz referência ao personagem Damião do conto “Concentração”, de autoria de Lísias, publicado pela primeira vez no número 2 da edição brasileira da revista *Granta* de 2008, na qual o autor também publicou o conto “Tólia”, em 2012, na edição “Os melhores jovens escritores brasileiros”. Em *Divórcio*, o protagonista nos conta: “Preciso dar aula [...] retomar *O céu dos suicidas*. No dia seguinte, mandaria finalmente meu conto para concorrer a um lugar na revista *Granta* que selecionaria os vinte melhores escritores brasileiros com menos de quarenta anos” (LÍSIAS, 2013a, p. 66). Os contos “Concentração” e “Tólia” reaparecem no livro *Concentração e outros contos* (Alfaguara, 2015a), uma edição que reúne textos do autor já publicados (exceto o conto “Autoficção”), alguns em edições não comerciais. A maioria dos contos, em primeira pessoa, trazem os já conhecidos temas de interesse de Lísias: a loucura, a vida acadêmica, o xadrez, questões relacionadas à política latino-americana e, claro, a imbricação entre vida e obra, especialmente pela inscrição de personagens com o nome Ricardo Lísias, que exploram uma subjetividade e fazem referência ao factual, como a morte do amigo e a repercussão de *Divórcio*.

Creio que o que temos hoje, no centro das discussões quanto às (não) delimitações entre vida e obra, não é o questionamento do lugar da escritura no desenho dessas duas categorias, mas a proposição de que a negociação entre elas, causando um borrão nas suas fronteiras, está amalgamada à insistente intromissão da figura autoral nas narrativas (e fora delas) – um expressivo trânsito do autor dentro e fora – além de um possível rearranjo no que entendemos por obra.

Talvez na mesma proporção na qual, em *Divórcio*, o narrador-autor dá voltas no parafuso, aludindo, por exemplo, à bibliografia, à profissão, à formação e, claro, ao próprio fim do casamento de Ricardo Lísias da “vida real”, a figura autoral, fora do texto, assegura o caráter ficcional da narrativa, tentando, a todo custo, interferir nas especulações e interpretações sobre a obra.⁵⁵ Lísias “de papel” nos diz que “*Divórcio* não é um livro de jornalismo, não tem fontes, não usa *off*, as fotos são de arquivos familiares e o autor do livro, responsável por todas as linhas, é Ricardo Lísias” (LÍSIAS, 2013a, p. 196), ao passo que, no mesmo ano da publicação de *Divórcio*, a *persona* pública do autor, fora da obra, declara que

[...] o ponto de partida de ‘O céu dos suicidas’ e de ‘Divórcio’ foi pessoal e traumático. Para além do ponto de partida, os dois livros são ficcionais. [...]. A ficção e mesmo a obra de arte em geral têm como pressuposto a liberdade de seu espectador. A maneira com que qualquer leitor interpreta o meu livro é de responsabilidade dele próprio. Não tenho nenhum interesse por nada que não seja literatura. [...] nenhum romance ‘expõe’ a vida de seu autor ou de qualquer outra pessoa, mas sim cria personagens e situações ficcionais. [...].⁵⁶

As construções de autor e narrador, “ao mesmo tempo real e fictício”, como sugere Diana Klinger (2012, p. 49), são sintomáticas das chamadas narrativas autoficcionais e estão interligadas ao que a crítica considera como uma “dramatização de si”. Retomarei esses pontos no próximo capítulo, discutindo o performativo e a performance em Lísias, mas, por ora, trago-os à baila, pois é possível assumir que as construções simultâneas de narrador e autor dizem bastante de um expressivo trânsito da figura autoral dentro e fora do texto, que corrobora a instabilidade das fronteiras entre vida e obra na contemporaneidade. E esse trânsito, como defendo, contribui para a construção da assinatura do autor.⁵⁷

⁵⁵ A figura autoral “fora” do texto, orquestrando a recepção de *Divórcio*, manifesta-se em entrevistas, *posts* do Facebook e até em publicações do autor que circularam em periódicos especializados, uma tentativa de interferência que será alvo de análise no último capítulo.

⁵⁶ Entrevista de Lísias publicada no *blog* do jornalista Luciano Trigo, no portal de notícias G1. Disponível em: <<https://glo.bo/33iBIPA>>. Acesso em: 10 de maio de 2016.

⁵⁷ Podemos citar como exemplo o nome de João Paulo Cuenca, que também investiu no trânsito entre vida e obra desde o início da carreira, divulgando seu trabalho na Internet e em eventos literários. Com as “construções simultâneas de narrador e autor” a partir de *Descobri que estava morto*, livro publicado por

É a mesma Klinger (2012) que discute a ideia do “retorno do autor”, defendida pelo crítico americano Hal Foster. Falar sobre a volta da instância autoral remete-nos, a princípio, à sua anterior anulação, tal como prevista por Barthes e modulada por Foucault, ao engendrar a “função-autor”. Entretanto, para Klinger, nos termos colocados por Foster, o autor que retorna não é aquele cuja morte fora declarada, isto é, não há oposição à crise da noção de sujeito (e, por conseguinte, de autoria), já que, “não seria um retorno de um sujeito pleno no sentido moderno, cartesiano, mas haveria um deslocamento: nas práticas contemporâneas da ‘literatura do eu’ a primeira pessoa se inscreve de maneira paradoxal num quadro de questionamento da identidade” (KLINGER, 2012, p. 34).

Nesse sentido, a pesquisadora dispensa a noção de trauma atrelada à sustentação de Foster e advoga que a categoria da autoficção pode dar conta do ressurgimento da instância autoral. Em outras palavras, a escrita de si, na literatura contemporânea, acarreta a volta de uma primeira pessoa que, de modo diferente da figura sacralizada do autor nas autobiografias tradicionais, pode dizer respeito a uma perda da coerência biográfica do “eu”, ao questionamento da identidade e à cultura midiática.

Sobre esse último aspecto, sublinhemos que o retorno do autor conecta-se à sua ativa participação no gerenciamento da própria carreira, com as estratégias para divulgar a obra, a presença recorrente em eventos ligados à literatura e o uso expressivo das redes sociais.

Figura 4 – Divulgação Bienal do Rio 2013.⁵⁸



Cuenca em 2016, intensificaram-se o cruzamento entre o dentro e o fora do texto – já que a narrativa tem um personagem homônimo ao autor e referências factuais – assim como a exposição midiática de Cuenca, conferindo maior visibilidade à obra e contribuindo para a construção de sua assinatura. No segundo capítulo, na seção “Performance e assinatura”, voltarei a dialogar com o trabalho do autor.

⁵⁸ Disponível em: <<https://bit.ly/3g9jBsM>>. Acesso em: 14 set. 2017.

Figura 5 – Divulgação da obra.⁵⁹



Vemos, então, que a voz do autor se dispersa nas narrativas que embaralham ficção e realidade, nas entrevistas e declarações sobre elas e no seu papel como agente e principal divulgador do trabalho, especialmente nas mídias digitais. Há, portanto, um deslocamento persistente entre o dentro do texto e seu fora, um movimento que interfere no gesto signatário de Lísias, sobretudo porque ele investe nesse deslocamento entre vida e obra para a promoção da própria assinatura, o que afeta sua obra, os temas que escolhe, os modos como escreve. É notável a disposição autoral em borrar, de maneira deliberada, essas fronteiras, em jogar luz sobre o próprio nome e sobre a obra, em estendê-la para outros lugares também eivados de uma intromissão autoral. E aqui a questão deixada em *stand by* (cf. p. 34) volta com força, pois estamos vendo que uma espécie de “esvaziamento autoral”, perceptível nas teorizações de Baptista e Derrida sobre assinatura, é questionável, haja vista um tipo de interferência, cultivada pelo autor, na formatação de seu nome, como se (da maneira como redigi) ele se dedicasse “a caminhar *pari passu* com o curso da assinatura”.

A inevitável separação entre autor e obra, entre signatário e assinatura, a qual seguiria seu “curso próprio libertado da origem” (BAPTISTA, 2003, p. 10), atravessa a análise (com raízes derridianas) do crítico português sobre as publicações de Machado de Assis, pois, nessa concepção, o signatário-autor *seria inventado* a partir do texto machadiano, chegando aos leitores e comentadores “fora do alcance da paternidade” (BAPTISTA, 2003, p. 10). Com base em tais considerações, o que vemos é a produção literária contemporânea colocar em cena a figura autoral cuja imagem emerge não apenas do texto literário, mas das inúmeras exposições públicas do sujeito que assina.

⁵⁹ Disponível em: <<https://bit.ly/2CKmGBU>>. Acesso em: 14 set. 2017.

Mais ainda, o autor em cena faz com que o modo de funcionamento da assinatura não seja sempre “momento de despedida”, significando de maneira independente do signatário-autor, uma vez que ele também parece arremessar-se na *invenção* de seu gesto signatário, na exploração da maneira como o leitor receberá essa assinatura. Nesse sentido, o deslocamento vertiginoso de Lísias entre vida e obra e a confusão provocada por ele, nesse limiar, interferem na maneira como a obra é recebida, na maneira como os “outros” *escutam*, recebem e leem a assinatura. Isso se dá especialmente porque a interpretação da obra não está restrita somente à produção ficcional publicada em formato livro, mas aciona elementos exteriores a ele.

A “obra” na *realidadeficção*

Diante de obras contemporâneas que embaralham as fronteiras entre vida e obra e, mais amplamente, que colocam em questão algumas categorias cultivadas pela literatura nos últimos séculos, a crítica argentina Josefina Ludmer (2013) observa que

Esses textos não admitem leituras literárias; isso quer dizer que não se sabe ou não importa se são ou não literatura. Também não se sabe ou não importa se são realidade ou ficção. [...]. Muitos textos do 2000 atravessam a fronteira da literatura (os parâmetros que definem o que é literatura) e se colocam fora e dentro, como numa posição diaspórica; [...]. Continuam aparecendo como literatura e apresentam o formato de livro [...], conservam o nome do autor (que é visto na televisão e nos jornais, assim como nas revistas de atualidades, recebe prêmios em festas literárias), são incluídos em algum gênero literário como ‘romance’, e, por fim, se reconhecem e definem a si mesmos como ‘literatura’. Aparecem como literatura, mas não podem ser lidos com critérios ou categorias literárias [...] (LUDMER, 2013, p. 127-128).

Para Ludmer, a indistinção entre ficção e realidade – uma *realidadeficção* (LUDMER, 2013, p. 130) – em produtos artísticos do presente indica um êxodo da literatura em direção a outros campos, aplicando a ela uma “drástica operação de esvaziamento” (LUDMER, 2013, p. 128). O texto da argentina é intitulado “Literaturas pós-autônomas” justamente em razão de a tese de Ludmer considerar que as categorias balizadoras da ideia de arte (especificamente de literatura) na modernidade, no bojo da autonomia estética, não serem mais suficientes para a leitura de muitos produtos literários de hoje. Logo, a *realidadeficção* marcaria um suposto fim no ciclo da autonomia da

literatura, pondo em xeque as estáveis delimitações modernas entre real e ficcional, autor e narrador, arte e não arte.⁶⁰

Os exemplos evidenciam uma produção que parece deslizar para outros lugares além daqueles que, modernamente, estiveram na alçada da literatura. A partir de quais critérios nos apropriamos de uma dicção diarística trazida pela narradora de *Algum lugar* e atrelada a dados biográficos da autora do romance? Ou de que maneira lemos a reflexão do protagonista de *10:04* sobre o filme-instalação “The Clock”, de Christian Marclay, obra que leva o personagem a refletir sobre a relação entre o artístico e o real? Como nos comportamos diante da laboriosa descrição sobre a compra de um tapete de yoga, ou sobre um pedaço de comida preso no segundo molar, relatos cuja banalidade resgatam a memória do narrador de Tiago Ferro, destruído por um evento traumático?

São produções que parecem fazer minar a ideia de autonomia, de autorreferencialidade e de especificidade do literário e, por isso mesmo, ensaiam o que outra argentina, Florencia Garramuño (2014a), denominou de “inespecificidade”, uma aposta que atravessa formas artísticas contemporâneas, confundindo as antigas certezas que acomodavam a literatura na chave da autonomia.

Embora a quarta capa de *Divórcio* ateste que se trata de um “romance sem paralelos” e seu autor advogue, incessantemente, pelo caráter ficcional da história, é inegável a incidência do elemento biográfico no livro. Assim como nos três textos que o antecederam, as vozes do narrador e do autor estão sobrepostas. A referência à preparação para a escrita de *Divórcio* em meio à própria narrativa de *Divórcio*, as fotos do arquivo

⁶⁰ Além dos exemplos citados por Ludmer, como seus conterrâneos César Aira e Daniel Link, podemos citar outros nomes e obras, contemporâneos a Lísias, que também rasuram as, até então, estáveis fronteiras do literário. Em *Algum lugar* (2009), Paloma Vidal aproxima fato e ficção ao criar uma narradora, da qual não sabemos o nome, que se muda com o companheiro do Rio de Janeiro para Los Angeles para escrever sua tese de doutorado. A associação com a vida da autora é inevitável se sabemos que ela também esteve nos Estados Unidos durante o seu doutoramento, mas, além dos elementos rastreáveis na obra, sua forma é indicativa de uma fricção do literário com um texto tradicionalmente não ficcional (um diário, talvez?), já que o relato pessoal, dividindo espaço com outros temas, parece caminhar no mesmo ritmo do dia a dia da protagonista, seguindo alguma cronologia. O americano Ben Lerner é outro nome que ilustra uma “quebra” das estáveis delimitações modernas. Em *10:04* (2018), deparamo-nos com um narrador-personagem que se confunde com o autor por aquele ser um escritor cuja carreira literária se mistura com a do próprio Lerner. Mas não é só por isso que *10:04* é exemplar para o que estamos falando. Ao ler o texto, temos a sensação de que as situações narradas estão desarticuladas, mas, ao mesmo tempo, costuram-se por meio das reflexões do narrador, conferindo à obra uma dicção ensaística que mescla a subjetividade do protagonista com a sua experiência e sua relação com o mundo. Por fim, gostaria de mencionar *O pai da menina morta* (2018), de Tiago Ferro, novamente um exemplo que ilustra a ambiguidade entre realidade e ficção, afinal, lemos a história do narrador, também escritor, cujo nome não é revelado, atravessada pelo drama pessoal da perda de uma filha, quando sabemos que, na realidade, a mesma tragédia está ligada a Ferro. O registro traumático é entrecortado por fragmentos, quase sempre desconexos, como conversas de *Whatsapp*, verbetes de dicionário, fotos e pensamentos do narrador que mistura suas reflexões sobre cinema e música, por exemplo, a comentários triviais.

peçoal dispostas nas páginas, o obsessivo registro de uma vida afetada pelo fim de um casamento instantâneo fazem-nos ler o trabalho de Lísias sob o prisma da *realidadeficção*.

Como já dito, o embaralhamento entre vida e obra promovido pelo autor impacta a recepção da obra. As interpretações e apropriações críticas desses textos de Lísias requisitam um exercício de leitura que extrapola os contornos da ficção, porquanto colocam em cena elementos que, ademais de muitas vezes encontrarem-se exteriores ao universo literário, estão fundidos à própria figura autoral, não somente àquela que atua no campo com sua exposição midiática (por meio da performance, como abordarei no próximo capítulo), mas também ao que poderia ser chamado de autor empírico, que arrasta para dentro da obra os supostos fatos sobre sua vida.⁶¹ O que estou afirmando é que a natureza de muito do que, ainda hoje, é chamado de literatura tem requerido do leitor um exercício que frequentemente desestabiliza o conhecido pacto ficcional – que nos faz aceitar o texto literário como internamente coerente e verossímil, independente de uma referencialidade externa – já que traz à tona elementos que forçam o textual na direção de um fora do texto.

Lísias acompanha como o público apropria, recebe, *escuta* um trabalho chancelado por ele, nas aparições públicas, como ficcional, embora abra muitas possibilidades para que a obra seja lida sob a clave da *realidadeficção*: “Quem disse que sou divorciado? Não existe nenhuma comprovação disso. É tudo simplesmente fofoca. Saindo da fofoca, não há nada. Quem foi que disse? Eu, por exemplo, nunca disse (risos). Nunca falei que essa não é minha vida, mas tampouco falei que é” (LÍSIAS, 2018c, p. 204). Sob o mote da “fofoca”, aproveitando-se do que chamou de “boatos”⁶² cultivados, segundo ele, após a publicação de *Divórcio*, o autor publicou a série de ebooks *Delegado Tobias* (e-galáxia, 2014).⁶³ Aprofundemos a discussão a partir da análise desse material.

Na série, o personagem Ricardo Lísias foi assassinado, e o desenrolar da história envolve uma chantagem feita por outro Ricardo Lísias, uma investigação encabeçada pelo

⁶¹ Nesse contexto, é pertinente mencionar a questão ética, principalmente quando essas menções biográficas se capilarizam da instância do “eu” para a do “outro” e põem em tensão os limites entre o público e o privado, revelando pessoas e situações, ligadas a referências rastreáveis fora do literário, no interior de histórias recorrentemente chanceladas como (auto)ficcionais. A título de exemplo, temos um emblemático caso envolvendo a exposição da intimidade alheia na literatura e que têm final trágico: a acusação pública feita a Serge Doubrovsky de que a morte de Ilse Doubrovsky, com quem era casado à época, teria sido provocada pela leitura da narrativa de cunho autoficcional – *Le Livre Brisé* – que trazia detalhes do alcoolismo da mulher. No caso de Lísias, recorrentemente ele e a obra são questionados eticamente pela exposição da intimidade que pertence também a outras pessoas.

⁶² Cf. entrevista de Lísias para a TV Cult (Revista Cult). Disponível em: <<https://goo.gl/uAbeMt>>. Acesso em: 01 dez. 2016.

⁶³ *Delegado Tobias 1*: o assassinato do autor; *Delegado Tobias 2*: delegado Tobias e delegado Jeremias; *Delegado Tobias 3*: o começo da fama; *Delegado Tobias 4*: caso Lísias é realidade; *Delegado Tobias 5*: os documentos do inquérito.

agente Paulo Tobias, bem como um conjunto de referências e de personagens que remetem a nomes da realidade. Para endossar a confusão, o autor faz uso, em *Delegado Tobias*, de colagens, documentos criados por ele e comentários dos leitores no *Facebook*, um dos suportes ficcionais para a série: “eu gostaria que, dado que é um e-book, um livro virtual, que as possibilidades do ambiente virtual se inserissem no próprio texto”, conforme assinala.⁶⁴

Nos dois primeiros volumes da série, um dos Lísias é encontrado morto em um *apart-hotel* e a hipótese de suicídio é descartada. A voz de um narrador em terceira pessoa relata o ocorrido e é suprimida, repentinamente, por diálogos descontextualizados, troca de e-mails entre o escritor, antes de ser assassinado, e seu homônimo, que alega ser o verdadeiro autor de seus textos, além de, pelo menos, meia dúzia de nomes do meio literário, intimados por Paulo Tobias para ajudar nas investigações, tais como Marcelo Ferroni, Júlian Fuks, João César de Castro Rocha, Leyla Perrone-Moisés e Fábio de Sousa Andrade. Esses dois últimos acabam sendo detidos por desacato a autoridade: “a confusão parece ter começado quando o delegado perguntou se é possível que na literatura uma personagem morra, mas na vida esteja presa. Nesse momento, os dois professores tiveram uma crise de gargalhada” (LÍSIAS, 2014, v. 2, não paginado).

O primeiro documento “colado” ao texto diz respeito ao fictício *habeas corpus* dos professores, no qual “alega-se que a prisão faz parte de um contexto de autoficção e portanto não pode existir senão no interior do ebook ‘Delegado Tobias’, do autor Ricardo Lísias” (LÍSIAS, 2014, v. 2, não paginado). Tudo, na verdade, parece ser uma grande colagem, pois não existe uma sequência direta entre a narrativa propriamente dita, os diálogos, as matérias de jornal que aparecem na forma de um recorte, como a que traz no lide: “segundo advogado, prisão é injusta, pois não atende ao conceito de autoficção” (LÍSIAS, 2014, v. 2, não paginado), e os documentos criados pelo autor. O *layout* intencionalmente desconfigurado dos livros demanda que o leitor organize as peças desse quebra-cabeça criado por Lísias a partir de um cenário bastante confuso, já que ele mesmo ironiza, narrativamente, a indistinção entre o real e o ficcional e leva a coisa ao extremo por meio de uma história absurda e debochada.

Não é só isso. O delegado Tobias é afastado do caso por se encontrar deprimido, já que sua existência é negada e o próprio é considerado apenas uma personagem literária e, no terceiro volume, é convidado, por meio de uma carta formal, apresentada no ebook, para

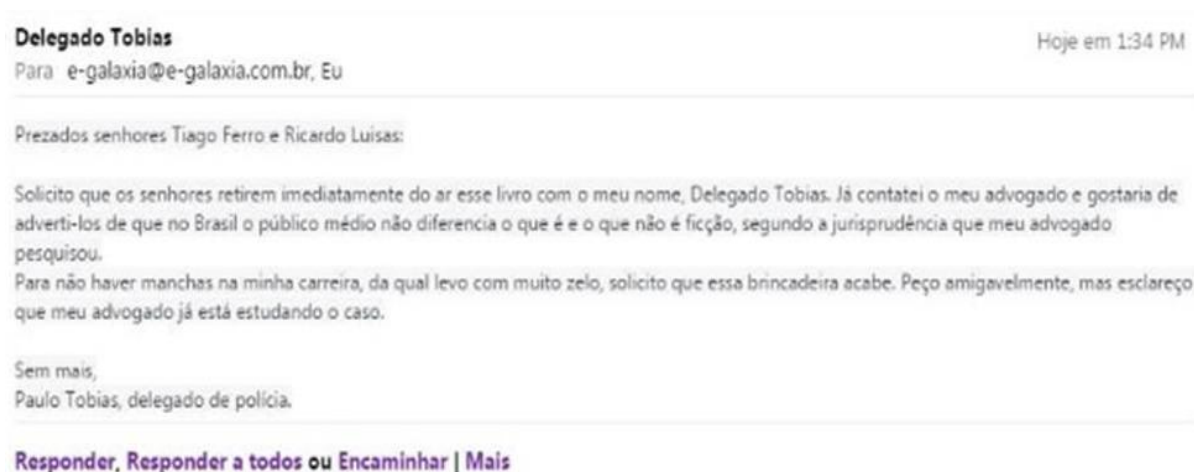
⁶⁴ Cf. entrevista de Lísias para a TV Cult (Revista Cult). Disponível em: <<https://goo.gl/uAbeMt>>. Acesso em: 01 dez. 2016.

proferir uma palestra sobre literatura na Universidade de Princeton, o que revolta um dos Ricardo Lísias (a essa altura, além do assassino e do assassinado, há um terceiro, talvez “mais próximo” do autor da série), que desabafa em um e-mail: “Eu inventei o delegado, eu escrevi todos os textos do delegado, eu criei as histórias do delegado, eu fiz o delegado sair de licença e agora quem vai fazer uma conferência em Princeton é o delegado e não eu?” (LÍSIAS, 2014, v. 3, não paginado). O terceiro personagem homônimo a Lísias ameaça encerrar a redação do ebook:

Para que o ebook não fosse encerrado, a editora e-galáxia em um primeiro momento procurou Ricardo Lísias [...], mas como não o encontrou, convidou o próprio Delegado Tobias para continuar a redação. Surpreendentemente o delegado aceitou e não quis adiantar nada, mas a reportagem apurou que o advogado de Lísias afirma que o Delegado Tobias não pode continuar a história pois é uma personagem, o que feriria a lógica da literatura. Além disso, afirmou que é exatamente por isso que tudo está tão confuso (LÍSIAS, 2014, v. 3, não paginado).

A culminância desse enredo é um quarto ebook, subintitulado “Caso Lísias é realidade”, completamente em branco, trazendo apenas a ficha catalográfica. Mas *Delegado Tobias* não se encerra nos quatro volumes, pois, como disse, a narrativa se estendeu para o *Facebook*, onde havia um perfil fictício do delegado (apagado com o fim da série), e onde circularam documentos forjados, correspondências eletrônicas e matérias de jornal, a exemplo das que vemos abaixo.

Figura 6 – E-mail Delegado Tobias.⁶⁵



⁶⁵ Disponível em: <<https://bit.ly/2FFmDIF>>. Acesso em: 27 abr. 2018.

Figura 7 – “Depois de assassinado”.⁶⁶



A compilação desse material gerou um quinto volume, *Delegado Tobias 5: os documentos do inquérito*, com o seguinte texto de apresentação:

Depois que a primeira das quatro partes do e-folhetim *Delegado Tobias* foi lançada, iniciamos uma espécie de extensão do texto em uma rede social. Um perfil do delegado foi criado no Facebook enquanto eu e os editores, nas próprias páginas pessoais, lançávamos um material que dialogava com o e-book. Eram notícias falsas em recortes de jornal e revista, cartazes e inclusive *a simulação de peças jurídicas* de um hipotético processo que a personagem teria iniciado para proibir o e-book. Com isso, os leitores passaram a interagir com o texto, o que nos ofereceu a possibilidade de continuar a narrativa usando as intervenções dos leitores. Em momento algum fizemos ‘consultas’ para decidir qual caminho a história seguiria. [...]. O fato de essa documentação se tornar um arquivo não quer dizer evidentemente que não possa, em outra hora, virar outra vez obra viva: agora até um museu sai do lugar. Ricardo Lísias, outubro de 2014 (LÍSIAS, 2014, v. 5, não paginado, grifo meu).⁶⁷

Na simulação de peças jurídicas, às quais o autor refere-se, lemos – sob as identificações da Justiça Federal de São Paulo (ANEXO A) e do Tribunal Regional Federal da 3ª Região (ANEXO B), respectivamente – o deferimento do pedido de liminar que determinou o recolhimento do ebook das lojas e a revogação do mesmo pedido, compartilhada na Internet no dia seguinte à publicação do primeiro “documento”. A consequência imediata disso, fora da literatura (?), diz respeito a um inquérito aberto pelo Ministério Público Federal de São Paulo contra o autor da vida real, acusado de falsificar documentos, após denúncia anônima.

⁶⁶ Disponível em: <<https://bit.ly/2FyaSUc>>. Acesso em: 27 abr. 2018.

⁶⁷ Os comentários dos leitores, usados como um dispositivo para a confecção de *Delegado Tobias*, será tema de discussão no subcapítulo “Curadoria de contra-assinaturas” (capítulo 3).

Se quiséssemos apostar tudo na disposição autoral em montar um jogo de espelhos sob a *realidadeficção*, arriscando um imbróglio absurdo e rocambolesco, poderíamos até especular que Lísias foi o responsável pela tal denúncia anônima. Bastante comentada por ele nas mídias, a denúncia foi um dos pontos de partida para sua criação posterior, *Inquérito policial: família Tobias* (Lote 42, 2016a), um livro-objeto, organizado no formato de uma pasta, que reúne a papelada de uma investigação.⁶⁸

Figura 8 – Livro *Inquérito policial: família Tobias*.⁶⁹



Após o arquivamento do processo real, Lísias engendra uma espécie de continuidade ficcional ao verdadeiro imbróglio jurídico, publicando o referido *Inquérito*, divulgado, à época, por meio de um *booktrailer*. No vídeo, o autor-personagem, após uma abordagem policial desabafa: “*Meu*, é um livro. *Meu*, é só um livro. É um texto de ficção [...]. *Meu*, cês são muito burro, cara [...]. *Meu*, é literatura policial, eu inventei tudo, não é verdade. *Meu*, é uma família, o delegado Tobias, é o sobrinho do delegado. *Meu*, só na literatura é verdade”.⁷⁰ Temos, então, um lance mirabolante entre o real, com o espetáculo da divulgação da obra, e o ficcional, com o tratamento dessa espetacularização no texto e

⁶⁸ Em *Inquérito policial: família Tobias*, o personagem Lísias descobre que seus denunciadores anônimos (referência direta à suposta denúncia anônima da realidade) foram João Varella, Cecilia Arbolave e Thiago Blumenthal (nomes dos sócios reais da editora Lote 42), com o intuito de “ajudá-lo a se livrar de uma crise criativa para, assim, publicar um livro de sua autoria” (LÍSIAS, 2016a, não paginado). Lísias da ficção, então, abre uma investigação na Polícia Federal contra a editora. Os documentos do fictício processo integram o livro, juntamente com a cópia de uma conversa dos sócios da editora por *Whatsapp*, uma correspondência de um deles com Lísias e outros materiais referentes às histórias dos sobrinhos do delegado Tobias, personagens criados pelo autor que já haviam sido explorados por ele nos materiais remetidos à lista de “admiradores de literatura”. Retomarei essa discussão no terceiro capítulo. Aqui, cabe dizer que outro desdobramento relacionado a *Delegado Tobias* foi a peça teatral intitulada “Vou com meu advogado depor sobre o Delegado Tobias”, dirigida por Alexandre dal Farra e Janaina Leite. Nela, um escritor é chamado a prestar esclarecimentos por falsificação de documentos, ou, leia-se, Ricardo Lísias (personagem interpretado pelo próprio escritor) é intimado pela justiça para depor a respeito do documento público forjado por ele em uma obra literária. Cf.: <<https://bit.ly/2Ej23wW>>. Acesso em: 23 set. 2016.

⁶⁹ Imagem de divulgação da editora Lote 42. Disponível em: <<https://bit.ly/2E7PvJ8>>. Acesso em: 24 abr. 2018.

⁷⁰ Disponível em: <<https://goo.gl/kX3ekN>>. Acesso em: 01 ago. 2016.

para além dele. Lísias vai aprofundando-se no limiar entre vida e obra, mas *Delegado Tobias* pode ser considerada uma obra?

Na trilha da reflexão de Ludmer, é possível considerar que os ebooks “atravessam a fronteira da literatura”. Ainda que apareçam como literatura, apresentem o formato de livro digital e conservem o nome do autor, como diria a crítica, as categorias literárias (e obra é uma delas), pelo menos como entendidas modernamente, são insuficientes para lermos *Delegado Tobias*.

Citando Paul Valéry quando ele questiona o que são obras de arte, Reinaldo Laddaga (2013) salienta, segundo o entendimento do filósofo francês, a irredutibilidade desses objetos ou sequências de ações que configuram as obras, ou seja, a necessidade de que exista algo irredutível entre o produtor e o consumidor de arte, de haver uma intermediação na comunicação entre ambos, pois “o êxito da operação do artista depende de que este consiga se ausentar do lugar onde outros recebem sua obra” (LADDAGA, 2013, p. 10). E ainda parafraseando Valéry, reitera que “a obra de arte é um painel que separa dois espaços: em um deles se encontra o artista; no outro, os espectadores” (LADDAGA, 2013, p. 11). Mas o crítico argentino observa que há outras maneiras de abordarmos a produção artística hoje. O que Laddaga chama de “estética de laboratório” supõe um desnudamento do artista que se expõe, sem a pretensão de revelar sua nudez definitiva, valoriza a obra inacabada e mostra ao espectador o que está fazendo, numa espécie de “visita ao estúdio”:

Um artista se dirige a nós com a finalidade de induzir efeitos que não são inteiramente alheios aos que se esperava que induzissem as obras de arte de estilo antigo, mas onde nos é indicada a possibilidade de podermos encontrar elementos que nos permitam ‘formar uma ideia da pessoa e do pensamento do autor’: este sou eu, nos diz o artista, em pessoa, não deveria haver nada entre nós. Mas se não houver outro recurso que faça a intermediação entre nós (um livro, uma fotografia, uma pintura), é preciso que esse elemento não seja impenetrável, que, embora estabeleça uma mediação que nos comunique e nos distancie, não anule nossa possível, embora às vezes ominosa, intimidade. A obra, se existe, não será um painel divisório, mas uma janela ou tela (LADDAGA, 2013, p. 13).

Em *Delegado Tobias* não há um “painel divisório” entre o autor e o público, menos porque Lísias refira-se ao processo de escrita do texto que estamos lendo – como ocorre com *Divórcio* – do que ao fato de propor uma interação com o leitor à medida que produz os ebooks. Neles, a série não se encerra, não apenas devido à falta de acabamento enquanto um “objeto ou sequência de ações”, mas também em virtude da extensão do material em

outra plataforma, na qual a “continuidade” ficcional pode ser alterada, compartilhada, apagada. Quem lê a série, hoje, não pode acessar mais o perfil fictício do delegado, pois ele foi retirado da rede e, assim, algumas das possibilidades de leitura do texto, oferecidas no momento em que ele foi concebido, se perdem.

Os ebooks e seus desdobramentos aludem, indiretamente, às narrativas de Lísias que sobrepõem a figura autoral, narradores, personagens e elementos exteriores ao universo literário. Isso se dá por meio de um trabalho frenético entre produção escrita e exposição pública, além do achincalhe e da caricatura extrema – nos moldes do elogiado *O livro dos mandarins* – cuja crítica parece voltar-se às apropriações e especulações que se ancoram no “é tudo verdade”. As publicações de Lísias inscritas na *realidadeficção* diluem as fronteiras entre vida e obra, não de uma obra enquanto produto finalizado que separa autor e espectadores em dois espaços, mas de uma produção que reitera a exposição do artista, registrando as minúcias da “vida” que também são cotidianamente registradas nos meios digitais, no “fora” do texto literário.

O entre vida e obra, que, no contemporâneo, aciona outras questões para além do “*não há fora-de-texto*”, permite sustentar que Lísias também promove sua assinatura a partir desse limiar, pois sua disposição para amalgamar ficção e realidade conferiu maior visibilidade ao seu trabalho, com suas inúmeras exposições públicas, e contribuiu para fazer circular mais midiaticamente o nome do autor, já reconhecido por uma recepção especializada. Com o acentuado deslocamento “dentro” e “fora” do texto, o autor, ademais de alcançar uma recepção mais ampla, impacta os modos como ela, de modo geral, “quita o crédito” aberto pelo gesto signatário, e essa *escuta* é influenciada por outros investimentos autorais, como a performance, que corrobora a construção de sua assinatura. Avancemos, então, nessa discussão.

CAPÍTULO 2 – PERFORMANCES, POSTURAS, POSES, MÁSCARAS

Duas questões, um caminho

Em setembro de 2018, Ricardo Lísias publicou o primeiro volume do que viria a ser uma série de ebooks intitulada *Diário da catástrofe brasileira* (2018, 2019). O primeiro contato com o texto endossou uma impressão que eu já tinha sobre a pesquisa em literatura contemporânea, uma inquietação relacionada ao desafio de lançar os olhos sobre o presente ou, especificamente, sobre um objeto não estático, um material *in progress* (pelo menos até o momento de escrita da tese), impressão que é reforçada no caso de uma investigação acerca da assinatura de um autor em plena atividade e bastante midiático.

Em sua trajetória literária, Lísias lançou mão de algumas estratégias para promover sua assinatura, o que ocorreu, por exemplo, com o investimento nos textos em primeira pessoa e com a utilização do meio digital a favor não só da obra, mas também da divulgação e circulação de seu nome de autor, conforme discutido no capítulo anterior. Nesse sentido, *Diário da catástrofe brasileira* parece ser mais uma forma de o autor manipular seu gesto signatário, pois aposta em certos movimentos autorais, que, até então, não haviam sido testados por ele, como veremos.

Mas por que iniciar o capítulo falando imediatamente sobre essa mais recente investida do autor (pelo menos até o momento de escrita desta tese)? Enquanto me dedicava à leitura de textos sobre performance – conceito que arrasta uma bibliografia ampla, uma diversidade de exemplos e uma trajetória teórico-crítica nem sempre fácil de perseguir – e à reflexão a respeito de sua relação com a assinatura na literatura contemporânea, os ebooks começaram a ser publicados e me chamaram a atenção por duas razões. Primeiramente, por algo que já mencionei: o engajamento inicial de Lísias com o *Diário* parecia ser uma maneira de o autor reinventar-se e, portanto, promover sua assinatura, questão que me interessa problematizar. Em segundo lugar, porque percebi que, além de mobilizar a performance, o texto e as atuações de Lísias também poderiam ser lidos na chave do performativo, tema que já planejava trazer à baila no início do capítulo. E, embora performance e performativo sejam conceitualmente diferentes, acredito que Lísias, na inscrição de seu gesto signatário, se vale de ambos e que é possível sugerir uma relação entre eles na obra do autor, trazendo-os como conceitos operadores para pensar a assinatura num contexto maior que é o da literatura contemporânea.

Sendo assim, a discussão a seguir impulsiona uma reflexão mais ampla que constitui o capítulo, cujos questionamentos norteadores são: Como a performance de Ricardo Lísias e o performativo presente em sua obra contribuem para a construção de sua assinatura? Como esses conceitos operadores nos servem para pensarmos um procedimento da

literatura contemporânea? Essas perguntas podem desdobrar-se em outras e somam-se à investigação em torno da construção da assinatura do autor e do funcionamento do conceito na contemporaneidade.

O performativo e a literatura contemporânea

A série de ebooks *Diário da catástrofe brasileira* foi publicada através do *Kindle Direct Publishing* (KDP), plataforma de autopublicação da Amazon.⁷¹ À época da publicação, estávamos diante de um texto não finalizado, um trabalho em andamento que, conforme apresentado pelo autor, se estenderia “até o final de 2022”.⁷² O prazo estabelecido não foi fortuito, coincidindo com o término do mandato do presidente do Brasil eleito em 28 de outubro de 2018, isso porque o texto traz as entradas de um diário escrito por Lísias a partir dessa data, sendo um de seus objetivos “entender o desdém à campanha que acabou vencedora na catástrofe eleitoral de outubro”.⁷³

O autor também projetou que cada novo volume fosse publicado trimestralmente e atualizado todo mês. No entanto, o texto anterior à atualização seria apagado, ficando o leitor de posse somente das versões atualizadas, isto é, para estar *up to date* com o material, deveria fazer o download das atualizações gratuitamente, ou, nas palavras de Lísias: “[...] todas as atualizações que eu colocar nesse volume I podem ser baixadas de graça por quem já tiver o ebook. A questão é que se atualizar, perde o que tem antes: essa é a minha vontade”.⁷⁴

A materialização dessa vontade faz cintilar no *Diário* uma expressiva referência ao próprio texto, ao aproveitamento das tecnologias e ao trânsito do autor entre vida e obra,

⁷¹ Por meio do *Kindle Direct Publishing*, é possível publicar ebooks que ficam disponíveis na loja Kindle da Amazon, sendo que os próprios autores definem os preços de suas produções e são responsáveis por seu controle e direitos autorais. A plataforma é atraente para jovens escritores que desejam publicar um primeiro trabalho e para aqueles que querem publicar de maneira independente. Segundo o site da empresa, Paulo Coelho é o campeão de vendas em Língua Portuguesa, com 13 ebooks publicados via KDP. Informação disponível em <<https://amzn.to/2Nw6UvN>>. Acesso em: 14 jun. 2019.

⁷² A citação refere-se a um *post* de Lísias, em sua conta no *Facebook*, em 16 de dezembro de 2018, quando, por ocasião da publicação do primeiro volume de *Diário da catástrofe brasileira*, o autor divulgou em suas redes sociais o objetivo do projeto, dizendo que se tratava de “uma série que se estenderá até o final de 2022”. Disponível em: <<https://bit.ly/3atpHT7>>. Acesso em: 20 dez. 2018.

⁷³ Cf. *post* do autor em sua conta no *Facebook* em 18 de dezembro de 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/2TELTUI>>. Acesso em: 22 dez. 2018.

⁷⁴ Conforme postagem em seu perfil no *Facebook* em 23 de dezembro de 2018. Até a escrita deste capítulo, foram publicados os ebooks *Diário da catástrofe I - transição*, *Diário da catástrofe II – a pulsão de morte no poder*, *Diário da catástrofe III- o nazifascismo se consolida* e *Diário da catástrofe IV – o corpo de Lula*, sendo que os dois primeiros volumes apresentam, respectivamente, seis e três atualizações. Optei por mencionar na discussão apenas esses quatro volumes, ainda que tenham sido publicados outros depois, além do livro *Diário da catástrofe brasileira: Ano I – O inimaginável foi eleito*, publicado pela editora Record no final do primeiro semestre de 2020.

questões das quais falarei adiante e que, como vimos, já estavam presentes em publicações precedentes, sobretudo a última. Nesse sentido, acredito que os ebooks apresentam um procedimento performativo que se desdobra na relação que estabelecem com textos anteriores do autor. Mais do que isso, é possível arriscar a hipótese de que, performativamente, Lísias utiliza estratégias autorais para a promoção de sua assinatura.

Mas antes de desenvolver a hipótese, é preciso fazer uma breve digressão teórica quanto à origem, por assim dizer, do performativo, que nasce na filosofia e tem desdobramentos significativos dentro da própria filosofia, dos estudos linguísticos, da teoria da comunicação e da teoria literária, por exemplo.⁷⁵ A partir desse tratamento inicial do performativo, me interessa problematizar algumas de suas consequências teóricas as quais julgo rentáveis para pensar as questões que atravessam a discussão proposta ao longo do capítulo.

Danilo Marcondes (1998), tradutor para o português da famosa obra de Austin, *How to do things with words*⁷⁶, afirma que, em um primeiro momento, o filósofo britânico introduz na filosofia a noção de performativo em oposição à de constativo e, posteriormente, apresenta a noção sob uma visão mais ampliada que caracteriza o uso da linguagem como um todo, o que é chamado de ato de fala. Inicialmente, então, Austin levou em conta que os constativos apenas gerariam enunciados declarativos sobre as coisas, diferentemente dos performativos, que, para além da constatação, produziram um efeito no mundo, operando um fazer:

O enunciado constativo tem, sob o nome de *afirmação* tão querido dos filósofos, a propriedade de ser verdadeiro ou falso. Ao contrário, o enunciado performativo não pode jamais ser nem um nem outro: tem sua própria função, serve para realizar uma ação. ‘Formular um tal enunciado’ é realizar a ação, a ação, talvez, que não poderia ser realizada, ao menos com uma tal precisão, de nenhum outro modo. Eis alguns exemplos: Batizo este navio ‘Liberdade’. Peço desculpa. Eu te desejo boas-vindas. Eu te aconselho a fazer (AUSTIN, 1998, p. 111, grifo do autor).

⁷⁵ Em *Visão performativa da linguagem* (1998), Paulo Ottoni esclarece que as discussões sobre o performativo surgem com a obra de John Langshaw Austin em um momento marcado pelo debate sobre a linguagem na chamada escola de Oxford, Inglaterra, entre as décadas de 1940 e 1950. Austin abala a filosofia analítica, já que se preocupou em discutir a linguagem ordinária, considerando as dificuldades que ela coloca (ou que são colocadas por filósofos e linguistas, entendimento que, segundo Ottoni, subjaz às reflexões de Austin) para a resolução das questões filosóficas. Ainda que outros teóricos tenham tratado do “uso” da linguagem, a exemplo de Ludwig Wittgenstein, “foi Austin quem introduziu de maneira definitiva os conceitos de *performativo*, *ilocucionário* e de *ato de fala*, conceitos através dos quais deslança toda a sua argumentação” (OTTONI, 1998, p. 22-23).

⁷⁶ AUSTIN, J. L. *Quando dizer é fazer: palavras e ação*. Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

Os exemplos vão além daquilo que enunciam e se materializam em ações, ou seja, realizam algo ao serem proferidos. Nesse caso, ao contrário do constativo, que pode ser verdadeiro ou falso, o performativo, se emitido em condições inapropriadas, poderá ser “infeliz (*unhappy*)” (AUSTIN, 1998, p. 112), quer dizer, o ato pretendido não se realizará com a formulação de seu enunciado. O professor de Oxford ilustra a questão destacando que, se alguém diz o performativo “eu prometo...” sem a intenção de cumprir tal promessa por meio de uma ação, ou se pretende batizar um navio sem ser a pessoa autorizada para tal, teríamos, respectivamente, uma promessa vazia e um batismo sem validade, uma “infelicidade”, portanto.

Tal análise foi apresentada por Austin no Colóquio de Royaumont, na França, em 1958, numa conferência intitulada “Performativo-Constativo”⁷⁷, cujo texto é um dos poucos “originais” do filósofo, ou seja, não foi reconstituído postumamente por seus colegas ou alunos a partir de anotações ou palestras, como ocorre com *How to do things with words*⁷⁸. Aí, nota-se certa não linearidade das questões abordadas, o que tem menos relação com a organização do material por seus seguidores após sua morte, do que com o próprio avançar da argumentação austiniana ainda em vida. Por exemplo, o tratamento do performativo – a princípio apenas como um oposto do constativo – tende a estender-se na direção do que Ottoni (1998) denomina de uma “visão performativa da linguagem”. Entretanto, para o crítico,

é difícil falar das ‘técnicas’ austinianas em torno do performativo, tendo em vista a amplitude e a diversidade de sua obra. O que mostra também a originalidade de Austin ao tratar das questões da linguagem é a estreita ligação entre seus ‘procedimentos filosóficos’ e seus ‘procedimentos metodológicos’, que de certo modo se confundem na sua análise da linguagem ordinária. [...]. É difícil, na sua argumentação, desvincular suas ‘técnicas’ filosóficas das suas ‘reflexões’. [...]. Suas ‘técnicas’ são construídas juntamente com suas descobertas teóricas; quero dizer que o modo de enfrentar, discutir o funcionamento da linguagem é de tal forma ‘descompromissado’ com qualquer teoria que o seu procedimento filosófico, até certo ponto comprometido com suas técnicas, vai obrigá-lo a retomar e a produzir gradativamente uma nova visão da linguagem, a que ele próprio está analisando (OTTONI, 1998, p. 28).

Mas o que seria essa “nova visão da linguagem”, esse ir além do performativo-constativo para onde caminha o argumento de Austin? *Other minds* foi outro texto do filósofo de Oxford publicado em vida, mais precisamente em 1946 e, ao que parece, é nele

⁷⁷ Um dos últimos textos de Austin e o único em francês. Nele, a princípio, é apresentada a diferença entre o performativo e o constativo e, em seguida, o argumento se desenvolve desfazendo a distinção e trazendo uma visão ampliada sobre o performativo e a linguagem.

⁷⁸ Cf. OTTONI, 1998.

onde encontramos o gérmen que desfaz a distinção entre o performativo e o constativo, pois surgem os primeiros questionamentos a respeito das falas declarativas, verdadeiras e falsas, culminando na crítica à chamada “falácia descritiva”. Nesse sentido, na já citada conferência “Performativo-constativo” em que, de início, Austin apresenta a diferença entre os dois enunciados, há um deslocamento da referência associada, previamente, a cada um deles (dizer sobre o mundo ou praticar uma ação no mundo) para o contexto: regras convencionais condicionariam que determinados enunciados em determinadas situações fossem ou não performativos. “Daí Austin concluir que uma afirmação pode ser um performativo. Pode-se dizer que por detrás de cada afirmação há uma forma não explícita de um performativo, um performativo mascarado” (OTTONI, 1998, p. 37). Logo, o chamado constativo, proferido em certos contextos, passa a também ser um enunciado que gera ou modifica uma ação, produzindo um efeito ou transformando uma situação.

Uma das consequências derivadas da leitura de Austin sobre o performativo está na obra de Derrida, em seu famoso texto “Assinatura acontecimento contexto”, já apresentado nesta tese, no capítulo anterior (cf. p. 24-25). Se ali o aproveitamento que fizemos da reflexão do franco-argelino foi em função da discussão sobre nome próprio e assinatura, aqui a comunicação publicada no Brasil em 1991 é pertinente para entendermos como a abordagem austiniana é capitalizada para a noção derridiana de iterabilidade⁷⁹, relacionada ao performativo. Adianto que essa noção pode ir ao encontro da nossa hipótese se consideramos o contexto da literatura contemporânea, conforme discutirei. Mas antes, como se coloca Derrida diante da obra de Austin?

Para a visão derridiana, embora sejam reconhecidas as dificuldades com as quais Austin teve que lidar para a construção de sua análise, há um problema nas formulações do britânico quando, em *How to do things with words*, a oposição entre verdade-falsidade (atribuída ao constativo) dá lugar ao performativo enquanto uma “comunicação” que transporta conteúdo semântico, “já construído e vigiado por um objeto de verdade [...] comunicação de um sentido intencional” (OTTONI, 1998, p. 53). Em outras palavras, a despeito da posterior conclusão austiniana de que por detrás das afirmações – a princípio julgadas como verdadeiras ou falsas – existe um performativo não explícito (levando, assim, a noção de performativo para pensar a linguagem como um todo), haveria a comunicação de um conteúdo já construído, determinado e, portanto, puro, o que é problemático para Derrida. Ademais, de acordo com Austin, os atos de fala demandariam

⁷⁹ No capítulo anterior, falei sobre iterabilidade como uma das marcas do gesto signatário, simultaneamente iterável e singular.

um valor de contexto determinável, em que a intenção dos sujeitos falantes seria presente e consciente na totalidade do enunciado. Se o questionamento da presença é o centro gravitacional da desconstrução, a apropriação austiniana do performativo é, além de rasurada, redefinida:

O performativo é uma ‘comunicação’ que não se limita essencialmente a transportar um conteúdo semântico já constituído e vigiado por um aspecto da verdade [...] as análises de Austin requerem permanentemente um valor de *contexto* e até de contexto exaustivamente determinável [...] e a longa lista dos fracassos (*infelicities*) de tipo variável que podem afetar o acontecimento do performativo retorna sempre a um elemento daquilo que Austin chama de contexto total. Um desses elementos essenciais – e não um entre outros – permanece sendo classicamente a consciência, a presença consciente da intenção do sujeito falante à totalidade de seu ato locutório (DERRIDA, 1991b, p. 27-28, grifos do autor).

Alvo também de crítica é a atribuição anormal, ou parasitária/parasítica, à possibilidade de um enunciado ser citado em outras situações contextuais, como pontuado por Austin, consequência não somente do valor determinável atribuído ao contexto, mas, principalmente, do direcionamento da teoria dos atos de fala para a linguagem ordinária, que exclui a escrita, passível de ser citada, o que quer dizer que, se o contexto está previsto de antemão, então os enunciados não podem ser repetidos. Para Derrida, essa suposta anormalidade, como considera Austin, é nada mais do que a própria condição *sine qua non* da linguagem, isto é,

[ele] postula que esse uso da língua, chamado por Austin de ‘parasítico’ em oposição ao uso ordinário, não nomeia um abismo em torno da linguagem ordinária, mas, ‘em vez disso, um risco interno e uma condição de possibilidade’ (p. 205), exatamente porque ambos os usos seguem um princípio maior de funcionamento da linguagem, a iterabilidade. Qualquer enunciado performativo repete convenções prévias. Ele funciona na iteração dessas convenções diante da instância do Outro, *deslocando o enunciado da ‘intenção’* e do contexto prévios e assim provocando, necessariamente, rupturas (SILVA; VERAS, 2016, p. VIII, grifo meu).

Vários críticos no Brasil e no exterior ocuparam-se das contribuições derridianas acerca do legado de Austin, ora conduzindo o argumento na direção de seus próprios interesses teóricos, ora questionando as proposições do franco-argelino.⁸⁰ Diante do

⁸⁰ Um dos mais significativos aproveitamentos do pensamento derridiano sobre o performativo foi feito pela crítica americana Judith Butler que, tratando do conceito de gênero, alude à teoria dos atos de fala de Austin, operando com o arcabouço crítico da desconstrução. A autora opta pelo termo performatividade, cujo caráter citacional, que reitera o “aparato regulatório da heterossexualidade” e dissimula suas convenções por meio de uma aparente teatralidade, abre uma possibilidade de resistência: “tudo isso não será um conjunto de ações executadas em obediência à lei; pelo contrário [...] será a acumulação citacional e a dissimulação da lei produzindo efeitos materiais, será a necessidade vivida daqueles efeitos e a contestação vivida daquela necessidade” (BUTLER, 2007, p. 166), isto é, o reconhecimento da reiteração das imposições de gênero e da existência de uma historicidade ocultada por trás da “assunção” imposta, possibilita uma prática subversiva

exposto, o que me importa pensar agora para o desenvolvimento da hipótese apresentada, antes da reflexão teórica, dialoga com o seguinte incômodo de leitura: se o performativo está na linguagem como um todo, seguindo “um princípio maior, a iterabilidade”, incluindo, assim, a linguagem literária, o que há de diferente no performativo da obra de Ricardo Lísias e o que seria sua “intenção deslocada”? Trago essa questão sem perder de vista outra central, já anunciada: como o performativo [e uma suposta “intenção deslocada”] contribui para a construção da assinatura de Lísias? Creio que não só o trabalho do autor, mas os procedimentos para a inscrição de um nome na literatura contemporânea, trazem novas problematizações para o performativo e ensejam algumas respostas.

* * *

Como disse anteriormente, em *Diário da catástrofe brasileira*, Lísias se vale da tecnologia, de uma expressiva alusão ao próprio texto e do trânsito pelo limiar entre vida e obra. O material não se restringe a esses três aspectos – que, por sinal, não configuram, exatamente, uma novidade no trabalho do autor – mas é justamente por isso que os considero pertinentes para discutir o performativo nos ebooks e na relação que estabelecem com os textos anteriores, porque, se por um lado, o autor dá continuidade a uma espécie de “linha de produção” – especialmente pela articulação entre vida e obra – por outro, interrompe essa cadeia e agrega algo diferente ao seu trabalho. Em outras palavras, é possível afirmar, preliminarmente, que há um deslocamento e, ao mesmo tempo, uma repetição em outro contexto que caracterizam a iterabilidade do performativo.

A diferença toma lugar com a própria denominação dada pelo autor ao *Diário*, um “experimento”, cujas primeiras linhas foram escritas em 28 de outubro de 2018, pois, nesse dia,

há algumas horas, foi eleito presidente da república o candidato mais nefasto da história eleitoral brasileira. [...]. Tentarei entender como chegamos até aqui. [...]. Agora, à meia noite, não tenho nenhum método.

para lidar com o enclausuramento da lei e da identificação compulsória. De outra perspectiva, o crítico literário americano Stanley Fish (1982) questiona o argumento derridiano, indicando que o problema da intenção do falante não se restringe à ausência absoluta que, na escrita, deslocaria os significados para outros contextos. Fish sugere que o trabalho interpretativo se dá dentro de um “sistema de inteligibilidade” – as circunstâncias que envolvem a comunicação – o qual pode oferecer mais ou menos pistas a respeito da “intenção” do enunciador, cuja presença num diálogo face a face, por exemplo, pode facilitar as interpretações. Mais adiante, no desenvolvimento da hipótese sobre o performativo em Lísias, a tese dialogará novamente com Fish. Ainda em sentido oposto a Derrida, é importante lembrar do debate entre ele e o filósofo americano John Searle, publicado no livro *Limited Inc.* (1991b): “A réplica de Searle ataca em especial o modo como Derrida ‘enfraquece’ o papel da intenção ao propor um princípio geral como a iterabilidade, animando a significação performativa. Searle evoca, para isso, os princípios da tradição lógica de que Austin queria se afastar” (SILVA; VERAS, 2016, p. VIII).

Comecei esse texto de repente, ao ver um caderno vazio na mesa antes de dormir. Ele está me trazendo algum tipo de bem estar. Não pretendo abandoná-lo. Para ter essa certeza, preciso de ainda mais planejamento (LÍSIAS, 2018a, não paginado).

A dita “falta de método” está ligada ao caráter experimental que o autor atribui ao trabalho, embora saibamos que a opção por uma plataforma de autopublicação virtual e o recurso da atualização dos ebooks indique planejamento prévio, o que caracteriza uma estratégia autoral de Lísias e nos faz questionar, por exemplo, o porquê dessas escolhas.⁸¹ Assim, acredito que falar em “experimento” diz mais respeito à dificuldade de definição do que vem a ser o *Diário da catástrofe brasileira*. Estamos diante de um texto não literário, mas que parece vir a lume como uma maneira calculada de o autor manter a circulação de seu nome? Um “experimento” para testar a assinatura? Voltarei novamente a essas questões e seus desdobramentos.

Visando “entender como chegamos até aqui”, o primeiro volume foi publicado como uma espécie de “libelo contra os intelectuais de esquerda”⁸², uma vez que o autor faz uma crítica contundente a alguns nomes da intelectualidade brasileira que, segundo ele, falharam em seus diagnósticos pré-eleitorais ao afirmarem que o presidente da república jamais seria eleito.⁸³ Após o resultado, esses mesmos críticos, conforme aponta, se esforçaram para explicar o sucesso da direita nas urnas, apesar de não reconhecerem as próprias incorreções e a ineficiência das antigas bibliografias:

Desde antes da eleição, sinto uma sensação de ‘falência epistemológica’. Uso essa expressão na falta de outra. Ninguém consegue nos explicar muita coisa. Achei que depois do resultado, algo novo pudesse aparecer no campo da análise política. De forma nenhuma. Nossos intelectuais de sempre continuaram sendo convidados pelos mesmos espaços para dar as explicações de hábito. [...]. As antigas referências não explicam o que aconteceu. Os intelectuais estão aparvalhados porque suas bibliografias se tornaram inócuas. Naufragaram (LÍSIAS, 2019a, não paginado).

⁸¹ Lísias parece optar pela plataforma digital para alcançar mais facilmente os leitores, que podem fazer o download dos ebooks por um preço acessível (pouco menos de quinze reais) e atualizá-los gratuitamente. Além disso, o autor tem um controle ainda maior da produção e circulação do texto, porque esse, sendo publicado pelo KDP, não está vinculado a nenhuma editora. Assim, Lísias vai impulsionando a circulação de seu nome de autor, aproveitando-se da atualidade do conteúdo sobre o qual quer tratar e das facilidades que esse “novo” modo de produção pode oferecer.

⁸² Aqui, faço referência à matéria sobre os ebooks publicada na Revista Época em 15 de dezembro de 2018: “O escritor Ricardo Lísias faz libelo contra os intelectuais e suas velhas bibliografias”. Disponível em: <<https://glo.bo/2Uiki9R>>.

⁸³ Em *Diário da catástrofe brasileira – transição*, são citados, por exemplo, os nomes de André Singer, Vladimir Safatle e Pablo Ortellado. Lísias chega a criar o neologismo “safatlismo”, definindo-o como a “mania de explicar tudo, sempre se colocando no lugar dos outros e nunca reconhecendo os próprios erros” (LÍSIAS, 2019a, não paginado).

Lísias, então, considera que os analistas de plantão tentam explicar tudo, porém não voltam atrás quando cometem erros em suas análises, ou seja, não as revisam e seguem adiante, o que, podemos dizer, é sintomático do ambiente virtual, onde as informações tomam corpo de maneira muito acelerada e, por conseguinte, a reflexão e a ponderação ficam em segundo plano. Cabe notar que a acusação do autor no *Diário* simula que vai operar sob essa lógica do esquecimento, do avançar vertiginoso da informação e da crítica – quando propõe atualizar os ebooks e apagar suas versões anteriores – mas, ao reescrever o mesmo texto dos volumes publicados com alterações, o autor tenta revisar e reiterar o que já foi dito. Em nome de quê?

Quando defendo que no *Diário* há uma articulação entre vida e obra, considero que a voz de Lísias no texto, buscando compreender a “catástrofe brasileira”, está imbricada aos seus posicionamentos nas redes sociais, aproveitando-se, como de costume, do suporte tecnológico e da exposição midiática. Assistimos à crítica e resistência de Lísias, que não deixam de estar relacionadas, especificamente, a um investimento no seu próprio trabalho e na reafirmação do seu nome de autor e, de forma geral, à reflexão sobre os modos de produção e circulação dos textos no contemporâneo. A *persona* do autor, com os posicionamentos que diz assumir – sua vida (poderíamos dizer?)⁸⁴ – atravessando seu texto, sua obra. Performativamente, Lísias utiliza esse recurso, repete uma velha estratégia em um novo contexto, endossando “a possibilidade de todo enunciado performativo ser ‘citado’” (DERRIDA, 1991b, p. 30), quer dizer, repetido de outra forma. Entretanto, essa repetição marcada pela diferença suscita um novo olhar sobre a sua consequente “intenção deslocada”, olhar esse que tem como elemento catalisador o próprio contemporâneo.

Vale lembrar que *O céu dos suicidas*, *Divórcio* e *Delegado Tobias*, além de serem textos que apresentam referências factualmente rastreáveis, fomentaram um empenho do autor para fazer circular seu nome e sua obra por meio de aparições públicas e do uso expressivo das mídias sociais.⁸⁵ Cabe lembrar também que, após a publicação de *O livro dos mandarins* (até aqui, ainda separávamos, com certa segurança, autor e narrador, realidade e ficção), temos os textos com proposta gráfica artesanal, endereçados por Lísias, por correio e por e-mail, para um grupo de pessoas selecionado por ele, já apostando no uso

⁸⁴ Da mesma maneira que falei sobre a relação entre vida e obra no capítulo anterior, não me refiro, aqui, a uma aproximação literal com a vida do “autor real”, pois, mesmo diante de um texto, a princípio, não ficcional, estamos diante de uma figura do autor, o que também está relacionado à performance autoral, conforme abordarei ainda neste capítulo.

⁸⁵ A análise sobre como o autor faz isso foi apresentada no capítulo anterior.

de seu nome próprio no interior das narrativas, fazendo minar o conhecido pacto ficcional e inaugurando o que chamei anteriormente de uma “linha de produção”.

Se em *O céu dos suicidas* e em *Divórcio*, as histórias contadas por narradores-personagens homônimos ao autor, as referências supostamente biográficas e as aparições públicas de Lísias contribuíram para dar aos livros repercussão e leitores, em *Delegado Tobias*, munido desses elementos encontrados nas produções anteriores, o autor estica ao máximo a tensão entre ficção e realidade. Em seu livro *Diário da cadeia: com trechos da obra inédita Impeachment – Eduardo Cunha (pseudônimo)*, de 2017, a despeito de não encontrarmos a equivalência entre autor e narrador, é possível dizer que o texto também funde as fronteiras entre vida e obra, já que, ao ser ficcionalmente assinado por Eduardo Cunha (pseudônimo), faz alusão à prisão real do ex-deputado, ocorrida em outubro de 2016.⁸⁶ Aqui, observamos a retomada explícita de um interesse do autor em temas de teor político e social, muito presente em suas primeiras narrativas, que se repete no ensaio publicado em seguida, *Sem título: uma performance contra Sérgio Moro* (2018d).

Nessa publicação, temos a repetição do tema de cunho político e, ao mesmo tempo, a marca da diferença em relação aos textos anteriores, já que o livro foi publicado como um ensaio e não como ficção. Poderíamos questionar, então, o porquê de, na análise do performativo em Lísias, tomarmos o *Diário da catástrofe brasileira* como ponto de partida. Acredito que a série de ebooks configura uma inflexão bastante significativa para pensarmos, aqui, a ligação entre a noção de performativo e a assinatura, pois, diferentemente de *Sem título*, o autor hesita quanto à definição do gênero (com exceção do quarto volume, conforme trago no subcapítulo “O não literário da literatura”), muda radicalmente o formato, o suporte e o modo de publicação, o que considero um investimento importante para a promoção da assinatura. Sendo assim, penso que *Diário da cadeia* e o ensaio contra Moro repetem características e encaminham algumas diferenças na obra de Lísias, que se concretizam em *Diário da catástrofe*, ou seja, o interesse no tema político é reiterado, acentuadamente, nos ebooks.

Logo, o que vemos é a repetição de um *modus operandi* que se manifesta no limiar entre vida e obra. Cada publicação mencionada, no entanto, operacionaliza de uma forma diferente, em outros contextos – para usar o vocabulário já apresentado aqui – a disposição

⁸⁶ Falarei mais especificamente sobre *Diário da cadeia: com trechos da obra inédita impeachment – Eduardo Cunha (pseudônimo)* no último capítulo da tese.

do autor em *atuar* nessa fronteira⁸⁷, sempre em prol de sua assinatura. Se os livros chancelados como autoficcionais podem ser lidos na clave do que Diana Klinger (2012, p. 49) denomina de “dramatização de si”, que, como pontua, “supõe, da mesma maneira que ocorre no palco teatral, um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício, *pessoa* (ator) e personagem. [...] a dramatização supõe a *construção* simultânea de ambos, autor e narrador”, o que seria uma suposta “dramatização de si” no *Diário da catástrofe brasileira*?

Acredito que há nos ebooks uma repetição e um deslocamento da “dramatização de si”, porque o autor continua pulverizando sua voz, porém não mais sob o estatuto ficcional dos textos (sempre defendido por ele), transitando entre narrador e autor, como ocorria antes. No *Diário* teríamos a dramatização da voz que reflete a consciência política do cidadão Ricardo Lísias? Do autor que quer testar a tecnologia e investir em outra forma de circulação editorial? Do crítico que quer pensar, não só o caos político, mas também o contemporâneo? Os questionamentos são indicativos da saída da ficção que o “experimento” introduz e que diz respeito à grande diferença com o que havia sido produzido por Lísias até o momento, ainda que essa diferença seja atravessada por uma repetição que se dá em outro contexto, caracterizando o performativo do texto e da sua relação com as obras anteriores.

Mas, retomando os questionamentos que finalizaram a primeira parte deste subcapítulo, se o performativo está na linguagem como um todo, seguindo “um princípio maior, a iterabilidade”, o que há de diferente no performativo da obra de Ricardo Lísias e o que seria sua “intenção deslocada”? Como o performativo [e uma suposta “intenção deslocada”] contribui para a construção da assinatura de Lísias? Conforme sinalizei, falar aqui em “intenção deslocada”, formulação que emerge da releitura derridiana de Austin, requer que levemos em conta outros aspectos importantes presentes na cena literária contemporânea.

Um desses aspectos é o já falado retorno do autor e, nesse contexto, quem escreve coloca-se em evidência dentro da obra e fora dela, podendo lançar mão de determinadas estratégias para ganhar visibilidade e fazer circular uma assinatura. Outro aspecto é a tecnologia que, em muitos casos, não só aproxima o autor do leitor, mas permite certo

⁸⁷ Ainda que não trate diretamente sobre performance neste subcapítulo, algumas palavras que podem ser relacionadas ao conceito, como “atuar”, “dramatização” e “cena”, são acionadas, o que não ocorre por acaso, pois não só defendo que o performativo e a performance atravessam a obra de Lísias, como também vejo relação entre ambos, conforme abordo, mais especificamente, no início do subcapítulo “Performance e assinatura”.

rastreamento da crítica, acompanhamento de vendas e divulgação do trabalho.⁸⁸ Assim, diante desse “novo ecossistema literário”, como pensar a “intenção deslocada”, resultante da iterabilidade do performativo?

Quando coloca em xeque o posicionamento de Austin referente ao contexto e à intenção dos falantes envolvidos no enunciado, Derrida considera que “a ausência do emissor, do destinatário, na marca que ele abandona, é cortada dele e continua a produzir efeitos para além de sua presença e da atualidade presente do seu *querer dizer* [...]” (DERRIDA, 1991b, p. 16, grifo meu), isto é, o alcance do enunciado, a marca deixada, independência de um referente, da presença dos interlocutores e da sua intenção, uma vez que, na visão derridiana, ela é deslocada e reapropriada em outros contextos.⁸⁹ No entanto, me chama a atenção que, na literatura contemporânea, um suposto “querer dizer” enviesse a obra de alguns autores, e parece-me que os dois aspectos mencionados acima, o retorno da instância autoral e o uso do suporte tecnológico contribuem notadamente para isso.

Há um bom número de produções atuais em que nota-se o autor “em cena”, tentando reverberar esse “querer dizer” e, de algum modo, “controlar” o dito, uma interferência que, no entanto, não opera como uma garantia para a interpretação ou uma incontestável chave de leitura, já que pode expor o leitor a mais riscos do que certezas.⁹⁰ Desse modo, no caso Lísias, apesar de não haver controle total, há uma disposição para atuar confundindo as fronteiras entre o real e o ficcional, para aproximar-se do leitor, especializado ou não, para testar novas estratégias de produção e circulação, em suma, para tentar interferir nas apropriações sobre a obra. E é aqui onde acredito existir uma diferença

⁸⁸ Gonzalo Aguilar e Mario Cámara (2017, p. 147) frisam que o autor do século XXI está imerso em um novo ecossistema literário e cultural, que “tem exigido cada vez mais [sua] presença física, ao mesmo tempo em que sua projeção virtual [...]. O eixo presencial compõe-se de um número crescente de feiras de livros nacionais e internacionais, onde os escritores autografam exemplares ou falam sobre seu ofício [...]. O virtual consiste nos perfis que os escritores possuem no *Facebook*, com informações que combinam a autopromoção, a discussão e a minúcia cotidiana, e na escrita de blogs, que podem ser pessoais ou estar hospedados nos sites das editoras que publicam seus livros [...]”. Os críticos citam como exemplo, nesse cenário, o projeto *Amores expressos*, idealizado por João Paulo Cuenca e pelo produtor Rodrigo Teixeira, que selecionou dezessete escritores brasileiros para escreverem um romance sobre uma história de amor durante uma viagem de um mês a alguma cidade do mundo. Nesse período, deveriam manter um *blog* que atualizasse os leitores sobre a experiência, com anotações a respeito do processo de escrita, informações pessoais, o período fora do país etc, uma forma de projetar o autor virtualmente, mantendo-o “presente” diante dos leitores. Além desse exemplo, é possível pensar nos inúmeros autores da cena contemporânea que, não só mantêm *blogs* e/ou perfis em redes sociais, como, também são convidados para falar em eventos literários, compartilhando um procedimento comum para divulgar a própria obra e se aproximar do público leitor. Alguns desses nomes são: Marcelino Freire, Geovani Martins, Cidinha da Silva, Carlito Azevedo, Santiago Nazarian, Clara Averbuck.

⁸⁹ Daí porque a assinatura escrita, para Derrida (1991b, p. 35-36), “implica a não-presença atual ou empírica do signatário [...] e deve poder destacar-se da intenção presente e singular de sua produção”, asserção que problematizei no primeiro capítulo.

⁹⁰ Digo isso considerando que o autor que fala fora e ao lado da obra também é uma criação autoral, uma *persona* que pode embaralhar uma suposta busca por autenticidade. Retomarei esse ponto um pouco mais à frente, ainda neste subcapítulo, e na seção “Assinatura e performance”.

na ideia de “intenção deslocada”, pois, se por um lado, vemos as repetições e diferenças ao longo da obra do autor, na matéria-prima da qual faz uso, por outro, sua atuação marcante influencia as apropriações, levando-nos a concluir que a “produção de efeitos” não ocorre somente “para além do seu querer dizer”.

Problematizando as reflexões de Austin e do filósofo da desconstrução, Stanley Fish (1982) afirma que ambos têm muito em comum, pois

são similares na escrita de um texto que complica suas asserções iniciais e ofusca as oposições contra as quais supostamente se voltam[...]. Isso sempre foi reconhecido no caso de Derrida, em parte devido à dificuldade notória de sua dicção, que, mesmo em nível superficial, sinaliza o grau com o qual o discurso está preocupado, para não dizer obcecado, com seu próprio estatuto. No caso de Austin, contudo, foi possível ignorar seu estilo, seja porque foi considerado irrelevante para o conteúdo de sua filosofia, ou porque foi tido como um maneirismo apropriado para um professor de Oxford (FISH, 1982, p. 717).⁹¹

Austin apresenta o contexto como algo pronto para ser identificado, uma presença materializada, dependente de quem fala. Derrida, por sua vez, advoga pela ausência, supervaloriza a escrita, considera o contexto como aquilo que ainda será construído e enfraquece a intenção.⁹² Apontando as brechas nas duas formulações, Fish argumenta que nem a presença, tampouco a ausência absoluta resolvem a questão. Para o crítico, qualquer enunciado escrito ou falado, literário ou não literário, terá sentido “dentro de um sistema de inteligibilidade e nunca terá o status de algo determinado fora de qualquer sistema que seja” (FISH, 1982, p. 711) ⁹³. Trocando em miúdos, esse sistema que orbita os enunciados

⁹¹ “They are alike in writing a prose that complicates its initial assertions and obfuscates the oppositions on which it supposedly turns; [...]. This has always been recognized in the case of Derrida, in part because the notorious difficulty of his prose, even at the surface level, flags the degree to which this discourse is concerned, not to say obsessed, with its own status. In Austin's case, however, it has been possible to overlook the fact of his style, either because it was thought irrelevant to the content of his philosophy or because it was regarded as a mannerism appropriate to a professor at Oxford”.

⁹² A despeito da ideia de “intenção deslocada” ser assegurada na reflexão derridiana sobre o performativo e a assinatura, não é consenso que o filósofo enfraqueça o “querer dizer” de quem assina, atribuindo ao “outro” a responsabilidade pela produção de significados. Burke (1995) considera que há uma má interpretação quando Derrida é considerado um anti-intencionalista radical, já que, para o crítico irlandês, o desconstrucionista trata a intenção como uma categoria relevante para a escrita e leitura, embora acredite que ela não possa abranger toda a significação textual. Em direção semelhante, Payne e Barbera (2013) apontam que Derrida traz uma complexa noção de intencionalidade autoral, cuja leitura contrasta as intenções do autor com o que ele é conduzido a dizer. Apesar dessas duas apropriações, vale lembrar que, nas reflexões empreendidas em “*Otobiographies*” e *Signéponge*, o filósofo praticamente anula a intenção autoral, atribuindo um papel muito produtivo a quem “recebe” a assinatura, que, segundo ele, acontecerá “do lado do endereçado”. Sendo assim, o enquadramento dado à intencionalidade parece ceder a desvios e aporias ao longo da própria obra derridiana, sendo que em “Assinatura acontecimento contexto”, no tratamento do performativo, Derrida enfatiza o enfraquecimento da intenção, conforme problematizo.

⁹³ “[...] within a system of intelligibility and will never have the status of something determined outside of any system whatsoever”.

configura um conjunto de acordos, pressupostos, situações que influenciam a interpretação, sendo, inclusive, a própria presença ou ausência do emissor um desses elementos.

Fish traz na epígrafe de sua discussão a pertinente frase do produtor de cinema Samuel Goldwyn: “O mais importante na atuação é a honestidade. Uma vez que você aprende a fingi-la, você está no jogo” (FISH, 1982, p. 693).⁹⁴ A presença de quem atua como honesto, ou o seu “querer atuar como honesto”, ou, ainda, a consciência de que se está atuando como honesto, é importante para os modos como essa “atuação” será recebida. Pensando em termos de literatura contemporânea, o “querer dizer” do autor, encenado com a sua volta, faz parte de um “sistema de inteligibilidade” e é peça fundamental que contribui para o jogo interpretativo, porquanto a *presença autoral*, sendo fruto “de uma atuação, de um sujeito que ‘representa um papel’ na própria ‘vida real’, na sua exposição pública, em suas múltiplas falas de si, nas entrevistas, nas crônicas, nas palestras [...]” (KLINGER, 2012, p. 50), influencia o modo como a obra será lida.⁹⁵ O leitor, então, é impactado por essas atuações, que podem não funcionar como farol que ilumina a leitura, especialmente quando suscita mais perguntas e ambiguidades e estica, ao máximo, a tensão entre o real e o ficcional⁹⁶.

Lísias demonstra ter conhecimento desse modo de funcionamento, reconhecendo que, no momento de produção, já há perda e que a interpretação produz outros sentidos em novos contextos. Sabendo da impossibilidade de controlar e “atuando como honesto”, algum tipo de interferência acontece. Em uma de suas entrevistas, ao referir-se a *O céu dos suicidas* e *Divórcio*, afirma que, apesar de suas histórias partirem de “experiências pessoais e traumáticas”, “isso não significa que o livro [seja] de não-ficção”. E completa:

A leitura que alguns grupos da imprensa fizeram do meu livro *Divórcio* confirma a crítica que o livro faz a eles. O que eu não esperava era que as pessoas fossem cair como patos nas minhas esparrelas. Ingenuidade minha? Talvez...No romance *O Céu dos Suicidas*, Ricardo Lísias foi campeão Pan-americano de xadrez aos 13 anos. Eu nunca fui campeão de nada, sou um jogador canhestro [...].⁹⁷

⁹⁴ The most important thing in acting is honesty; once you learn to fake that, you're in”

⁹⁵ É importante esclarecer que a *presença autoral*, a qual me refiro, não é a presença metafísica desconstruída por Derrida, tampouco o autor cuja morte fora anunciada por Barthes, ou seja, a *presença autoral*, no contemporâneo, não pode ser tomada como sinônimo de autoridade e controle sobre a obra.

⁹⁶ A presença do autor junto à obra, talvez hoje mais do que nunca, também faz emergir um leitor que dá bastante credibilidade a essa voz autoral, muitas vezes relacionando-a a ideia de unidade criativa e pretensa origem que iluminaria o leitor por meio da obra, tal como a noção romântica de autoria.

⁹⁷ Entrevista disponível em: <<https://bit.ly/2PBpZz8>>. Acesso em: 15 out. 2018.

Ao armar, deliberadamente, as “esparrelas” no limiar da *realidadeficção*, Lísias, sem nenhuma ingenuidade, já direciona uma leitura e, ainda que haja um deslocamento dessa expectativa, consciente dessa possibilidade, a “esparrela” seguinte é calculada a partir de alguma precipitação do leitor. Vejamos *Divórcio*. Como vimos no capítulo anterior, a confusão também é estabelecida se o leitor ler, por exemplo, “Sobre a arte e o amor”, no qual temos uma carta enviada ao “Senhor Arnaldo Vuolo” como resposta à “Notificação extrajudicial subscrita pelo senhor em nome da minha ex-mulher”, conforme lemos no cabeçalho do texto. Anexas à carta estão uma procuração assinada por Ana Paula Sousa, além da própria notificação endereçada a Lísias pela Vuolo Advogados Associados. O material, portanto, facilmente conduz o leitor a “cair na armadilha”, tomando como verdadeiros os elementos com os quais o autor brinca de fazer ficção, mas um tipo de “ficção” que se ancora de maneira recorrente em referências “reais”.⁹⁸

O autor, portanto, demonstra ter consciência de todo esse jogo, sabendo “atuar como honesto” e aventurando-se em uma série de lances intencionais, embora não tenha certeza sobre suas consequências. Existe uma disposição para rastrear as apropriações e especulações críticas que são geradas a partir de sua literatura para assim tirar proveito da precipitação dos leitores quando caem na armadilha de que, nos livros mencionados na entrevista, tudo está fundamentado na verdade. Esperando pelo erro, Lísias repete e desloca, performativamente, sua produção para outros contextos, mas arrasta sua “presença” e emula uma intencionalidade que está menos conectada à credibilidade e ao esclarecimento, do que ao embaralhamento das possibilidades de interpretação. Assim, “a produção de efeitos”, palavras de Derrida, também ocorre à luz do “querer dizer” do autor, se não como instância luminosa, como um elemento a mais capaz de arreesar as leituras.

Arrematando o argumento e aludindo aos questionamentos sobre a iterabilidade e a “intenção deslocada” em Lísias, é possível dizer que a literatura contemporânea coloca-nos diante de circunstâncias que não estavam postas antes, sendo o “retorno do autor” uma delas, o que, nessa discussão, oferece-nos novas questões para pensar o performativo e seu caráter iterável. Lísias repete características de suas obras em outros contextos, mas opera na direção dessa “recriação de contextos”, um gesto que reforça a intenção em vez de

⁹⁸ A ideia de “contradição performativa” poderia ser usada para pensarmos essas “atuações” do autor, pois, recorrentemente, ele diz que não faz o que já está fazendo. Na “contradição performativa”, há uma incompatibilidade entre o que se fala e os efeitos daquilo que está sendo dito. Em outras palavras, trata-se de negar algo que está pressuposto no próprio dizer. A frase “Eu não existo aqui e agora” representa uma contradição performativa porque deve ser enunciada por alguém que esteja no mundo no momento da fala. (REPA, 2008).

enfraquecê-la. Logo, lança mão de estratégias autorais que contribuem para manter sua assinatura ativa. Em *Diário da catástrofe brasileira*, como isso se dá?

O não literário da literatura

Conforme venho argumentando, com a escrita e publicação do “experimento” *Diário da catástrofe brasileira*, ocorre o deslocamento característico do performativo e, ao mesmo tempo, um empenho de Lísias para promover esse deslocamento. Isso porque o autor utiliza sua voz e o recurso tecnológico de outras maneiras até então não testadas por ele, fazendo escolhas que indicam um modo de reinventar-se e suscitando inquietações quanto à forma do *Diário*: sai da ficção e, por isso, a princípio, não é literatura? É mesmo um diário? Um libelo político? Uma reflexão que simula um ensaio? Ao especular os possíveis motivos pelos quais o ebook foi pouco vendido (ponto que retomarei adiante), Lísias indaga, no primeiro volume, se estamos diante de um ensaio:

A razão [da baixa vendagem] não é o suporte ebook: há alguns que circulam muito. Um dos leitores me disse que a forma ensaio vende menos. Por sua vez, vejo alguns que estão sendo muito lidos. Não se trata do estranhamento que pode causar um ensaio sendo escrito por alguém reconhecido como um ficcionista? Por algum motivo que sempre me impressionou, no Brasil (ao contrário de outras tradições contemporâneas) isso é raro. *O diário da catástrofe brasileira é mesmo um ensaio?* (LÍSIAS, 2019a, não paginado, grifo meu).

A última pergunta acaba sendo respondida no segundo volume, *A pulsão de morte no poder*, quando o autor diz: “Não concordo que esse diário seja um ensaio. Evidentemente, não por conta de qualquer reserva ao gênero. Não acredito em gêneros. De qualquer forma, muitos ensaios *tout court* circulam bastante, sobretudo quando discutem a realidade política brasileira” (LÍSIAS, 2019b, não paginado). Já no *Diário da catástrofe brasileira: o corpo de Lula*, o autor afirma: “Esse quarto volume se parece mais tradicionalmente com um ensaio. É o mais adequado para lidar com a questão que discuto” (LÍSIAS, 2019c, não paginado). Suas falas, então, vacilam na definição do que é o “experimento”.

Ainda que seus posicionamentos neguem ou afirmem o caráter ensaístico do texto e não sejam garantias para validar o que ele pode ser, de fato – e parece-me que Lísias quer, com os ebooks, emular a imprecisão da forma de muitos textos do contemporâneo – cumpre notar que alguns aspectos relativizam a incidência do literário no *Diário* (ou

ênfatisam que ele já nasce como não literário?), como a referência ao processo de escrita e à própria forma do material.⁹⁹ Recorrentemente, desde a primeira versão do primeiro volume, o procedimento de escrita e seu inacabamento são descritos, ao passo que são analisados, “em tempo real”, os acontecimentos em torno do governo brasileiro:

Vou deixar esse diário de fora da minha programação normal de trabalho. Assim, só volto aqui nos momentos imediatamente anteriores à hora de me deitar. Escreverei quatro páginas por dia. Tenho ainda oito linhas. Sete com essa. É um caderno brochura, escolar e com um desenho infantil na capa [...] (LÍSIAS, 2018a, não paginado).

Estou escrevendo esta apresentação enquanto reviso pela última vez o volume III dos *Diários da catástrofe brasileira*. Em primeiro lugar, admito a ingenuidade de certas passagens. Vou mantê-las inclusive para mostrar como o neofascismo trabalha (LÍSIAS, 2019d, não paginado).

O autor também chama a atenção para algumas características de seu texto, como a opção por não usar conjunções adversativas e por não citar o nome do atual presidente: “[...] Se você achar um ‘mas’, além desse único, foi porque errei. Com isso, pretendo ser direto e não colocar panos quentes em coisa alguma” (LÍSIAS, 2019a, não paginado). “Esclareço que, se não houver erro da minha parte, não usarei conjunções adversativas. Do mesmo jeito, inclusive para me preservar, o nome do atual presidente da república não será escrito nenhuma vez. Quando não houver forma de suprimir, vou substituí-lo por []” (LÍSIAS, 2019b, não paginado). Nessas referências ao material, várias vezes é salientado que não se trata de um livro, afinal de contas, para o autor,

um ebook não é um livro. [...] o ebook pode ser diferente do livro impresso. É possível argumentar que edições sucessivas produziram o mesmo efeito. A experiência de leitura aqui é outra: para ter a edição subsequente, o leitor perde a anterior. Como se viu, não dá nem pra

⁹⁹ A referência ao processo de escrita é um recurso que está presente em outras produções da literatura contemporânea. Em *O impostor*, de Javier Cercas (2015), a história contada pelo narrador homônimo ao autor sobre o personagem histórico Enric Marco força as paredes da verossimilhança não só por conta da investigação biográfica que remete à história da Espanha, mas porque expõe a procura pela escrita, por uma maneira de narrar. Já nas primeiras linhas, o narrador alerta: “Eu não queria escrever este livro. Não sabia bem por que não queria escrevê-lo, ou melhor, sabia sim, mas não queria admiti-lo ou não me atrevia a admiti-lo; ou simplesmente não queria de jeito nenhum, e ponto final” (CERCAS, 2015, p. 13). Outro exemplo interessante é *Machado*, de Silviano Santiago (2017), cuja dicção ensaística e o acolhimento biográfico, com as inúmeras imagens, documentos e cartas relacionados à vida e obra de Machado de Assis e ao Rio de Janeiro do início do século XX, invadem o romance em que se sobressaem as anotações sobre o próprio texto que está sendo gestado: “Num desses espantosos passes de mágica, que vêm desde sempre norteando, ilustrando e reestruturando minha própria vida, as cartas escritas e recebidas pelo famoso escritor brasileiro do século XIX se interiorizam entranhas adentro em processo inédito de metamorfose. No novo milênio, encontram abrigo sob as asas da minha imaginação” (SANTIAGO, 2017, p. 49). Ambos os textos e *Diário da catástrofe brasileira* podem ser lidos sob a noção de estética de laboratório de Reinaldo Laddaga (2013), já que os escritores se expõem, valorizando a obra inacabada e conduzindo o leitor a uma espécie de “visita ao estúdio”, conforme apresentei em “A ‘obra’ na *realidadeficção*”.

comprar a nova se a outra estiver no dispositivo. Há ainda diversas consequências, que prefiro tratar na prática (LÍSIAS, 2019a, não paginado).

Lísias traz no subtítulo da “Nota à terceira versão”, do *Diário da catástrofe brasileira – transição*, a afirmação de que “um ebook não é um livro” (LÍSIAS, 2019a, não paginado), reafirmando o caráter atualizável do “experimento” e dizendo ao leitor que a possibilidade de atualização da primeira para a segunda versão só ocorreu após uma produtiva negociação com a Amazon. Em janeiro de 2019, a versão atualizada foi disponibilizada no site, porém o download não era concluído, mantendo-se, no Kindle, o ebook anterior. Por conta disso, Lísias solicitou, por meio de um *post* no *Facebook*, que os leitores que se depararam com o problema lhe enviassem um e-mail, cuja resposta trazia o texto de um abaixo assinado a ser encaminhado para a Amazon. Embora o autor “peça” a participação do leitor, vai ditando como ele deve agir:

Baixamos, por meio do aplicativo Kindle, a obra *Diário da catástrofe brasileira I – transição* de Ricardo Lísias. O autor anunciou que, conforme as possibilidades oferecidas pelo ebook, atualizaria o trabalho dali um mês, o que de fato fez. No entanto, fomos todos surpreendidos pelo fato de que a Amazon impõe muitas dificuldades para que atualizemos o ebook. Quem não o baixou antes da primeira complementação, tem acesso ao novo conteúdo, mas nós não! O argumento principal parece ser o de que perderemos o que tínhamos baixado e também nossas eventuais notas. Estamos por isso declarando que gostaríamos de fazer a atualização, cientes das nossas perdas, e conscientes de que algo virá em troca, embora não saibamos o quê. Não vemos nenhum problema nisso e gostaríamos de poder continuar o experimento proposto pelo autor. É nossa vontade expressa. Assim, solicitamos que a Amazon permita a atualização, na medida em que o autor propõe para sua criação e que estamos aceitando. Do contrário, o Kindle (bem como todas as outras lojas similares) não estará nos oferecendo um ebook, mas apenas um novo suporte para livros. Baixamos um ebook, não um livro.

Após negociar com a empresa, a atualização (não só da primeira para a segunda versão, mas de todas as demais, além dos volumes subsequentes) foi possibilitada mediante solicitação do próprio leitor no “Fale conosco” da empresa. Na referida “Nota à terceira versão”, o autor informa que

A Amazon preocupa-se com o fato de o leitor, com a troca, perder material. Fiquei por volta de duas semanas em uma discussão bastante produtiva com os funcionários brasileiros, até que conseguimos chegar a uma solução satisfatória. Se o leitor declarar sua vontade de atualizar o ebook sabendo que irá perder conteúdo, conseguirá a nova versão. Até onde tenho visto, dá certo (LÍSIAS, 2019a, não paginado).

Consoante sua vontade de atualizar o material, Lísias diz em nota, na segunda versão de *Transição*, que se isenta da responsabilidade autoral do ebook que foi substituído, afirmando que “a primeira [versão] foi publicada há um mês. Já não me sinto seu autor. Se você está lendo essa nota, continua no âmbito da criação. Quem não atualizar o *Diário* está fora do meu trabalho e portanto torna-se o único responsável pela versão anterior. Ela já não me diz respeito” (LÍSIAS, 2018b, não paginado). Essa *mise-en-scène* em relação à autoria, contudo, não é retomada nas versões seguintes. Também na segunda versão, o autor destacou os trechos que sofreram modificações, o que não se manteve na atualização seguinte: “Na versão anterior, deixei as atualizações em azul. Meu receio era o de que muitos leitores só lessem esses novos trechos. Como o objetivo político aqui é evidente e a repetição, decisiva, não vou fazer isso de novo” (LÍSIAS, 2019a, não paginado). Mais adiante, falarei novamente sobre essas decisões e recuos.

Aqui, notemos que a voz autoral sinaliza a necessidade de atualização para o acesso à obra “em andamento” que tensiona “o lembrar” e “o esquecer”, pois, de um lado, capta o caos político da atualidade para registrá-lo e reprisá-lo, ainda que de forma diferente e, de outro, apaga o que já escreveu, apoiando-se na volatilidade que o suporte tecnológico pode proporcionar. E é inevitável mencionar a escolha do “diário” para a composição do título, já que o gênero, tradicionalmente, arquiva a memória, mas é explorado nesse caso – pelo menos à primeira vista – a partir da efemeridade.¹⁰⁰ À primeira vista porque, a despeito do jogo em torno do apagamento e da isenção da responsabilidade autoral das versões substituídas, Lísias registra, revisa, relembra e, assim, vai criando um arquivo, ainda que deseje simular um “ao vivo” do texto.

O tensionamento entre o registro e o apagamento, entre a emulação do gênero e sua rasura, entre o escrever e o publicar ou, em suma, entre a repetição e a diferença, vai confirmando o caráter performativo do *Diário* e da sua relação com os textos precedentes, uma vez que, a seu modo, repete o procedimento que inscreve o trabalho de Lísias no limiar entre vida e obra, à medida que rompe com essa produção anterior porque aposta em uma

¹⁰⁰ A presença da figura autoral na literatura contemporânea está, quase sempre, atrelada à incorporação de algumas formas de escritas de si nas narrativas, como a autobiografia, o ensaio e o diário. No caso desse último, me vem à mente duas produções atuais que, de algum modo, aproximam a dicção diarística da ficção. Uma delas é *A morte do pai* (2015), da série *Minha luta* de Karl Ove Knausgård. Nela, ouvimos a voz do autor-narrador que registra em primeira pessoa trivialidades cotidianas, acontecimentos banais atrelados à sua vida e às suas lembranças, sem contar outros aspectos do texto (como o tom ensaístico que também o atravessa) que, amalgamados, tornam instável a forma romanesca do texto do norueguês. O outro exemplo diz respeito ao uruguaio Mario Levrero, que incorpora uma espécie de diário de escrita do que viria a ser o seu admiável *Romance Luminoso* ao próprio *Romance Luminoso* (2018), cujas entradas trazem anotações relacionadas à preparação para a fatura do texto e, desse modo, fazem minar o caráter puramente ficcional da narrativa.

saída da ficção. Esse gesto, no entanto, configura mesmo uma saída? Se sim, uma saída em nome de quê? Da necessidade do registro documental porque o que estamos vivendo parece ser tão fictício que a literatura não dá conta? Ou não está mais claro hoje o que é o literário da literatura e Lísias tem tirado partido de uma suposta transformação em curso?

Como venho argumentando, acredito que todo esse engajamento na direção de um procedimento performativo, o “querer dizer” do autor, opera para manter seu nome circulando. Não podemos negar, é claro, que Lísias mostra-se entusiasmado com questões políticas e sociais desde o início de sua carreira e, antes mesmo do período eleitoral, já se posicionava contra o então presidente e a tudo aquilo que estivesse relacionado a ele. Não obstante, esse interesse é potencializado em prol de estratégias que se juntam para dar visibilidade ao autor e manter ativa sua assinatura. Criticando ferrenhamente o atual desgoverno, o autor também parece tentar blindar-se contra as recorrentes críticas ao seu trabalho. É como se houvesse um empenho para reverter sua “má fama” depois das publicações de *O céu dos suicidas* e *Divórcio*, devido às injunções éticas envolvendo a exposição do amigo e da ex-mulher, sem contar o rechaço pelo excesso de “propaganda” para divulgar a obra nas redes.¹⁰¹ Com o *Diário da catástrofe*, o autor vai explorando lugares alternativos de circulação (e ele mesmo afirma que está sendo mais lido por outras áreas além de Letras)¹⁰², vai tentando reinventar-se para a recepção e, mesmo dirigindo-se para a pauta política atual e tendo “opositores”, acirra o debate por meio da polêmica e promove seu nome.

De maneira mais fácil e rápida, Lísias encarrega-se de todos os papéis relacionados à produção, circulação e recepção aos ebooks: escreve, revisa, formata, autopublica-se, divulga, monitora as vendas, divulga novamente e faz comentários sobre a recepção do texto. Ao final do segundo volume da primeira versão, foram apresentados, numa espécie de anexo, alguns comentários negativamente críticos, conforme mostro abaixo, dirigidos ao primeiro volume do “experimento”, o que indica, em primeiro lugar, a disposição do autor em rastrear a recepção e, em segundo, uma atitude defensiva, a qual, posteriormente, é

¹⁰¹ Pude presenciar um episódio de resistência à obra de Ricardo Lísias em 2018, participando do Congresso Internacional da ABRALIC, quando apresentei uma comunicação sobre o autor. Após a minha exposição, fui surpreendida pela fala de uma das coordenadoras do simpósio, que, bastante emocionada, relatou ter sido colega de Lísias e de André Silva, de quem ela era muita amiga. A professora afirmou haver lido os primeiros textos do autor, porém recusava-se a ler *O céu dos suicidas* e as publicações seguintes. O que a indignava não era exatamente o uso da homonímia, mas a exposição que foi feita do amigo, nas mídias de Lísias, para divulgar a obra. Segundo ela, a publicação de uma foto de André Silva, no *Facebook*, com a referência ao conto “Divórcio”, publicado na Revista Piauí, era algo pessoalmente inaceitável, dada às implicações éticas envolvendo a exposição.

¹⁰² Cf. <<https://bit.ly/36f8Aon>>. Acesso em: 07 set. 2020.

reconhecida por ele, quando decide retirar o anexo na versão posterior: “As atualizações dessa vez foram ainda maiores. Cortei o trecho sobre as críticas, pois ele me pareceu agora muito defensivo” (LÍSIAS, 2019a, não paginado).¹⁰³

Figura 9 – Comentário sobre o *Diário*.

Alexandre Avelar Li a matéria. Bom, como eu disse, eu gosto do Lísias. Meus contatos com ele sempre foram muito amistosos. Eu o convidei para participar de um dossiê sobre história e literatura que eu organizei para a ArtCultura e ele enviou um texto muito bacana sobre o Rubem Fonseca (tema do doutorado dele). Além disso, foi bastante solícito para resolver os probleminhas de formatação, adequação às normas da revista etc. Ele, em retribuição ao convite, me mandou o livro dele que gerou o processo do Cunha. Eu gostei muito d’ “O céu dos suicidas” e o considero um romancista talentoso. Mas a entrevista... Bem, concordo com o que disse a Beatriz ali acima. E mais: é mais chocante quando vem de um cara que não é um desconhecedor do meio acadêmico. Ele, para demarcar uma posição num debate em que ele não tem tanto impacto assim, constrói uma caricatura dos sujeitos com os quais ele quer entrar em embate. Esta é talvez a (im) postura intelectual que eu mais repudio. Enfim, a minha hipótese é a de que o Lísias quer forçar a entrada em um espaço intelectual - e editorial - em que ele nunca teve muito destaque e, para isso, investe numa verve polemista tão caricata quanto vazia. É uma pena, sem dúvida, porque ele poderia fazer bem melhor do que isso.

Figura 10 – Post sobre o *Diário*.

ниц паро @Nina_Naro · 11h
 Replying to @JornalOGlobo @RevistaEpoca
 Só esse lixo de editora para dar voz a esse viadinho frustrado...

Translate Tweet



Atentando para a recepção, ele também compartilha as análises positivas e afere as vendas do *Diário*, já que tem acesso ao número de downloads e às avaliações deixadas pelos clientes da Amazon no próprio site, ou seja, a rápida aferição é viabilizada pelo fato

¹⁰³ No terceiro capítulo, abordarei, mais especificamente, como a recepção, especializada ou não, contra-assina o trabalho do autor.

de o “experimento” circular em uma única plataforma on-line. Conforme afirmou em uma das atualizações do primeiro ebook (e aqui retorno à questão das vendas): “o *Diário da catástrofe brasileira* vendeu menos que meus outros livros (impressos) no mesmo período. Acho que a metade, desconsiderando o enorme sucesso de arranque que o romance *Divórcio* teve” (LÍSIAS, 2019a, não paginado). No segundo volume, reiterou que

o fato do *Diário da catástrofe brasileira* estar circulando bem menos que as minhas outras criações intensificou a sensação depressiva de fracasso. A essa altura, em número de pessoas engajadas no experimento, eu esperava cinquenta por cento a mais, baseando-me nos meus outros projetos, inclusive o *Delegado Tobias*, que também foi uma publicação eletrônica. O fato de se tratar de um ebook não me parece, a princípio, um problema: alguns têm enorme quantidade de engajamento (LÍSIAS, 2019b, não paginado).

Por outro lado, quando alguma das versões do *Diário* esteve entre os mais vendidos da Amazon, o autor divulgou em suas redes sociais, fomentando sua já recorrente inclinação para anunciar o próprio trabalho.

Figura 11 – Ebook em segundo lugar.¹⁰⁴

The image shows a screenshot of an Amazon Best Sellers list for ebooks. The top two items are:

- #1:** *O imbecil coletivo: Atualidades inculturais...* by Olavo de Carvalho. 286 reviews, R\$40,49.
- #2:** *Diário da catástrofe brasileira III - o nazifascismo se consolida* by Ricardo Lisias. eBook Kindle, R\$11,57.

To the right of the list is a social media post by Ricardo Lisias, dated 13 de junho. The text of the post reads: "Amigos, passei o dia inteiro em segundo lugar. Agradeço a todos que baixaram o volume III do Diário da catástrofe brasileira. Pelo visto, o ideólogo do obscurantismo vende mesmo muito livro... Enfim, ao menos não fui superado por outras figuras trevosas, que estão realmente indo para baixo. Boa noite, amigos!"

¹⁰⁴ Disponível em: <<https://bit.ly/3hwHMmh>>. Acesso em: 20 jun. 2019.

Coadunam-se a isso as divulgações que fez dos convites recebidos e das participações em debates para falar sobre a “análise estética da nova extrema direita”, tema que ganhou espaço no terceiro volume do *Diário*.¹⁰⁵ Diante desses movimentos, é interessante observar que, embora os ebooks partam de um investimento que, a princípio, sai da literatura, o autor não deixa de transitar na cena literária. Desse modo, estou pontuando que Lísias retira o estatuto ficcional de seu trabalho, porém ainda segue operando no âmbito da literatura, uma vez que continua repetindo seus já conhecidos procedimentos autorais, como o rastreamento da recepção, a divulgação do trabalho e as falas em eventos acadêmicos e literários. Duas situações corroboram essa afirmação.

A primeira delas refere-se a uma publicação na página no *Instagram* do autor. Em 24 de abril de 2019, por ocasião do lançamento do edital do Prêmio Rio de Literatura, Lísias postou uma “Carta aberta aos curadores do Prêmio Rio de Literatura”, na qual critica o critério do concurso que não permite a inscrição de obras oriundas de plataformas de autopublicação, como o caso de *Diário da catástrofe brasileira*¹⁰⁶. Vejamos um trecho da postagem:

Amigos curadoras e curadores: antes de tudo peço desculpas por me dirigir dessa forma, mas não achei em lugar nenhum quem seriam vocês. O Google, ao menos para mim, falhou. Como, porém, é um mundo diminuto, tenho certeza de que em quinze minutos já estaremos em contato. [...] me surpreendi com a notícia de que os senhores não permitem a inscrição de obras que saíram em plataformas de auto

¹⁰⁵ Lísias faz a análise partindo do pressuposto de que a nova extrema direita baseia sua propaganda na massiva profusão de imagens, facilitada pelo advento das redes sociais e não restrita apenas ao período de campanha eleitoral. Fazendo irônica alusão ao universo das artes plásticas, adverte: “É uma gigantesca galeria cujas obras podem ser vistas a qualquer hora, em qualquer parte do planeta, por qualquer pessoa conectada à internet. [...]. Se não estamos falando da melhor arte realizada atualmente, tampouco podemos descartar esse acervo como mera e casual iconografia. É um material que está moldando um momento histórico, produzindo significados e revelando anseios [...]. Em todos os acervos é possível vislumbrar a intenção política de seus criadores, curadores e divulgadores, pois cada um deles contém conteúdo e padrão estético bem definidos, além de serem dirigidos a públicos e faixas etárias diferentes. As imagens podem ser classificadas como populares, escatológicas e repugnantes. Tudo funciona como um museu, com suas diversas alas e atividades [...]. Embora muitos trípticos apareçam na propaganda da extrema direita, formalmente falando a maior parte do material é formada por dípticos ou por apenas uma imagem. Um subtipo muito comum são as obras com duas fotografias lado a lado, sempre em choque” (LÍSIAS, 2019d, não paginado). Assim como apresenta imagens que circularam em sites abertos antes e após a campanha eleitoral dos atuais presidentes do Brasil e dos Estados Unidos, Lísias também traz exemplos de propagandas produzidas por outros grupos que se manifestaram, principalmente, no período da campanha e que visavam combater ou ressaltar as contradições no discurso do candidato eleito, o que, para o autor do *Diário*, foi inócua, considerando que “pesquisas recentes mostram que os grupos que aderem ao discurso da extrema direita não costumam sequer ter contato com outras ideias” (LÍSIAS, 2019d, não paginado).

¹⁰⁶ No início da “carta”, Lísias também manifesta sua insatisfação porque não pôde inscrever *Diário da cadeia: com trechos da obra inédita impeachment – Eduardo Cunha (pseudônimo)* na edição do prêmio de 2018. Segundo aponta, “no regulamento o Prêmio Rio solicitava o RG do autor. Não tenho como evidentemente e de boa fé fornecer o RG do Eduardo Cunha (pseudônimo). Na verdade, acho que RG de autor é algo mesmo um pouco ultrapassado [...]”. Disponível em: < <https://bit.ly/2mr5ARv>>. Acesso em 28 abr. 2019.

publicação. Infelizmente, a data em que publiquei o “Diário da catástrofe brasileira I – transição” na Amazon não permite que eu o inscreva esse ano. Mas eu pretendo fazer isso o ano que vem - se estivermos aqui até lá, é claro. Acho que a definição de arte (não sei bem se ainda faz sentido falar só em literatura, mas isso não vem ao caso agora) deve sempre caminhar no sentido da ampliação, e não no da restrição. A auto publicação não tem evidentemente nada a ver com a importância de uma editora, o que ninguém duvida. É na verdade uma opção formal. Tenho ainda uma segunda questão: os senhores afirmam no edital que aceitam a inscrição de ebooks, mas que devem ser entregues 12 cópias impressas do e-book inscrito. Se me permitem a observação, isso não tem sentido. Se dá para imprimir, não é um e-book, mas sim um livro impresso, por evidente. Se querem uma versão impressa, na prática os senhores não permitem a inscrição de ebooks... Dessa forma, peço que os senhores considerem meus argumentos, caso venham a lançar uma nova edição do importante prêmio no ano que vem. [...]. Muito obrigado, um abraço, Ricardo Lísias. 24 de abril de 2019.

Por “opção formal”, ele não apenas escolhe o formato ebook e o *Kindle Direct Publishing*, como não define ao certo o que é o *Diário da catástrofe brasileira* (apenas no quarto volume aproxima o “experimento” de um gênero, que é o ensaio). Apesar de não precisar se se trata ou não de literatura, demonstra interesse em inscrevê-lo em um conhecido prêmio literário do estado do Rio de Janeiro, que, na edição de 2019, apresentou as categorias “prosa de ficção”, “ensaio”, “poesia” e “novo autor fluminense”. Vejo essas escolhas, então, menos como uma saída, propriamente, da literatura, do que um entendimento do autor de que a produção literária atual não está mais tão delimitada, o que é endossado pela sua declaração sobre a ampliação da arte. Agrega-se a isso sua necessidade de circular no meio literário para manter a assinatura ativa e, assim, adequar-se, por exemplo, aos critérios de um regulamento cujas categorias são bem delimitadas (por que ainda não dão conta da expansão artística que o contemporâneo suscita?). Não sendo possível adequar-se a tais critérios, para não violar sua “opção formal”, argumenta e solicita uma reconsideração.

Mas talvez pela necessidade de “adequar-se” para preservar sua assinatura (e aqui me dirijo à segunda situação à qual me referi na página 95), Lísias declarou na primeira versão do quarto volume do *Diário, O corpo de Lula*, que, em 2020, publicaria o material em formato livro: “O *Diário da catástrofe brasileira* será impresso e publicado pela editora Record nos primeiros meses de 2020. Não será a mesma versão dos ebooks. Vou selecionar o que não deve desaparecer. Sou um dos tantos que cometeram erros de análise” (LÍSIAS, 2019c, não paginado). A mudança de planos parece responder à própria (in)definição do que é o *Diário da catástrofe brasileira*: um “experimento”. Fazendo jus ao rótulo, o autor

experimenta, testa, observa: utiliza um novo formato, apostando na ferramenta da autopublicação digital e publicando versões atualizáveis, e, sendo uma experimentação, seus resultados não estão previstos de antemão. Desde a publicação do primeiro volume, Lísias vem aferindo cada uma de suas investidas. Planejou a atualização automática dos ebooks, o que não deu certo, lançou mão e depois desocupou-se do discurso em torno da isenção da responsabilidade autoral – talvez porque seu efeito não foi o esperado – e voltou atrás na decisão de deixar em destaque os trechos modificados e as críticas dos leitores, para citar alguns exemplos.

Observando a repercussão de cada escolha relacionada ao *Diário*, não é por acaso que, quase um ano depois do lançamento do primeiro ebook, opte pela publicação impressa por uma grande editora, mesmo depois de enfatizar, no início de tudo, que as versões estariam disponíveis apenas em formato digital e que, ao final do “governo da catástrofe”, apagaria o material da plataforma. Apesar de algumas das versões aparecerem na lista dos mais vendidos do site, Lísias referiu-se no próprio texto, por mais de uma vez, ao não expressivo número de downloads e às vendas inferiores em relação a outros de seus livros, sem contar as dificuldades para atualização e o interesse do autor em pleitear o Prêmio Rio de Literatura, cujos critérios não possibilitam a inscrição do “experimento” na forma como se encontra atualmente.

Até o anúncio, no quarto volume, sobre o livro impresso, o autor não sinalizou o abandono das edições digitais, o que, à época, me fez questionar se ele teria fôlego para conduzi-la até o final de 2022 da maneira proposta, com as novas versões a cada mês. Com a publicação da versão física, Lísias noticiou a não continuidade dos ebooks. É possível dizer, em última instância, que, com o *Diário*, o autor está lidando com as dimensões performativas do escrever e do publicar. Ele repete um procedimento de escritor (“escrevo, logo, publico”) – seu procedimento de escritor (“escrevo, publico, divulgo, monitoro a crítica, altero as estratégias”) – ao mesmo tempo em que pressupõe um deslocamento (“não é ficção”, “não é livro”). Esse deslocamento “arrasta” a “presença” do autor, que, com seus lances intencionais, não pode controlar totalmente as apropriações de seu trabalho, mas pode atuar sobre elas. Consciente disso e atento à repercussão, calcula, antecipadamente, a estratégia seguinte, buscando sustentar seu nome, uma atitude performativa que, além de estar no *Diário* e na sua relação com os outros trabalhos de Lísias, faz reluzir uma performance autoral que lança nova luz sobre o entendimento de assinatura na literatura contemporânea, como gostaria de desdobrar a seguir.

Performance e assinatura

No início deste capítulo, ao afirmar que tanto o performativo como a performance contribuem para a inscrição do gesto signatário de Lísias, considereei a possibilidade de trazer ambos os conceitos para pensar o funcionamento da assinatura na literatura contemporânea. A partir de *Diário da catástrofe brasileira*, discuti o performativo na literatura do autor, problematizando a ideia de “intenção deslocada”, haja vista sua disposição em atuar tentando interferir na circulação do nome e da obra. Nesse sentido, acredito que esse empenho de Lísias está relacionado à sua performance, que me parece, no contemporâneo, ser um dispositivo que favorece a construção de uma assinatura.

A relação que proponho entre performance e assinatura me faz pensar que talvez exista uma diferença, ainda que sutil, entre a performance operar como consequência de uma obra ou de uma assinatura e ser, por outro lado, utilizada como ponto de partida para a concepção da obra, configurando, efetivamente, um elemento criador da assinatura. Para compreender melhor essa encruzilhada, é necessário trazer à baila o entendimento do que estou chamando de performance nessa discussão, sem perder de vista as questões que presidem o capítulo: como a performance de Ricardo Lísias contribui para a construção de sua assinatura? Como a performance serve para pensarmos um procedimento da literatura contemporânea?¹⁰⁷ Para chegar ao entendimento do que estou chamando de performance, abordarei de modo sumário alguns pontos do debate teórico atinente ao conceito.

Em seu *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo*, Patrice Pavis (2017, p. 225) define “performance” como a “realização de uma ação ou de um texto” e o acontecimento que resulta dessa realização, que ocorre ao vivo. Mais adiante, acrescenta que “a arte performática não se limita ao teatro”, pois “existe desde que o acontecimento se dirija a um espectador ou seja recebido por um observador”. Essa definição está associada ao termo em inglês, que, de acordo com o crítico, é mais amplo do que o significado francês.¹⁰⁸ E é nos Estados Unidos onde, por volta dos anos 1960, surge a *Performance Art* como uma prática alternativa ao teatro do texto, no qual o “ ‘performador’ não desempenha

¹⁰⁷ No início do capítulo, apresentei os seguintes questionamentos: “Como a performance de Ricardo Lísias e o performativo presente em sua obra contribuem para a construção de sua assinatura? Como esses conceitos operadores nos servem para pensarmos um procedimento da literatura contemporânea?” Neste subcapítulo, retomo as perguntas fazendo referência apenas à performance, uma vez que a discussão sobre o performativo já foi desdobrada anteriormente.

¹⁰⁸ Logo no início do verbete, Pavis (2017, p. 224) destaca que o termo “performance”, em inglês, está relacionado a “tudo aquilo que se pode executar”, enquanto em francês, além de significar rendimento ou desempenho esportivo, limita-se ao sentido de “re-presentation”, ou ao de “a performance” (assim como em português), que é a “performance art”, em inglês. Como aponta Pavis, a prática da “performance” (em francês) ou da “performance art” (em inglês) ficou muito mais conhecida na Europa.

um papel, não imita nada, mas realiza ações e é muitas vezes o próprio objeto de sua *apresentação*¹⁰⁹ verbal ou gestual” (PAVIS, 2017, p. 225, grifo meu).

Também é no contexto americano que surgem o *Performance Studies*, dando conta de um conjunto de fenômenos sociais relacionados à realização de ações sob os olhos de um público, o que vai além da performance enquanto espetáculo de palco. Um dos grandes nomes desse campo de estudos, o professor Richard Schechner, sustenta que

‘realizar performance’ é fazer algo no nível padrão – ter sucesso, ter excelência. Nas artes, ‘realizar performance’ é colocar esta excelência em um show, numa peça, numa dança, num concerto. Na vida cotidiana, ‘realizar performance’ é exhibir-se, chegar a extremos, traçar uma ação para aqueles que assistem (SCHECHNER, 2006, p. 2).

O *Performance Studies* não se restringe às performances estéticas (atividades artísticas, espetáculos cênicos) e debruça-se, especialmente, sobre as de caráter antropológico ou cultural (rituais, cerimônias, folclore etc)¹¹⁰, sendo “uma resposta a um mundo cada vez mais ‘performativo’” (SCHECHNER, 2002, *apud* PAVIS, 2017, p. 227). A declaração de Schechner remete-nos à relação não fortuita entre os dois conceitos, performance e performativo, unidos por uma maneira de ver o mundo cujos desdobramentos colocam em xeque a ideia de representação e arrastam de roldão a crise das grandes narrativas, o elogio dos artistas às formas instáveis, o teatro do corpo, em síntese, menos a reprodução e mais o “fazer”, de maneira singular, como a chave de tudo. Logo, podemos dizer que as formulações de Austin, ampliadas por Searle, lançam, direta ou indiretamente, as bases para um campo de estudos diverso, bastante amplo e nem sempre estável. Lembra-nos Pavis (2017, p. 230) que a “teoria dos atos de fala é então estendida e aplicada a outras ações humanas, pelo fato de se dizer ou de se repetir gestos que se tornam uma segunda natureza”, isto é, gestos que realizam ações e recriam mundos.¹¹¹

¹⁰⁹ Diferentemente do entendimento de “representação”, a “apresentação”, segundo Pavis (2017, p. 225), distancia-se da ideia de imitação precisa da realidade, já que essa pode ser distorcida ou tratada com exagero. Nesse sentido, há a quebra do efeito de ilusão e o dirigir-se diretamente ao público, características da performance enquanto forma artística alternativa ao teatro do texto.

¹¹⁰ A respeito do tratamento da performance a partir de um sentido puramente estético, e não antropológico, a crítica Josette Féral (2008) considera que o professor Andreas Huyssen é um dos expoentes nos países europeus, enquanto a obra de Richard Schechner seria dominante nos países anglo-saxões.

¹¹¹ Segundo Karl Erik Schøllhammer (2013), à época da publicação de *How to do things with words*, de Austin, o termo “performance” surge e ganha centralidade na obra dos antropólogos americanos Gregory Bateson e Erving Goffman sob a perspectiva do pensamento social construtivista. Posteriormente, Jean-François Lyotard propõe, de acordo com Schøllhammer, que “a performatividade, as pequenas intensidades estéticas, substitui as grandes narrativas. Num período em que se perde a confiança em narrativas do progresso, do conhecimento ou da emancipação, surgem novos valores relacionados à eficiência performática

No tocante à literatura, Schøllhammer (2013) destaca que os questionamentos à lógica representacional sinalizaram uma tendência dos estudos literários que provocaram um desvio de atenção das particularidades intrínsecas do texto, como o estilo, o discurso e a própria literariedade, para um fazer textual mais pragmático, o que inclui a performance. Essa tendência estaria relacionada a uma reformulação crítica da teoria literária, depois do auge teórico das décadas de 1960 e 1970, trazendo mudanças quanto ao entendimento do objeto literário, à abrangência da literatura comparada e ao diálogo com a perspectiva cultural.¹¹²

Nesse “fazer textual mais pragmático”, em uma espécie de performance do texto, encontraríamos “um efeito de ironia por via da repetição, da citação, da autorreferencialidade, e principalmente pela ficcionalização que abre a possibilidade de questionar o lado constitutivo da linguagem” (SCHØLLHAMMER, 2013, não paginado), ou seja, há menos um foco na lógica da representação do que na repetição com uma margem de diferença transgressora, que cria algo novo. Como se vê, essa definição muito se aproxima do tratamento dado por Derrida ao performativo e à sua possibilidade de citação em outros contextos, de modo nunca idêntico, e aqui percebemos ainda, bem notadamente, um cruzamento dos conceitos de performance e performativo, o que não deixa de estar relacionado a uma seminal interseção entre os dois.¹¹³ Sobre esse aspecto, Schøllhammer (2013, não paginado) pondera que não há uma firme diferença conceitual entre ambos e que muitas vezes são aplicados sem diferenciação, importando o “fazer da linguagem e da literatura [que] precisa ser sempre enxergado nessa dupla perspectiva de afirmação do que existe e de possibilidades criativas por meio da assertiva de outras realidades”.

Essa dupla abordagem que se equilibra entre a reiteração e a criação de “outras realidades” está, de algum modo, relacionada ao que Luciene Azevedo (2004, 2007) chama

em detrimento das projeções narrativas” (SCHØLLHAMMER, 2013, não paginado), culminando em um campo de estudos que envolve diversas disciplinas. Desdobrando a interseção entre os conceitos de performance e performativo/performatividade, Schøllhammer ainda cita a historiadora de arte Mieke Bal, para quem a diferença remonta à aplicação em diferentes campos discursivos. De acordo com sua visão, a performance seria mais usada na antropologia, sociologia, etnografia e estudos teatrais, enquanto a performatividade, nos estudos da linguagem, nos estudos de gênero, na literatura e também no teatro, embora saibamos que há um entrecruzamento desses conceitos.

¹¹² Nesse contexto, Schøllhammer (2013, não paginado) menciona o teórico da recepção Wolfgang Iser, que, ao discutir a performance sob a ótica do “fim da representação”, pergunta-se se o termo (performance) descreve apenas uma “condição histórica ou a falta de adequação do conceito [de representação] enquanto explicação do que acontece nas artes e na literatura”. Para Iser (2013), estando o texto literário aberto a diferentes preenchimentos de sentidos dados pelas diferentes interpretações, falar em performance é mais apropriado do que mimesis, já que esse termo trabalha, segundo ele, com imagens pré-estabelecidas.

¹¹³ Cf. nota 80. Não custa lembrar que há também uma aproximação não fortuita com o conceito de “performatividade” de Butler.

de performance autoral, em que ocorre, na literatura, um abalo nas formas tradicionais de representação, abrindo espaço para a problematização do caráter imitativo da arte e fabricando *personas* que desestabilizam uma suposta unidade da instância autoral. Há, então, um deslocamento do “paradigma da representação para o da performance construída sobre um precário equilíbrio entre a crítica e a reiteração de muitos preconceitos e estereótipos” (AZEVEDO, 2007, p. 80).¹¹⁴

Em meio a essa breve resenha de alguns pontos do emaranhado teórico que a performance suscita, qual caminho seguir aqui? O que, efetivamente, me interessa dessa revisão bibliográfica e que pode movimentar os questionamentos que perpassam o capítulo? Iniciei a reflexão teórica deste subcapítulo com a referência à definição de performance enquanto realização de uma ação, cujas discussões, de alguma maneira, acionam o performativo e que, na literatura, pelo menos até o que vimos, diz respeito a algo como um “procedimento textual”, uma forma de operar dentro do texto que desloca o paradigma da representação. Porém, a performance na literatura não se resume a uma “encenação” no nível do texto, porquanto está conectada a uma disposição autoral em “realizar uma ação” para além de sua obra, isto é, falar sobre a obra (e não somente sobre ela) fora e ao lado dela, configurando uma “dramatização de si” (para usar novamente a expressão de Diana Klinger) que também ocorre fora do material textual, quando o autor se expõe e expõe seu trabalho em aparições públicas, tais como eventos literários, mídias sociais e entrevistas. Mas por que chamar esse movimento autoral de performance?

Lembremos que o entendimento de performance enquanto forma artística enfatiza a exibição do performer, a quebra do efeito de ilusão, o dirigir-se diretamente ao espectador, bem como a ação realizada ao vivo, para mencionar algumas características já destacadas. Se nos apoiarmos na nomenclatura das artes cênicas, podemos dizer que existe uma “quebra da quarta parede”, pois a performance não procede tentando manter o efeito de

¹¹⁴ O artigo que cito, “Representação e performance na literatura contemporânea”, dialoga com a tese de doutorado de Azevedo (2004), que aborda a performance autoral como um procedimento do que a pesquisadora chama, no âmbito da produção contemporânea, de “literatura do entrave”, cujas obras recuperam a mimesis como encenação, indicando um “apetite pelo presente que quer barbarizar, quer reeditar a experiência do choque. [...]. Tal encenação vai direto às imagens pré-fabricadas, divertindo-se com a pasteurização, ‘devorando’ o presente, e concretiza-se através da exposição cínica de uma voz que esquadrinha os aspectos mais conflitivos, reificantes e violentos da realidade. [...]. No panorama brasileiro, Marcelo Mirisola parece muito à vontade para fincar seus entraves e ridicularizar o *modus vivendi* da classe média enquanto André Sant’Anna quer burilar um texto que mimetize mecanicamente um grau zero de burocratização dos afetos, dos comportamentos” (AZEVEDO, 2004, p. 28). Ao lado de uma releitura do conceito de cinismo de Peter Sloterdijk, a performance no texto mimetiza, ironicamente, a realidade, culminando numa postura crítico-reflexiva e em uma forma de resistência despreocupada em assumir uma postura engajada. Há, então, a repetição/simulação de preconceitos, estereótipos, imposturas e lugares comuns pela *persona* narrativa, ou seja, a mimetização daquilo que se pretende criticar. Retornarei a essas questões no subcapítulo “‘Dentro-fora’ em *A vista particular*”.

verdade, ou de realidade, mas chama a atenção do espectador para o que está acontecendo ali, para a descrição das ações em detrimento do representar, para o processo de uma fabricação artificial que se realiza. Sendo assim, é possível ler as aparições autorais fora da obra como performance porque o “exibir-se” fica em evidência, extrapolando a criação ficcional (ou autoficcional).¹¹⁵ O autor exhibe a si mesmo e a própria obra, realçando, muitas vezes, o processo de criação, os bastidores de escrita e as entrelinhas do texto, dialogando com uma audiência, com um público leitor.¹¹⁶ Mais do que isso, a voz que fala da obra é fruto de uma criação autoral, uma *persona* (ou mais de uma) que, além de poder distanciar-se da identidade civil do autor, está apta a desencadear mais dúvidas do que certezas a respeito do texto, como já abordado (cf. p. 84-87).

Diante do exposto e tentando responder às indagações sobre o meu interesse nessa discussão e sobre qual caminho seguir, acredito que a performance autoral que se desenrola no texto pode estar conectada à performance do autor fora da obra, não sendo raro que essa última seja levada para dentro do material textual, como pretendo desdobrar. Caminharei, então, com a noção de performance autoral como procedimento que desloca o paradigma da representação e cria *personas* no interior do texto (mais especificamente no subcapítulo “‘Dentro-fora’ em *A vista particular*”), as quais podem estar ligadas às *personas* do autor, que falam para um público, nas suas inúmeras aparições públicas. E é aqui que volto a já anunciada encruzilhada entre performance e assinatura, porque parece-me que existe uma diferença entre a performance ser, de um lado, consequência de uma obra ou de uma assinatura e, de outro, estabelecer-se como o ponto de partida para a fatura do texto, configurando um elemento criador de uma assinatura.

No primeiro caso, acredito que a figura autoral, posicionando-se publicamente sobre o trabalho literário, revela um autor que se constitui fora do texto como efeito da obra ou como sua projeção, isto é, como consequência de uma assinatura que está se formando ou que já circula. Sob essa perspectiva, a performance pública do autor, sua “saída do papel”, por assim dizer, resulta da circulação de seu nome e de sua obra. Em outras palavras, a

¹¹⁵ Na tese, não me aprofundarei na relação entre performance e autoficção. Para um desdobramento do tema, na literatura contemporânea, conferir Azevedo (2008) e Klinger (2008, 2012).

¹¹⁶ Muitas vezes, o leitor “vai ao encontro” do autor para saciar uma curiosidade sobre a vida do sujeito que assina (quando está diante de um texto considerado autoficcional, o leitor pode, por exemplo, cotejar o que ouviu fora do papel com o que leu), ou para conhecer os bastidores de escrita. Há um tempo, esse interesse do público pela vida do autor poderia se dar quando, após a leitura da obra, se recorria às biografias ou autobiografias de quem escrevia. Vale destacar também a existência de um movimento oposto, quando o público leitor interessa-se pela produção textual do autor após ter acesso à sua performance pública, movimento que encontra solo fértil atualmente, haja vista o grande número de eventos dos quais o autor participa e o uso que faz das mídias sociais.

performance seria um dos “produtos” de uma assinatura que está emergindo ou que já está firmada. Para trazer um exemplo interessante nesse contexto, vale recorrer a Gonzalo Aguilar e Mario Cámara (2017), que, em *A máquina performática: a literatura no campo experimental*, referem-se à performance de Paulo Leminski, destacando que ele

foi uma figura midiática, um escritor contratado pela editora Brasiliense para escrever uma série de biografias sob encomenda, um poeta que teve seu próprio programa de televisão e que trabalhou durante anos como publicitário. [...]. Leminski fez um efetivo desenho de sua pose, que a canonização retrospectiva de sua obra continuou utilizando depois de sua morte. Durante sua vida, esculpiu-a em jornais, programas de televisão, entrevistas, leituras e recitais. A canonização retrospectiva recorreu, além de sua poesia, a seu caráter de poeta maldito e erudito ao mesmo tempo. [...] observamos uma constante [nas fotografias]: o bigode basto, que com o passar dos anos se tornou um verdadeiro *logotipo*. [...]. Esse bigode basto parece encarnar o signo de uma vida exuberante que combinou o excesso e a tragédia, mas também uma espécie de assinatura singular para uma produção singular (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p. 143-146).¹¹⁷

É possível ler a performance pública de Leminski como um efeito de sua assinatura singular, de um estilo do poeta que extravasou seus versos e tomou lugar nas suas diversas aparições midiáticas, como na televisão, nos jornais e nas fotografias. O autor levou para fora do texto uma marca que percorre sua obra poética, quer dizer, a máscara e a pose de Leminski carregaram uma imagem do autor que, de algum modo, já estava presente nos poemas.¹¹⁸ Logo, nesse caso, não é somente seu gesto signatário que esteve (e ainda está) dotado de singularidade, mas sua performance também carrega algo de exclusivo e que, tal como o texto, vai sendo moldada também com influência da recepção.

E aqui cabe um desdobramento dessa última frase. O que estou querendo dizer com “vai sendo moldada também com influência da recepção”, ainda pensando a performance como um “seguimento” da assinatura, é que o autor (e não me refiro aqui somente a Lísias)

¹¹⁷ Ao falar sobre Paulo Leminski, Aguilar e Cámara (2017, p. 141) utilizam o termo *pose*, que aparece no título do capítulo “A máscara e a pose”, referindo-se àquilo que envolve o corpo, como os gestos, os trejeitos e as vestimentas do autor. Ao lado da máscara – entendida como o dispositivo que demanda uma textualidade, o que não se restringe a obra, mas também diz respeito às falas públicas de quem escreve – a pose adquire um estado público, e ambas estão marcadas “por uma tensão entre a vida pública, a instituição, o escritor e o mercado”. Aqui, aproximo a relação entre máscara e pose com o entendimento de performance, já que os conceitos são atravessados pelas aparições públicas e textualidades do autor dentro e fora da obra.

¹¹⁸ Aguilar e Cámara (2017, p. 142-143) citam como exemplo o poema “Um dia”, publicado no livro *Caprichos e relaxos* (1983), como um entre outros de Leminski relacionado a suas estratégias de autoapresentação. Nesse caso, os críticos consideram que há “uma certa ideia do fracasso, uma tendência à entrega e ao sacrifício pela poesia, e evidentemente uma falsa modéstia” do poeta. Cito o poema: “um dia / a gente ia ser homero / a obra nada menos que uma íliada /// depois / a barra pesando / dava pra ser aí um rimbaud / um ungaretti um fernando pessoa qualquer / um lorca um éluard um ginsberg /// por fim / acabamos o pequeno poeta de província / que sempre fomos / por trás de tantas máscaras / que o tempo tratou como a flores”.

acaba incorporando à sua obra e, por conseguinte, às exposições que faz dela e de si, os modos como o público leitor, especializado ou não, acolhem seu trabalho, o leem e o criticam, ou seja, à medida que o autor vai construindo uma recepção crítica, vai também desenhando sua assinatura (e sua performance). Dizendo de outro modo, é como se o autor, quando começa a escrever, não tivesse uma ideia precisa de qual é o seu “estilo”, porém ele vai se consolidando concomitantemente à ampliação da obra, porque a crítica contribui para que as marcas autorais sejam delineadas, o que também impacta as movimentações do autor fora do texto. Traçando uma discussão sobre o que ele chama de “postura de autor”, o crítico e escritor suíço Jérôme Meizoz (2007, p. 10) sugere que a imagem do autor, além de resultar de uma autocriação, também emerge de uma criação coletiva, “fruto das avaliações dos leitores, dos pares e da crítica”. Logo, teríamos a performance manifestada em decorrência da assinatura que, por sua vez, é, de alguma forma, balizada pelos modos como a obra é recebida.

Mas como pensar essa relação em um cenário no qual um bom número de autores lança mão da performance pública como um procedimento em comum para aproximar-se do público leitor, divulgar a obra e aparecer comentando o texto?¹¹⁹ Se a “saída do papel” para ganhar os espaços midiáticos da contemporaneidade é algo que resulta da obra de vários autores da atualidade, então a performance, nesse contexto, não pode ser tomada como uma marca de exclusividade que detém a mesma singularidade da assinatura, como no caso de Leminski, cujas aparições, com suas características arrastadas para fora dos poemas, podem ser vistas como um elemento de identificação do autor.¹²⁰ Essa reavaliação da performance pode atuar ao lado de um possível redimensionamento da assinatura se a consideramos, em vez do “ponto de partida” para a exposição do autor (como expus até aqui), uma consequência, isto é, a performance como dispositivo criador da assinatura.

Assim, retomo a sutil diferença que tenho anunciado desde o início do subcapítulo. Argumentar que a performance pode ser um dispositivo criador da assinatura e não um efeito, me faz sustentar que a construção da obra (e da assinatura) seria resultante, dentre

¹¹⁹ Aguilar e Cámara (2017) enfatizam que a vida literária contemporânea tem demandado, cada vez mais, as aparições físicas e virtuais do autor. Já Meizoz (2007) considera que a “era do espetáculo” fomenta as produções de imagem autorais. Na nota 88, trouxe alguns nomes de autores cuja performance pública ganha os espaços midiáticos da contemporaneidade.

¹²⁰ Além de Leminski, Aguilar e Cámara (2017) fazem um comentário sobre a máscara e a pose de Clarice Lispector, cujas aparições públicas eram alimentadas por um mistério singular, acentuada fotogenia, uso de pseudônimos, algumas características que, na década de 1960, consolidaram-se numa “figura prismática de eficácia extraordinária, cujos diversos lados pareciam potencializar-se como a energia do mistério. Pensatividade e faceirice constituíram a bem-sucedida performance que Clarice realizou no cenário de uma indústria cultural crescente” (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p. 164-165).

outras coisas, da performance do autor, quer dizer, do “fora” do texto – das poses, das máscaras, das imagens e das posturas autorais, para usar as nomenclaturas acionadas, ao lado do conceito de performance – que contaminaria a obra, como se a performance pública do autor impregnasse o texto e contribuísse para a criação de uma assinatura ou para mantê-la ativa. A implicação direta desse argumento, como já aventado, é um reentendimento do conceito de assinatura, pois ela não seria reconhecida apenas pelas marcas autorais que emergem com o texto, de dentro do texto¹²¹, mas algo forjado também como resultado da movimentação do autor em torno e fora da obra, o que muitas vezes repercute em uma performance dentro do texto. Nesse caso, também é inegável o importante papel da recepção para o desenho da assinatura. Todavia, a própria performance autoral vai moldando uma forma de transitar dentro da obra e para além dela. É desse lugar que discutirei a confluência entre assinatura e performance na produção de Ricardo Lísias.

* * *

Como já apontei em “O performativo e a literatura contemporânea”, após a publicação de *O livro dos mandarins* (2009), Lísias passa a investir expressivamente em uma produção que traz seu nome próprio e recorrentes referências biográficas no interior das narrativas. É bastante curiosa essa mudança de chave temática, afinal de contas, o nome do autor já circulava, atrelado a determinadas características que estavam formatando uma assinatura, sob a chancela de um público leitor especializado, recebendo, por exemplo, o reconhecimento da edição brasileira da Revista Granta de 2012 e a indicação a alguns prêmios literários. A recepção, portanto, ao acolher, ler e criticar as primeiras publicações do autor, reconhece algumas marcas que vão se consolidando com a ampliação da obra, pelo menos até um determinado momento.

Na orelha de *Duas praças* (2005), Ronald Polito sublinha que, nesse livro, o autor explora mais livremente marcas que já se destacavam em *Capuz* e *Dos nervos*. Já no posfácio de *Anna O. e outras novelas* (2007, 195-205), Leyla Perrone-Moisés aponta que Lísias é “um dos melhores escritores revelados nos últimos anos. [...]. [ele] não tira suas histórias de si mesmo [...]. Ele se coloca na pele de personagens bem diversas de si mesmo, o que é tanto uma generosidade quanto um princípio básico de boa ficção”. Em *O livro dos mandarins*, também na orelha, Wilson Bueno realça que o autor “se coloca, sem erro, como

¹²¹ Lembremo-nos dos três “níveis” de assinatura exploradas no capítulo um: a inscrição do nome, o conjunto de marcas autorais e a contra-assinatura.

um dos bons momentos da nova literatura brasileira”, “pelo empreendimento de altíssimo risco e pela coragem autoral”. Os três comentários bem ilustram como uma crítica especializada avalizou a obra de Lísias no início de sua carreira, um aval ancorado no reconhecimento de marcas como a ficcionalização de questões de cunho político e social, tais como a condição dos moradores de rua, as ditaduras latino-americanas e a crítica à sociedade capitalista. Mesmo com esse amparo da recepção, com a legitimação de uma assinatura que estava emergindo, o autor não trabalha, logo em seguida, na direção da ampliação desses temas (pelo menos de forma direta), porque dá uma “virada radical” em sua obra, indo na contramão da “boa ficção” e tirando “suas histórias de si mesmo”.

O que, então, passa a moldar as publicações seguintes de Lísias? Por que essa “virada radical”? Os textos que foram endereçados a um grupo de leitores selecionado pelo autor, o conto “Divórcio”, publicado em uma edição da revista Piauí de 2011 e o livro *Divórcio* (2013a) parecem ter nascido como consequência dos desabafos do autor, no *Facebook*, sobre a separação da ex-mulher, e da repercussão dessas postagens (já deletadas) junto aos seguidores. Nesse ínterim, temos a publicação de *O céu dos suicidas* (2012a). Dias antes de divulgar seu lançamento, o autor publicou uma foto de André Silva, cujo *post* fazia referência a uma passagem do conto “Divórcio”: “A lembrança mais forte é a de como ele era bonito. O André era um homem lindo” (LÍSIAS, 2011, não paginado).

Figura 12 – Divulgação de *O céu dos suicidas*.¹²²



¹²² Disponível em: <<https://bit.ly/33ohPj6>>. Acesso em: 20 jun. 2019.

Figura 13 – Divulgação da foto de André Silva.¹²³



Discutindo as novas relações entre o público e o privado nos últimos anos, Paula Sibilia (2015, p. 134) avalia que muitos artistas têm se concentrado no espaço íntimo “convertendo-os em sua matéria-prima para efetuar as mais diversas indagações estéticas, inclusive ultrapassando nessa busca certos limites morais que antes se consideravam intransponíveis”. Seria o autor do nosso estudo um desses artistas? Aproveitando-se de episódios pessoais e da emergência das narrativas em primeira pessoa, Lísias altera o eixo temático de suas histórias e, mais do que isso, aproveita-se de sua performance pública na rede a favor da fatura dos textos. Dessa maneira, não é somente o “fora” enquanto “realidade”, acontecimento pessoal, que invade as narrativas, tampouco apenas o “fora” que a recepção representa e que não deixa de incidir sobre a obra, mas o “fora” motivado pela exposição pública do autor na rede, pela sua presença sob uma máscara que não só divulga e comenta a obra, pois está disposto, além disso, a levar a performance para dentro do texto e alavancar uma assinatura.

Digo “alavancar” uma vez que ela já estava se firmando com um bom respaldo da crítica. Contudo, a “virada radical” revela-se como um modo de ganhar ainda mais visibilidade, atrair mais leitores e, quem sabe, diversificar o público. Isso porque, ao servir-se, em sua literatura, da exposição sobre eventos biográficos rastreáveis, Lísias chega também ao “leitor espião” (os mesmos interlocutores dos *posts*? Talvez.) e vai ao encontro da emergência contemporânea das narrativas em primeira pessoa. Esse leitor que quer ser

¹²³ Disponível em: <<https://bit.ly/2Yxa7BG>>. Acesso em: 20 jun. 2019.

espião da “vida real” de quem escreve e do processo de criação daquilo que lê coloca-se como um “cúmplice voyeurista” (VICENTE, 2014 *apud* SIBILIA, 2015, p. 142) do autor, que capitaliza essa demanda em prol da performance.

Sendo assim, a performance autoral de Lísias está caracterizada por um grande interesse do autor em sair do papel e falar para um público, seja comentando a obra, seja divulgando-a – o que está presente no trabalho de muitos autores atuais, como já mencionei – porém não se resume a essas aparições como uma extensão da obra (a performance como consequência), haja vista a utilização da performance como ponto de partida para a criação e, por conseguinte, como procedimento que interfere na manipulação da assinatura, que passa a ser forjada não somente a partir dos livros.

Podemos afirmar que, com *O céu dos suicidas e Divórcio*, o investimento na performance amplificada para dentro dos textos funcionou satisfatoriamente, porquanto os livros fizeram com que o nome do autor circulasse ainda mais, no meio especializado ou não, multiplicando sua aparições públicas para divulgar e comentar as narrativas, sempre defendendo seu status puramente ficcional, uma postura que tenta enviesar a leitura. Vejamos um trecho de uma de suas entrevistas:

Eu acredito que exista leitura de má fé e foi o que aconteceu no meu romance *Divórcio*. Algumas pessoas tentaram entender o que elas queriam para chegar a uma conclusão que elas já tinham. Houve um espalhamento imenso de boataria de que eu estaria escrevendo sobre as minhas experiências. [...]. O romance *Divórcio* não conta as minhas experiências pessoais tais quais elas poderiam ter sido vividas. No entanto, como havia um boato de que eu estava fazendo isso, o boato se sobrepôs à verdade [...]. Agora, o que eu aprendi disso, e que eu estou aplicando na criação posterior, na criação do meu e-book, nos acontecimentos, é como funciona o mecanismo do boato. Me ensinaram como fazer um boato. [...]. Eu incorporei o boato a minha criação artística.¹²⁴

A “criação posterior” é a série de ebooks *Delegado Tobias* (2014), sobre a qual tratei no primeiro capítulo. É interessante notar como o autor diz incorporar o que chama de “boato” ao seu trabalho – e realmente o faz, sem pudores – por meio de uma história absurda e debochada (inclusive com um dos ebooks em branco, lembremos), que menos quer narrar alguma coisa do que, deliberadamente, confundir o leitor com a fusão escancarada entre realidade e ficção (que, como vimos, se apoiou no *Facebook* como extensão dos ebooks). Lísias, então, aproveita-se do impacto gerado pelas especulações a

¹²⁴ Entrevista de Ricardo Lísias para a TV Cult (Revista Cult). Disponível em: <<https://goo.gl/uAbeMt>>. Acesso em: 01 dez. 2016.

respeito de seus textos anteriores e que foram ventiladas ainda mais por ele próprio, pois, além de ter sido um dos principais responsáveis pela “boataria” – já que, em um determinado momento, expôs o “fato” ocorrido com ele – utilizou o “fato” como mote para sua construção narrativa e, depois, seguiu alegando que era tudo ficção. Dizendo de outro jeito, o “boato”, que ele alega ser produto de uma “leitura de má fé” de *Divórcio*, teve a semente plantada por ele mesmo, afinal, como esperar que o leitor não lesse o texto sem lançar mão, como chave de leitura, das referências “reais” expostas pelo próprio Lísias? Há, então, certo cinismo na fala dele, ou melhor, na *persona* do autor que emerge na entrevista, uma *persona* que também transita com outras facetas (no *Facebook*, em *Divórcio...*) e “arma a esparrela” para o leitor.¹²⁵

Dessa forma, mais do que “incorporar o boato à criação artística”, Lísias incorpora a própria performance “à criação artística”, uma vez que sua disposição em “bagunçar o coreto” entre fato e ficção, revelada na entrevista, repercute na confusão narrativa que é *Delegado Tobias*, que leva ao extremo uma sátira sobre, nada menos do que, a autoficção. A série, não custa lembrar também, culminou na suposta denúncia anônima sofrida pelo autor por “falsificação de documentos”, bastante disseminada por ele nas redes sociais.

A performance, então, é levada à risca para dentro de *Inquérito policial: família Tobias* (2016a) e do *booktrailer* de divulgação. A extensão da performance fora do texto e, ao mesmo tempo, a propagação desse “fora” para dentro da obra demonstram um modo de querer ser visto, lido, de chegar ao público, em nome de sua assinatura. Sendo assim, Lísias aposta em uma “virtuosidade comunicativa”, característica da performance, segundo Richard Bauman, para quem

¹²⁵ Em *A representação do eu na vida cotidiana*, Erving Goffman (1985) considera que os comportamentos sociais fazem parte de uma encenação e, sob essa ótica, discute a crença do próprio indivíduo no papel que está representando. Para Goffman (p. 25), “quando um indivíduo desempenha um papel, implicitamente solicita de seus observadores que levem a sério a impressão sustentada perante eles”. Haveria dois extremos nessa representação. De um lado, um autoconvencimento de que a encenação corresponde à realidade. Do outro, um “ator” que não está totalmente convencido de sua encenação: “Quando o indivíduo não crê em sua própria atuação e não se interessa em última análise pelo que seu público acredita, podemos chamá-lo de ‘cínico’ [...]. Fique entendido que o cínico, com todo o seu descompromisso profissional, pode obter prazeres não-profissionais em sua pantomima, experimentando uma espécie de jubilosa agressão espiritual pelo fato de poder brincar à vontade com alguma coisa que o público deve levar sério” (GOFFMAN, 1985, p. 25-26). A perspectiva do crítico é interessante para lermos o “cinismo” de Lísias, que representa papéis, por meio de suas *personas* públicas, nos quais ele mesmo demonstra não acreditar. O autor defende o estatuto ficcional das narrativas e afirma que a recepção de sua obra foi pautada no “boato”, ao mesmo tempo em que assume “armar a esparrela” (como vimos na entrevista citada em outro subcapítulo) e fomenta o que chama de boato, ou seja, tenta brincar, cinicamente, “com alguma coisa que o público deve levar sério”. A tese de Goffman ainda funciona bem nesse contexto, principalmente se considerarmos que as redes sociais são uma espécie de laboratório para esse jogo, já que, nelas, o autor pode interagir com o público e aferir como ele recebe os papéis que estão sendo representados.

[...] o performer sinaliza para uma plateia, na verdade, ‘ei, olhem para mim! Eu estou em ação! Olhem como eu me expesso de maneira habilidosa e eficaz’. Ou seja, a performance reside na presunção de responsabilidade com uma plateia com o intuito de mostrar virtuosidade comunicativa. [...] (BAUMAN, 2004, *apud* AUSLANDER, 2013, p. 10).

Bauman salienta ainda a importância da participação colaborativa da plateia e de sua avaliação como um elemento fundamental da performance, ressaltando seu caráter interacional. *Delegado Tobias* é um bom exemplo de como Lísias, por meio da performance, se apoiou na interação com o público para levar adiante os ebooks, já que, durante as publicações dos cinco volumes, o *Facebook* foi bastante utilizado para estender a história por meio não só do perfil fictício criado para o personagem Paulo Tobias, como também de diversos *posts*, nos quais os leitores comentavam os acontecimentos da narrativa, e que depois compuseram o último volume da série.

Pensando a performance de Lísias a partir da reflexão de Bauman, é possível concluir que o autor de *Divórcio* não é somente hábil em se valer da “virtuosidade comunicativa” como uma estratégia para chegar ao público e tentar manipular sua assinatura, mas também não tem constrangimento em experimentar com essa manipulação, tirando partido das transformações do contemporâneo. Ao trazer, por exemplo, a lógica do “boato” para a composição do texto, fazendo uso de uma mídia social na qual circula todo tipo de informação, acredito que Lísias também está jogando luz sobre um *modus operandi* da internet que se soma a um fetiche exibicionista típico do nosso tempo, fetiche esse que também foi alimentado pelo próprio autor com a exposição de episódios pessoais na internet e, posteriormente, com o aproveitamento disso nos textos “artesanais” e nos livros *O Céu dos suicidas e Divórcio*.

Tais estratégias também são alvo de críticas que dizem respeito, por exemplo, a questões éticas (um machista que expõe a ex-mulher e que espetaculariza a morte do próprio amigo?) e estéticas (trata-se mesmo de literatura ou de uma espécie de “apelação autoral” para ganhar visibilidade? É um crítico da sociedade do espetáculo ou mais um artista que se aproveita da exposição do “eu” para atrair um determinado público leitor? Gênio ou embuste?).

Ainda que demonstre interesse em potencializar essas estratégias, em performar visando à consolidação de seu nome, Lísias não é o único que “acena para uma plateia”. Nesse contexto, é emblemático o nome de João Paulo Cuenca, que, desde o início da carreira, utiliza a performance como uma maneira de aproximar-se da recepção e atrair leitores.

Com a publicação de seu primeiro romance, *Corpo presente* (2003), o autor alimentava um *blog*, hoje fora do ar, de nome “Carmen Carmen” – alusão à personagem do livro – no qual trazia os bastidores da escrita e que funcionava como uma primeira janela de divulgação do romance de estreia. Nesse mesmo ano, Cuenca também ganhou visibilidade ao participar de uma mesa na primeira edição da Festa Literária Internacional de Paraty, devido ao lançamento do livro *Parati para mim* (2003), em que há um conto seu. Voltando à FLIP em 2016, dessa vez para falar do seu livro *Descobri que estava morto* (2016), o autor declara: “O que eu estou fazendo aqui agora é teatro, uma performance teatral, não tem nada a ver com literatura. Estou falando de livros [...]” (CUENCA, *apud* MURARO, 2016). É interessante notar como Cuenca faz referência à própria performance, em vez de simplesmente vestir a máscara da figura autoral que falaria da obra como se fosse um farol que, supostamente, iluminaria a leitura, pois o autor chama a atenção do público para o fato de que estão diante de mais uma voz autoral, o que não deixa de ser mais uma *persona* do autor.

Ademais, sua declaração também é interessante porque tenta frisar que a performance não faz parte da literatura, afirmação questionável, afinal, não vimos que a performance pode ser trazida para o texto literário, como no caso de Lílias? Ou, sendo assim, não estaríamos mais diante de um texto literário? É preciso dizer que a afirmação de Cuenca parece ter mais relação com a performance enquanto consequência da obra (o autor divulgando e comentando o texto nas suas aparições públicas), do que com a performance utilizada, diretamente, como elemento para a fatura do texto. No caso do livro de estreia do autor carioca, a performance do “eu” fora do papel, apoiando-se nos meios digitais, foi importante para chegar ao público e inserir seu nome de autor na cena literária. Já no último romance, de 2016, Cuenca fomenta uma estratégia semelhante para manter a assinatura ativa. O livro, assim como seu contraponto, o filme *A morte de J.P. Cuenca* (2015) – com direção e atuação do autor – foram muito divulgados por ele no *Facebook*, tanto em seu perfil pessoal, quanto numa página dedicada ao longa.

Essa “virtuosidade comunicativa” conecta-se à performance que percorre o livro cuja história é contada pelo narrador-personagem João Paulo Cuenca, que também é escritor e toma conhecimento de “sua própria morte”, pois um corpo foi identificado e reconhecido com os dados pessoais do próprio Cuenca (nome, data de nascimento): “Descobri que estava morto enquanto tentava escrever um livro”, diz ele (CUENCA, 2016, não paginado). O enredo de ficção que o autor garante ter realmente vivido em 2011 culminou na narrativa “baseada em fatos reais”, na qual são apresentados documentos,

como o registro de ocorrência e o guia de remoção do cadáver, e alusões biográficas ligadas a Cuenca. Cabe destacar que a história não se resume a isso e é, entre outras coisas, atravessada pela crítica ao Rio de Janeiro pré-olímpico das desapropriações, da higienização social, da especulação imobiliária e da corrupção. Assim, a performance do “eu” acaba sendo um convite para o desdobramento de outras questões, ainda que ganhe destaque para além das páginas do livro e vá na direção do leitor interessado em “procurar o autor”.

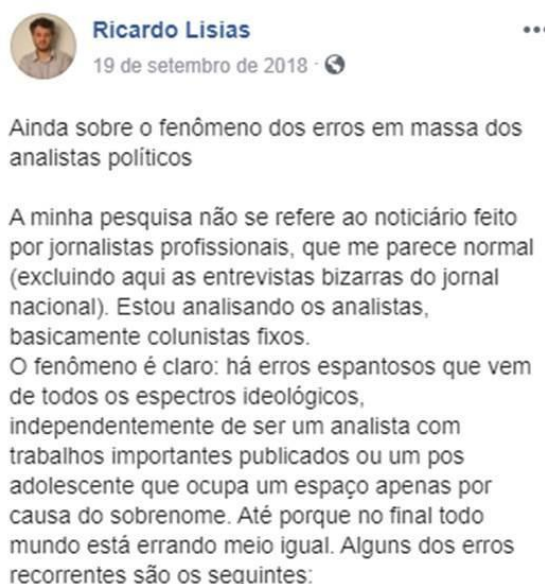
Se compararmos *Descobri que estava morto* com *Delegado Tobias*, não passam despercebidas, como ponto em comum, as mortes de personagens homônimos aos autores (personagens, diga-se de passagem, também escritores) e a presença de mais de um João Paulo Cuenca e Ricardo Lísias como personagens da narrativa. No entanto, há duas diferenças notáveis. A primeira delas é o olhar crítico que o narrador de *Descobri que estava morto* lança sobre questões sociais com as quais ele não concorda. Lísias faz isso em outros textos. Em *Delegado Tobias*, como vimos, não. A outra diferença é que, no livro de Cuenca, a performance se instala como extensão do texto, que projeta-se, inclusive, no filme. Lísias, por outro lado, aproveita-se da sua própria performance para a publicação dos ebooks, conforme venho argumentando.

Dessa maneira, poderíamos dizer que a performance de Cuenca “fora” do texto contribui para a construção de sua assinatura, mas esse “fora” não é deliberadamente levado para dentro do texto (e não estou me referindo à performance dos “eus” dentro do texto) como estratégia para promover sua assinatura. Dizendo de outra maneira, Cuenca não incorpora diretamente sua performance pública à “criação artística”, como Lísias fez. Entretanto, sua performance interfere na construção de sua assinatura, o que corrobora nosso argumento de que não é só o “dentro” do texto, as marcas autorais, que se manifestam em suas obras e contribuem para forjar o gesto signatário, o que impacta o funcionamento do conceito de assinatura na literatura contemporânea.

Na ágora contemporânea, Lísias aproveita-se ostensivamente (e como ninguém, arrisco dizer) da performance em favor de sua assinatura. E ainda que esse procedimento seja caro às obras que alteraram a chave temática de seus textos e acomodaram sua literatura no limiar entre ficção e realidade, a performance como dispositivo criador da assinatura extrapola as obras consideradas autoficcionais. Para o já discutido *Diário da catástrofe brasileira*, Lísias carrega, sobremaneira, sua performance nas redes. Grande parte de posicionamentos críticos antes e depois das eleições presidenciais de 2018, expostos nas redes sociais, a exemplo do que vemos abaixo, estão estampados nas páginas

do “experimento” e, por ocasião das publicações, o autor foi convidado para falar sobre a “estética da nova extrema direita”, censura e outras temas presentes no *Diário*, culminando em um trânsito intenso entre a performance e a produção textual.

Figura 14 – *Post* sobre os erros dos analistas políticos.¹²⁶



Mais do que isso, esse trânsito extrapola o conteúdo e reverbera na forma do material, haja vista a decisão de fazer versões atualizáveis e, assim, tensionar o “lembrar” e o “esquecer”, oscilando entre a repetição e o apagamento como uma maneira de performar, no *Diário*, um recorrente modo de produção e circulação dos textos no contemporâneo, no qual a informação parece caminhar somente para frente, ávida por atualizações. Sem rodeios, Lisias critica a intelectualidade de esquerda que, segundo ele, falhou em seus diagnósticos pré-eleitorais e não voltaram às suas análises, não as revisaram e, de modo indireto, creio que alude ao avançar vertiginoso da informação, que, muitas vezes, soterra a reflexão e a ponderação. Logo, a performance que extrapola o conteúdo está no modo como o autor externa sua crítica por meio da forma que dá aos ebooks, publicando versões que, ao “caminharem para a frente”, apagarão as anteriores, mas ao mesmo tempo, trazem a reescrita, a revisão ou a reiteração daquilo que já foi dito.

Sendo assim, seria possível dizer que o “experimento” também se conecta à performance porque, como disse outras vezes neste capítulo, se vale de uma espécie de “ao vivo” da escrita? Conforme abordado, a arte da performance ocorre ao vivo diante de um público e, com o *Diário*, Lisias tenta ir na direção de um “em tempo real”, na medida em

¹²⁶ Disponível em: <<https://bit.ly/31xJsXg>>. Acesso em: 20 jun. 2019.

que capta o caos político da atualidade, trazendo-o para os seus comentários no próprio texto e nas suas aparições públicas. Teríamos, então, uma espécie de “registro” da posição política do cidadão Lísias atrelada à sua iniciativa editorial em autopublicar-se numa plataforma virtual? Mas se a performance ocorre ao vivo, não resiste ao “registro”? Poderíamos resolver o problema de duas formas.

Primeiramente, considerando que esse suposto “registro” é colocado em xeque tão logo o autor se propõe a atualizar os ebooks e apagar as versões precedentes. E o faz. Em segundo lugar, se levamos em conta que, embora o *Diário* aposte na “saída da ficção”, emerge como uma maneira de o autor manter ativa sua assinatura, conforme discutido. Dessa forma, temos um material inscrito num limiar, seja da repetição e da diferença, seja do “lembrar” e do “esquecer”, seja da saída e da permanência na literatura, ou até mesmo, do diálogo da literatura com outras artes, como no caso da performance. Sob essa ótica, o que chamei de “ao vivo” do *Diário* está e não está conectado à performance. Está porque, como disse, tenta ir na direção de um “em tempo real”, e não está pois também registra, revisa e repete. Mas não é justamente nesse lugar indecidível que se inscreve grande parte da produção literária contemporânea? Lísias acena para esse “espírito do tempo”, tema que pretendo desenvolver mais amplamente em “Uma assinatura no contemporâneo”, no capítulo três. Por ora, e mais especificamente, tratarei da relação entre performance e assinatura em outro texto do autor, no qual também há um aproveitamento das transformações que estamos vivendo hoje.

“Dentro-fora” em *A vista particular*

A obra que analisarei nas próximas linhas foi publicada por Lísias no segundo semestre de 2016, mesmo ano da publicação de *Inquérito Policial: família Tobias*. Diferente desse texto e dos anteriores, *A vista particular* não traz o nome de Lísias como um dos personagens da trama, tampouco está baseada, pelo menos não diretamente, em referências pessoais ligadas ao autor.

A narrativa em terceira pessoa se passa na cidade do Rio de Janeiro e gira em torno do protagonista José de Arariboia, um jovem e introspectivo artista plástico, com uma boa projeção crítica, prestes a montar sua primeira exposição no Museu de Arte do Rio. Do

primeiro para o segundo dos dez capítulos de *A vista partircular*¹²⁷, já nos deparamos com a grande reviravolta da história. Após uma caminhada aparentemente despreziosa, Arariboia é flagrado pelas câmeras das ruas subindo a favela do Pavão-Pavãozinho, mas “ninguém jamais vai descobrir o que aconteceu nos quarenta minutos em que José de Arariboia [...] ficou no morro [...]. Ainda não colocaram câmeras dentro dos barracos” (LÍSIAS, 2016b, p. 18). Contudo, na volta,

[...] completamente pelado, vem descendo José de Arariboia. A câmera que captou esse primeiro movimento não para de tremer, e dá para ouvir duas ou três pessoas muito próximas rindo sem parar. [...] muito à vontade, ele está gingando na rampa de acesso do Pavão-Pavãozinho. É uma dança. [...]. Não há qualquer conotação sexual nos movimentos do nosso artista. Ele não faz gestos insinuantes e muito menos tenta ressaltar certas partes do corpo. [...]. Arariboia ginga, cobre os dentes pretos com a mão direita e avança. Um grupo menor vai perto dele tentando repetir os movimentos. [...]. Todo mundo dança. Alguns já tuítam a notícia. [...]. No cortejo, a democracia impera: menina bem-arrumada caminha ao lado de malandro sem camiseta. [...]. Alguns desistem de imitar o mestre e ficam deitados [na praia] por dois ou três segundos, tempo suficiente para que a viatura da polícia seja ouvida. [...]. Na janela dos hotéis, os hóspedes vão a interrupção do ritual. [...]. Quanto à polícia, tudo o que sei é que, na manhã seguinte, nosso herói foi deixado na frente do prédio onde mora vestindo uma farda. O rosto dele não tem o encanto dos vídeos, mas ainda assim está tranquilo [...] (LÍSIAS, 2016b, p. 21-29).

O que se segue ao “happening” – como é descrito o espetáculo do artista plástico – é uma parceria de trabalho entre ele (que, devido à repercussão do acontecido tem sua exposição cancelada) e o traficante do morro conhecido por Biribó, responsável por “subir” os vídeos de Arariboia que viralizam no YouTube e se tornam sensação em um curto espaço de tempo. Trazendo para o texto uma crítica social carregada de sátira e ironia, Lísias volta-se para questões muito contemporâneas, como a exposição exacerbada da intimidade, a alienação e a quase impossibilidade de separação entre o público e o privado, e é aí que a performance entra.

Conforme anunciei um pouco mais atrás, é notável, em *A vista particular*, a performance autoral utilizada como procedimento textual que desloca o paradigma da

¹²⁷ Cada um dos dez capítulos, além de ser introduzido por um pequeno resumo do que será contado, é composto por dez partes. Cada parte ocupa uma página do livro. A partir do resumo do terceiro capítulo, o narrador faz algumas referências a ele mesmo e temos a impressão de que sua voz vai sendo substituída por outra voz, pois aparecem menções a outro narrador, como se quem estivesse falando não pertencesse à narrativa: “*Em que não haverá o resumo do capítulo que segue, pois o narrador extrapolou no final do anterior e já fez isso. Depois da noite agitada, José de Arariboia dorme*” (LÍSIAS, 2016b, p. 31). Já no quinto resumo: “*É um capítulo cheio de transe. Serei injustamente criticado pelo narrador, que irá mudar minha função, mas apenas no capítulo seguinte. Em protesto a essa atitude radical e desmedida, calo-me até lá*” (LÍSIAS, 2016b, p. 55). Na sexta parte, continua: “*Em que, acusado de adiantar a trama, transformo (contra a minha vontade) meu propósito e agora vou lidar com algumas subtramas [...]*” (LÍSIAS, 2016b, p. 67).

representação e cria *personas* no interior da narrativa, as quais, a meu ver, estão associadas às *personas* do autor que falam “fora” do texto e cuja performance contamina o “dentro”, ensaiando um “dentro-fora”¹²⁸, tal como veremos. Em primeiro lugar, atentemos para a performance que se desenrola textualmente.

Ao tratar da performance no contexto da literatura contemporânea, Azevedo (2004) argumenta que as produções de uma chamada “literatura do entrave” lidam com uma encenação que repete estereótipos, preconceitos e imposturas como uma forma de mimetizar aquilo que se pretende criticar.¹²⁹ Assim, por meio do cinismo, da ironia e da farsa, lugares comuns são repetidos com o intuito de “criar algo novo”, cujo efeito desejado “fica nas mãos de quem termina o ato: entender a performance como a confirmação fetichista da realidade mimetizada ou como postura crítico-reflexiva” (AZEVEDO, 2004, p. 68). Em outras palavras, a crítica se materializa não pela representação preocupada em assumir uma postura engajada ou panfletária, mas pela dissimulação e exposição cínica por meio de vozes no texto que reiteram aspectos conflitivos do presente para performá-lo, numa precária ambivalência entre a repetição e a resistência.

Em *A vista particular*, essa teatralização repete discursos e imagens do presente que ultrapassam o caráter imitativo da mimesis, na medida em que se desdobra em vozes e máscaras que se equilibram entre a exposição/reiteração e a dissimulação/crítica da realidade. Conforme sinalizei, os níveis de sátira e ironia são elementos instauradores da performance no texto, destacando-se, por exemplo, a asserção sobre o caráter confiável da narrativa – “se essa narrativa tiver uma característica principal, talvez seja o planejamento. Além, claro de sua confiabilidade” (LÍSIAS, 2016b, p. 41) – e a inscrição de nomes reais. A exposição de Arariboia aconteceria no mesmo dia da conferência proferida pelo filósofo e crítico de arte francês Georges Didi-Huberman, e, *pós-happening*, o caso é comentado em programas televisivos por nomes como Maria Rita Kehl, Vladimir Safatle e Luiz Felipe Pondé. As referências são inúmeras e nem a Rede Globo sai isenta da trama, sobretudo após a exposição “Comunidade Brava: Turismo Brasil”, organizada por “Zé Arariba” e Biribó.

¹²⁸ Ao referir-se as chamadas “literatura pós-autônomas” – as produções contemporâneas que relativizam a moderna autonomia da literatura e da ficção – Josefina Ludmer (2007) utiliza a expressão “dentro-fora” para caracterizar textos nos quais as fronteiras entre realidade e ficção não estão mais tão definidas como costumavam estar na modernidade. Neste subcapítulo, faço uso da expressão para me referir à performance textual que atravessa *A vista particular* e se relaciona à performance de Lísias fora do texto, numa sobreposição muitas vezes difícil de ser separada.

¹²⁹ Sobre a “literatura do entrave”, conferir nota 114.

Desse ponto em diante, a performance se intensifica, indiciando um “apetite pelo presente que quer barbarizar, quer reeditar a experiência do choque” (AZEVEDO, 2004, p. 28). Vejamos como. A exposição é instalada no Pavão-Pavãozinho e, durante o evento, o morro deve “funcionar” sem nenhuma alteração, apenas dando espaço para as obras, cujo conteúdo mescla seres humanos e coleções particulares e públicas, como o caso de “Homens do tráfico com rifle AK-47” e “Boca de fumo”. A crítica elogia a abertura da irreverente exposição:

Os textos iniciais ressaltavam o inusitado da situação, o olhar atento do artista, que soube captar a singularidade do espaço, a transformação de uma arquitetura triste em um lugar de convivência cheio de possibilidades e o recorte fértil da realidade em algum tipo de encantamento coletivo. [...] De novo as redes sociais abrigam um imenso ruído. [...]. Muita gente diz que se trata de outro espantalho do governo, criado para atrair os holofotes e fazer a mídia esquecer os escândalos de corrupção. A maioria, porém, se digladiava em torno de uma questão que surgiu à época do gingado nu até a praia: estamos diante de um artista original ou de um gênio do marketing? (LÍSIAS, 2016b, p. 82).

De acordo com a descrição do narrador, muita gente, a partir de então, passa a se sentir confortável para transitar na favela, pois, devido ao evento, “nenhum traficante desfilava com armas à vista, a violência parecia abolida daquele ambiente e as drogas viraram coisa de museu” (LÍSIAS, 2016b, p. 85), até que um empresário-investidor reabre o evento no Museu do Amanhã, no Rio de Janeiro, por ocasião dos Jogos Olímpicos de 2016. As instalações, materiais e humanas, são, literalmente, transportadas para o novo local, que deverá ter a mesma função da favela, o “pano de fundo” da exposição. No entanto, uma tragédia “estraga” tudo (pelo menos à primeira vista) na segunda versão de “Comunidade Brava: Turismo Brasil”: um menino negro é baleado após a invasão da polícia ao local.

“Como a venda de cocaína está no interior da obra, o juiz considerou que, por coerência, o assassinato do Menino Negro deve fazer parte da exposição. Não houve crime, portanto” (LÍSIAS, 2016b, p. 95). O corpo da criança baleada pode, inclusive, abrir a exposição, que, posteriormente, é vendida para o Instituto Inhotim, para onde deve ser transferida, exibindo o Pavão-Pavãozinho em seu parque. “Zé Arariba” agrega à “Comunidade Brava: Turismo Brasil” algumas performances e as divulga em sua página pessoal no *Facebook*, como “Polícia em ação no morro mata pelas costas um entregador de pizza” e “Carro com cinco jovens é fuzilado pela polícia”. Uma terceira performance intitulada “Pedreiro Amarildo é preso, torturado e desaparece no interior de uma Unidade de Polícia Pacificadora” é a mais procurada pelos moradores, pela polícia e “deverá ocorrer

toda última terça-feira de cada mês” (LÍSIAS, 2016b, p. 100), além de também ser transferida para o Inhotim.

É nesse ritmo entre a naturalidade e o extremismo – uma “performance hiperbólico-desmedida” (AZEVEDO, 2004, p. 31) – que a narrativa se desenrola, encenando e satirizando os absurdos do cotidiano e da própria definição de arte na contemporaneidade: “ficou decidido que as obras [os moradores] trariam seus objetos pessoais e apenas o que lhes fosse de grande estima. O resto seria feito através das anotações do próprio Arariba e do testemunho dos moradores. Ora, estamos ou não falando de arte?, enfatizou o curador do parque” (LÍSIAS, 2016b, p. 99).¹³⁰

Diante da oscilação entre a recuperação da mimesis e a dissimulação, entre a repetição e a crítica da realidade, deparo-me com a seguinte inquietação: em que medida a crítica feroz performada no texto não dissimula a própria performance autoral de Lísias, a sua “guinada subjetiva” depois da publicação de *O livro dos mandarins?* José de Arariboia é um artista que, com seus trinta e cinco anos, já possui uma carreira relativamente sólida, uma boa projeção crítica e uma obra com características singulares. “Para a idade, ele já reuniu uma boa quantidade de avaliações e juízos críticos, embora ainda não tenha merecido nenhum estudo mais longo” (LÍSIAS, 2016b, p. 10).

Mesmo com respaldo da recepção e algum sucesso, Arariboia – após a subida ao morro, o acontecimento que agita a mídia e a parceria com Biribó – altera o formato e a temática de sua produção artística, sendo alvo de desaprovação não só de sua antiga *marchand*, a personagem Donatella: “Meu Deus, pintar de cores diferentes os barracos é um negócio que muitos artistas já fizeram. Não tem ninguém aconselhando esse menino?” (LÍSIAS, 2016b, p. 67), como da crítica em geral que questiona se estão diante “de um artista original ou de um gênio do marketing” (LÍSIAS, 2016b, p. 82). O ponto de partida para a grande mudança é a exposição que Arariboia faz de si mesmo – desfilando nu, meio

¹³⁰ Logo no primeiro capítulo, após a descrição de uma das obras do protagonista, vemos uma página em branco contendo apenas a seguinte informação, como se fosse a legenda da tela: “Cidade brava: mar Brasil. *Acrílico sobre tela* 2014 (coleção particular)”, que, segundo o narrador, “é um exemplo do uso que Arariboia faz não apenas da perspectiva, mas de todo o jogo de dimensões. As pessoas estão ali, mas o leitor vai demorar algum tempo para identificá-las” (LÍSIAS, 2016b, p. 15-16). Sendo um dos eixos da narrativa, a abordagem sobre o campo artístico contemporâneo aproxima *A vista particular* de diversas produções do nosso tempo que dão protagonismo ao universo das artes plásticas. A “reportagem romanceada” (como define o próprio autor catalão, Enrique Vila-Matas) de *Não há lugar para a lógica em Kassel* (2015) é uma delas, na qual Vila-Matas conta sua experiência na 13ª edição da Documenta em Kassel, Alemanha, desencadeando uma intensa reflexão sobre a literatura e a arte contemporâneas. Em “A parte dos críticos”, primeira das cinco partes do conceituado *2666*, de Roberto Bolaño (2010), a referência à arte se dá por meio do personagem Edwin Johns, um pintor que mutila uma das mãos para colocá-la em um autorretrato. Movida por referências à arte contemporânea, a narrativa da também artista visual brasileira Laura Erber, *Esquilos de Pavlov* (2013), traz o narrador protagonista Ciprian Momolescu, que, subvertendo os tradicionais modos de classificação dos livros da biblioteca onde trabalha, torna-se artista e recebe diversas bolsas em países da Europa.

por acaso – e que ganha as redes sociais, despertando a curiosidade e o interesse de um determinado público. A *marchand* deixa de gerir a produção artística do personagem principal que, junto a Biribó, passa a ser o responsável pelo autogerenciamento da obra.

Não nos escapa também o modo como “Comunidade Brava: Turismo Brasil” dilui as fronteiras entre realidade e ficção: a invasão policial, o assassinato do garoto negro, a performance sobre o pedreiro Amarildo, por exemplo, fazem ou não parte da obra? A vida “real” pode ser tomada como uma chave de leitura para a exposição? O que diz a justiça? Por coerência estética, não houve crime, ou seja, se está na obra é ficção, porém, o crime não foi real?

É possível ler a performance, em *A vista particular*, aproximando-a do *modus operandi* de Lísias na inscrição de sua assinatura. Nesse sentido, a encenação da mimesis excede a crítica social sobre o nosso tempo e performa uma espécie de autocrítica do autor, ou melhor, performa uma autoconsciência acerca de seus movimentos autorais e da repercussão de seu trabalho que estão nada mais do que inseridos nesse “nosso tempo” sobre o qual incide a exposição e a censura desenroladas no livro. É como se o autor fizesse o “jogo do inimigo”, já que, em vez de dar voz ao narrador para que assuma um posicionamento crítico-escancarado sobre, especificamente, os lances do artista contemporâneo José de Arariboia (e, em sentido lato, sobre a realidade carioca), expõe cinicamente as posturas que, de algum modo, enviesam sua obra.

Lida dessa maneira, a performance não deixa de ser uma forma de o autor mostrar uma consciência sobre o que ronda sua literatura, assim como uma forma de antecipação da crítica que recai sobre ela, uma iniciativa velada sob a terceira pessoa que, como vimos, ironiza em torno do planejamento e da confiabilidade da narrativa. Como confiar em um narrador que mimetiza ironicamente a voz do autor que, fora da obra, garante a confiabilidade ficcional de suas outras histórias?

Estou movimentando essas questões para retornar ao cerne da argumentação que venho apresentando desde o subcapítulo anterior: a performance de Lísias fora do texto também invade as páginas de *A vista particular*, ou seja, é um dispositivo fundamental para a fatura do livro e que não apenas contribui para a construção de sua assinatura, mas reforça-a. Embora não estampe a onomástica perfeita entre autor, personagem e narrador como ocorre em *O céu dos suicidas e Divórcio*, arrisco afirmar que a história sobre José de Arariboia diz mais sobre o próprio Lísias do que os textos supostamente baseados em episódios pessoais. “Diz” não porque traz a figura do autor para a narrativa sob a lógica representacional, mas porque, por meio da performance no texto, reitera e dissimula sua

performance fora dele, isto é, performa no texto, por meio de máscaras e *personas*, os gestos performáticos do autor no processo de afirmação de seu nome. É assim que *A vista particular* não só contribui para a assinatura de Lísias, na medida em que ratifica marcas do autor (como a de trazer a performance para dentro da obra), mas reforça essa assinatura quando performa seu modo de atuação dentro do texto.

A performance do autor, ao mesmo tempo em que contamina o texto, transborda das páginas do livro, configurando um intenso trânsito “dentro-fora” da obra. Antes do lançamento oficial de *A vista particular*, Lísias apostou na sua ampla divulgação no *Facebook* e no *Instagram* sobre a pré-venda e o lançamento do livro. Além dos *posts*, também divulgou, estrategicamente, os dois capítulos iniciais da narrativa em outros meios de comunicação: na Revista Piauí, tivemos o primeiro capítulo e parte do segundo¹³¹. Já no Suplemento Pernambuco, encontramos a continuação do capítulo dois¹³²:

Figura 15 – “Edição de setembro da revista Piauí”.¹³³

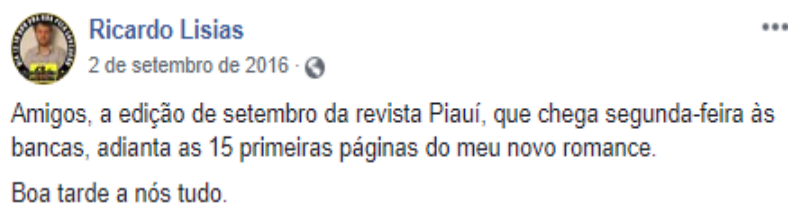
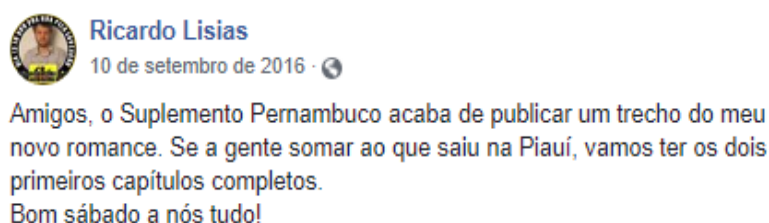


Figura 16 – “Suplemento Pernambuco acaba de publicar”.¹³⁴



O trânsito intenso, entre a performance como extensão da obra e a própria produção textual, reverbera no modo como as *personas* do autor que divulgam e comentam o livro, fora dele, estão conectadas às *personas* que performam, no texto, esse modo de atuação. Biribó não terá seu filme premiado no Festival de Cannes porque “não conseguiu

¹³¹ Disponível em: < <https://bit.ly/2MUZ3J3>>. Acesso em 19 set. 2016.

¹³² Disponível em: < <https://bit.ly/36e2xOw>>. Acesso em 19 set. 2016.

¹³³ Disponível em: < <https://bit.ly/3b8LAI0>>. Acesso em: 19 set. 2016.

¹³⁴ Disponível em: < <https://bit.ly/2QDpyUt>> Acesso em: 19 set. 2016.

estabelecer bem as fronteiras entre os gêneros do cinema. Pode ser um documentário, o pessoal do júri vai alegar perante o clamor da audiência, e ainda assim estará inacabado. Se for ficção, é a mesma coisa” (LÍSIAS, 2016b, p. 122). Arariboia, além de divulgador do próprio trabalho nas mídias sociais, está atento para o que diz a crítica. Já no final da história, quando o artista plástico ganha fama internacional e passa a ser conhecido como “Arara”, concede uma “entrevista coletiva” na qual sua presença é substituída por um telão com seu perfil no Twitter, que deve ser acessado pelos jornalistas para que as perguntas sejam feitas. Diz ele:

Não me importo em ser ou não ser engajado. Não penso nisso. Não me importo em representar ou não representar o Brasil. Não penso nisso. Não me sinto bem falando do que vocês chamam de dança. Eu não danço. Não sei se minha obra é brusca ou se não é brusca. Não penso nisso. Não me considero radical e não me considero não radical. Não penso nisso. Não, esses tuítes não são críticas a nada. São uma entrevista coletiva. [...] (LÍSIAS, 2016b, p. 123-124).

A máscara que encena os limites entre o “é isso” e “não é isso”, que, assim como toda a história, aposta no exagero, na caricatura e na “avacalhação” para delinear a sátira, performa a assinatura de um autor que, se dispondo a atuar no “dentro-fora” entre vida e obra, ficção e realidade, literário e não literário, tira partido das transformações que vivemos, incorporando-as à sua literatura. Retornando ao início da reflexão, não custa reafirmar que essa disposição se repete e se renova a cada novo investimento do autor, reforçando o caráter performativo de seu trabalho que nos faz repensar o lugar da “intenção deslocada” na literatura contemporânea. Ainda que não tenha controle sobre seus lances autorais, mas demonstre estar atento àquilo que circunda o nosso tempo e, especificamente, a sua obra, poderíamos questionar, em última instância, que estaria Lísias performando a própria expansão da literatura contemporânea? Isso ainda é literatura? Como isso se relaciona com o que pode ser chamado de uma contra-assinatura na obra do autor? Esses incômodos de pesquisa, que surgem aqui, geram outros que se apresentarão no próximo capítulo.

CAPÍTULO 3 – A (CONTRA-)ASSINATURA DO AUTOR

Entre riscos e soluções

“A partir da publicação do romance *Divórcio*, um grupo de pessoas passou a analisar não meus textos, mas a mim. Quando percebi a aberração, passei a encenar comportamentos contraditórios, um pouco para ridicularizá-los e outro para mostrar a tolice”.¹³⁵ Escolhi começar o capítulo com essa citação porque ela parece representativa para dar início à discussão sobre um procedimento que acredito estar conectado à construção da assinatura de Lísias.

Refiro-me, aqui, a algo que já venho sinalizando desde muito antes e que diz respeito a como o autor tira partido do que vem da recepção, especializada ou não, em prol da própria criação. Em outras palavras, além do gesto signatário de Lísias ser inscrito no limiar entre vida e obra e resultar de sua performance, conforme problematizado nos capítulos anteriores, é possível levantar a hipótese de que o autor tenta guiar a recepção de seu trabalho, cujas leituras são reapropriadas por ele a favor da assinatura. Mas como isso ocorre? Se os modos como o público leitor acolhe, lê e critica uma obra costumam influenciar a consolidação de um nome, o que há de diferente no procedimento utilizado por Lísias?¹³⁶

Antes de tudo, cabe retornarmos ao trecho citado. Nele, lemos a afirmação de que uma determinada análise do público sobre o polêmico *Divórcio* serviu para balizar os “comportamentos contraditórios” que vieram em seguida. É possível arriscar que, entre outras coisas, o autor alude à sua disposição deliberada em bagunçar o coreto entre fato e ficção, exemplarmente manifestada na publicação seguinte, *Delegado Tobias*. Lísias sempre defendeu o estatuto ficcional do livro que conta a história em torno do fim do casamento do narrador-personagem homônimo e, sobretudo, advogou que o cerne da narrativa é a crítica que ela faz à imprensa. No entanto, segundo declarou diversas vezes, as interpretações sobre *Divórcio* deram ênfase aos supostos acontecimentos biográficos sobre a sua vida, indo na contramão do “objetivo político” do texto, conforme advoga Lísias.

Se, via de regra, o que diz a recepção é, de alguma forma, incorporado por um autor à obra quando nela confirma as marcas identificadas pela crítica, chama a atenção o fato de Lísias, nesse caso, aproveitar-se das especulações acerca do “é tudo verdade” para forjar

¹³⁵ Post de Lísias no seu perfil no *Facebook* em 05 de fevereiro de 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/2GhVicl>> Acesso em: 21 jan. 2020.

¹³⁶ No segundo capítulo, comentei brevemente que a assinatura de um autor vai sendo moldada, de alguma maneira, com influência da recepção, ou seja, o autor também incorpora à sua obra, e às exposições que faz dela e de si, as apropriações e interpretações do público leitor.

uma performance como uma forma de, como ele mesmo diz, “ridicularizar” as leituras sobre seu texto. O que estou querendo dizer é que, embora uma das vozes do autor que fala fora da obra conteste as especulações que dispõem dos fatos reais como chave de leitura para *Divórcio*, deparamo-nos, ao mesmo tempo, com a performance autoral que, textualmente, faz uso de referências factuais e amplifica isso para além do texto, embaralhando o horizonte de expectativa do leitor e ironizando suas interpretações.¹³⁷ A confirmação das “marcas identificadas pela crítica” se dá, portanto, numa espécie de subversão: aproveita-se da “aberração” [das leituras] para “encenar comportamentos contraditórios”.

Voltando um pouco e pensando na mudança ocorrida na sua literatura com a abertura para os textos autoficcionais, podemos observar algo mais ou menos semelhante. Lembremos que, após a publicação de *O livro dos mandarins*, Lísias altera a chave temática de suas narrativas, a despeito de, até então, já contar com algum respaldo da crítica, que dava destaque, por exemplo, à construção de personagens “bem diversos do autor”¹³⁸ e à consolidação, na referida obra, de marcas já presentes em outros livros (ou seja, a confirmação do que já apontava um público leitor especializado). Há, então, uma projeção em direção oposta do aval do qual o autor dispunha, visto que se compromete com outras formas de inscrição de sua assinatura, configurando um investimento na emergência contemporânea das narrativas em primeira pessoa e da intrusão autoral dentro e fora da obra. Com a “guinada subjetiva” manifestada após as publicações do início da carreira – essa marcada por “um princípio básico de boa ficção” – Lísias arrisca-se¹³⁹ porque leva seu trabalho para outros lugares, apostando novamente na recepção para, quem sabe, reconfigurá-la. De que maneira?

¹³⁷ Ao falarmos em “horizonte de expectativa”, aludimos à Estética da Recepção, que, privilegiando a figura do leitor, criticou as visões imanentistas sobre o texto literário. A expressão, bastante divulgada pelo teórico Hans Robert Jauss (1994) está, em linhas gerais, relacionada à predisposição do leitor, diante de textos literários, em evocar informações, referências implícitas e outras leituras já realizadas, quer dizer, diante da obra, o leitor investe expectativas que podem ser mantidas ou alteradas no decorrer da leitura. Ao que parece, no contemporâneo, o horizonte de expectativas da recepção também é influenciado pela figura autoral que, atualmente, está mais realçada do que nunca. Falarei mais sobre essa questão no 3º subcapítulo.

¹³⁸ Não custa citar novamente a emblemática afirmação de Leyla Perrone-Moisés no posfácio de *Anna O. e outras novelas*, quando diz que Lísias é “um dos melhores escritores revelados nos últimos anos. [...] [ele] não tira suas histórias de si mesmo [...]. *Ele se coloca na pele de personagens bem diversas de si mesmo*, o que é tanto uma generosidade quanto um princípio básico de boa ficção” (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 197-205, grifo meu).

¹³⁹ No capítulo anterior, foi usado o verbo “arriscar” na discussão sobre o performativo em *Diário da catástrofe brasileira*, já que, conforme argumentei, o autor repete, nos ebooks, características de seus textos precedentes, ao mesmo tempo em que lança mão de novas estratégias autorais para manter a assinatura ativa e reinventar-se, o que também ocorre quando altera a chave temática de suas narrativas.

Questionada sobre a possibilidade de uma literatura voltada para o presente, para a realidade do país em um cenário no qual “a autoficção andou na moda no Brasil”, conforme afirmação do entrevistador, Perrone-Moisés salienta que ela “ainda existe e está sendo praticada. De todo modo, a autoficção pode falar do presente social, político ou psicológico. O Ricardo Lísias é um exemplo. Ele fez bastante autoficção, mas quase sempre com fundo político”.¹⁴⁰ É interessante notar como a professora e crítica literária avaliza novamente a obra do autor, um reconhecimento chancelado por critérios diferentes dos que antes norteavam sua apreciação. Dessa forma, o “risco” no qual o autor incorre, quando passa a escrever histórias que se confundem com os acontecimentos de sua vida pessoal, acaba sendo um tipo de “solução”, uma aposta na crítica, de modo geral, que pode acolher o trabalho e garantir-lhe visibilidade. E é nesse sentido que me refiro à aposta na recepção e à sua reconfiguração, pois, com a mudança, Lísias vai tateando outra forma de fazer seu nome circular, elaborando uma performance “dentro-fora” do texto que vai reajustando não só a obra, mas também como ela passa a ser recebida dali em diante.

No exemplo mencionado inicialmente, referente aos “comportamentos contraditórios” como consequência da repercussão de *Divórcio*, temos a repetição da dicção autoficcional em *Delegado Tobias* menos como a confirmação de uma marca autoral identificada por um determinado público leitor, do que como uma mimetização que ironiza tal leitura por meio da avacalhação, o que não deixa de ser um modo de contrariar as especulações sobre a obra. No segundo exemplo, como vimos, há a mudança radical que também contraria a avaliação da crítica, porém mais explicitamente. Em ambos os casos, o autor parece ir para um “tudo ou nada”, porquanto aventura-se na novidade, correndo o risco de ser refutado por quem o lê e, simultaneamente, abrindo possibilidades para alguma evidência, buscando soluções para movimentar sua assinatura. Apesar de, nos dois exemplos, caminhar “a contragosto” da recepção, ela não deixa de dar uma margem para os lances autorais que serão forjados ou revistos. Mas, para além do *post* sobre *Divórcio* e das simbólicas leituras de Perrone-Moisés, cabe questionar: quem, de fato, constitui essa recepção que contribui para a construção do gesto signatário de Lísias? Quem são esses “outros” que, até aqui, atendem pela nomenclatura de público leitor, especializado ou não, do autor do nosso estudo?

¹⁴⁰ Entrevista concedida por Leyla Perrone-Moisés ao caderno “Ilustríssima” do jornal Folha de São Paulo, de 12 de fevereiro de 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/3aX8dyT>>. Acesso em: 17 Fev. 2017. A entrevista foi divulgada por Lísias em sua página no *Facebook* no mesmo dia da publicação, cf.: <<https://bit.ly/3eqDSdn>>. Acesso em: 05 Jan. 2020.

Ele, por sua vez, promove esses “outros” quando intensamente rastreia e divulga as apropriações sobre a obra, sobretudo as mais positivas, o que não deixa de ser um modo de promover a assinatura. É a partir desses pressupostos, introdutoriamente apresentados e a serem desenvolvidos na sequência, que julgo ser possível trazer a noção de contra-assinatura para mobilizar as indagações fomentadas nesse primeiro momento do capítulo, cujo problema central se materializa no seguinte questionamento: como a contra-assinatura interfere na inscrição da assinatura de Ricardo Lísias? Trago essa questão sem perder de vista a hipótese apresentada um pouco mais atrás, qual seja, o autor tenta guiar a recepção de seu trabalho, cujas leituras são reapropriadas por ele a favor da assinatura. Para início de reflexão, tomarei como ponto de partida o livro *Diário da cadeia* (2017) por considerá-lo pertinente para o desdobramento inicial do problema e para impulsionar a discussão teórica em torno da contra-assinatura.¹⁴¹

***Diário da cadeia* e a busca pelo “outro”**

Em 2017, foi publicado, pela editora Record, *Diário da cadeia: com trechos da obra inédita Impeachment – Eduardo Cunha (pseudônimo)*, livro cuja circulação foi impedida antes mesmo de chegar às livrarias. Um imbróglio jurídico começa quando, ao tomar conhecimento do texto que estava para sair, advogados de Eduardo Cunha solicitaram, por meio de uma decisão liminar, a proibição das vendas de o *Diário da cadeia*, a retirada do material de divulgação da Internet e, além do mais, que o verdadeiro autor fosse identificado.¹⁴² Um dos argumentos utilizados pela defesa do ex-deputado sustentava que o livro tratava-se de uma autobiografia, por ser escrito em primeira pessoa e trazer a palavra “diário” no título. A ação foi acatada em primeira instância e, assim, a identidade do autor, até então mantida em segredo, teve que ser revelada.

Afirmando que um texto em primeira pessoa deve ser autobiográfico, os advogados de Eduardo Cunha obtiveram uma decisão que, pela primeira vez em décadas, proibiu a circulação de um romance no Brasil. Além disso, a decisão ordenou a revelação da minha identidade e lançou uma multa elevadíssima caso, por exemplo, o livro fosse visto em uma livraria.

¹⁴¹ No primeiro capítulo, a noção de contra-assinatura foi discutida a partir do entendimento de assinatura na obra de Jacques Derrida. Neste momento da tese, trarei os desdobramentos da teoria à luz dos problemas apresentados.

¹⁴² Cf. matéria publicada na seção de política do portal iG. Disponível em: <<https://bit.ly/3kLbOnB>>. Acesso em: 09 abr. 2017.

As caixas já estavam sendo abertas...Tudo isso aconteceu em abril de 2017.¹⁴³

O que se deu em seguida foi a decisão em segunda instância – após recurso providenciado por autor e editora – de que o sigilo da autoria deveria ser mantido e a venda da obra autorizada, mas, àquela altura, o prazo estabelecido pela primeira instância havia se esgotado (antes da decisão do desembargador que julgou o recurso) e, assim, os dados civis por trás do pseudônimo foram protocolados no Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro. A mídia, então, já divulgava o nome de Ricardo Lísias atrelado ao *Diário da cadeia*.¹⁴⁴ Após a liminar ter sido derrubada, a defesa de Cunha continuou recorrendo e, no Supremo Tribunal Federal, onde o caso teve como relatora a ministra Rosa Weber, também não obteve sucesso:

especialmente por se tratar de obra de ficção, considerando os valores envolvidos, entendo que o direito à liberdade de expressão e de manifestação, a priori, deve preponderar. [...] verifico que o ato reclamado está fundado na compreensão de que o livro “Diário da Cadeia – Com Trechos da Obra Inédita Impeachment” não consiste em uma biografia não autorizada pelo biografado ou mesmo em uma falsa autobiografia do ora reclamante, configurando, na realidade, ‘uma obra literária de ficção, a qual tem como pano de fundo a realidade política brasileira’.¹⁴⁵

¹⁴³ O trecho citado, escrito por Lísias, faz parte da matéria intitulada “Escarcéu jurídico”, publicada na Revista *Quatro Cinco Um*, em 01 de maio de 2018 (Disponível em: <<https://bit.ly/37P7MEE>>. Acesso em: 06 de maio de 2018). O autor ressalta que o argumento que assegura o caráter autobiográfico do livro, baseado no uso da primeira pessoa e da palavra “diário” no título, foi recebido por ele com tranquilidade “do alto da [sua] notável e tardiamente descoberta ingenuidade”, por acreditar que nenhum juiz proibiria as vendas de o *Diário da cadeia*, a partir de tais sustentações da defesa, as quais “envergonham um estudante do ensino médio”. Ironizando a argumentação, o autor dirige-se, especificamente, ao público da revista: “Como o leitor da *Quatro Cinco Um* deve estar duvidando de que pessoas que fizeram curso superior e foram aprovadas no exame da Ordem dos Advogados do Brasil de fato defenderam essas ideias, com galhardia e grandiloquência, cito este trecho da ação inicial [...]”. A performance de Lísias acena para uma recepção bastante específica – sobre a qual falarei no subcapítulo “O desenho do autor e o leitor especializado” – já que a *Quatro Cinco Um*, “a revista dos livros” (conforme seu subtítulo), é especializada em literatura e crítica cultural, tendo, entre os seus leitores, estudiosos das Letras, autores e críticos.

¹⁴⁴ Em matéria publicada na Folha de São Paulo em 21 de abril de 2017, o colunista Maurício Meireles revela: “O autor do livro ‘Diário da Cadeia’ (Record), assinado com o pseudônimo Eduardo Cunha, que teve sua circulação proibida por uma liminar e foi liberado nesta quinta (20), é o escritor paulista Ricardo Lísias”. Disponível em: <<https://bit.ly/30Z9i6r>>. Acesso em: 23 Abr. 2017.

¹⁴⁵ Trecho do “Inteiro Teor do Acórdão”, conforme site do Supremo Tribunal Federal. Disponível em: <<https://bit.ly/2u3VNEK>>. Acesso em: 02 Dez. 2019. Em março de 2020, a juíza Ledir Dias de Araújo, em sentença final, condenou Lísias, a editora Record e o editor Carlos Andreazza a pagarem uma indenização de R\$ 30 mil a Eduardo Cunha, além de solicitar o recolhimento do livro das livrarias. À época, a editora afirmou que recolheria os exemplares e o autor anunciou que recorrerá, chamando “atenção para trechos da sentença que considera descabidos. Em um deles, a juíza afirma que ‘a própria capa do livro leva-nos a pensar que o mesmo foi escrito pelo autor da ação, uma vez que é ele quem se encontra recluso, não sendo crível que o pseudônimo também se encontrasse recluso a justificar o título escolhido para o livro’”. Disponível em: <<https://glo.bo/3dyl8XR>>. Acesso em: 15 mar. 2020.

Em meio a essa celeuma jurídica – nada muito novo envolvendo Lísias – um fato, no mínimo curioso, suscita provocações que podem ser rentáveis para o nosso debate. Segundo o autor, os advogados do ex-congressista, em sua última cartada, solicitaram uma perícia, cujo pedido requeria

prova ‘pericial, a ser realizada por especialista em direitos autorais, para que se comprove que não se trata de uma obra de ficção, considerando suas coincidências com a realidade. 1. Neste sentido, busca-se ratificar que o livro objeto desta demanda nada mais é do que uma gravíssima tentativa de ganho comercial a partir da atual posição de reclusão do autor e de toda expectativa do livro que este já noticiou estar a produzir, além de usurpar um direito inerente à personalidade do autor: o direito de usar seu próprio nome. 2. Tudo, para ao final, evidenciar a natureza do livro *Diário da Cadeia – com trechos da obra inédita impeachment*, que certamente não corresponde a uma ficção inteiramente dissociada da realidade, bem como a impossibilidade de atribuir ao pseudônimo escolhido a legalidade da produção da obra em questão’.¹⁴⁶

Lísias diz enxergar o pedido da perícia como uma forma de “determinar[em] a porcentagem de ficção que haveria no livro para arbitrar se podemos ou não o chamar de literatura”. E conclui: “Nós, que lidamos com a arte, não temos nenhuma relação, de dependência ou de vínculo, com a realidade. Já o direito, obviamente, está preso incontornavelmente a ela. [...]. As contingências e meu projeto artístico me aproximaram do direito”.¹⁴⁷ Uma das provocações que se distingue nas falas do autor e na defesa de Cunha diz respeito ao estatuto do livro em tela: “Tentativa de ganho comercial”? “Projeto artístico” comprometido com a realidade política e social brasileira? É ou não é ficção?

É claro que as circunstâncias aqui são outras, mas, por extensão, as indagações esbarram em outras produções de Lísias, a citar como exemplo os textos autoficcionais e o *Diário da catástrofe brasileira*.¹⁴⁸ Em sua afirmação, ele assevera que, lidar com a arte dispensa qualquer relação de dependência com o real, apontando para o entendimento de autonomia literária. Todavia, na prática, observamos uma atuação autoral que extrapola esse regime, pois, muitas vezes, faz minar os limites do literário (pelo menos como

¹⁴⁶ Citado por Lísias no já mencionado texto publicado na Revista *Quatro Cinco Um*.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ No capítulo anterior, ao falar sobre as estratégias, envolvendo a performance, utilizadas por Lísias para a composição dos textos autoficcionais, pontuei que “tais estratégias também são alvo de críticas que dizem respeito, por exemplo, a questões éticas (um machista que expõe a ex-mulher e que espetaculariza sobre a morte do próprio amigo?) e estéticas (trata-se mesmo de literatura ou de uma espécie de ‘apelação autoral’ para ganhar visibilidade? É um crítico da sociedade do espetáculo ou mais um artista que se aproveita da exposição do ‘eu’ para atrair um determinado público leitor? Gênio ou embuste?)”. Já a saída da ficção que *Diário da catástrofe brasileira* apresenta me fez questionar se nele “teríamos a dramatização da voz que reflete a consciência política do cidadão Ricardo Lísias? Do autor que quer testar a tecnologia e investir em outra forma de circulação editorial? Do crítico que quer pensar, não só o caos político, mas também o contemporâneo?”.

assimilado modernamente) quando, por exemplo, fagocita elementos biográficos e performance pública para dentro da obra, ampliando-a para além de suas bordas, com o uso das redes sociais e a fusão das vozes narrativas às *personas* do autor.¹⁴⁹ Ao que parece, tudo que resulta da própria produção de Lísias é, de algum modo, incorporado à sua criação, ou, em última instância, é assimilado para dar visibilidade ao autor, e o aproveitamento do que vem da recepção não escapa disso.

Sob essa ótica, *Diário da cadeia* é exemplar não apenas porque endossa as ponderações sobre a produção de Lísias atender ou não a um determinado entendimento sobre o literário (e, em sentido *lato*, corrobora a discussão empreendida aqui acerca das particularidades da literatura contemporânea), mas também porque, a partir dele, o autor se vale das repercussões em torno do livro a favor da assinatura, como explorarei adiante. Nesse sentido, interessa pensar como o texto de Eduardo Cunha (pseudônimo) mobiliza a discussão sobre a chamada contra-assinatura, o que – antes de me dirigir à teoria – me coloca diante da seguinte questão: afinal, o que é o *Diário da cadeia: com trechos da obra inédita impeachment – Eduardo Cunha (pseudônimo)*? Até aqui, apresentei as circunstâncias que envolveram a (não) chegada do livro às livrarias. Com a liminar derrubada, as vendas liberadas (pelo menos até a decisão de março de 2020) e o pseudônimo solapado, o que o leitor encontrará no referido livro?

* * *

Diário da cadeia nada mais é do que o “fictício” diário de Cunha, após ser preso pela Operação Lava Jato. Entre outubro e dezembro de 2016, o narrador-personagem escreve sobre sua estadia em Curitiba, fala sobre a atual situação do Brasil e apresenta trechos do livro inédito que está redigindo intitulado *Impeachment*, trazendo à tona nomes como Dilma Rousseff, Michel Temer, Sérgio Moro, José Dirceu e até Paulo César Farias, com considerações em torno de sua morte na década de 1990:

Hoje cruzei com o Pallocci. Teve a coragem de colocar a mão em mim e disse que vai ficar tudo bem. Para os do PT nunca mais vai ficar. Eu conheço a história política desse país abandonado por Deus, então vou poder mostrar como os do PT foram se aninhando no poder e tomando conta de tudo. [...]. Se estou hoje aqui, por causa dos do PT, também tenho essa missão. Resolvi começar meu livro *Impeachment* com o PC Farias para mostrar que não está todo mundo a salvo. Já caiu a Dilma, o

¹⁴⁹ Essa ambivalência na obra do autor e a relação disso com a noção de contra-assinatura serão discutidas no último subcapítulo.

Temer não está tão protegido como acha [...] (CUNHA, Eduardo – pseudônimo, 2017, p. 14).¹⁵⁰

Além de personagens da cena política, o narrador faz referências constantes aos seus advogados (especialmente Marlus Arns), à rede Globo – que, segundo afirma, tramou contra ele – e à sua esposa Claudia, responsável por levar à prisão recortes de jornais e os títulos dos capítulos do livro deixados por Cunha em uma pasta, antes de ser preso. As entradas do diário não são longas e apelam para períodos curtos, passagens bíblicas e frases de efeito, as quais também aparecem em destaque sob a forma de “conselhos”, como por exemplo, “Conselho 4: Sempre fazer planos. Assim a vida nunca nos pega desprevenidos” (CUNHA, Eduardo – pseudônimo, 2017, p. 20) ou “Conselho 5: Sempre cortar o que é ruim pela raiz” (CUNHA, Eduardo – pseudônimo, 2017, p. 26).

A narrativa composta por teorias e conjecturas sobre a história recente do país junta-se ao relato da rotina do ex-deputado na cadeia, com alusões às visitas que recebe, aos serviços e às instalações carcerárias, destacando-se sua hipótese de que está sendo vigiado e de que seu lixo é diariamente analisado: “Eles vão levar meu lixo, então a solução é essa, vou colocar uma folha no lixo dizendo que eu sei quem matou PC Farias. Dá tempo de vasar [sic] ainda para o jornal de amanhã” (CUNHA, Eduardo – pseudônimo, 2017, p. 20). Seu suposto conhecimento acerca da morte do tesoureiro da campanha de Fernando Collor de Mello é sublinhado nas entradas e é parte fundamental de *Impeachment*, cujos trechos, em construção, entrecortam o diário, bem como a exposição sobre o processo de escrita:

O dia hoje foi estranho. Claudia veio com o meu filho. Eles trouxeram todos os jornais e me contaram as novidades. Do meu caso não tem nada. Uma ou outra fofoca. Mas a boa notícia mesmo foi a eleição de Donald Trump nos Estados Unidos. [...]. Vou explicar tudo no meu livro *Impeachment*: estou aqui porque era preciso sacrificar alguém para que o acordo PT-PMDB continuasse. [...]. Eu finalmente escrevi a parte de Lucy Ferrier no primeiro capítulo do meu livro. Apesar de já fazer tanto tempo, ainda sinto minhas mãos tremerem. Minha perna também está fraca, tanto que estou escrevendo aqui agora com as folhas no colo. A câmera deve estar captando isso. [A seguir, trecho de *Impeachment*]. *Quando encontrei o Paulo Cesar, finalmente, em um café na American Exchange ele estava sorridente, mas havia certa ansiedade nos seus olhos [...]* (CUNHA, Eduardo – pseudônimo, 2017, p. 60-61).

¹⁵⁰ A referência à escrita de um livro intitulado *Impeachment* não é por acaso. Após ter o mandato cassado pela câmara dos deputados, Eduardo Cunha declarou em entrevista coletiva que escreveria um livro sobre o processo de impeachment de Dilma Rousseff. Cf. <<https://bit.ly/37IUZV8>>. Acesso em: 22 Abr. 2017.

O personagem sugere que esmiuçará a relação da morte do alagoano com a vida política nacional, especialmente com o episódio do impeachment de Dilma, porém, o desenrolar das narrativas (tanto o diário, como o texto do livro *in progress*) oferece mais uma miríade de especulações do que, propriamente, uma conexão entre os fatos. O conjunto de suposições obtusas, juntamente com o excesso de religiosidade e os recorrentes erros de português, vai corroborando a composição de um Eduardo Cunha paranoico e caricato, que demonstra pouco conhecimento do regimento interno da Câmara dos Deputados. Não deixa de chamar a atenção os recortes de jornais, com trechos de notícias contemporâneas à prisão do ex-político, dispostos ao longo do livro¹⁵¹, assim como a presença de nomes reais ao lado de acontecimentos e figuras ficcionais, a exemplo de Lucy Ferrier – personagem do escritor britânico Arthur Conan Doyle – que, em *Impeachment*, é amante de PC Farias. No primeiro capítulo do livro, ambos se encontram com Cunha em Londres.

Na orelha do livro, apesar de não haver qualquer tipo de menção a Lísias, há uma nota editorial, compondo o diário forjado e escrita por Carlos Andreazza, editor-executivo da Editora Record. Nela, lemos o seguinte:

Como o leitor verá, a negociação com Eduardo Cunha (pseudônimo) para a publicação deste diário não foi nada fácil. Incluíu, por exemplo, a exigência de que o livro não fosse submetido à revisão. Avaliei, porém, que valeria a pena. [...] quem sabe, pensei antes de ler, não estivesse ali um importante documento histórico? [...]. Eduardo Cunha (pseudônimo) não foge do assunto, é assertivo quando precisa, reflexivo algumas vezes e sobretudo generoso ao encartar aqui trechos de sua tão aguardada obra IMPEACHMENT. A publicação deste livro protagonizou alguns incidentes. Ao priorizar e defender o ofício do editor e o espaço do contraditório, eu mesmo acabei no meio da confusão. Não poderia ser diferente, porém: o Brasil vive um de seus momentos históricos mais agitados [...] este DIÁRIO DA CADEIA colaborará para o apaziguamento da tensão, já que traz novidades bastante esclarecedoras, para dizer o mínimo.

A ironia na nota e toda a imbricação do real com o ficcional chamam a atenção por serem marcas atreladas a Ricardo Lísias, associação que poderia passar despercebida se o leitor desconhecesse a verdadeira identidade por trás de o *Diário da cadeia*. Com a queda do pseudônimo, é difícil não captar a voz autoral do paulistano ecoando no texto, tal como

¹⁵¹ Em entrevista concedida a Mateus Baldi na Revista Piauí em 04 de julho de 2017, Lísias admite ser um colecionador e alugar uma sala, no edifício onde mora, na qual “acumulam-se mais de 100 caixas contendo todos os jornais lançados a partir da crise que se instaurou em 2013”. Conforme afirma: “Sempre fui obcecado por colecionar. Essa sala é uma espécie de fetiche. No final das contas eu acabo consultando os jornais pela internet, mas aqui tem de tudo”. Disponível em: <<https://goo.gl/Gv5JFh>>. Acesso em: 14 jul. 2017.

a performance que nele se instaura.¹⁵² A *persona* do autor opera numa zona precária entre a exposição/reiteração de uma realidade e a sua satirização, isto é, não se trata de mimetizar a figura pública de Eduardo Cunha, mas de criar encenações dentro da própria lógica que Lísias se propõe a criticar. Dizendo de outro modo, o autor se vale da realidade na qual está imerso – e que performatiza no texto – para tentar tecer sua crítica ao cenário político brasileiro. E ele mesmo declara que sua “ideia estética e literária” foi

não adotar o conceito de mimesis, ou seja, o livro não é uma representação do Eduardo Cunha na prisão. Ele é uma intervenção na vida política brasileira através de uma caricatura, através de uma enorme gozação com a cara de todas essas pessoas. [...]. Eu precisava lançar mão de alguns elementos da realidade [...]. Eu acho que se eu tivesse escrito, por exemplo, um retrato do Eduardo Cunha, quem é o Eduardo Cunha, eu não teria obtido esse efeito¹⁵³.

O efeito, ao qual o autor refere-se, é mesmo alcançado? A crítica e a intervenção realmente funcionam? Acredito que *Diário da cadeia* mais abre espaço para uma reflexão acerca do fazer literário atualmente – e, de maneira específica, do fazer literário de Lísias – do que impacta significativamente a “vida política brasileira”, porquanto sua proposta de sátira apela para a criação de um Eduardo Cunha marcado por excessos e um conteúdo cuja dicção burlesca não vai muito além da superfície. A despeito disso, esse lugar da reflexão sobre a literatura, sobre a sua literatura, parece estar no radar do autor, já que, ademais de mencionar os conceitos de “mimesis” e “representação”, reporta-se, frequentemente, ao seu “projeto artístico” (como na fala contrária ao pedido de perícia pelos advogados), sem contar a salvaguarda da narrativa como “obra de ficção”, conforme escrito entre parênteses na folha de rosto do livro.

Esse ponto, então, é crucial para arrematar a afirmação, formulada acima, de que o *Diário da cadeia* é exemplar para o nosso argumento, por duas razões. Em primeiro lugar

¹⁵² A performance no texto, atrelada à voz autoral fora da obra, ganha força com a queda do pseudônimo, pois, a partir daí, Lísias instaura um jogo entre falar e não falar sobre o livro e, na sequência, explora a exposição sobre ele, conforme veremos. Apesar de, a princípio, o pseudônimo ter sido usado para, supostamente, ocultar a identidade do autor, o seu fim (antes mesmo da comercialização de *Diário da cadeia*) amplifica os lances performáticos de Lísias. Um exemplo oposto a esse, na literatura produzida recentemente, envolve Elena Ferrante, nome que oculta a verdadeira identidade de uma suposta escritora italiana autora da “tetralogia napolitana” – cujo primeiro livro, *A amiga genial*, foi publicado no Brasil em 2015 – e de outros romances de grande repercussão editorial. Em 2016, análises de extratos bancários da editora *Edizioni e/o* “evidenciavam que a autora dos livros era Anita Raja, tradutora de várias obras publicadas pela mesma casa editorial [...]. Nos dias que se seguiram à ‘revelação’, o nome de Ferrante se tornou ainda mais popular [...] na Itália e fora dela, mas pouco se discutiu sobre seus méritos artísticos” (MARQUES, 2017, p. 110). Assim, diferentemente do caso Lísias, a performance de Ferrante/Raja está, justamente, no esforço da autora para manter-se no anonimato.

¹⁵³ O trecho refere-se à fala do autor na mesa “Intervenções, agitações e desvarios” na edição de 2017 da Festa Literária Internacional de Cachoeira. Disponível em: <<https://goo.gl/32aQ3k>>. Acesso em: 28 jun. 2018.

porque Lísias, frequentemente, recorre ao álibi da autonomia estética, ao passo que, na prática, digamos assim, ultrapassa as fronteiras da ficção, ambivalência não restrita ao texto assinado pelo pseudônimo de Cunha. Esse trânsito entre o literário e o não literário, ao lado da exposição a respeito do seu “projeto artístico”, também é relevante para a discussão sobre a contra-assinatura na obra do autor, questão a ser desenvolvida no subcapítulo “Uma assinatura no contemporâneo”. Mas, em segundo lugar, o livro também é um bom exemplo porque houve um aproveitamento evidente das repercussões que dele resultaram – e é daqui que partirei a seguir – e, não por acaso, a defesa em prol do seu caráter ficcional procura amparo em afirmações e vocabulário caros ao universo literário, indicando o direcionamento do autor para um público leitor específico.¹⁵⁴

No início de toda a polêmica jurídica envolvendo *Diário da cadeia*, Carlos Andreazza da vida real, um dos poucos nomes que conhecia a autoria protegida pelo uso do pseudônimo, destacou em entrevista que “a estratégia deste livro sempre foi construída como resposta às reações, em tempo real, mesmo. Sabíamos que seria assim, que dependeríamos de movimentos alheios para definir os nossos”.¹⁵⁵ A afirmação do editor, que, em primeira pessoa do plural, inclui também Lísias, é bastante pertinente para a nossa discussão, pois pode ser tomada como um chamariz para falarmos sobre contra-assinatura no trabalho do autor. Nesse sentido, voltemos brevemente à teoria, articulando-a com as questões que nos interessam.

* * *

Conforme vimos ao longo do primeiro capítulo, a abordagem da assinatura, sendo cara à obra de Jacques Derrida, é recorrente em muitos de seus textos. No recorte que privilegiei, percebe-se como, desde o seminal “Assinatura acontecimento contexto” ([1971] 1991b), houve um investimento na ideia de contra-assinatura – não obstante esse termo não apareça na referida conferência – que vai se pormenorizando nas reflexões impulsionadas em *Signéponge=Singsponge* ([1975] 1984), “Declarations of Independence” ([1976] 1986), “Otobiographies” ([1979] 1985b) e depura-se na entrevista *Essa estranha instituição chamada literatura* ([1992] 2014). Faço questão de trazer, novamente, as datas em que as

¹⁵⁴ Assim como fala para uma recepção específica na matéria da Revista *Quatro Cinco Um*, Lísias também se dirige a um leitor especializado em literatura quando traz à baila as referências à mímesis, à representação e, inclusive, à assinatura para sustentar seu argumento de que o *Diário da cadeia* configura uma intervenção na vida política brasileira.

¹⁵⁵ Entrevista ao jornal Correio Braziliense de 05 de abril de 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/vKpVXf>>. Acesso em: 22 abr. 2017.

obras originais foram publicadas para marcar que o argumento derridiano, no que diz respeito à contra-assinatura, vai avançando ao longo dos anos. Avançando como?

Ainda que não pretenda retomar com profundidade o emaranhado teórico já discutido, não posso deixar de, sumariamente, apontar para a forma como a noção-chave deste capítulo é apropriada pelo filósofo franco-argelino, a fim de identificar sua rentabilidade para o caso Lísias e, *lato sensu*, para a literatura contemporânea.¹⁵⁶

No texto de 1971, as formulações derridianas atenuam o papel de quem assina, porquanto “por definição, uma assinatura escrita implica a não-presença atual ou empírica do signatário” (DERRIDA, 1991b, p. 35), ou seja, produz efeitos independente do “querer dizer” daquele que assina. Essa asserção culmina, nas reflexões seguintes, numa espécie de supervalorização do “outro” que recebe a assinatura, pois, se no texto sobre Francis Ponge, Derrida reafirma que a inscrição – para além do nome próprio e de um determinado estilo – está aberta à leitura, em “Declarations of Independence”, o argumento é de que “há somente contra-assinaturas” (DERRIDA, 1986, p. 11).¹⁵⁷ “Otobiographies”, então, configuraria o ponto alto dessa perspectiva, uma vez que, ao investir na metáfora de que a assinatura será quitada postumamente, partindo de uma leitura da obra de Nietzsche, o franco-argelino sustenta que “a assinatura acontecerá do lado do endereçado e é do lado dele ou dela, cujo ouvido estará afiado suficiente para ouvir meu nome, por exemplo, ou para entender minha assinatura, com a qual eu assino. [...]” (DERRIDA, 1985a, p. 50)¹⁵⁸.

Aqui, contudo, nota-se que a função do “outro”, no reconhecimento da assinatura, não é tão independente assim do “querer dizer” de quem assina (consoante formulação de “Assinatura acontecimento contexto”), haja vista a ênfase dada ao próprio gesto signatário de Nietzsche, a “quem temos que honrar [...] interpretando a sua mensagem e o seu legado politicamente” (DERRIDA, 1985a, p. 51)¹⁵⁹. Apesar da defesa quanto à manifestação “póstuma” da assinatura, a observação derridiana nos dá a entender que é necessário fazer jus à herança do filósofo alemão, àquilo que é deixado em sua obra, de maneira a preservar sua inscrição. É como se fosse sugerido, muito discretamente, certo equilíbrio entre a

¹⁵⁶ Ao trazer, no capítulo inicial, a discussão teórica sobre assinatura, partindo da obra derridiana, inevitavelmente a noção de contra-assinatura foi acionada, afinal de contas, na visão do desconstrucionista, o gesto signatário está aberto ao “outro”, ao “ouvido do outro” ou, ainda, a contra-assinatura do “outro”, que recebe, legitima e identifica a inscrição. Sendo assim, embora tencione falar especificamente de contra-assinatura neste momento, não poderia deixar de abordá-la nas primeiras seções da tese.

¹⁵⁷ “[...] there are only countersignatures” (DERRIDA, 1986, p. 11).

¹⁵⁸ “[...] the signature will take place on the addressee’s side, that is, on the side of him or her whose ear will be keen enough to hear my name, for example, or to understand my signature, that with which I sign. [...]” (DERRIDA, 1985a, p. 50).

¹⁵⁹ “As regards Nietzsche, for example, it is we who have to honor his signature by interpreting his message and his legacy politically” (DERRIDA, 1985a, p. 51).

intenção do signatário e as possibilidades de recepção de sua assinatura, ainda que, na argumentação, prevaleça o papel decisivo do “ouvido do outro”.¹⁶⁰

Em *Essa estranha instituição chamada literatura*, esse suposto equilíbrio ganha visibilidade, na medida em que, tanto a escrita, quando a sua recepção, importam para o que vem a ser chamado de contra-assinatura:

[...] a ‘melhor’ leitura consistiria em *nos rendermos* aos aspectos mais idiomáticos da obra, também *levando em consideração* o contexto histórico do que é compartilhado [...]. A singularidade assim ‘compartilhada’ não se atém somente ao aspecto da escrita, mas também ao aspecto da leitura e daquilo que vem assinar, pela contra-assinatura, ao ler. Há como que um duelo das singularidades, um duelo da escrita e da leitura, no decorrer do qual uma contra-assinatura vem tanto confirmar, repetir e respeitar e assinatura do outro, da obra dita original, quanto *arrastá-la* para outro lugar, correndo então o risco de *traí-la*, tendo que traí-la de certa forma, a fim de respeitá-la, com a invenção de outra assinatura igualmente singular. [...] o conceito de contra-assinatura de fato concentra todo o paradoxo: é preciso se entregar singularmente à singularidade, mas é preciso então que esta se deixe compartilhar [...]. Na verdade, nem mesmo penso que seja uma questão de *duelo* nesse caso, como acabei de dizer de forma um pouco precipitada: essa experiência sempre implica mais de duas assinaturas. Nenhuma leitura (e, analisando-se da perspectiva da obra, a escrita já é também uma leitura que contra-assina) seria – como poderia dizê-lo? – “nova”, “inaugural”, “performativa”, sem essa multiplicidade ou essa multiplicação de contra-assinaturas (DERRIDA, 2014, p. 107-109, grifos do autor).

A citação é emblemática para o entendimento de que a assinatura, com sua singularidade, é apropriada por leituras que contra-assinam e que são igualmente singulares, levando a “obra dita original” “para outro lugar” e inventando outras assinaturas. Nesse sentido, a elaboração derridiana na referida entrevista já toma o gesto signatário como uma forma de contra-assinatura, porque ele é forjado a partir de uma leitura, de uma apropriação realizada por quem assina e deixa uma marca, sobre a qual interpretações também são realizadas. Daí advém a “multiplicação de contra-assinaturas”, as quais, nunca inaugurais, voltam-se à assinatura do outro, confirmando-a e “traindo-a”. As contra-assinaturas, portanto, seriam atravessadas pelas inúmeras e diferentes apreensões sobre a obra, de modo a reiterá-la e correndo o risco de fraudá-la, mas sempre fazendo emergir outras inscrições.

Além de nos questionarmos sobre a rentabilidade, para o caso Lísias, dos termos até aqui acionados, a formulação também inquieta pela seguinte razão: como aferir se uma

¹⁶⁰ Sobre a questão da intencionalidade em Derrida, ver “O performativo e a literatura contemporânea” no segundo capítulo da tese.

leitura, ao contra-assinar uma obra, mais confirma ou “traí” a assinatura “dita original”? É possível separar dessa forma? Apesar de, até certo ponto, a reflexão derridiana indicar um “duelo de singularidades” entre leitura e escrita, o arremate do argumento leva-nos a concluir que há mais uma coexistência entre a repetição e a novidade do que propriamente um duelo, culminando numa espécie de desvio (o gesto signatário “sendo arrastado para outro lugar”) haja vista a singularidade de toda contra-assinatura, conquanto ela nunca seja genuinamente nova.

Mesmo com essa ambivalência, com certo equilíbrio (para usar a expressão da qual lancei mão ainda há pouco) entre a repetição e a “traição”, há leituras que, de diferentes formas, ratificam ou vão na contramão, por assim dizer, dos modos como o autor demonstra querer ser lido. O que estou sugerindo, então, é que não se trata exatamente de reiterar ou distanciar-se em menor ou maior grau da obra, mas sim de reiterar ou distanciar-se em menor ou maior grau das maneiras como o autor parece guiar a leitura do seu trabalho, dos seus posicionamentos sobre ele e da sua performance dentro e fora dele. Nesse quesito, o caso *Lísias* e o desdobramento da teoria parecem estabelecer uma relação proveitosa.

Que fique claro novamente, antes de darmos continuidade, que, sob a ótica apresentada até aqui, sempre haverá algum tipo de desvio, o arrastar a assinatura para outros lugares, isto é, as diversas leituras fazem emergir contra-assinaturas que confirmam e “traem” a obra. A partir dessa perspectiva, o que estou argumentando diz respeito às diferentes formas de confirmação e de “traição”, tendo como parâmetro como o autor tenta conduzir as apropriações acerca de seu trabalho. Mas por que isso é relevante para movimentar a principal questão mobilizada neste capítulo? Se, no cerne do problema, interessa-nos discutir como a contra-assinatura interfere na inscrição do nome de *Lísias*, creio que é fundamental não só delinear as possíveis conexões entre a recepção da obra e o aproveitamento disso a favor dela e da performance sobre ela, como observar as investidas do autor em direcionar as interpretações, por meio de suas aparições públicas e declarações atinentes à sua literatura.

Quando Carlos Andreazza afirma (faço referência à entrevista já citada) que a estratégia de *Diário da cadeia* “sempre foi construída como resposta às reações, em tempo real, mesmo”, que dependeriam de “movimentos alheios” para definir os deles, temos, além de uma fala que vislumbra um aproveitamento das prováveis repercussões em torno do livro em questão, uma afirmação bastante representativa para a obra *Lísias* como um todo. No tocante, especificamente, ao texto de Eduardo Cunha (pseudônimo), podemos

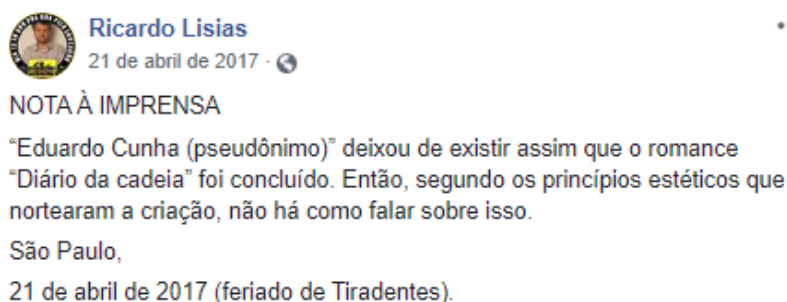
considerar que os “movimentos alheios”, aos quais Andreazza refere-se, seriam os modos de recepção do livro tomados como fundamentais para a definição das estratégias autorais e editoriais que viriam em seguida, ou seja, as contra-assinaturas resultantes de *Diário da cadeia* seriam, deliberadamente, utilizadas para delinear os próximos passos. Como?

Em entrevista para a Revista Piauí, o próprio Lísias salienta que, se o pseudônimo tivesse se mantido, dois outros projetos seriam concebidos: “*Minhas Dívidas*, criticando a indústria dos bancos, e o que seria a continuação de *Diário da Cadeia*: as cartas de José Dirceu a Fidel Castro”. O livro de Cunha (pseudônimo) estaria, dessa maneira, “inserido num contexto ainda maior, uma série de livros cujo nome *seria* Pseudoliteratura”.¹⁶¹ A denominação dada pelo autor parece indicar um duplo movimento entre ainda querer lançar-se dentro da literatura e, ao mesmo tempo, assumir que sua proposta estaria longe daquilo que é considerado como literário. Logo, seria uma “falsa” literatura, um duplo movimento semelhante ao que vimos com a publicação dos ebooks *Diário da catástrofe brasileira*, conforme discuti em “O não literário da literatura”, no capítulo anterior.

Se a verdadeira identidade autoral não viesse a público, se os “movimentos alheios” fossem diferentes, os movimentos seguintes também seriam outros. No entanto, com a revelação do autor por trás do *Diário da cadeia* e as implicações jurídicas em curso, Lísias anunciou, na mesma entrevista, um projeto intitulado *A literatura no Banco dos Réus*, livro que reforçaria seu “discurso de defesa”, já recorrente em situações “jurídico-literárias”.

Até hoje o projeto não se concretizou, porém outras consequências resultaram da queda do pseudônimo e, especialmente, da chegada do livro ao público leitor. No mesmo dia em que a mídia divulgou a verdadeira autoria, Lísias compartilhou, em sua página do *Facebook*, a matéria da Folha de São Paulo¹⁶², com o seguinte comentário:

Figura 17 – Post com matéria da Folha de São Paulo.¹⁶³



¹⁶¹ Disponível em: <<https://goo.gl/Gv5JFh>>. Acesso em: 14 jul. 2017.

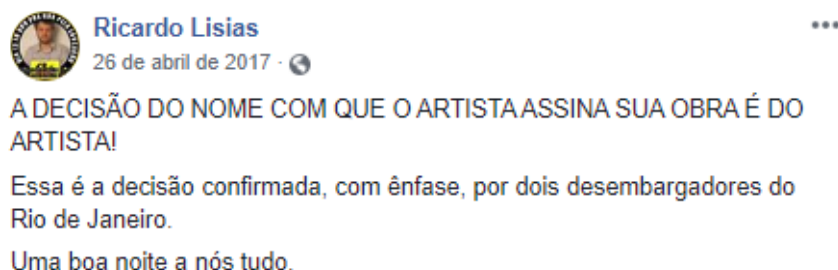
¹⁶² Cf. nota 144.

¹⁶³ Disponível: <<https://bit.ly/32rNfoc>>. Acesso em: 05 jan. 2020.

Não deixa de ser notável o fato de Lísias, no mesmo *post* em que divulgou a matéria que estampava seu nome no título, reveladora de sua ligação com *Diário da cadeia*, escrever uma nota eximindo-se de falar sobre o livro devido aos “princípios estéticos que nortearam a criação”, isto é, com a finalização da obra, o pseudônimo, como parte dela, deixou de existir. É notável porque, ao mesmo tempo em que performa sua desobrigação para falar a respeito do texto, defendendo coerência estética, o autor acende os holofotes sobre ele mesmo e sobre o livro, estimulando as repercussões que, posteriormente, tomariam lugar em suas declarações. Para chegarmos a como a “obra dita original” foi arrastada para outros lugares, suscitando outras inscrições, é preciso ressaltar, em primeiro lugar, que a decisão jurídica inicial, ao suspender as vendas e solicitar o desvelamento da autoria, alegando associação de *Diário da cadeia* com o verdadeiro Eduardo Cunha, foi na contramão daquilo que, supostamente, Lísias projetara. Ênfase o “supostamente”, pois não sabemos até que ponto o pseudônimo seria, de fato, sustentado pelo autor, caso não houvesse os desdobramentos jurídicos, os quais, vale dizer, podem ter sido previamente considerados como prováveis – ou até inevitáveis – “movimentos alheios” antes mesmo da conclusão da obra, haja vista seu conteúdo e o contexto político em que seria publicada.

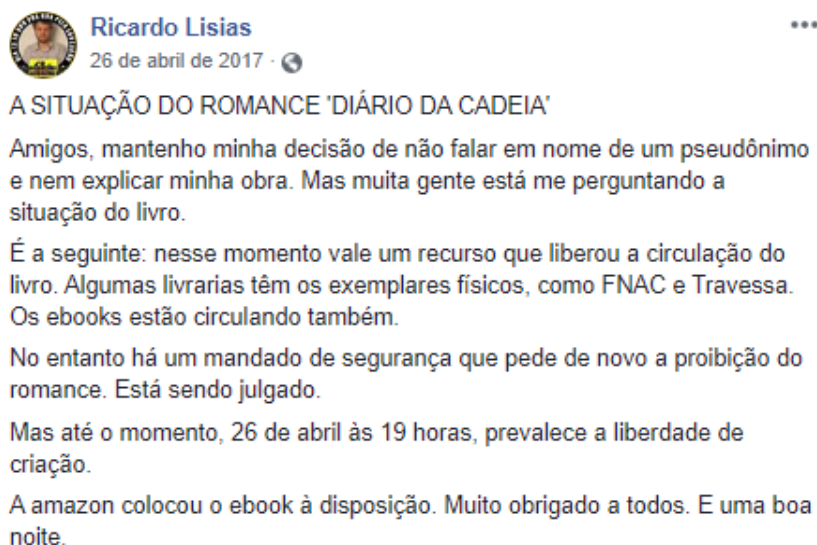
As consequências do processo em primeira instância, “traindo” o projeto inicial do autor – ou pelo menos sua performance pública sobre ele – desviaram a obra para outro lugar, o lugar em que Lísias contra-assina a repercussão quanto à revelação de sua identidade e afirma que não falará sobre o livro, fazendo jus aos “princípios estéticos”. Todavia, não foi bem o que ocorreu. Ainda em abril daquele ano, com as decisões em segunda instância, o autor voltou a publicar sobre sua criação, promovendo-a em meio à divulgação sobre as deliberações jurídicas.

Figura 18 – *Post* “A decisão do nome”.¹⁶⁴



¹⁶⁴ Disponível em: <<https://bit.ly/2YItqYD>>. Acesso em: 20 jan. 2020.

Figura 19 – Post “A situação do romance”.¹⁶⁵



Logo na sequência, além da divulgação da decisão do Supremo Tribunal Federal, o autor publica um artigo, intitulado “A patrulha e a piada”, no qual se defende das críticas, que diz ter recebido devido à publicação de um livro que, “por mais que incomode a classe política” “é fora de hora e oportunista”¹⁶⁶, e por essa publicação ter se dado com um editor considerado de direita:

Não vou dar satisfações sobre minhas posições políticas. Também não quero explicar minhas criações. Escrevo sobre a patrulha que estou sofrendo desde que uma decisão judicial obrigou a quebra de um pseudônimo e já foi reformada pela Justiça três vezes (inclusive pela ministra do STF Rosa Weber). O dano ao meu trabalho é irreparável. [...]. Em assustadora litigância de má fé, não avisaram na petição inicial que se tratava de arte. Usaram várias palavras para descrever meu trabalho: chacota, ironia e deboche. Só se esqueceram de outras como literatura, performance e ficção. ‘Diário da Cadeia’ (ed. Record) está sendo publicado por um editor que tem ideias políticas de direita, Carlos Andreazza. O texto satiriza a direita (mas também os políticos que se enxergam como de esquerda) e faz gozação com o próprio editor. Realmente tinha que ser publicado por ele.¹⁶⁷

Nesse ritmo, vieram a público postagens anunciando eventos de lançamento de o *Diário da cadeia*, entrevistas a respeito da obra e publicações sobre suposta conversa de Carlos Andreazza com Eduardo Cunha (pseudônimo), uma espécie de breve extensão ficcional do livro.

¹⁶⁵ Disponível em: <<https://bit.ly/3bOY08q>>. Acesso em: 20 jan. 2020.

¹⁶⁶ Cf. artigo publicado por Lisias na Folha de São Paulo de 05 de maio de 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/3bkifJH>>. Acesso em: 11 de maio de 2017.

¹⁶⁷ Ibidem.

Figura 20 – Post “Folha paralela”.¹⁶⁸

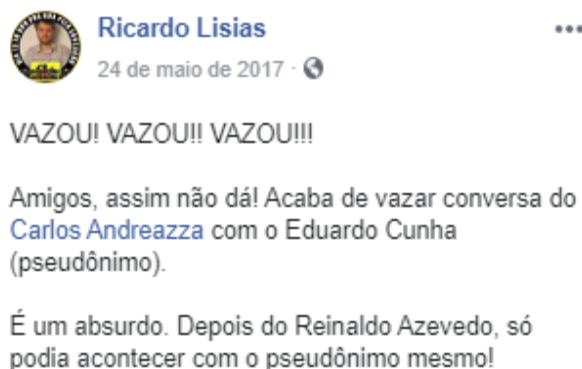
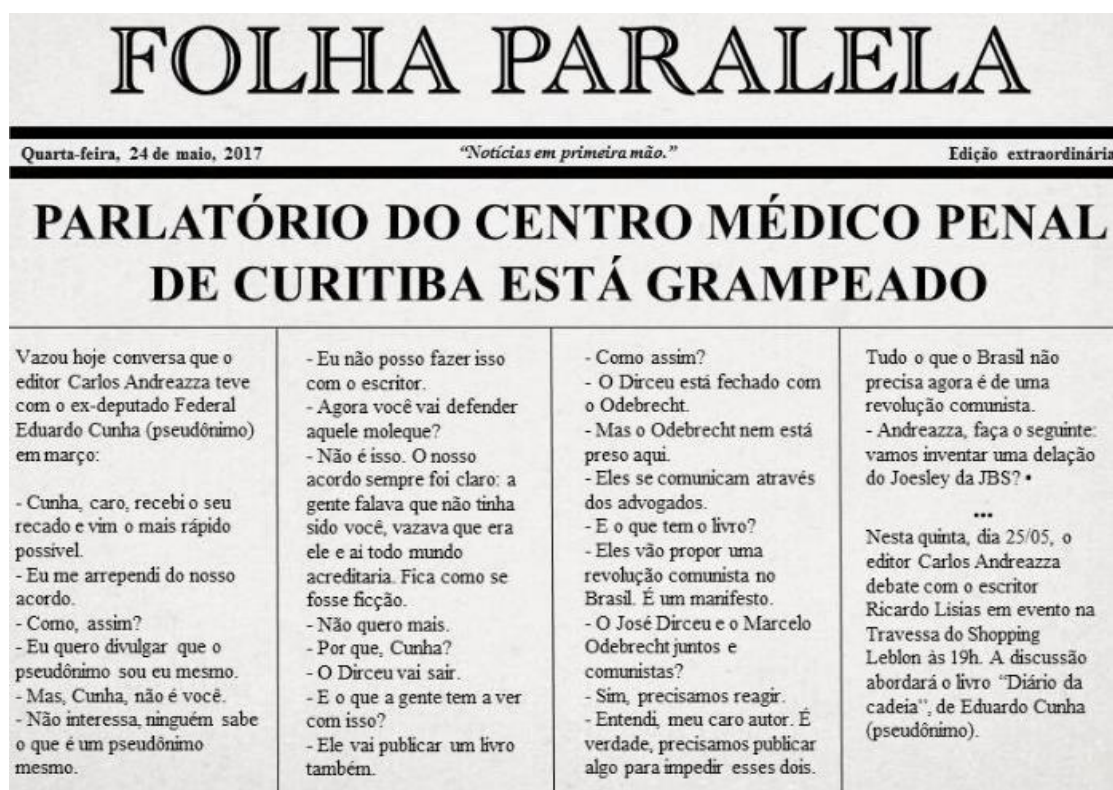


Figura 21 – Post “Folha paralela” (Imagem).¹⁶⁹



A tentativa de estender a narrativa para as redes sociais (tal como foi com *Delegado Tobias*) – uma forma de, quem sabe, deslocar o foco das críticas e reverter o insucesso do jogo com o pseudônimo na criação impressa – não foi adiante, mas a disposição para falar sobre o livro e divulgá-lo, diferentemente do que previa o *post* de 21 de abril, passou a

¹⁶⁸ Disponível em: <<https://bit.ly/3kfYCqn>>. Acesso em: 20 jan. 2020.

¹⁶⁹ Disponível em: <<https://bit.ly/3kfYCqn>>. Acesso em: 20 jan. 2020.

ocupar as páginas virtuais e a agenda de Lísias.¹⁷⁰ Ainda em 2017, em uma entrevista a um programa da Rede Globo, ao afirmar que criou Eduardo Cunha (pseudônimo), o autor frisa que “O livro inteiro é uma ficção, a capa é uma ficção, a orelha assinada pelo editor é uma ficção, as marcas do livro [...]”, e acrescenta “estou tentando descobrir até agora se tudo o que a gente tá vivendo também não é ficção”.¹⁷¹ Aqui, a exposição do autor sobre o livro alcança um público mais amplo, porém suas falas atinentes ao caráter ficcional da narrativa, à intervenção que considera ser a obra – destruída, segundo ele – tomaram conta de canais especializados do meio jurídico¹⁷² e, muito especialmente, do meio acadêmico e literário.

Em dezembro de 2017, durante o lançamento de um dos números da Revista ARS da Universidade de São Paulo, Lísias sublinhou:

Eu fui vítima de censura, não tenho a menor dúvida. Esse livro *Diário da cadeia com trechos da obra inédita impeachment – Eduardo Cunha (pseudônimo)*, que agora circula via liminar do Supremo, não tem meu nome [...]. O conceito de anonimato faz parte da obra. [...]. Então a minha obra foi realmente destruída por pura intervenção da justiça. Eu já estava fazendo o segundo volume da intervenção, que era postal, porque um dos presos escreve cartas. Tá encerrado, porque o conceito de anonimato foi impedido pela justiça. [...]. Houve um massacre do sistema jurídico brasileiro a um conceito estético, ou seja, minha obra foi destruída [...]. O que não foi destruído é o livro. [...].¹⁷³

Além de ser contundente na sustentação quanto à “destruição da obra”, lembremos que o autor enquadra o *Diário da cadeia* como uma “intervenção na vida política brasileira”¹⁷⁴, definição que, segundo ele, também seria apropriada para as outras publicações planejadas (como o volume de cartas). Em última análise, tal definição abrangeria sua literatura como um todo, conforme concluímos com base em sua fala em outro meio especializado. Trata-se da edição especial da Revista Voz da Literatura, na qual,

¹⁷⁰ Em outubro de 2018, Lísias publicou na revista *Época* a “Continuação do *Diário da cadeia* escrito por Eduardo Cunha (pseudônimo)”, um breve texto com quatro entradas que fazem referência a alguns episódios políticos daquele ano. Disponível em: <<https://glo.bo/37PqwEV>>. Acesso em: 30 out. 2018.

¹⁷¹ Entrevista ao programa “Conversa com Bial” em 10 de maio de 2017. Disponível em: <<https://glo.bo/33AeE7y>>. Acesso em: 14 de maio de 2017.

¹⁷² Vale citar, por exemplo, a entrevista do podcast “Pseudônimo e a lei” do canal Juriscast. Disponível em: <<https://bit.ly/3aavUmt>>. Acesso em: 22 de março de 2020 e o artigo “O direito a um pseudônimo”, publicado por especialistas do meio jurídico nos sites Genjurídico e Revista Jota, disponível, respectivamente, em <<https://bit.ly/2UrDmCV>> e <<https://bit.ly/397VcjO>>. Acesso em: 22 de março de 2020.

¹⁷³ Trecho da fala de Lísias no evento de lançamento de um dos números da Revista ARS, disponível em vídeo anexo ao release “Ficção e realidade: quais os limites da autoria em um trabalho de arte?”, de autoria de Bruna Mayer, publicado na Semana da Revista ARS no blog *SciELO em perspectiva: Humanas*. Disponível em: <<https://bit.ly/2QCZn0n>>. Acesso em: 13 de jan. 2018.

¹⁷⁴ Cf. sua fala, já citada, na Festa Literária Internacional de Cachoeira, “o livro não é uma representação do Eduardo Cunha na prisão. Ele é uma intervenção na vida política brasileira através de uma caricatura, através de uma enorme gozação com a cara de todas essas pessoas”.

ao ser entrevistado pelos professores André Tessaro Pelinser e Letícia Malloy, o escritor paulistano não hesita ao destacar o seguinte: “estou muito concentrado em compreender como posso evitar fazer a arte curvar-se a uma representação da realidade. Não é isso o que eu quero. Portanto não posso descuidar desse tipo de preocupação”.¹⁷⁵ Quanto ao livro de Cunha (pseudônimo), ademais de se reafirmar a “ingerência jurídica sobre o projeto”, sua ficcionalidade é ratificada como “expresso no [próprio] exemplar do volume”.¹⁷⁶

Ao selecionar esses posicionamentos em matérias e entrevistas disparadas por ocasião das circunstâncias envolvendo o dito livro, noto como o autor esgarça todas as nuances relativas ao processo jurídico e sustenta o caráter ficcional da narrativa, à medida que advoga por uma produção literária – e, em sentido *lato*, por uma arte – menos “representativa” e mais “de intervenção” na realidade. Nesse momento do nosso debate, esse ponto importa porque sinaliza como Lísias vai traçando, direta e indiretamente, uma espécie de roteiro para a recepção (sobretudo para um público do meio literário e acadêmico), “roteiro” a partir do qual a obra será lida com maior ou menor distanciamento dos modos como o autor se posiciona sobre ela e vai desenhando uma performance dentro e fora dela. Logo, as diversas leituras, enquanto contra-assinaturas, confirmam e “traem” menos a obra do que as investidas do autor em tentar, de alguma maneira, realçar as apropriações acerca do seu trabalho. E por que chegar a essa conclusão parcial, com os exemplos acionados em torno de *Diário da cadeia*, é importante para a discussão?

Ao considerarmos que o escritor paulistano tira proveito, a favor da obra e da performance pública, das diferentes formas como a própria obra e performance são recebidas (mesmo as repercussões supostamente inesperadas em torno do fictício diário do ex-deputado, por exemplo, rebateram, ainda que diferentemente do planejado, nas declarações posteriores do autor) e ao considerarmos também que existe uma expressiva disposição autoral para inscrever uma assinatura, é possível sustentar que há uma interferência da chamada contra-assinatura na inscrição do nome do autor (e aí remetemos à pergunta-problema do capítulo). Isso se justifica porque, se de um lado, Lísias faz um aproveitamento do que dizem sobre sua literatura a favor da criação e, de outro, tenta direcionar, rastreia e divulga o que vem do “outro” – ora endossando aquilo que ele já

¹⁷⁵ A entrevista de título “Ricardo Lísias: um contraponto ao *establishment*”, disponível em edição especial da Revista Voz da Literatura, se deu “no âmbito do projeto Notícia da atual literatura brasileira: entrevistas, conduzido pelos professores Vitor Cei (UNIR), André Tessaro Pelinser (UFRN), Letícia Malloy (UERN) e Andréia Delmaschio (IFES)”. Foi “concedida em dezembro de 2017 e revista pelo escritor em janeiro de 2019”. Disponível em: <<https://bit.ly/2y2liGU>>. Acesso em: 16 mar. 2019.

¹⁷⁶ *Ibidem*.

sustenta, ora defendendo-se das críticas que acumula – então, nessa direção, há um investimento na promoção da própria assinatura.

Em síntese, quando as contra-assinaturas sobre obra e performance são, de alguma forma, deliberadamente agregadas ao próprio trabalho e, junto a isso, a recepção sobre ele é monitorada e intensamente divulgada – uma maneira de, podemos dizer, jogar luz sobre as contra-assinaturas – o nome do autor vai ganhando visibilidade, tendo sua circulação fomentada pela crítica (que comenta o que é publicado e, na sequência, os desdobramentos suscitados) e, muito principalmente, pelo próprio Lísias, que também vai forjando uma contra-assinatura na sua literatura. Com essa asserção, cabe-nos analisar como isso ocorre efetivamente, ou seja, como a obra tem chegado ao público leitor e como o autor faz uso da performance para guiar a leitura de seu trabalho, aproveitando-se das contra-assinaturas a favor dele, um processo no qual, recorrentemente, lança mão de alguma novidade, correndo os riscos que as mudanças podem trazer e, ao mesmo tempo, abrindo possibilidades e buscando soluções em prol de sua assinatura.

O desenho do autor e o leitor especializado

No final do século XIX, Henry James escreveu uma grande novela intitulada *O desenho no tapete*, que, décadas depois, foi apropriada pelo alemão Wolfgang Iser (1990) como mote inicial para a discussão empreendida em seu livro *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Narrada em primeira pessoa por um crítico literário encarregado de escrever uma resenha sobre Hugh Vereker (um famoso autor contemporâneo do crítico, um dos personagens da narrativa), o texto de James tematiza a incansável procura do narrador por certo “sentido oculto” no trabalho sobre o qual se debruça, procura essa motivada pelo próprio autor que, num encontro com seu resenhista, diz a ele:

Eu não leio os escritos que saem nos jornais, a não ser que me sejam impostos como foi aquele [...]; de qualquer modo, sempre me pareceu que eles omitiam uma pequena peculiaridade minha com uma maestria igualmente admirável, tanto quando me davam pancadinhas nas costas, como quando me atingiam as canelas. Desde então, toda vez que aconteceu de eu dar uma olhada neles, eles continuavam atirando... e não acertando, de uma maneira muito divertida. Você também a omitiu, meu caro, com segurança inimitável; o fato de ser tremendamente inteligente e de seu artigo ser tremendamente simpático, não faz a mínima diferença. [...]. Quando falo de minha pequena peculiaridade estou me referindo àquele... como poderei chamá-lo?... ponto específico que é a principal razão de eu ter escrito meus livros. [...] há em minha obra uma ideia sem a

qual eu não daria um tostão pelo trabalho inteiro. [...] é o ponto que cabe ao crítico encontrar (JAMES, 2001, p. 118-119).

Disposto a decifrar “algo como um desenho complexo num tapete persa” (JAMES, 2001, p. 128), o narrador empreende sua busca incessante nas páginas impressas para captar uma suposta significação que estaria nelas, o que se revela infrutífero ao longo da narrativa. É a partir daí que a novela dá espaço para que Iser, na obra citada, endosse seu argumento a respeito da apreensão do sentido como *imagem*, que não está dada de antemão, pois se materializa no ato da leitura e é resultado de um efeito experimentado pelo leitor. Sendo assim, o texto literário estaria aberto a diferentes preenchimentos de significados, colocando em xeque as visões imanentistas e as crenças em possíveis interpretações “corretas” daquilo que se lê.

A discussão de Iser me chama a atenção por um motivo pouco enfatizado em sua análise: em *O desenho no tapete*, a procura do narrador pelo “verdadeiro sentido” impresso na obra é impulsionada pelo próprio Vereker, cuja fala funciona como um gatilho para a investigação desenrolada em seguida. Quero dizer com isso que, para o resenhista, ouvir a declaração do autor foi fundamental para, mesmo sem sucesso, tentar perseguir “o ponto que cabe ao crítico encontrar”. Henry James, no contexto do século XIX, está ironizando o poder da figura autoral sobre o leitor. Assim, a novela me remete à relação entre autor e recepção na literatura contemporânea, já que, atualmente, o público tem sido impactado pelas inúmeras exposições autorais.

No capítulo anterior, ao discutir a relação entre assinatura e performance, falei brevemente sobre o importante papel da recepção na formação de um nome de autor, uma vez que a obra (e consequentemente as performances autorais) também vão sendo moldadas com a influência do público. Em outras palavras, ao passo que a figura autoral vai construindo uma recepção, uma assinatura vai emergindo, porquanto o autor incorpora ao seu trabalho os modos como os leitores o acolhem e o criticam. Logo, o gesto signatário também é delineado concomitantemente à ampliação do público, que contribui para que uma marca seja forjada, sendo “fruto das avaliações dos leitores, dos pares e da crítica” – para citar de novo o crítico francês Jérôme Meizoz (2007, p. 10) – e não apenas de uma autocriação. Retomado esse ponto, cumpre notar como, na literatura contemporânea, as leituras da obra, que tanto interferem na criação e circulação de um nome de autor, têm sido bastante influenciadas pelos próprios posicionamentos autorais fora dela, pela performance autoral por meio de aparições físicas e virtuais, isto é, por meio de um “eu público” (GROYS, 2014, p. 16).

Para Boris Groys, esse “eu público” é construído pelo artista contemporâneo, que, atualmente, está bastante propenso a se envolver com a mídia e a seduzir uma audiência maior. Ao refletir sobre as manifestações artísticas do presente, Groys (2014, p. 16) chama a atenção para a “produção de um efeito de visibilidade” dos produtores de arte de hoje, que, segundo afirma, estão cada vez mais empenhados na publicização do “eu” e na construção de uma imagem, em suma, na composição de um “desenho de si”, transformando-se, eles mesmos, na própria obra ou fundindo-se a ela. Nesse contexto, destacarei dois exemplos.

Por ocasião da publicação do romance *Com armas sonolentas* (2018), Carola Saavedra deu entrevistas e teve o livro, que não apresenta recursos autoficcionais, analisado a partir de algumas de suas falas públicas sobre o feminino e a maternidade, culminando em resenhas que sugerem uma aproximação entre vida e obra da autora. Questionada sobre a presença de elementos biográficos em seu trabalho, Saavedra afirma que *Com armas sonolentas* é seu texto mais autobiográfico “no sentido de ser o livro mais sincero, menos defendido, é como um sonho, num sonho tudo parece estranho, mas o que ele revela é a nossa verdade [...]”.¹⁷⁷ A publicação que entrelaça a história de três mulheres, em meio a (des)encontros e escolhas (entre elas a de querer ou não ser mãe), ao lado dos posicionamentos da autora sobre ser mulher e ser mãe, fomentam apropriações e questionamentos sobre o livro que extrapolam suas páginas e encontram nas exposições autorais uma chave de leitura, como no caso do ensaio “Aspectos da maternidade no romance *Com armas sonolentas*, de Carola Saavedra” (JARDIM, 2019), que cita uma famosa entrevista da autora.¹⁷⁸

Algo semelhante também circunstanciou outra publicação recente. Trata-se de *A ocupação* (2019), de Julián Fuks, cujas inúmeras entrevistas têm funcionado como porta de entrada para análises acerca de seu livro, que o autor não hesita em considerar como autoficcional:

A literatura também deve ser um desses espaços ocupados, mais um terreno de luta e resistência. Continuo no âmbito da autoficção, mas de uma autoficção que deseja se emancipar de seu caráter estritamente

¹⁷⁷ Entrevista realizada por Raimundo Neto para o site sobre literatura SP Review. Disponível em: <<https://bit.ly/2Va7aWb>>. Acesso em: 15 abr. 2020.

¹⁷⁸ A entrevista citada foi feita para o programa “Casa Bondelê FLIP 2018” e traz perguntas que tentam direcionar uma relação entre elementos biográficos e aspectos do romance. Disponível em: <<https://bit.ly/2xoz7ke>>. Acesso em: 15 abr. 2020.

autobiográfico e refletir para além dos dramas comezinhos do escritor de classe média.¹⁷⁹

Essa, tal como outras falas de Fuks, guiaram muitas das apreciações elogiosas sobre *A ocupação*, laureado pela crítica devido ao gesto político de escutar e transformar em escrita o relato de integrantes do Movimento Sem Teto do Centro (MSTC), ocupantes de um edifício abandonado na cidade de São Paulo. Conforme uma das resenhas sobre o livro, escrita por Jacques Fux: “Julián Fuks, com extrema habilidade – e com pleno domínio dos engendramentos da ficção e da poética das palavras – contempla, além do seu projeto autoficcional, as histórias dos ‘verdadeiros’ personagens da ocupação do antigo Hotel Cambridge” (FUX, 2019, não paginado).

Com efeito, os exemplos indicam como as exposições de Saavedra e Fuks foram apropriadas pelo público para estabelecer uma relação entre o que é dito nas aparições midiáticas e questões acionadas nos livros, ou seja, parece não bastar que a obra forneça elementos para que o leitor “preencha” seu sentido (e aqui retomo o argumento de Iser), porque os posicionamentos do autor também têm operado como chamariz para as formas como seu trabalho é lido e avaliado pela recepção. Logo, ainda que o papel do leitor continue sendo imprescindível para “desvendar” o *desenho no tapete* dos textos literários, arrisco dizer que a figura autoral, com o seu “desenho de si” (GROYS, 2014), está, hoje, cada vez mais realçada nesse processo. No caso de Ricardo Lísias, como isso ocorre? Visando desdobrar a discussão sobre o papel da contra-assinatura na inscrição do nome do autor, é preciso debruçarmo-nos, nas próximas páginas, sobre dois questionamentos específicos: Como a performance é utilizada por ele para influenciar as leituras de seu trabalho? E, nesse sentido, como Lísias aproveita-se dessas leituras em prol da própria obra e performance?

Antes de seguirmos, é oportuno recuperar outro questionamento trazido no início do capítulo: Se os modos como o público leitor acolhe, lê e critica uma obra costumam influenciar a consolidação de um nome (e aqui acrescento que, na literatura contemporânea, as performances autorais têm impactado a recepção da obra, como acabamos de constatar) o que há de diferente no procedimento utilizado por Lísias?

Há dois pontos fundamentais que dão especial destaque à relação entre o autor e o seu leitor. O primeiro deles diz respeito à utilização ostensiva da performance para tentar, direta e indiretamente, direcionar as apropriações sobre obra, o que se concretiza não

¹⁷⁹ Entrevista de Julián Fuks para o jornal O Globo, de 18 de dezembro de 2019. Disponível em: <<https://glo.bo/2RFBiGY>>. Acesso em: 15 abr. 2020.

somente por meio das falas a respeito de si e do seu trabalho nas mídias sociais e nos eventos literários (tal como acontece com outros autores do contemporâneo), como também se efetiva numa espécie de monitoramento que Lísias faz da recepção. Trocando em miúdos, podemos sustentar que, a partir do expressivo uso da performance como forma de impactar a recepção, o autor se dispõe a rastrear aquilo que essa recepção está dizendo a respeito da obra, o que fica evidente nas incontáveis divulgações, feitas por ele, dos comentários, resenhas e trabalhos acadêmicos voltados para a análise de seus textos.

Já o segundo ponto consiste no aproveitamento proposital das interpretações advindas do público leitor, quer dizer, mais do que a “natural” interferência da recepção na circulação de um nome de autor, é perceptível como, em Lísias, ocorre uma exploração deliberada das diversas leituras gestadas em decorrência de suas narrativas dentro e fora dos livros. Nesse percurso, muitas apropriações são incorporadas à criação, especialmente à própria performance, levando o autor a lançar mão da novidade, de maneira a arriscar-se e, ao mesmo tempo, a tatear soluções para promover a assinatura.

Junto aos questionamentos específicos que apresentei, é preciso analisarmos como esses dois pontos – os quais, conforme argumentei, agregam uma diferença para o autor – efetivamente se manifestam. Devo reiterar, antes de qualquer coisa, que falar sobre eles implica assegurar o papel da contra-assinatura a favor do nome de Ricardo Lísias, afinal de contas, ao performar e promover a recepção, divulgando o que dizem a seu respeito, o autor também promove-se, isto é, dá destaque ao seu trabalho, assim como, ao trazer o que vem do “outro” para a obra, utiliza a contra-assinatura na promoção do gesto signatário. Se, muitas vezes, aludi aos leitores de uma forma mais genérica (com exceção das pinceladas quanto ao público especializado de *O diário da cadeia*), gostaria de aprofundar a análise, direcionando-a, neste momento, para a recensão crítica de Lísias, mais especificamente o leitor da academia, e, no próximo subcapítulo, para o público mais geral, com foco nos seguidores do autor nas redes sociais.

* * *

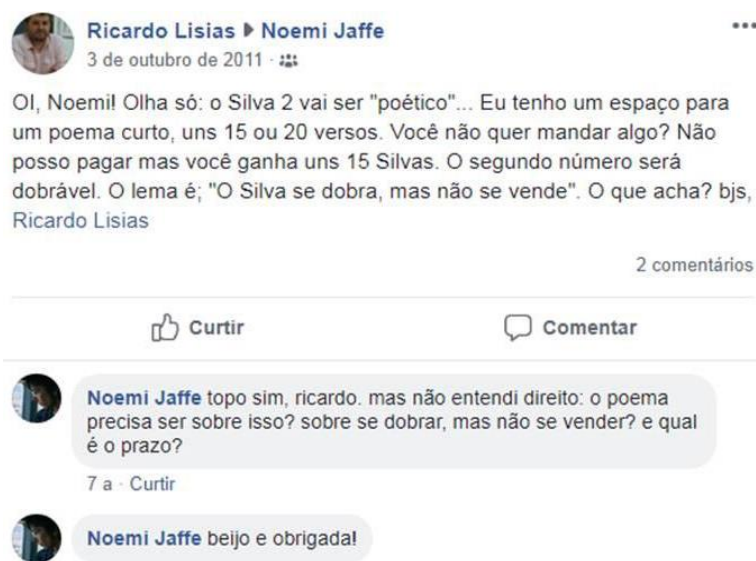
Escolhi partir da relação entre o autor e a recepção especializada, pois me parece que, na maioria das vezes, a performance de Lísias dirige-se, especialmente, para esse público. Como sabemos, um dos lugares onde suas falas públicas ganham mais destaque é a Internet ou, se quisermos ser mais específicos, as mídias sociais, bastante utilizadas por ele

a partir de 2011.¹⁸⁰ O incipiente uso da rede coincide com o período em que Lísias lançou mão de textos enviados a sua lista de “admiradores de literatura”, quer dizer, mesmo antes de seus lances performáticos se intensificarem na Web, o autor já se dirigia, diretamente, para um público do meio literário.¹⁸¹ Desse período, há, no *Facebook*, postagens nas quais o jornal *Silva* foi divulgado com vistas a alcançar o público em questão:

Figura 22 – Post “Mensagens para Noemi Jaffe”.¹⁸²



Figura 23 – Post “Outra mensagem para Noemi Jaffe”.¹⁸³



¹⁸⁰ Ao pesquisar postagens vinculadas ao perfil de Ricardo Lísias no *Facebook*, não encontramos nenhum registro anterior a 2010 e, nesse ano, há menos de dez publicações, essas com fotos pessoais ou links de notícias, mas nada relacionado à obra do autor. A partir de 2011 é que há *posts* relacionados ao seu trabalho, o que vai se intensificando ao longo dos anos. No *Instagram*, a data da sua primeira postagem, com uma foto divulgando *Divórcio*, corresponde a 2014. Já no perfil do *Twitter*, encontramos a informação de que a conta existe desde 2010, porém não foi possível rastrear os primeiros *tweets*. Trago essa informação porque o início do uso mais acentuado dessas redes pelo autor (principalmente o *Facebook*) coincide não apenas com o momento da popularização delas no Brasil, mas com o período em que ele modifica a chave temática das narrativas e investe no uso de seu nome próprio no interior delas.

¹⁸¹ No primeiro capítulo, falei, mais detalhadamente, sobre alguns textos enviados por Lísias (como, por exemplo, o jornal *Silva*) para essa lista antes da publicação de *O céu dos suicidas*.

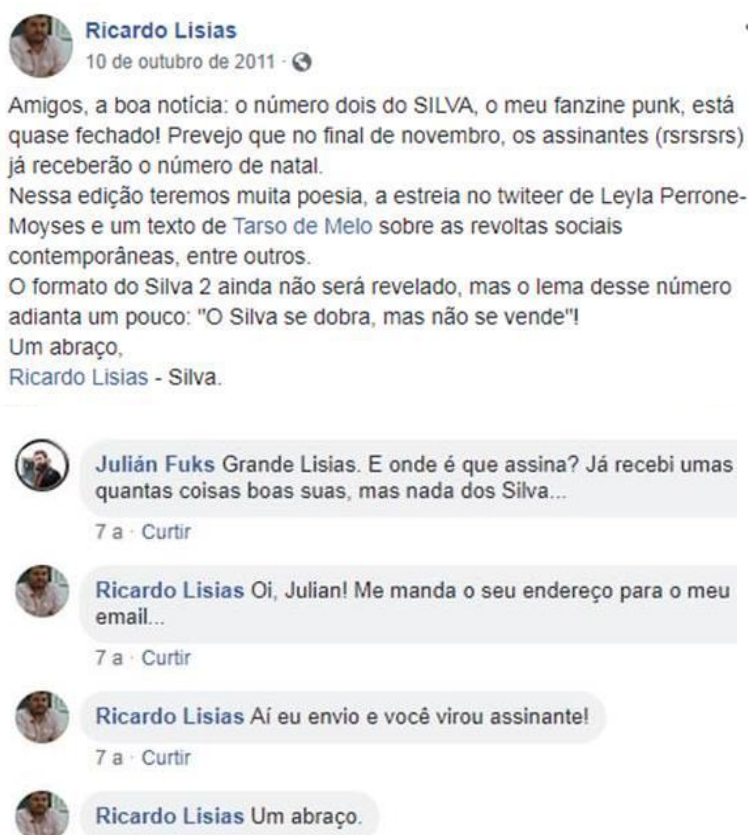
¹⁸² Disponível em: <<https://bit.ly/31ATWF7>>. Acesso em: 25 nov. 2018.

¹⁸³ Disponível em: <<https://bit.ly/2EK6YHj>>. Acesso em: 25 nov. 2018.

Figura 24 – Post “Mensagem para Ana Lima Cecilio”.¹⁸⁴



Figura 25 – Post “Divulgação Silva e comentário Julián Fuks”.¹⁸⁵



As mensagens trocadas com Noemi Jaffe, Ana Lima Cecilio e Julián Fuks, todos nomes do circuito literário, ilustram o gesto de Lísias em, sem rodeios, abordar escritores (especialmente com formação acadêmica nas Letras, como o caso de Jaffe e Fuks), editores (Ana Lima Cecilio), críticos literários e professores universitários. Ademais, o “fanzine punk”, como o periódico semestral é definido nesses *posts*, não só apresenta material voltado para a literatura, como conta com a colaboração de pessoas da área, demandando,

¹⁸⁴ Disponível: < <https://bit.ly/3gAhVZm> > Acesso em: 25 nov. 2018.

¹⁸⁵ Disponível: < <https://bit.ly/3jmIQJU> > Acesso em: 25 nov. 2018.

portanto, leitores interessados por ela ou que atuem nela.¹⁸⁶ A exposição autoral, então, não aborda a crítica com a intenção explícita, pelo menos à primeira vista, de guiar as leituras sobre o trabalho – como acontecerá depois – mas com o propósito de fazer o empreendimento e o nome do autor ganharem visibilidade num círculo muito específico que, além de contra-assinar o *Silva*, lendo-o e colaborando com seu conteúdo, também abre espaço para que essa e as outras investidas “artesanais” do autor (não custa refrescar a memória e dizer que esses materiais renunciaram o investimento seguinte na autoficção) sejam “arrastadas para outros lugares”, isto é, sejam lidas, resenhadas e forneçam elementos para que o autor movimente a assinatura.

Um dos poucos trabalhos acadêmicos que menciona o jornal e os demais textos endereçados para a lista de “admiradores de literatura” é o já citado ensaio “Ricardo Lísias: versões de autor”, de Luciene Azevedo (2013). Ao discutir o início da trajetória do escritor, a pesquisadora questiona se o “desvio” temático e estilístico, com os referidos textos, seria viável logo após a consolidação, em *O livro dos mandarins*, de características exploradas nas obras anteriores e o arremate da figura autoral para o campo literário.

No mesmo ano, em publicação na revista “Celeuma”, da Universidade de São Paulo, Lísias (2013b, p. 49) refere-se à reflexão de Azevedo: “Às vezes, como na recente coletânea *O futuro pelo retrovisor* [livro onde o texto foi publicado], aparece um ótimo artigo assinado por um professor universitário sobre o meu trabalho”. A menção se insere num contexto no qual o autor, fazendo uma “crítica pessoal”, conforme o título do ensaio sugere, destaca sua relação com a academia, entre outras coisas.¹⁸⁷ A despeito de pontuar, “sem nenhum assombro ou constrangimento” (LÍSIAS, 2013b, p. 49), que não seguiu carreira acadêmica depois de não ser aprovado em concursos públicos, afirma ter uma excelente relação com o meio universitário e que seus textos, além de receberem críticas de

¹⁸⁶ Em outro *post*, de 13 de outubro de 2011, Lísias divulgou a segunda edição do *Silva*, destacando que ali havia muita poesia (não só de Noemi Jaffe, requisitada por ele no *Facebook*, mas de Fábio Weintraub, Victor da Rosa e outros nomes), uma tradução de Ruy Proença e textos do poeta Tarso de Melo, sobre movimentos sociais, e do professor e crítico literário Antônio Marcos Pereira, sobre Juan José Saer. Disponível em: <<https://bit.ly/2HfP4NU>>. Acesso em: 25 nov. 2018.

¹⁸⁷ Nesse mesmo texto publicado na “Celeuma”, Lísias enfatiza que, no início da carreira, produziu muitas resenhas e ensaios para periódicos como *O Estado de São Paulo* e meios mais especializados, como a extinta revista *Entrelivros*. “Em 2005, quando publiquei o romance *Dois praças*, eu era um crítico popular e, ao mesmo tempo, um ficcionista conhecido apenas por um certo grupo de leitores. Hoje, oito anos depois, publico quase apenas ficção e meus livros, guardadas as proporções da realidade brasileira, são bem conhecidos e discutidos. Enquanto parei de falar dos outros, estão cada vez mais falando de mim” (LÍSIAS, 2013b, p. 47). Especificamente sobre a revista *Entrelivros*, acrescenta: “Eu costumava escrever textos longos, às vezes de quatro páginas. Como a revista tinha boa circulação entre leitores de literatura contemporânea, sei que muitos souberam de minha ficção através do pé biográfico que acompanhava as críticas” (LÍSIAS, 2013b, p. 48).

nomes como Perrone-Moisés e Pedro Meira Monteiro, são alvos de pesquisa que vão da iniciação científica ao pós-doutorado.

De fato, há um bom número de produtos de pesquisa acadêmica acerca da obra de Lísias sob a forma de diversos artigos e resenhas, somados a algumas dissertações, teses e monografia.¹⁸⁸ Como no caso do ensaio citado, o autor acompanha tais produções, pois as divulga e faz comentários a respeito delas, ainda que o faça, sobretudo, nas mídias sociais. Nesses canais, ele mostra disposição e interesse para rastrear a recepção, o que quase sempre é feito por meio de postagens de divulgação, nas quais encontramos observações que endossam ou rebatem aquilo que é dito pelo público especializado, usando como parâmetro seus posicionamentos sobre como os próprios textos devem ser lidos. Logo, a performance tenta “iluminar” novas leituras, afinal, se a exibição autoral, falando de si e da obra, opera como chave para interpretação de muitos textos da literatura contemporânea, as posições do autor sobre aquilo que é dito a respeito do trabalho, uma “crítica da crítica”, por assim dizer, também pode funcionar como porta de entrada para os modos como novas contra-assinaturas serão forjadas, inclusive na própria obra.¹⁸⁹

Antes de analisarmos outros exemplos, cabe ponderar, em primeiro lugar, que estamos diante de um circuito bastante complexo: ao passo que os frutos de pesquisa acadêmica abordam a obra de Lísias a reboque ou a contrapelo das formas como o autor pretende desenhar sua assinatura, o mesmo autor volta-se para essas leituras a fim de reafirmá-las ou refutá-las e, nesse sentido, direcionar as apropriações seguintes. Tal movimento não deixa de apontar para a já citada formulação derridiana, em “Declarations of Independence”, de que “há somente contra-assinaturas”, argumento burilado em “Otobiographies” com o entendimento de que a assinatura será quitada postumamente por quem contra-assina.

E é esse entendimento que também requer, em segundo lugar, uma ponderação, pois, no contexto do nosso estudo, o crédito aberto por quem assina não é saldado *post mortem*, tal como ocorreu com Nietzsche, cuja assinatura foi consolidada a partir das apropriações futuras de um legado deixado pelo filósofo alemão em vida. No cenário da literatura contemporânea, Lísias está, por outro lado, numa negociação cerrada com a

¹⁸⁸ Foram encontrados 26 artigos e 6 resenhas publicados em revistas acadêmicas (um dos artigos está no prelo), além de 7 dissertações, 2 teses e 1 trabalho de conclusão de curso disponíveis na Plataforma Sucupira e/ou nos sites das universidades onde foram defendidos. Em virtude do maior número de artigos e dissertações, falarei deles na sequência. A maioria desses textos discute o livro *Divórcio* (17 artigos e 4 dissertações).

¹⁸⁹ Tratarei desse aspecto, mais detidamente, no próximo subcapítulo, desdobrando o segundo questionamento apresentado mais atrás: como Lísias aproveita-se dessas leituras em prol da própria obra e performance?

validação do gesto signatário, tentando orquestrar, “em tempo real”, as contra-assinaturas disparadas pela sua produção, sendo uma delas manifestada pelas suas observações acerca da crítica, observações que, provisoriamente, quitam o crédito aberto pela recepção acadêmica. Em outras palavras, podemos afirmar que, aqui, o reconhecimento da assinatura pelo “ouvido do outro” se dá enquanto o autor se empenha na manipulação desse reconhecimento em prol daquilo que ele tenciona vincular ao seu nome.

Isso posto, analisarei como alguns textos da fortuna crítica do autor contra-assinam sua obra e como ele, por sua vez, aprecia esses produtos de pesquisa de maneira a performar um “roteiro” de leitura para a sua literatura, abrindo espaço para outras contra-assinaturas. Devo advertir, desde já, que nem todos os textos selecionados foram, necessariamente, compartilhados pelo autor, cujos comentários, quando não fazem referência direta a algum trabalho acadêmico, aludem a determinadas leituras que são endossadas ou desaprovadas por ele.

Como já sinalizado, a maioria dos artigos e dissertações discute *Divórcio*. Desse grupo, quando o famoso livro não aparece no título, é reportado no resumo. Os trabalhos de mestrado que tratam da obra o fazem à luz do conceito de autoficção.¹⁹⁰ Em direção semelhante, onze, dos dezessete artigos publicados on-line sobre o livro também o leem como autoficcional e/ou colocam em xeque seu caráter romanesco.¹⁹¹ Ao problematizarem o estatuto ficcional de *Divórcio*, cada um sob determinada perspectiva e usando referenciais teóricos específicos, os onze textos apresentam uma análise do livro, discutindo, por

¹⁹⁰ Sob essa abordagem, foram encontradas quatro dissertações: “Confissão e Simulacro na Literatura Contemporânea: análise do romance *Divórcio* de Ricardo Lísias” (MALUF, 2016), do Programa de pós-graduação em Estudos Culturais – Universidade de São Paulo; “Reflexos do eu: Ricardo Lísias e a publicação do sujeito autor na literatura brasileira contemporânea” (SILVA, T., 2016), do Programa de pós-graduação em Letras – Universidade de Santa Cruz do Sul; “Reflexões sobre autoficção: uma leitura de *Divórcio*, de Ricardo Lísias” (BUCHWEITZ, 2017), do Programa de pós-graduação em Letras – Universidade Federal de Pelotas e “Autoficção e performance na Escrita de Ricardo Lísias: uma leitura de *Divórcio*” (DUAILIBE, 2018), do Programa de pós-graduação em Letras – Universidade Estadual do Maranhão. Das quatro, somente essa última dissertação não possui divulgação autorizada, constando apenas seu resumo na Plataforma Sucupira (Disponível em: <<https://bit.ly/2z80xvb>>. Acesso em: 02 de maio de 2020.

¹⁹¹ São eles: “Autoficção em *Divórcio*: a escrita de si como tendência contemporânea” (DOMINGOS; CARDOSO, 2013), “A figura do escarpado: sobre *Divórcio*, de Ricardo Lísias” (MAGALHÃES, M., 2015), “Um corpo em carne viva: os indícios autobiográficos em *Divórcio*, de Ricardo Lísias” (SILVA; MAGALHÃES, 2015), “Um corpo no prato: da performance autoral ao canibalismo literário em *Divórcio*, de Ricardo Lísias” (VIEIRA, 2016), “Em briga de marido e mulher, o leitor mete a colher: a narrativa enigmática em *Divórcio*, de Ricardo Lísias” (SILVA; MATOS, 2015), “Pacto com o diabo: Ricardo Lísias e a autoficção contemporânea” (VIEIRA, 2017), “A autoficção e a reconfiguração autoral na obra *Divórcio*, de Ricardo Lísias” (DUAILIBE; COSTA, 2017), “Ricardo Lísias escreve-se: luto e vingança” (MAGALHÃES, P., 2017), “As narrativas contemporâneas e as fronteiras entre realidade e imaginário: uma análise dos processos de autoficcionalização em *Divórcio*” (RABÊLO, 2018), “A autoficção na literatura brasileira contemporânea: o caso de *Divórcio*, de Ricardo Lísias” (TRAVANCAS; SANTOS, 2018) e “Autonomia, pós-autonomia literária e o que a noção de responsabilidade civil tem com isso” (GRACIANO, 2019, não publicado). Dialogarei, especificamente, com esse último, no subcapítulo “Uma assinatura no contemporâneo”.

exemplo, a performance do autor quando recusa as leituras de que a narrativa estaria fundamentada em referências reais. Cito uma das reflexões:

Autor, narrador e protagonista portam o mesmo nome: Ricardo Lísias. Essa mesma nomeação para o que se convencionou ser visto como instâncias distintas do gênero romanesco funciona como uma *prova* de leitura que manifesta a indecidibilidade que atravessa o livro. Por mais que o autor, de *carne e osso* – não mais o escalpelado, o descarnado –, tenha proferido uma série de negações dos discursos que trazem à tona tal indecidibilidade, esta é suscitada tanto pelos procedimentos formais quanto pelos discursos que margeiam o livro (MAGALHÃES, M., 2015, p. 62, grifos da autora).

Os outros seis textos não vão nessa linha, sendo que dois falam sobre o livro de maneira mais aproximada dos comentários do autor acerca dele.¹⁹² Quando falo em aproximação, estou querendo dizer que esses dois trabalhos, além de dispensarem a autoficção como principal operador de análise, dedicam-se a aspectos defendidos por Lísias como centrais para a leitura do texto, a exemplo do lugar de *Divórcio* dentro de um “projeto estético” maior, que estaria vinculado ao autor, e a crítica à imprensa.

Em “O casamento entre a crítica e a ficção: uma reflexão sobre a crítica literária contemporânea a partir do romance *Divórcio*, de Ricardo Lísias” (MAGDALENO, 2014), lemos que o autor, ao longo de seus livros, está constantemente refletindo sobre o papel da literatura, e *Divórcio* não fugiria disso, viabilizando um entrelaçamento entre o ficcional e o exame do estatuto do literário:

[a] mescla entre ficção e realidade foi o tema mais comentado nas resenhas, entrevistas e matérias que o romance inspirou na época de sua publicação. Mas em vários pontos do livro, o narrador, que se chama Ricardo Lísias, reforça a ficção (‘Não estou tratando de uma pessoa em particular. Minha ex-mulher não existe: é personagem de um romance’), alimentando o jogo. Além disso, os romances e diferentes textos que produziu se interligam. [...] a obra de Ricardo Lísias parece tão interessante para refletir sobre a literatura desse século, porque o autor vem escrevendo textos que colocam em balanço a produção literária (Para que serve? Como agir? Qual a função do autor? Que pressões interferem na obra?) em um momento em que a própria parece estar em reavaliação (MAGDALENO, 2014, p. 3-5).

¹⁹² Os seis artigos aos quais me refiro são: “As metamorfoses de Ricardo Lísias, em *Divórcio*” (GUERRA, 2014), “Sob a égide de Capitu: o redimensionamento da personagem feminina de *Dom Casmurro* no romance *Divórcio*, de Ricardo Lísias” (GUIMARÃES, 2016), “Assinatura e autoria em *Budapeste*, de Chico Buarque, e *Divórcio*, de Ricardo Lísias” (MOLINA, 2017), “A cidade divorciada de si, em *Divórcio*, de Ricardo Lísias” (SILVA, V., 2018), “O casamento entre a crítica e a ficção: uma reflexão sobre a crítica literária contemporânea a partir do romance *Divórcio*, de Ricardo Lísias” (MAGDALENO, 2014) e “Discutindo *Divórcio* entre literatura, jornalismo e ética: um caso não só literário” (HOHLFELDT; DOMINGOS; SILVA, 2017). Esses dois últimos vão na direção dos comentários do autor a respeito do livro.

Agrega-se a essa apreciação o comentário de que *Divórcio* traz um posicionamento crítico direcionado à imprensa, aspecto fundamental para a análise empreendida em “Discutindo *Divórcio* entre literatura, jornalismo e ética: um caso não só literário” (HOHLFELDT; DOMINGOS; SILVA, 2017), o segundo dos dois artigos que, como disse, aproximam-se das “defesas” de Lísias. Nesse texto, os pesquisadores indicam que, embora o tema da traição pareça lastrear o romance à primeira vista, é na relação entre os jornalistas e suas fontes que residem traços basilares da narrativa. Discute-se, então,

o que este texto literário propõe a respeito da ética, tomando como referência o jornalismo, sobretudo o relacionamento entre as fontes e os profissionais da informação. Lísias mostra as relações quase obscenas entre as fontes, os comportamentos antiéticos dos jornalistas e avança sobre esta relação como metáfora do comportamento e do atual estágio da sociedade brasileira (HOHLFELDT; DOMINGOS; SILVA, 2017, p. 96).

Como havia dito, essas duas discussões vão na direção dos comentários de Lísias a respeito de *Divórcio*, comentários que demonstram seu empenho em questionar as leituras que, segundo ele, reduzem a obra à autoficção. Mais do que isso, as falas do autor, como veremos a seguir, corroboram sua disposição não só para rastrear, como também para divulgar (nem sempre citando os textos diretamente) e avaliar o que dizem sobre ele, endossando ou contestando a recepção. Assim, se as dissertações e os artigos imprimem uma contra-assinatura no trabalho de Lísias e “arrastam-no” para outros lugares, confirmando e “traindo” menos a obra do que os modos como a performance autoral pretende que ela seja lida, o autor também contra-assina a crítica. Em outras palavras, o “desenho de si” pretendido por Lísias, que, recorrentemente, confunde-se com a obra, vai fornecendo pistas para o desenho de uma assinatura não somente porque a recepção pode ser influenciada pelo “eu público” do autor, mas porque esse está em constante “negociação” com a validação do gesto signatário.

Em 2015, Lísias publicou, numa revista acadêmica, um “ensaio-manifesto” – segundo a própria definição no texto – intitulado “Eu sou normal”. Nele, além de problematizar alguns conceitos teóricos, sobretudo autoficção, o autor posiciona-se quanto a questões que envolveram a publicação e a recepção de *Divórcio*, situando-o no seu “projeto estético para a literatura” (LÍSIAS, 2015b, p. 84).¹⁹³ Segundo afirma, as leituras

¹⁹³ Embora a grande maioria dos artigos e dissertações sobre *Divórcio* tenha sido publicada e/ou defendida a partir de 2016, trago o texto de 2015, pois, além da definição “ensaio-manifesto” ser representativa de uma forma de atuação autoral que está comprometida em monitorar, divulgar e comentar a recepção, repercutindo,

que valoraram o livro sob a chave do autoficcional, sustentando uma relação da narrativa com a realidade, escamotearam o “aspecto político do livro”, “escrito com o real e confesso interesse de incomodar poderes estabelecidos” (LÍSIAS, 2015b, p. 88-89).

De acordo com o autor, a história protagonizada pelo narrador Ricardo Lísias foi redigida com os mesmos fios condutores de seus outros textos, “o que aliás não passou despercebido pelos críticos que não se valeram de início da hipótese autoficcional” (LÍSIAS, 2015b, p. 85). Nesse sentido, é salientado que a maioria das interpretações supostamente equivocadas sobre o livro, conectando-o a um sentido autobiográfico, partiu de um grupo do meio jornalístico e não por acaso, já que existiria, como nos diz o autor, o objetivo de despolitizar a obra para mitigar a crítica dirigida à imprensa.¹⁹⁴

Por outro lado, segundo ele, as observações oriundas da academia melhor acomodam *Divórcio* no que seria seu “aspecto político”, e acrescenta:

Meu texto também externaliza o desconforto que sinto depois de um ano de recepção do livro e de uma espécie de ‘apagamento’ da minha opinião sobre ele. *Não estou me referindo obviamente às recensões críticas*, mas sim aos textos de imprensa até aqui quase sempre redigidos para descaracterizar minhas afirmações. [...]. Concordo com a crítica literária: *Divórcio* borra a fronteira entre ficção e realidade. Um dos objetivos do meu projeto estético é mostrar a impossibilidade de recriar, através da linguagem, qualquer tipo de referência segura a uma realidade mais comezinha e direta. Ao perceber a operação, como fizeram leitores especializados e o público em geral, a literatura assume o protagonismo e se torna o ator principal na constituição dos sentidos. O primeiro passo foi observado: é tudo literatura e tudo é literatura (LÍSIAS, 2015b, p. 85-90, grifo meu).

Lísias elucida que as apropriações do meio especializado identificam, em *Divórcio*, os propósitos de um projeto estético maior, não reduzindo as análises às referências factuais (como ele diz que fez o jornalismo cultural). No entanto, ao questionar a autoficção durante

com frequência, as leituras que vão a contrapelo dos posicionamentos do autor, a dicção do texto não se distancia dos discursos de Lísias, que vieram depois, sobre o referido livro.

¹⁹⁴ No conto “Autoficção”, publicado em *Concentração e outros contos* (2015a), Lísias critica, irônica e ferrenhamente, a imprensa, uma “resposta” à recepção de *Divórcio* no meio jornalístico. O narrador, em terceira pessoa, conta a história do personagem Ricardo Lísias, que desistiu de ser escritor para dedicar-se às artes plásticas e, após vender boa parte de seus trabalhos por um valor milionário, vai morar na Suíça. Em sua casa, onde vive “com dois gatos e as quatro obras que acabaram não sendo vendidas na famosa e controvertida exposição do ano passado” (LÍSIAS, 2015a, p. 80), Lísias recebe “a reportagem”, o que se revela ser a personificação de uma jornalista que rasga elogios para o autor, ao entrevistá-lo, e que com ele se envolve sexualmente. “Já na edícula, a reportagem sentou-se na única cadeira enquanto Lísias acabou ocupando a mesa. Nessa perspectiva, ele parecia ainda mais alto e corpulento. Depois de um silêncio rápido e profundo, ficou fácil perceber que aquele seria o momento adequado para fazer as perguntas que até ali ninguém havia dirigido a Lísias. Ele estava inebriado com a paisagem e a emoção com certeza o faria revelar detalhes da exposição e da fuga do Brasil. Ao contrário do que varias fontes afirmaram à reportagem, Lísias é um homem controlado e seguro” (LÍSIAS, 2015a, p. 87).

todo o “ensaio-manifesto” e declarar que o conceito o soterrou, deixa escapar de sua avaliação que, salvo algumas exceções, os textos acadêmicos apoiam-se nesse termo como operador central para discutir a narrativa em questão. Obviamente, esses textos não tratam da obra como “mera reprodução da vida” (LÍSIAS, 2015b, p. 92), tal qual fizeram matérias da mídia, segundo ele, mas muitos trabalhos de pesquisa sobre *Divórcio* debatem a autoficção ao lado de uma discussão teórica em torno da autoria e da publicização do sujeito autor, temas caros ao contemporâneo. Estou dizendo isso porque Lísias toca nesses pontos, sobre os quais performa uma resistência, para reforçar seu argumento, sublinhando o seguinte:

O Brasil embarcou com muita intensidade na tendência contemporânea de tornar o autor tão ou mais visível que seu texto. [...]. Muitos [autores] podem ser encontrados pessoalmente no Facebook, por exemplo, e se estiverem em um dia mais tranquilo, talvez até respondam a uma mensagem de um leitor simpático. Não é tão grave assim. As coisas, porém, mudam um pouco a partir do momento em que um leitor encontra em uma rede social uma foto do autor andando na avenida Paulista com a família e a partir dela resolve interpretar seu romance. [...]. *Tenho um perfil no Facebook porque sou normal*. Quero ver fotografias dos meus sobrinhos que moram longe, reencontrar pessoas que não vejo há quinze anos, participar de grupos que me interessam e enviar mensagens para meus amigos. Além disso, divulgo meus textos, marco eventos e aulas e acompanho lançamentos, estreias de filmes e peças de teatro. Nada disso quer dizer que estou tentando criar uma persona pública ou, pior ainda, direcionar a leitura do meu projeto ficcional. Quando o livro é publicado, seu autor não importa mais (LÍSIAS, 2015b, p. 94-95, grifo meu).

É curiosa a sustentação atinente a não importância do autor após a publicação do livro, mesmo num contexto em que a instância autoral esteja novamente em voga não só nas inúmeras narrativas em que há a intrusão da voz do autor, como também fora delas, nas aparições massivas, inclusive virtuais, do sujeito que escreve. Nada disso tem passado despercebido para uma crítica atenta e especializada, na qual podemos incluir o próprio Lísias – conhecedor e comentador da produção teórica e literária de hoje – que, além de capitalizar essas transformações para a obra, consegue, muitas vezes, ser “mais visível que seu texto”.

Não menos curioso, o cinismo contido na alegação sobre o *Facebook* performa um gesto interessante: condena-se o leitor que interpreta o romance a partir do que é dito na mídia social, quando sabemos que nela a separação foi divulgada (e não estou afirmando com isso que a aproximação pura e simples deva ser usada como chave de leitura), e assevera-se o uso do *Facebook* apenas para fins “civis”, apesar de vermos que ele é usado, ostensivamente, para a divulgação do trabalho por meio de uma “persona pública” do autor.

Delegado Tobias, por exemplo, teve nessa rede uma extensão ficcional, configurando, nela, uma “performance literária” (LÍSIAS, 2018c, p. 217), como define o autor em entrevista realizada em 2016 e publicada, dois anos depois, na Revista do Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea, mesmo texto em que lemos: “Não precisa acreditar no que digo. E nem acho que deva. Mas as pessoas fazem essas coisas e depois ainda dizem: ‘É você que causa essa confusão’. Então respondo: ‘Mas vocês caem!’ (risos)” (LÍSIAS, 2018c, p. 212).

Diante da performance autoral, e considerando o recorte sobre o qual estamos nos dedicando neste subcapítulo, a indicação de Lísias de que não tenta “direcionar a leitura do [seu] projeto ficcional” tem lugar de destaque, pois, no fim das contas, não estamos diante de uma tentativa escancarada de guiar a leitura de *Divórcio* a partir da defesa do seu estatuto romanesco e da crítica ao modo como a obra foi lida? Chamar o texto de “ensaio-manifesto” e expressar o desconforto sentido “depois de um ano de recepção do livro e de uma espécie de ‘apagamento’ da [sua] opinião sobre ele” não são gestos ocasionais e bem demonstram como a performance, sobre os modos como o trabalho tem sido recebido, é acionada com o fito de direcionar outras contra-assinaturas, de lançar luz sobre elas e, em última instância, de fazer reluzir seu nome do autor e aquilo que lhe interessa associar à assinatura.

Mas por que blindar a academia da réplica, da “crítica da crítica”, se a maioria dos textos dos especialistas fazem uma avaliação mais nuançada e problematizadora da obra, indo, quase sempre, a contrapelo do que a performance autoral defende? Para ensaiar uma resposta, podemos ventilar a seguinte hipótese: talvez Lísias não dispare comentários muito defensivos contra a crítica especializada para manter-se próximo dela, haja vista uma inclinação em “direcionar outras contra-assinaturas” e “fazer reluzir seu nome de autor” no próprio meio acadêmico. Arrisco dizer que essa inclinação se deve não somente à legitimidade que a recepção dá ao nome do autor, ao trazê-lo para ser debatido na academia, mas porque se trata do público leitor que está instrumentalizado para discutir o seu “projeto estético para a literatura” a favor do qual ele tanto advoga, bem como para captar a performance integrada a esse projeto ou, em suma, para apreender o desenho do autor sobre sua obra, “aquilo que lhe interessa associar à assinatura”.

Além do material que circulou em revistas especializadas, o *Facebook* também é usado para dirigir-se a esse público (como vimos por ocasião da publicação do jornal *Silva*) por meio da divulgação de textos de especialistas e de observações a respeito dos trabalhos acadêmicos, avalizando-os – quase sempre – ou refutando-os, como veremos, respectivamente, nos dois exemplos abaixo.

Figura 26 – Post “Resenha de *Concentração e outros contos*”.¹⁹⁵

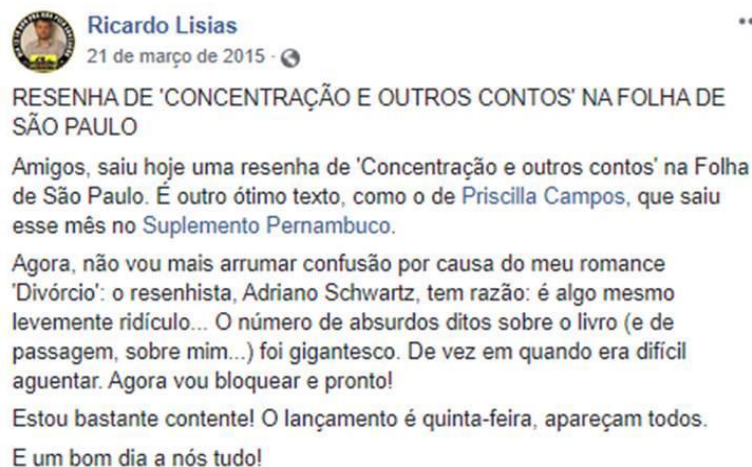
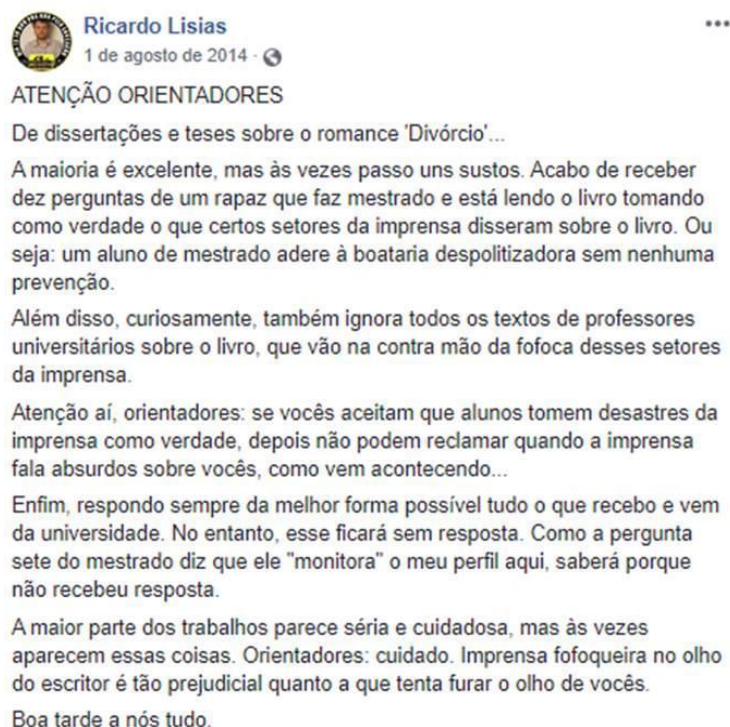


Figura 27 – Post “Atenção orientadores”.¹⁹⁶



O primeiro *post* divulga uma resenha de *Concentração e outros contos* e, em seguida, evoca o nome do professor Adriano Schwartz para ratificar o comentário sobre *Divórcio*, que, mais uma vez, traz o posicionamento do autor acerca dos “absurdos ditos sobre o livro”. No caso da segunda postagem, notemos que, apesar de trazer uma observação negativa motivada pelas perguntas do estudante de mestrado – uma exceção em


¹⁹⁵ Disponível: <<https://bit.ly/3b66g3e>>. Acesso em: 25 nov. 2018.

¹⁹⁶ Disponível: <<https://bit.ly/3jjTMYS>>. Acesso em: 25 nov. 2018.


meio às observações elogiosas dirigidas aos trabalhos universitários – Lísias mantém o enaltecimento aos textos dos professores “que vão na contramão da fofoca” para, na sequência, chamar a atenção dos orientadores. A dicção “belicosa” parece ser uma estratégia para ser ouvido por esse público, desaprovando uma possível leitura que possa vir dele (caso os “alunos tomem desastres da imprensa como verdade”), e para fomentar outros comentários positivos ou não, desses mesmos leitores, sobre a obra ou sobre o próprio *post*, como podemos observar aqui:

Figura 28 – Comentários ao *post* “Atenção orientadores”.¹⁹⁷


Marcondes Nogueira Cavalcanti Até porque, Lísias, considerar o autor na obra é apenas uma das vertentes da análise literária, pois a obra artística independe de seu autor.

Curtir · Responder · 5 a  2


Ana Cláudia Munari Ricardo, se me permites, já que não só oriento trabalhos sobre teu livro como escrevo sobre ele, deixa eu dizer que, concordando com o que disse o Marcondes acima, não importa tua atuação sobre a obra como autor, já que agora és um leitor dela. Acho que teu livro, que eu adoro à exaustão, faz justamente essa coisa sensacional de confundir as esferas do escritor e do narrador. Tanto mais eu o leio, mais descubro esse jogo cheio de ironias, e às vezes até é capaz de o leitor encontrar mais do que pensaste nele. Eu acho genial, me encanta. Deixa as pessoas escreverem! Sim, vamos escrever coisas boas e coisas ruins, como em todos os trabalhos críticos. Mas a interpretação tem disso, a literatura tem disso. Obviamente, como professor que és, imagino o tanto de equívoco que enxergaste no trabalho deste rapaz, mas a própria academia vai tratar de mostrar que ele está equivocado. Se eu pudesse te pedir uma coisa, seria: escreva, escreva, escreva... deixa a gente ler e palpitar, mas não pare de escrever.

Curtir · Responder · 5 a  8

Ricardo Lísias Eu concordo com o que disse Marcondes Cavalcanti, e aliás, você também, Ana Cláudia Munari. O autor não interessa para a interpretação da obra, mas ocorre que ao menos no caso do meu romance, há análises acadêmicas que comentam frases minhas que eu nunca disse!! Uma piração. De qualquer forma, a orientadora não é você, pois é um homem. O rapaz escreveu “meu orientador”. Vou descobrir quem é e escrever para o professor explicando que, por favor, não é possível tomar a imprensa como verdade! Um abraço.

Curtir · Responder · 5 a  2

Ricardo Lísias Ana Cláudia Munari, há uma professora, Diana Klinger, que estuda autoficção de um jeito muito mais razoável e sem despolitização, o livro dela é muito bom, não sei se você conhece.

Curtir · Responder · 5 a  1

¹⁹⁷ Disponível: <<https://bit.ly/3jjTMYS>>. Acesso em: 25 nov. 2018.

O *post*, devido ao endereçamento, dá espaço para comentários de orientadores de estudantes que pesquisam a obra de Lísias, como o caso da professora da Universidade de Santa Cruz do Sul, Ana Cláudia Munari Domingos, com quem o diálogo se estende. Ao mencionar o “outro” que estuda seu trabalho, mesmo a partir do rechaço à entrevista do mestrando e, depois, dar destaque à recepção, aludindo às “análises acadêmicas” e predispondo-se a “descobrir quem é” o orientador do estudante, o autor promove a própria obra, ou seja, ao promover a recepção – explicitando uma disposição em monitorá-la, divulgá-la e influenciá-la – Lísias lança os holofotes sobre si mesmo. A promoção da contra-assinatura, que tende a reverberar na sua visibilidade, no seu nome de autor, também ocorre quando ele faz a divulgação de dissertações e teses voltadas para sua obra. Trago dois exemplos:

Figura 29 – *Post* de divulgação de dissertação.¹⁹⁸

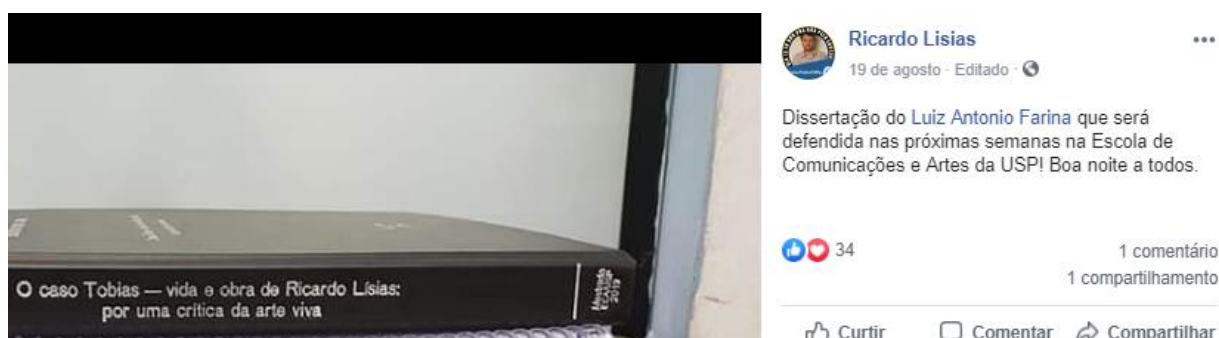
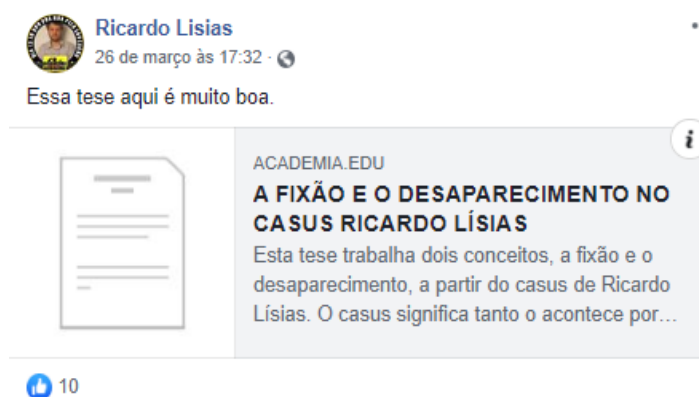


Figura 30 – *Post* de divulgação de tese.¹⁹⁹



Se a performance autoral impacta, de algum modo, as leituras da obra – um sintoma da literatura contemporânea, conforme argumentei – é notável como Lísias também

¹⁹⁸ Disponível em: <<https://bit.ly/2QvTpOv>>. Acesso em: 26 ago. 2019.

¹⁹⁹ Disponível em: <<https://bit.ly/33m7aoZ>>. Acesso em: 27 mar. 2020.

aproveita-se dessas leituras em prol da própria obra e performance. Nesse sentido, os *posts* sobre as dissertações e teses, bem como os referidos anteriormente atinentes à resenha de *Concentração e outros contos* e ao “chamado” aos orientadores, além dos textos do autor em periódicos científicos, evidenciam que as contra-assinaturas da fortuna crítica rebatem na performance autoral, o que leva-nos ao segundo questionamento apresentado no início deste subcapítulo: como Lísias aproveita-se dessas leituras em prol da própria obra e performance?²⁰⁰ O aproveitamento, contudo, não se restringe às exposições públicas do autor, pois pode ser visto nas publicações, havendo também, como veremos, um aceno ao público leitor em geral.

Curadoria de contra-assinaturas

Conforme sustentei anteriormente, Lísias está numa espécie de “corpo a corpo” com a validação do gesto signatário, estando atento às contra-assinaturas do público leitor. Em outros termos, o reconhecimento da assinatura pelo “ouvido do outro” ocorre *pari passu* com a disposição do autor para acompanhar esse reconhecimento, rastreando, divulgando, comentando e, de alguma maneira, guiando as apropriações sobre sua literatura. Mais do que isso, podemos dizer que o autor não só contra-assina as leituras do público leitor, como também imprime uma contra-assinatura na própria obra, isto é, aproveita-se, por vezes, dessas leituras em prol da própria criação. Como isso se dá?

Antes de qualquer coisa, cabe pontuar que o desdobramento dessa pergunta tocará em outros questionamentos mais específicos. Dito isso, não custa lembrar que, ademais da já discutida influência da recepção na consolidação de um nome, consideramos que Lísias tira partido, deliberadamente, de muitas interpretações e especulações sobre sua obra a favor dela mesma. Até aqui, vimos como as leituras do público especializado reverberam nas falas do autor que, ao contra-assinar a crítica, reforça ou contesta suas apropriações por meio de uma performance autoral, manifestada numa tentativa de direcionar como os textos devem ser apreciados. Entretanto, as leituras “aproveitáveis” vão além daquelas oriundas da crítica acadêmica, estendendo-se para as do público em geral e disseminando-se não somente nos posicionamentos do autor fora da obra, mas sendo incorporadas dentro dela.

É possível afirmar que *Delegado Tobias* é o grande exemplo de como, por meio de uma interação estabelecida entre autor e recepção, houve um aproveitamento dos

²⁰⁰ “Como a performance é utilizada por Lísias para guiar as leituras de seu trabalho?”, primeiro dos dois questionamentos apresentados, cuja problematização foi feita ao longo deste subcapítulo.

comentários dos leitores e de postagens no *Facebook* em prol da série de plaquetes. Se no primeiro capítulo da tese, essa publicação foi discutida, ao lado de outros textos, para a abordagem da relação entre vida e obra e, no segundo, para o desdobramento do argumento relacionado à performance como dispositivo criador da assinatura, aqui, interessa analisar como, em *Delegado Tobias* e no posterior *Inquérito policial: família Tobias*, há um tipo de curadoria de contra-assinaturas que é utilizada para a fatura dos ebooks. Mas por que falar em curadoria nesse contexto?

Não é raro encontrarmos atualmente, na literatura, a utilização desse termo, oriundo do universo das artes plásticas, no qual a figura do curador é, em linhas gerais, responsável pela organização e seleção da uma produção artística que será exposta. No tocante ao literário, o professor Kenneth Goldsmith, da Universidade da Pensilvânia, defende que os “escritores estão se tornando curadores da linguagem e fazendo um movimento similar à emergência do curador como artista nas artes visuais” (GOLDSMITH, 2015 *apud* AZEVEDO, 2017). É o mesmo Goldsmith quem denominou de *uncreative writing* o processo de apropriação de outros textos, por meio do recortar e colar, da remoção e inserção, gerando outros produtos artísticos.

Trata-se de uma oposição à ideia do autor como alguém que cria, que é a origem de algo, e é também um desvio ou uma recusa da poética que resulta daquilo que, formalmente, passamos a chamar de ‘escrita criativa’. Poderíamos traduzir *uncreative writing* literalmente como ‘escrita não criativa’ ou, como Francisco Bosco propôs em ‘O futuro da ideia de autor’, ‘escrita recriativa’. A segunda alternativa de nomenclatura ressalta a prática da reciclagem e do reaproveitamento. Já a expressão ‘escrita não criativa’ destaca a noção de uma escrita que não se instala na origem do texto que produz, ou seja, que não o cria, como já dito (VILLA-FORTE, 2019, p. 86).

A escrita não criativa, opondo-se “à ideia do autor como alguém que cria” – já que diz respeito à prática de apropriação e reaproveitamento em outros contextos – vai ao encontro do que Marjorie Perloff (2013, p. 54) chama de “gênio não original” no século XXI, em que “as práticas atuais da arte têm o seu próprio momento e *inventio* particulares”. Assim sendo, “podemos desassociar a palavra *original* de sua parceira, a palavra *gênio*. Se a nova poesia ‘conceitual’ não alega possuir qualquer originalidade – ou pelo menos não a originalidade no sentido comum – isso não quer dizer que não haja um *gênio* em jogo” (PERLOFF, 2013, p. 54, grifos da autora).

A ausência da originalidade no sentido comum faz com que, na “nova poesia ‘conceitual’” (e, de maneira geral, na literatura), esteja em operação a “dialética de remoção

e enxerto” (PERLOFF, 2013, p. 48) aliada a uma forma distinta de se pensar o *gênio*, que passa a estar conectado à reprodução e cuja criatividade deve ser vista a partir de outra perspectiva. Indispensável pontuar que, embora não tenha nascido no século XXI, a técnica da apropriação merece, nesse momento, atenção especial porque tem sido bastante fomentada pelas novas tecnologias:

Para Goldsmith [que faz alusão ao “gênio não original” de Perloff], pensar a autoria como um processo curatorial é uma consequência direta do fato de vivermos em uma era digital. Segundo o autor, a internet obriga-nos a dedicar um tempo enorme para coletar e armazenar as informações que buscamos na rede e colocar à nossa disposição um arquivo de linguagem que possamos manejar com um simples controle das teclas CTRL-C/CTRL-V (AZEVEDO, 2017, p. 157-158).²⁰¹

Tendo em conta essas ponderações, como ocorre, então, a curadoria de contra-assinaturas em *Delegado Tobias*, conforme sugeri? Ao usar a expressão, parto do pressuposto de que, nos ebooks, há mais um processo sintetizador, do que propriamente criador, a partir do qual o autor apropria-se de outras contra-assinaturas, inclusive as dele mesmo, selecionando-as e enxertando-as a favor da concepção da série, processo esse catalisado pelo uso das tecnologias, especificamente da publicação em formato digital e do *Facebook* como extensão do texto. Nesse sentido, creio que um investimento curatorial se manifesta de duas maneiras: primeiramente, quando são utilizados os comentários dos leitores e postagens, na rede social, para alimentar os ebooks (lembrando que o quinto volume reuniu a “documentação” que circulou on-line). Em segundo lugar, quando no desdobramento da série são trazidos, para *Inquérito policial: família Tobias*, elementos narrativos recortados de trabalhos precedentes, a saber, a família Tobias, que já aparecia em textos esparsos enviados à lista de “admiradores de literatura”. Examinemos cada uma das duas ocorrências dessa curadoria.

²⁰¹ Fazendo uso do meio digital, Angélica Freitas escreveu poemas presentes em seu livro *Um útero é do tamanho de um punho* (2012) com o auxílio do *Google*, ou seja, utilizando o mecanismo de busca do site. A partir das frases “a mulher quer”, “a mulher pensa”, “a mulher vai”, a poeta e tradutora gaúcha selecionou as sugestões de busca e organizou na forma de três poemas (dos trinta e cinco), cujos versos de cada um são introduzidos com as frases que serviram de mote para a pesquisa. Freitas coloca-se, assim, como curadora no processo de composição dos versos, na medida em que seleciona, se apropria e organiza os resultados do *Google*, em um trabalho de remoção e enxerto, gerando outro produto. Também se aproveitando das tecnologias, o poeta contemporâneo Ricardo Aleixo “compôs” peças sonoras por meio da seleção e do “recorte e cole”. “Ratos podem pensar como os humanos” é um exemplo desse procedimento, pois o autor traz para esse poema sonoro as vozes da filha e da mãe, respectivamente em processos de aquisição e de perda da linguagem, além de trabalhar com a própria voz e com a do músico alemão Benedikt Wiertz. Disponível em <<https://bit.ly/3dGNNKF>> Acesso em: 16 mar. 2017.

Em entrevista citada no subcapítulo anterior, Lísias (2018c, p. 217) utiliza a expressão “performance literária” para referir-se a *Delegado Tobias*, pois, segundo ele, a experiência estética durou algumas quinzenas, com a publicação da série, os materiais postados e a interação com os leitores, ou seja, tal como uma performance, tratou-se de um trabalho que tomou lugar em um determinado momento e que, em seguida, foi encerrado. De fato, o e-folhetim, como definido pelo autor no quinto volume, funcionou em “tempo real”, com a extensão ficcional no *Facebook* sendo incorporada à narrativa fragmentada dos livros digitais, ao passo que iam sendo publicados.

No segundo ebook, há uma referência descontextualizada à “definição de leitor médio” (LÍSIAS, 2014, não paginado), que se repete no terceiro volume e que só faz algum sentido se o leitor acompanhou o seguinte *post* na rede social:

Figura 31 – *Posts* sobre o “leitor médio”.²⁰²



²⁰² Disponível em: <<https://bit.ly/2YJZCuM>> e <<https://bit.ly/2DcReMS>>. Acesso em: 25 nov. 2018.

As imagens das duas fictícias decisões de justiça acompanham os respectivos *posts*. Na suposta liminar de proibição, lemos que “o público leitor médio, como tem-se declarado em decisões judiciais conexas, não tem o discernimento suficiente para discernir se está diante de uma obra de ficção ou de mero relato, o que sem dúvida trará incontornável prejuízo à imagem do personagem em tela” (ANEXO A).

A publicação de 09 de setembro de 2014 fez disparar um bom número de comentários dos leitores²⁰³:

Figura 32 – Comentários ao *post* “Justiça acaba de proibir meu e-book”.²⁰⁴



²⁰³ Selecionei alguns dos diversos comentários que podem ser encontrados no *post* de 09 de setembro de 2014 e na publicação da imagem da decisão anexa a ele. Disponível em: <<https://bit.ly/2XzpsQX>> e <<https://bit.ly/3e8JyrG>>. Acesso em: 22 de maio de 2020.

²⁰⁴ Disponível em: <<https://bit.ly/2YJZCuM>>. Acesso em: 25 nov. 2018.

Alguns desses comentários (especificamente os do lado esquerdo da figura 32) foram “recortados” do *Facebook* e “colados” em *Delegado Tobias*. O recorte e cole é consequência de uma escolha não fortuita, já que, na fictícia decisão que revogou a proibição do ebook, “os advogados usaram as opiniões [dos leitores] daqui para demolir o conceito de ‘público médio’”, o que, como vimos, é afirmado pelo autor no *post* de 10 de setembro de 2014. Logo, a seleção, na rede, e o enxerto, no livro digital, estão concatenados com a referida decisão forjada (ANEXO B), cujo texto frisa:

Alega o Agravante [Ricardo Lísias, personagem] que não faz sentido o uso da expressão ‘público médio’ no que diz respeito à arte contemporânea, dado que será o público que fará sua interpretação da obra em tela, tantas interpretações existirão quantos forem os números de leitores. Apresenta o Agravante comentários feitos na rede social Facebook de ordens diferentes uns dos outros: para alguns trata-se de obra de arte, para outros leitores de mero marketing. Outrossim, não é possível portanto falar em público médio. Cada um entende uma coisa. Proibir a leitura significaria impedir os leitores de construir seu próprio sentido.

É interessante notar como as duas decisões vão ao encontro das vozes do autor fora da narrativa, seja quando, na fictícia liminar que proíbe os ebooks, vemos a referência à falta de discernimento suficiente do “público médio” para saber se está diante de uma ficção ou de um relato, seja no texto de revogação, quando é dito que as interpretações variam de acordo com os leitores.

Na primeira situação, não é difícil enxergar uma conexão com a voz autoral que duramente criticou as leituras de *Divórcio* vindas de grupos da imprensa (o “público médio”?) por associarem a história ficcional, assumida como tal pelo autor, com os fatos vividos por ele. Já na segunda, arrisco afirmar que a habitual ironia da voz autoral fora da obra ecoa no texto, pois, embora pareça constatar que as leituras variam proporcionalmente com o número de leitores – o que é até ilustrável com os diferentes comentários selecionados – pode estar sugerindo que a variedade de interpretações justifica-se por se tratar de um público leitor não especializado (novamente, o “público médio”?) cujas leituras vão desde as relacionadas à crença na veracidade da decisão, até à acusação de marketing ou apelação.²⁰⁵ Pertinente lembrar, nesse contexto, que a crítica ao leitor está relacionada ao próprio mote para elaboração de *Delegado Tobias*: as leituras de *Divórcio*

²⁰⁵ Na introdução ao quinto volume, Lísias (2014, não paginado) pontua: “O auge sem dúvida se deu com a divulgação de uma decisão jurídica falsa que teria proibido a continuidade do e-folhetim. Foram poucos os leitores que, em um primeiro momento, perceberam que na verdade se tratava de uma extensão do ebook em outro suporte, ainda que em momento algum tenhamos escondido que o delegado era invenção nossa”.

entendidas pelo autor como equivocadas, ou o que ele chamou de boatos, incorporados à criação posterior.²⁰⁶

Sendo assim, além dos comentários dos leitores a respeito dos ebooks serem, propositalmente, utilizados para sua composição, o próprio surgimento da série é consequência das “leituras equivocadas” sobre o livro anterior, havendo, portanto, uma apropriação de contra-assinaturas em prol da obra, conforme defendo. É possível dizer que esse aproveitamento também se dá quando Lísias traz para o texto sua contra-assinatura sobre as apropriações críticas resultantes de *Divórcio*, ainda que o faça ironicamente, como nas referidas decisões jurídicas da ficção e, em outros momentos, com a colagem, nos ebooks, de notícias verdadeiras e forjadas por ele:

Figura 33 – Post “Autoficção uma ova”.²⁰⁷



A notícia acima, assinada pela jornalista Raquel Cozer, foi veiculada pelo jornal Folha de São Paulo e divulgada por Tiago Ferro, um dos editores da e-galáxia.²⁰⁸ Assim como Lísias, Ferro também fez postagens no *Facebook* referentes aos livros digitais, sendo que a imagem com a nota e os comentários foram selecionados pelo autor e enxertados no volume três de *Delegado Tobias*. Diferentemente dos comentários que aparecem no

²⁰⁶ Cf. subcapítulo “Performance e assinatura” no terceiro capítulo.

²⁰⁷ Disponível em: <<https://bit.ly/2QxUHsa>> Acesso em: 25 nov. 2018.

²⁰⁸ Disponível em: <<https://bit.ly/3c6kdNE>>. Acesso em: 25 de maio de 2020.

segundo ebook, os nomes de Cozer e do editor não aparecem riscados, o que, possivelmente, se deve ao fato de os dois estarem a par do posterior aproveitamento que seria feito de suas falas no livro.²⁰⁹

Além dessa notícia, outras, de cunho ficcional, foram plantadas na rede social e levadas para a publicação digital, nas quais encontramos, dentre outras, as manchetes “Bestseller [sic] de Lísias é sociedade do espetáculo, diz professora”, “Jornalista diz que Lísias está fazendo autoficção da autoficção e “Personagem uma ova”. Ao que parece, o que temos aqui é uma apropriação, em tom sarcástico, das interpretações de *Divórcio* refutadas pelo autor (que, segundo ele, reduziram o livro à espetacularização autoral, à autoficção, ou à não separação do personagem principal e do escritor da obra) e, tal como o texto das decisões jurídicas, reverberam o modo como Lísias contra-assinou as leituras críticas de seu livro. Sob essa ótica, estamos diante não apenas da curadoria de contra-assinaturas do público leitor a favor da obra e da performance autoral, mas da sintetização e reprodução, em outro contexto, da própria contra-assinatura de Lísias, que quita o crédito aberto pela recepção.

Sustentando que o autor imprime uma contra-assinatura na própria obra, abordarei, na sequência, a segunda forma de investimento curatorial, anunciada mais atrás.

A reunião, na série de plaquetes, de elementos narrativos oriundos de trabalhos precedentes e, depois, o rearranjo desses elementos em outros contextos indicam a “capacidade de manipular formas já existentes operando sobre elas, apropriando-se delas para recriá-las” (AZEVEDO, 2017, p. 160). Essa manipulação como curadoria ocorre nos ebooks, no posterior *Inquérito policial: família Tobias*, mas, de outra maneira, já estava presente em Lísias.²¹⁰ Não por acaso, no primeiro volume do e-folhetim, encontramos a seguinte declaração do personagem João César de Castro Rocha: “Lísias está sempre reescrevendo o mesmo texto”. Não por acaso, pois, de maneira planejada, o autor “remove”

²⁰⁹ Também na introdução ao quinto volume, Lísias (2014, não paginado) esclarece que ele e os editores, em suas páginas pessoais, lançavam um material que dialogava com a publicação digital.

²¹⁰ Analisando produções contemporâneas a partir da noção de “escrita não criativa”, Azevedo (2017) aborda o investimento na autoficção feito por Lísias, que reorganiza, em *O céu dos suicidas* e *Divórcio*, temas que já apareciam em outras publicações: “Construindo sua obra como uma espécie de coleção de séries que se intercambiam, Lísias explora a repetição de situações narrativas, que funcionam como um esboço prévio do que o leitor encontrará nas narrativas de maior fôlego: a adoção da corrida como novo *hobby*, que também funciona como metáfora da escrita como recuperação de um trauma, está presente em um conto publicado na *Revista Piauí* e reaparece no romance *Divórcio*; a repetição expandida das circunstâncias do fim do casamento, da descoberta do diário, já presentes em ‘Meus três Marcelos’; bem como a menção ao suicídio do amigo André [retomado em *O céu dos suicidas*], que é um mote que já vinha sendo disseminado há algum tempo por ficções publicadas esparsamente” (AZEVEDO, 2017, p. 160-161).

a família Tobias de textos anteriores para recriá-la, primeiro, a partir do descendente delegado e, na sequência, com as histórias, não tão inéditas, de seus sobrinhos.

Sabemos que um dos desdobramentos da série de ebooks, e da suposta denúncia anônima por falsificação dos documentos jurídicos criados para integrá-la, se deu com a publicação do *Inquérito*. Nele, os “verdadeiros” denunciadores de Lísias são os editores da Lote 42 e, por essa razão, o personagem solicita “abertura de investigação para a elucidação do fato” (LÍSIAS, 2016a, não paginado). Logo, para que o leitor compreenda a ficção instaurada com o conjunto de textos “públicos”, a conversa dos sócios da editora por *Whatsapp* e a correspondência de um deles com o autor, é necessário dispor da mínima referência sobre *Delegado Tobias*, bem como de sua extensão no *Facebook* e na justiça, uma vez que o *Inquérito* recupera esses eventos narrativos anteriores.

Paulo Tobias também volta a aparecer, e um dos momentos é quando citado na árvore genealógica de sua família, anexa aos documentos da investigação, isso porque, cabe lembrar, a denúncia dos editores intencionava ajudar Lísias a superar uma crise criativa para viabilizar a publicação de um livro com a história dos três sobrinhos do delegado: João, Fernando e Mariana Tobias. Nesse sentido, a recriação do imbróglio jurídico envolvendo o e-folhetim e o “recorte” e “cole” do personagem Paulo Tobias dividem espaço com outra repetição, relacionada aos irmãos João e Fernando, pois ambos estão presentes, anos antes, em materiais remetidos à lista de “admiradores de literatura”, como “O projeto” (LÍSIAS, 2011d, não publicado) e *Bienal (2009-2010)* – “Projeto de caixa” (LÍSIAS, 2010, não publicado) (cf. ANEXOS C e D).

No primeiro estão organizados diversos textos que dizem respeito a João Tobias, estudante recém-formado do curso de Sociologia, da Universidade de São Paulo, que pleiteia uma vaga de mestrado da mesma instituição. Objetivando a produção de documentários a partir de entrevistas com ex-líderes de países da América Latina – interesse ligado ao seu projeto de pós-graduação, recusado por um professor da USP – o personagem viaja para Quito, no Equador, com o intuito de entrevistar o então presidente Rafael Correa, onde é morto com quatro tiros.

Não havendo narrador para contar a história do sobrinho assassinado de Paulo Tobias, fazemos essa breve reconstrução com base nos textos que constituem o material, como por exemplo, o resumo do projeto de mestrado, os e-mails sobre esse assunto trocados com um professor doutor (cujo nome não é revelado), as correspondências enviadas por João ao presidente equatoriano e trocadas com o consulado do país no Brasil, a cópia da passagem aérea para Quito e a nota fiscal de aquisição de filmadora. Tomamos

conhecimento do desfecho trágico de João Tobias por meio da notícia sobre sua morte e da carta, enviada a seu pai, com as condolências do consulado.

Já o personagem Fernando Tobias toma lugar no material “Projeto de caixa”, de sua autoria, dedicado ao irmão “assassinado de um jeito brutal no último mês de outubro de 2010 no Equador”. No projeto, com pouco mais de dez páginas, o artista plástico sobrinho do delegado faz várias anotações em tópicos sobre uma futura proposta artística, que tem como ponto de partida a morte (real) dos amigos Juliard Aires Fernandes e Hermínio Cardoso dos Santos, cujas fotos foram anexadas ao material.²¹¹ No planejamento, Fernando Tobias pretende que na “caixa-instalação” tenha, entre outras coisas, correspondências trocadas entre as famílias das vítimas em “português precário” (e, para isso, contrata um linguista e solicita que a esposa do zelador de seu prédio copie uma carta), uma árvore genealógica, cópias de passagens, documentos bancários, além de referências à organização criminosa Los Zetas, a um paredão de fuzilamento, a Hugo Chávez, aos Estados Unidos e a Minas Gerais. Há também, junto ao conjunto de notas sobre o “Projeto de caixa” (que, em algum momento, recebe o título de “Siempre un paredón”), uma carta do artista dirigida à síndica de seu prédio, descrevendo sua obra (“A metalinguagem é um dos centros [dela]”) e relatando suposta agressão verbal do zelador por não aceitar que a mulher escreva a tal carta já que não é analfabeta, confusão que só aumenta quando Fernando tenta comprar o funcionário com um panetone e dinheiro.

Lísias entra em cena como curador da própria obra ao reproduzir, em *Inquérito policial: família Tobias*, todos esses textos, reunindo-os em função da investigação sobre a denúncia anônima. Para a nova proposição, todavia, o material sobre João Tobias foi submetido a algumas adequações, como a inclusão de traduções juramentadas das correspondências redigidas, em espanhol, pelo consulado (afinal, trata-se agora de documentos de um inquérito), a inserção do nome do professor Vladimir Safatle como destinatário dos e-mails acerca do projeto de mestrado – e, por tabela, a referência a não formação em filosofia – e a também inclusão do delegado que dá nome à série de ebooks, personagem que não aparecia nos textos esparsos. No rearranjo do material em *Inquérito*, João Tobias menciona o tio em uma das cartas enviadas ao consulado: “Meu tio trabalha na polícia em São Paulo e pode nos ajudar, ele chama-se Paulo Tobias. Por favor se puder procure por ele que ele conhece muita gente” (LÍSIAS, 2016a, não paginado), e o próprio

²¹¹ Em setembro de 2010, os jovens amigos mineiros foram mortos por narcotraficantes mexicanos ao tentarem emigrar, ilegalmente, para os Estados Unidos. Cf. notícia disponível em: < <https://bit.ly/3ccfDh1>>. Acesso em: 28 de maio de 2020.

tio redige uma mensagem para um agente da Polícia Federal solicitando ajuda: “Caro Emerenciano, você sabe se há algum adido policial locado no Equador? Está acontecendo alguma merda com meu sobrinho por lá e estamos precisando de ajuda” (LÍSIAS, 2016a, não paginado).

O delegado Tobias também é brevemente citado em um dos tópicos do “Projeto de caixa latino-americana. Caixa bolivariana ‘Un Paredón’”, que integra o *Inquérito* no anexo “Rascunhos de projeto artístico e correspondência de Fernando Tobias”. Com exceção da alteração no nome do projeto, da supressão de algumas referências a João Tobias e das fotos das vítimas no México, além de mudanças na carta remetida à síndica e de outras sutis alterações nas anotações do artista plástico, Lísias “copia” o texto (remetido, anos atrás, à sua lista particular) e “cola” em *Inquérito policial: família Tobias*. E o procedimento curatorial ainda avança um pouco mais.

Antes de dizer como, é necessária uma observação. Podemos sugerir que o projeto de Fernando Tobias materializa-se no dossiê sobre o seu irmão, afinal, os acontecimentos em torno da morte de João não são narrados, mas sim reconstruídos por meio da documentação. Tal reconstrução aproxima-se da proposta do artista plástico, já que ele esboça um material, constituído por papéis e objetos, a partir dos quais a história dos amigos mineiros será refeita. Lemos seu objetivo no planejamento: “A pasta [que depois se torna caixa] reunirá uma série de documentos que contariam uma história sobre Juliard e Hermínio. Começa com o curso técnico em torneiro mecânico e vai até o fuzilamento no México” (LÍSIAS, 2016a, não paginado), sendo importante lembrar a menção à metalinguagem na carta para a síndica. Apesar da possível relação entre os materiais, cumpre dizer que, em um dos tópicos do projeto, Fernando Tobias destaca: “Notar que os dois [Juliard e Hermínio] não têm nada a ver com meu irmão. Ter isso em mente por causa do meu estado atual [...]” (LÍSIAS, 2016a, não paginado).

Voltando, então, à curadoria de Lísias, não bastasse o uso do “CTRL-C/CTRL-V” a favor da “nova” criação, o autor também faz de seu livro a concretização da proposta artística de Fernando Tobias (de algum modo já executada nos papéis sobre o irmão), lastreando-se, claro, em outro mote narrativo. Com essa afirmação, refiro-me à forma do material, especificamente, haja vista a ausência de narrador e a possibilidade de reconstrução da história – envolvendo a denúncia anônima por falsificação, a editora, a crise criativa e a genealogia da família Tobias – a partir dos documentos da investigação e dos vários anexos que configuram o *Inquérito*. Nele, Lísias performa a metalinguagem

anunciada através de um personagem, textos antes, e, mais do que isso, lê a si mesmo, reorganiza o que já escreveu e contra-assina a própria obra.

Se, no e-folhetim *Delegado Tobias*, o que chamei de curadoria de contra-assinaturas manifesta-se na apropriação, seleção e reunião dos comentários e postagens do *Facebook*, em *Inquérito policial: família Tobias* ela se dá com o autor apropriando-se de outros textos seus e reaproveitando-os em prol da “criação”. Para remover e enxertar a/na obra, Lísias contra-assina a própria produção, fazendo uma curadoria de suas leituras sobre o que já escreveu. Sua “escrita não criativa”, nesse caso, lança mão da repetição, porém agrega alguma novidade ao trabalho, como o formato do livro e sua divulgação por meio de um *booktrailer*, do qual falei no primeiro capítulo. Além disso, os mesmos textos, que antes estavam acessíveis apenas para um grupo de leitores especializados, passam a circular para um público mais amplo, composto, talvez, pelos mesmos leitores que acompanharam (e contra-assinaram) os ebooks na rede social.²¹²

Utilizando, deliberadamente, as leituras da obra (inclusive as suas) a favor dela mesma e ratificando algumas marcas autorais, Lísias vai tateando soluções para promover a assinatura à medida que se arrisca na novidade, não obstante seja um tipo de novidade evitado de repetição. O risco, que pode ser solução e garantir visibilidade ao autor, por vezes é motivo da confusão e repulsa que provoca, afinal de contas, existe uma disposição para canalizar as leituras da obra para ela mesma – agregada ao uso ostensivo da performance –, fazendo tudo parecer aproveitável à criação e impulsionando o questionamento sobre o valor literário do que produz. Ainda assim, não dá para negar que o autor demonstra aproveitar-se das transformações da produção literária recente, incorporando-as ao seu trabalho, colocando-se como um leitor do “espírito do tempo” e (novamente), nesse

²¹² Posteriormente, Fernando Tobias reaparece em um perfil do *Instagram* (@fernandoalindetobias) criado por Lísias para divulgar o trabalho do personagem artista plástico, que foi espalhado pelo autor nos banheiros de alguns museus de São Paulo, conforme ele relata no sexto volume de *O diário da catástrofe brasileira*: “Ocupei os primeiros 25% desse caderno que passei a usar depois de perder o outro com um novo projeto da família Tobias, que a propósito deu inteiramente errado. [...]. Em outubro do ano passado, ele [Fernando Tobias] planejou sua nova exposição *O que fazer com a minha família*. O trabalho se compunha de duas partes: os releases, que eu espalharia como se fosse assessor de imprensa, e as exposições propriamente ditas, que se compunham de alguns materiais de banheiro, como protetor de assento com a cara do Sergio Moro, desodorizador com o rosto do mito e de Donald Trump, papel higiênico mostrando notas de dólar e, inclusive, adesivos que eu colava, obviamente com luva higiênica, na privada de alguns museus previamente escolhidos. [...]. A abertura aconteceu no cubículo mais à esquerda do banheiro do subsolo do MASP. Entrei no museu com todo o material, inclusive luvas no bolso e cola bastão no estojo [...]. Aí, notei o problema: assim que eu saí, uma faxineira entrou e sem piedade limpou tudo. [...]. Isso aconteceu em todos os museus em que tentei montar a exposição, inclusive na biblioteca Mario de Andrade. A exposição Fernando Tobias nunca durava mais de 5 minutos. O segundo problema, causado agora por protocolos de leitura que eu mesmo em parte causei, foi que a maioria absoluta das pessoas que recebeu os releases achou que o trabalho era mesmo só aquele. [...]. Reproduzo aqui nos próximos dias os releases. Com isso ganho um pouco mais de tempo para me reorganizar e também dou um fim ao trabalho do Fernando Tobias” (LÍSIAS, 2020, não paginado).

sentido, contra-assinando a própria literatura, o que também interfere na inscrição de seu nome.

Uma assinatura no contemporâneo

A consolidação de uma assinatura não se encerra nela mesma. Sua condição *sine qua non*, conforme temos visto, é a abertura ao “ouvido do outro”. Um nome de autor só é validado como tal se legitimado pelos leitores a partir de critérios que balizam a produção literária de determinada época. O “outro”, portanto, é imprescindível nesse processo. Tal como já sinalizado, o que chama a atenção na literatura de Ricardo Lísias é a sua notória inclinação para o embate com essa alteridade, ora quando vai na contramão do que diz a crítica e cultiva uma performance para direcionar a recepção de seu trabalho, ora quando aproveita-se das leituras da obra para fomentá-la. É nesse sentido que a contra-assinatura interfere na inscrição do nome do autor, para além da imprescindibilidade do “outro” no processo.

Mais do que isso, as contra-assinaturas são usadas para a construção do nome de Lísias porque, como já citado, “a escrita já é também uma leitura que contra-assina” (DERRIDA, 2014, p. 108). Isso quer dizer que a fatura de um texto e a inscrição da assinatura estão atravessadas pelas mais variadas leituras do sujeito que escreve, o que, no caso do autor do nosso estudo, não se restringe às leituras de sua formação, tampouco ao gesto calculado de ler sua criação precedente e reorganizá-la em outro contexto (conforme discutimos ao argumentar que Lísias imprime uma contra-assinatura na própria obra), mas diz respeito, especialmente, ao seu lugar de leitor das mudanças em curso na literatura do século XXI, “arrastando-as” para firmar seu gesto signatário.

Assim, estou sustentando que, em sua “notória inclinação para o embate” com o “outro”, reside a disposição para contra-assinar, na obra, as transformações que estão na ordem do dia do literário, como se Lísias tentasse quitar o crédito aberto por essas transformações – que expande a literatura para outros lugares –, performando essa mesma expansão no seu trabalho. De que modo? Podemos arriscar que essa “contra-assinatura no contemporâneo” ocorre de duas formas: quando o autor assume esse lugar de “radar” das mudanças em andamento e repercute o que chamou de seu “projeto estético para a literatura” (LÍSIAS, 2015b, p. 84) e quando, calculadamente ou não, condiciona a obra a

tais mudanças, por vezes inflacionando o uso da performance, das experimentações e fazendo tudo parecer aproveitável a criação.

Falar sobre o primeiro ponto leva-nos ao discurso recorrente do autor acerca de um *modus operandi* da literatura atualmente. Em um trecho da “Carta aberta aos curadores do Prêmio Rio de Literatura”, publicado no *Instagram* e citado no capítulo anterior, Lísias pontua: “Acho que a definição de arte (não sei bem se ainda faz sentido falar só em literatura, mas isso não vem ao caso agora) deve sempre caminhar no sentido da ampliação, e não no da restrição”. Posição semelhante está presente na análise que faz de *Não há lugar para a lógica em Kassel*, de Enrique Vila-Matas (2015), e de *Estação Atocha*, de Ben Lerner (2015), afirmando que ambos “*não representam o real, mas sim tomam parte dele*, assumindo mais de uma criação e várias identidades, portanto. A experiência de redação é a obra. Dessa forma, minha resenha tratou de dois romances, sem dúvida, mas ao mesmo tempo de duas obras plásticas” (LÍSIAS, 2017, p. 243, grifo meu).

O autor demonstra captar que as narrativas em questão e a literatura do nosso tempo não têm contornos tão delimitados, pois se estendem para outros campos artísticos e “não pertencem” a uma forma específica. A ideia de “não pertencimento”, no contexto da arte recente, é explorada pela crítica argentina Florencia Garramuño, para quem

a noção de formas do não pertencimento – e até da não pertinência – quer apontar mais para um modo ou dispositivo que evidencia uma condição da estética contemporânea na qual forma e especificidade parecem ser conceitos que não permitem dar conta daquilo que nela está acontecendo (GARRAMUÑO, 2014b, p. 92).

Em direção análoga, encontramos a reflexão de Josefina Ludmer (2013, p. 127-129), cujo ensaio “Literaturas pós-autônomas”, que citei no primeiro capítulo, menciona textos atuais que “não admitem leituras literárias; isso quer dizer que não se sabe ou não importa se são ou não literatura”, porquanto estão, ao mesmo tempo, “dentro-fora” das duas fronteiras.

Isso ocorre porque reformulam a categoria de realidade, daí não poderem ser lidas como mero realismo, em relações referenciais ou de verossimilhança. [...]. Saem da literatura e entram na ‘realidade’ e no cotidiano, na realidade do cotidiano, sendo que o cotidiano é a TV e os meios, os blogs, o e-mail, a internet. Produzem presente com a realidade cotidiana e essa é uma de suas políticas. [...]. É uma realidade que não quer ser representada, porque já é pura representação; uma urdidura de palavras e imagens de diferentes velocidades, graus e densidades, interiores-exteriores a um sujeito, que inclui o acontecimento, mas também o virtual, o potencial, o mágico e o fantasmático (LUDMER, 2013, p. 129).

Estando “dentro-fora” do literário e do não literário, as práticas pós-autônomas fazem minar os estáveis limites da moderna autonomia da literatura, que bem separavam autor e narrador, realidade e ficção, verossímil e verídico. Tais categorias tornaram-se insuficientes para a compreensão de muitos objetos do presente, que não podem mais ser abordados a partir de demarcações tão precisas, pois são ocupados pela ambivalência. Sob essa perspectiva, Ludmer pondera que não há uma realidade “representável” que balize os textos da pós-autonomia, porque as experiências vividas cotidianamente – também construídas e fomentadas no interior das mídias – fundem-se às narrativas ficcionais, constituindo o que a crítica chamou de “imaginação pública”, a “fábrica de realidades”, sem exterior, em que “não há ‘índice de realidade’ ou de ‘ficção’” (LUDMER, 2013, p. 133).

A atenção de Lísias aos produtos literários passíveis de serem lidos na clave da “imaginação pública” ou da “inespecificidade” (GARRAMUÑO, 2014a) e, muito provavelmente, à recensão crítica sobre eles reverbera no que o autor denominou de seu “projeto estético para a literatura”, sendo um dos objetivos, como já vimos, “mostrar a impossibilidade de recriar, através da linguagem, qualquer tipo de referência segura a uma realidade mais comezinha e direta” (LÍSIAS, 2015b, p. 90). Essa afirmação, usada para falar sobre *Divórcio* em desaprovação às leituras que, segundo ele, “despolitizaram” o romance, vai ao encontro da defesa, já apresentada neste capítulo, de *Diário da cadeia* como um “projeto artístico” de “intervenção na vida política brasileira” e não de representação. Ambas as falas são sintetizáveis no seguinte posicionamento de Lísias: “Acho que a literatura pode ainda produzir muita coisa nova se deixar para trás a ideia de representação, buscar explorar a dificuldade conceitual que existe no interior do termo ‘realidade’ e com isso produzir objetos que possam residir nessas dobras” (LÍSIAS, 2019e, p. 6).

O discurso que advoga por um suposto “projeto artístico” no qual a literatura não estaria balizada por uma realidade “representável”, engendrando produtos nas “dobras” (no “dentro-fora”), se aproxima do entendimento da arte pós-autônoma. Entretanto, esse mesmo discurso não se firma enquanto tal quando Lísias, para refutar as aproximações sugeridas entre suas publicações e a realidade, especificamente entre o autor e o narrador de *Divórcio*, se apoia em pressupostos da autonomia literária e da verossimilhança, usando o argumento da ficcionalidade narrativa como uma espécie de álibi.

De acordo com Graciano (2019, não publicado), há um jogo retórico perceptível quando o narrador Lísias afirma, por exemplo, que é responsável por todas as linhas do

livro, no qual encontramos fotos de arquivos familiares, porém o mesmo narrador também assegura, em outra passagem, que difere do autor.

Enquanto jogo, as duas afirmações não são excludentes, pois coexistem como partes imbricadas de uma mesma leitura que busca tensionar os protocolos tradicionais dos pactos autobiográfico e romanesco. É e não é. Até aí, conclui-se que não há nada de novo sob o sol da modernidade. O problema, acredito, está na responsabilidade. [...]. Não sendo *apenas* um jogo de máscaras, tal ambivalência diz de uma negociação da arte com os limites da atuação civil dos indivíduos (GRACIANO, 2019, não publicado).

Nesse sentido, a negociação entre a arte e os limites da atuação civil não é uma novidade do contexto da pós-autonomia, “mas um índice para outras maneiras de se jogar com as ambivalências da escrita, especialmente no que se refere à participação política e responsabilidade autoral” (GRACIANO, 2019, não publicado). Se no contexto da “imaginação pública”, como definida por Ludmer, as vivências cotidianas estão entrelaçadas às narrativas ficcionais, o artista não estaria mais protegido pelo álibi da ficção, pois ela fricciona-se com o “real”. Até mesmo a premissa da autonomia literária não preserva, completamente, os autores da modernidade de possíveis implicações jurídicas por suas obras, uma vez que a distinção entre pessoa física e personagem é cara ao debate especializado, mas pode fugir da recepção pública mais ampla.²¹³

Sob essa ótica, a noção de responsabilidade civil sempre esteve no bojo das relações entre a produção artística e a atuação extraliterária dos autores, modificando-se as formas de jogar com as duas instâncias. Se antes, confundir literatura e realidade, ou ancorar-se nessa para ler aquela, poderia sinalizar uma falha de leitura, hoje, ao lidarmos com os objetos “inespecíficos” da contemporaneidade, pode ser uma possibilidade de recepção, especialmente para a crítica especializada. Portanto, o discurso ambíguo de Lísias – anunciando um “projeto estético” que dispensa a ideia de realidade como referência segura, à medida que protege a obra no abrigo da verossimilhança – parece performar a própria

²¹³ Nesse contexto, Graciano (2019, não publicado) refere-se ao autor Gustave Flaubert, que teve que se defender contra a acusação do Ministério Público francês de que sua narrativa, *Madame Bovary*, atentava contra a moral e os bons costumes da época: “Uma vez que a salvaguarda da autonomia do romance não poderia, ainda, ser defendida, dado seu caráter especializado, incompreensível no debate público em meados do século XIX, a única via para a defesa foi disputar o teor dessa influência. Na argumentação do advogado de Flaubert, ‘Madame Bovary era uma obra útil, pois promovia o horror ao vício ao mostrar os efeitos negativos de uma educação inadequada’ (Muller, p. 65) [...]. A responsabilidade civil do escritor, portanto, nunca esteve efetivamente resguardada pela noção de autonomia, nem mesmo quando essa foi chamada à baila diante da judicialização de narrativas ficcionais. A separação entre autor e narrador, pessoa física e personagem, ficção e biografia, tem servido para o debate sobre a literatura em âmbitos especializados, mas não desresponsabiliza o autor das consequências sociais advindas da leitura das obras” (GRACIANO, 2019, não publicado).

ambivalência da “realidade ficção”, ou das formas artísticas do “não pertencimento e da não pertinência”.

Analisado a partir da performance autoral, o discurso do “é tudo ficção” encena aquilo que pretende criticar: afirma-se que estamos diante de um texto em que autor e narrador, real e ficcional não se confundem (e, dessa maneira, tenta conduzir a recepção, conforme discutido), porém trabalha-se na direção dessa confusão e, no fim das contas, da ratificação de que os produtos artísticos do presente não possuem essas instâncias tão bem delimitadas, criticando, talvez, a inviabilidade se usarmos os mesmos protocolos de leitura de antes. E é aí que entra o rechaço às leituras da imprensa, pois não se trata de tomar a realidade do autor empírico como referência segura para ler obra, mas de compreender que essa realidade, “não representável”, está amalgamada às narrativas produzidas artisticamente.

Sendo assim, o demonstrar estar atento à literatura do nosso tempo, dando destaque ao que chama de “projeto artístico”, está diretamente ligado ao segundo ponto que anunciei acima (cf. p. 173-174): calculadamente ou não, Lísias condiciona seu trabalho às transformações em curso no literário ou, mais amplamente, nas artes, ao passo que se coloca na condição de leitor da produção teórica e ficcional (?) atual. Em outras palavras, o autor “arrasta” tais transformações para a própria obra, para o desenho de seu gesto signatário, fazendo de sua escrita, também, uma contra-assinatura. Mas o que se desenha num pretense “projeto estético para a literatura” nem sempre se efetiva conforme os propósitos repercutidos pelo autor, afinal, no processo envolvendo leitura e escrita, “uma contra-assinatura vem tanto confirmar, repetir e respeitar e assinatura do outro, da obra dita original, quanto *arrastá-la* para outro lugar, correndo então o risco de *traí-la*” (DERRIDA, 2014, p. 108, grifos do autor).

O tom político que se pretende atribuir a *Divórcio*, com o interesse de “incomodar poderes estabelecidos” (LÍSIAS, 2015b, p. 88), assim como a proposta de “intervenção na vida política brasileira” atrelada ao *Diário da cadeia* e, de modo mais abrangente, a uma “literatura [que não é] de representação da realidade, mas de intervenção na realidade” (LÍSIAS, 2019e, p. 9) parecem ser esvaziados e perder espaço para a performance autoral. Em um contexto no qual arte e política se dissolvem enquanto campos autônomos e que a “imaginação pública contém e funde esses restos” (LUDMER, 2013, p. 131) (ou seja, o literário desliza para seu entorno e, com ele, tensiona-se), Lísias propõe uma literatura que se expanda na direção da crítica à realidade que estamos vivendo e, não por acaso, vem

publicando, nos últimos anos, textos que, escancaradamente, querem dar conta da realidade político-social do Brasil contemporâneo.

Sabemos que o gérmen desse interesse está nas narrativas do início da carreira. Já em *Divórcio* (e fora dele), o autor-narrador assume, de modo explícito, sua disposição em agregar ao livro uma dicção política, embora, no entrelaçamento entre ela e a dicção pessoal, a narrativa menos alcança uma coletividade do que lança os holofotes sobre autor e performance. No caso de *Diário da cadeia*, a frágil caricatura de Eduardo Cunha não intervém significativamente “na vida política brasileira”, e *Diário da catástrofe brasileira* não teve a repercussão esperada por Lísias, a ponto de ele alterar a estratégia de circulação e planejar a publicação impressa de parte do conteúdo da série, que, pelo menos a princípio, seria apenas digital.

A série de ebooks é ilustrativa para pensarmos esse duplo movimento do autor entre querer capitalizar para a obra as mudanças em curso na literatura, por meio de questões políticas, e, ao mesmo tempo, ter no horizonte o risco do fracasso não só em relação às vendas, mas também ao esforço incessante para alcançar e controlar a recepção. Mais ainda, o “risco” está ligado a um tipo de pulsão experimental que quer explorar uma lógica que está posta hoje, muito principalmente nas redes sociais: a polêmica, a opinião sobre tudo, o *up to date*, como vimos no segundo capítulo. Lísias, além de performar comportamentos que pululam nos dias atuais, emula as próprias estratégias autorais, por meio de um procedimento crítico marcado por escárnio: “[...] a propaganda é hoje parte integrante de muitos trabalhos artísticos. [...]. E esse diário, não é uma propaganda para que os leitores comprem meus livros? Alguns têm feito isso” (LÍSIAS, 2019f, não paginado).

Esse duplo movimento, ao mesmo tempo em que indica o interesse pelas vendas e por repercussão, também aponta para a singularidade e experimentação. Nas brechas de um projeto político sem a eficácia pretendida pelo autor (ou sem impactar efetivamente a recepção), emerge uma (contra-)assinatura, que, mais do que qualquer coisa, confirma e repete a forma dos objetos “inespecíficos” do presente. Calculadamente ou não, Lísias condiciona seu trabalho às transformações em curso no literário, porque forja *personas* públicas “dentro-fora” do texto, usa as mídias sociais como “fábrica de realidades” extensiva à obra (ou que também é obra), refere-se, constantemente, às artes plásticas e ao processo de escrita e é, por vezes, curador do próprio trabalho, esse que insiste em “residir nas dobras”, na “realidadeficção” e na performance que produz a matéria-prima para sua produção e que com ela se confunde.

Tornando tudo aproveitável à criação, as investidas de Lísias podem ser vistas apenas como tentativa de ganho comercial e de visibilidade, mas, se todo valor nasce de uma determinada noção de literatura – e vemos emergir produtos estéticos que não admitem leituras amparadas no entendimento moderno sobre o literário – sua obra também é sintoma desse “novo” tempo. Repetindo e confirmando a expansão da literatura contemporânea, o autor também “arrasta-a” para outro lugar, “correndo então o risco de *traí-la*” porque nela imprime suas marcas autorais, suas atuações na direção de um “tudo ou nada” e a disposição para controlar a circulação de seu próprio nome.

Tendo em conta o contexto atual, a obra de Lísias pode ser valorada como falha no tocante ao propósito político de um pretense “projeto artístico”, que mais tem força enquanto indício das mudanças do fazer artístico do presente e enquanto um produto que também entrega algo para movimentar as reflexões teóricas sobre o literário. Num cenário no qual a contra-assinatura dos leitores está circunstanciada, direta e indiretamente, pelas mudanças em curso na literatura, e o autor também é o “outro” do gesto signatário, os modos de construção de uma assinatura também se modificam, e a produção de Lísias é um terreno de experimentação para as mudanças que percebemos em nosso presente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O longo percurso de escrita desta tese foi impulsionado pelo interesse em um tema teórico e em um autor contemporâneo. A questão da assinatura e Ricardo Lísias estiveram juntos no meu objetivo de pesquisa por me chamarem a atenção os modos de inscrição do gesto signatário do autor. Considerei o nome de Lísias exemplar para investigar como uma assinatura é forjada hoje, pois ele lida com tópicos que nos desafiam a entender as práticas literárias do presente, como a (re)discussão dos limites entre realidade e ficção, a intrusão autoral, o inacabamento da obra, a exposição midiática, a interação da arte com os dispositivos tecnológicos e a importância colaborativa da recepção.

Esses pontos integraram as reflexões empreendidas nos três capítulos do trabalho, nos quais busquei problematizar a construção da assinatura de Lísias considerando o limiar entre vida e obra, a performance e a contra-assinatura. Os três recortes temáticos articulam-se porque colocam em cena a figura do autor, seja quando ele embaralha as fronteiras entre o real e o ficcional, seja quando lança mão de posturas, poses, máscaras, ou ainda, quando dispõe-se a, deliberadamente, influenciar as apropriações de sua obra e aproveitar-se disso a favor dela. A marcante presença autoral foi ao encontro da ideia de assinatura, fazendo com que suas potencialidades, no cenário contemporâneo, fossem exploradas.

Nesse contexto, algumas premissas de Jacques Derrida, usadas como ponto de partida para a abordagem do conceito-chave discutido aqui, tornaram-se rentáveis ao serem colocadas ao lado de um arcabouço teórico específico sobre questões que dizem respeito ao literário atualmente. Assim, é possível dizer que o diálogo efetivo entre as formulações derridianas e a análise da obra de um autor da contemporaneidade promoveu um deslocamento no entendimento de assinatura, haja vista as circunstâncias envolvendo o gesto signatário de Lísias.

Observamos, pois, no primeiro capítulo, como as mudanças nas noções de autoria, de obra e, mais amplamente, de literatura, contribuem para um rearranjo na negociação entre realidade e ficção. Transitando nesse limiar e fomentando a indeterminação entre vida e obra – sobretudo com a produção dos textos endereçados aos “admiradores de literatura” e com a publicação de *O céu dos suicidas*, *Divórcio*, *Delegado Tobias* e *Inquérito Policial: família Tobias* – Lísias conferiu maior visibilidade ao seu trabalho e fez circular mais midiaticamente seu nome de autor. Por isso mesmo, um tipo de esvaziamento autoral, identificado nas formulações de Derrida (1991b, 1984, 1985b) e de Baptista (2003) quanto à separação entre assinatura e signatário, foi questionado, já que, conforme defendi, o autor caminha *pari passu* com o curso do gesto signatário.

Tal problematização foi possível a partir do pressuposto de que a autoria não é uma categoria atemporal e universal, asserção que nos conduziu para a reflexão acerca do *retorno do autor*, especialmente no tocante à dispersão de sua voz nas narrativas e fora delas. Desse modo, foi possível concluir que o persistente deslocamento de Lísias entre realidade e ficção, e a acentuada disposição para tornar essas fronteiras porosas, estão conectados à sua assinatura. Isso porque ele empenha-se em jogar luz sobre o próprio nome e sobre seu trabalho, expandindo-o para outros lugares também carregados de uma forte intromissão autoral, como as mídias sociais, usadas como espaço de divulgação e extensão da obra. Ela, por sua vez, imbricada a elementos exteriores ao universo literário, fundidos ao autor, indica uma saída da literatura para outros campos, podendo ser lida sob o prisma da *realidadeficção*, da *inespecificidade* e do *inacabamento*.

Tendo em conta essas questões para pensar uma espécie de expansão no funcionamento da assinatura, argumentei, no segundo capítulo, que, performativamente, Lísias repete e desloca sua produção para outros contextos, deixando em evidência um tipo de intencionalidade, que, ainda que não possa controlar totalmente as apropriações da obra, quer atuar sobre a recepção. Sob essa perspectiva, analisamos os investimentos autorais na série de ebooks *Diário da catástrofe brasileira* como uma maneira de o autor reinventar-se, blindar-se contra as recorrentes críticas ao seu trabalho e manter seu nome de autor circulando.

Logo, a performance autoral foi considerada um ponto de partida para a concepção da obra, configurando um elemento criador da assinatura e impactando o seu funcionamento. Na esteira dessa discussão, sustentei que o gesto signatário de Lísias é consequência, entre outras coisas, das atuações do autor “fora” do texto, que são arrastadas para “dentro” dele, como foi possível discutir, mais especificamente, com a análise de *A vista particular*. O autor em cena também se empenha para influenciar as interpretações, monitorar a recepção e aproveitar-se da contra-assinatura para a inscrição da assinatura.

Essa argumentação atravessa o capítulo três, que aprofunda a reflexão sobre contra-assinatura a partir da discussão de *Diário da cadeia*, da fortuna crítica de Lísias e do aproveitamento que ele faz, em prol da criação, dos modos como sua produção é recebida. A performance autoral tenta direcionar as leituras da obra, as quais são reafirmadas ou refutadas pelo autor, em um intenso movimento de rastreamento e de divulgação da recepção. Além de voltar-se para as contra-assinaturas do público, concluímos que Lísias também contra-assina seu trabalho, colocando-se como *curador* de seus textos. Mais ainda, a sustentação de que o autor imprime uma contra-assinatura em sua produção assentou-se

na defesa de que, atento às transformações do tempo presente, ele repercute, em seu trabalho, uma série de mudanças em curso na literatura, ao passo que assume o risco de lidar com injunções éticas, de encarar o insucesso de um pretenso projeto, de monitorar a recepção.

Entre vida e obra, performando posturas, poses, máscaras e indo ao encontro de contra-assinaturas, o autor não apenas assina, mas se mantém em particular evidência. A relevância da figura autoral, nas várias circunstâncias que envolvem a produção literária recente, interfere na maneira como uma assinatura é construída hoje. E foi promovendo um deslocamento no entendimento de assinatura, a partir de um autor contemporâneo, que esta tese também contra-assinou a obra de Lísias. Entre a *confirmação* e a *traição* de uma assinatura, a pesquisa esteve interessada em lançar os olhos sobre o que chamei de uma pulsão experimental, que, a meu ver, é um lugar profícuo para fomentar o debate a respeito da literatura do século XXI. É desse lugar que o trabalho abre espaço para outras contra-assinaturas.

REFERÊNCIAS

AGUILAR, Gonzalo; CÁMARA, Mario. *A máquina performática: a literatura no campo experimental*. Tradução de Gênese Andrade. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

ALBERCA, Manuel. *El pacto ambíguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

AUSLANDER, Philip. A Performatividade da Documentação de Performance. *eRevista Performatus*, Inhumas, n. 7, p.1-10, 2013. Disponível em: <<https://bit.ly/2CsHRoc>>. Acesso em: 30 out. 2019.

AUSTIN, John. Performativo-Constativo. Tradução de Paulo Ottoni. In: OTTONI, Paulo. *Visão performativa da linguagem*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

AZEVEDO, Luciene. Autoficção e literatura contemporânea. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, São Paulo, v. 12, p.32-48, 2008. Disponível em: <<https://goo.gl/JU7swe>>. Acesso em: 22 set. 2015.

AZEVEDO, Luciene. *Estratégias para enfrentar o presente: a performance, o segredo e a memória*. 2004. 207 f. Tese (Doutorado) - Curso de Doutorado em Letras: Literatura Comparada, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: <<https://goo.gl/4SEFVg>>. Acesso em: 02 mar. 2017.

AZEVEDO, Luciene. Representação e performance na literatura contemporânea. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 16, n. 1, p.80-93, 2007. Disponível em: <<https://goo.gl/VHj49n>>. Acesso em 22 mar. 2017.

AZEVEDO, Luciene. Ricardo Lísias: versões de autor. In: CHIARELLI, Stefania; DEALTRY, Giovanna; VIDAL, Paloma (org.). *O futuro pelo retrovisor: inquietudes da literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2013. p. 83-109.

AZEVEDO, Luciene. Romances não criativos. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, v. 50, p.157-171, 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/37WNycZ>>. Acesso em: 08 abr. 2017.

BAPTISTA, Abel Barros. *A formação do nome: duas interrogações sobre Machado de Assis*. Campinas: Unicamp, 2003.

BARBOSA, Roseli de Fátima Dias Almeida. *A tradução de Francis Ponge placée en abíme*. 2003. 157 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Linguística Aplicada, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução Mario Laranjeira. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012. p.57-64.

BOLAÑO, Roberto. *2666*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

- BUCHWEITZ, Janaína. *Reflexões sobre autoficção: uma leitura de divórcio*, de Ricardo Lísias. 2017. 102 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/31elxMy>>. Acesso em: 25 mar. 2020.
- BURKE, Seán. *Authorship: From Plato to the postmodern. A Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1995.
- BUTLER, Judith. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do "sexo"*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). *O corpo educado: Pedagogias da sexualidade*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2007. p. 153-172.
- CERCAS, Javier. *O impostor*. Tradução Bernardo Ajzenberg. São Paulo: Biblioteca Azul, 2015.
- CUENCA, João Paulo. *Corpo presente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CUENCA, João Paulo. *Descobri que estava morto*. São Paulo: Tusquets editores, 2016. *Ebook*. Não paginado.
- CUENCA, João Paulo; MATTOSO, Chico; NAZARIAN, Santiago. *Parati para mim*. São Paulo: Planeta, 2003.
- CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: uma introdução*. Tradução Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.
- CUNHA, Eduardo (pseudônimo). *Diário da cadeia: com trechos da obra inédita Impeachment*. Rio de Janeiro: Record, 2017.
- DE MAN, Paul. *Autobiografia como des-figuração*. Tradução Joca Wolff. *Sopro: Panfleto Político-cultural*, 2012. Disponível em: <<https://goo.gl/aUPFbQ>>. Acesso em: 01 abr. 2018.
- DERRIDA, Jacques. *Assinatura Acontecimento Contexto*. In: DERRIDA, Jacques. *Limited Inc*. Tradução Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papyrus, 1991b. p. 11-37.
- DERRIDA, Jacques. *Declarations of independence*. *New Political Science*, v. 7, n. 1, p. 7-15, 1986.
- DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- DERRIDA, Jacques et al. *Roundtable on autobiography*. Tradução Peggy Kamuf. In: MCDONALD, Christie (Ed.). *The ear of the other: Otobiography, transference, translation*. New York: Schocken Books, 1985a. p. 41-89.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- DERRIDA, Jacques. *Margens da Filosofia*. Tradução Joaquim Costa e António Magalhães. Campinas: Papyrus, 1991a.

DERRIDA, Jacques. *Otobiographies: The teaching of Nietzsche and the politics of the proper name*. Tradução Avital Ronell. In: MCDONALD, Christie (Ed.). *The ear of the other: Otobiography, transference, translation*. New York: Schocken Books, 1985b. p. 3-38.

DERRIDA, Jacques. *Signéponge-Signsponge*. Tradução Richard Rand. New York: Columbia University Press, 1984.

DOMINGOS, Ana Cláudia; CARDOSO, Taíssi Alessandra. *Autoficção em Divórcio: a escrita de si como tendência contemporânea*. In: Congresso brasileiro de ciências da comunicação, 36., 2013, Manaus. *Anais [...]*. São Paulo: Intercom, 2013. p. 1-15. Disponível em: <<https://bit.ly/2BcNwSa>>. Acesso em: 25 jun. 2017.

DOUBROVSKY, Serge. *O último eu*. In: NORONHA, Jovita (org.). *Ensaaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 111-125.

DUAILIBE, Ane Beatriz. *Autoficção e performance na escrita de Ricardo Lísias: uma leitura de divórcio*. 2018. 95 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Universidade Estadual do Maranhão, São Luís, 2018.

DUAILIBE, Ane Beatriz; COSTA, Maria Iranilde. *A autoficção e a reconfiguração autoral na obra Divórcio, de Ricardo Lísias*. In: XV Congresso Internacional ABRALIC, 15., 2017, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. [s.l.]: Abralic, 2017. p. 1729-1739. Disponível em: <<https://bit.ly/2VguXUf>>. Acesso em: 23 jun. 2019.

DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaert. *Nas entrelinhas do talvez: Derrida e a literatura*. Rio de Janeiro: Via Verita, 2014.

ELLIS, John. *Against Deconstruction*. New Jersey: Princeton University Press, 1989.

ERBER, Laura. *Esquilos de Pavlov*. São Paulo: Alfaguara, 2013.

FÉRAL, Josette. *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo*. *Sala Preta*, São Paulo, v. 8, p.197-210, 2008. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370>>. Acesso em: 11 jul. 2019.

FERRANTE, Elena. *A amiga genial*. Tradução Maurício Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2015.

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

FISH, Stanley. *With the Compliments of the Author: Reflections on Austin and Derrida*. *Critical Inquiry* (The University Of Chicago Press), Chicago, v. 8, n. 4, p.693-721, 1982. Disponível em: <<https://bit.ly/32wMU1t>>. Acesso em: 7 out. 2018.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* In: FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução Inês Autran Dourado. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FREITAS, Angélica. *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

FUKS, Julián. *A Ocupação*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

FUX, Jacques. *Julián Fuks se engaja nas ruínas de sonhos e personagens em “A ocupação”*. 2019. Disponível em: <<https://bit.ly/2Nvslxq>>. Acesso em: 14 mar. 2020.

GALLAGHER, Catherine. Ficção. In: MORETTI, Franco (org.). *O Romance 1: a cultura do romance*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 629-658.

GARRAMUÑO, Florencia. Formas da impertinência. In: KIFFER, Ana; GARRAMUÑO, Florencia (org.). *Expansões contemporâneas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014b. p. 91-108.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos Estranhos: Sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2014a. *Ebook*. Não paginado.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Tradução Maria Célia Santos Raposo. 10. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

GRACIANO, Igor. Autonomia, pós-autonomia literária e o que a noção de responsabilidade civil tem com isso. In: IV COLÓQUIO CONVERSANDO SOBRE O CONTEMPORÂNEO, 2019, Salvador. *Comunicação oral*. Não publicada.

GROYS, Boris. Introducción: Poética vs. Estética. In: GROYS, Boris. *Volverse público*. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea. Tradução Paola Cortés Rocca. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.

GUERRA, Bruna. As metamorfoses de Ricardo Lísias, em Divórcio. *Artefactum: Revista de estudos em linguagem e tecnologia*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 1-11, 2014. Disponível em: <<https://bit.ly/3dA9SdH>>. Acesso em: 26 mar. 2020.

GUIMARÃES, Rafael Eisinger. Sob a égide de Capitu: o redimensionamento da personagem feminina de Dom Casmurro no romance Divórcio, de Ricardo Lísias. *Literatura em Debate*, Frederico Westphalen, v. 10, n. 19, p. 92-108, dez. 2016. Disponível em: <<https://bit.ly/2BIT074>>. Acesso em: 26 mar. 2020.

HADDOCK-LOBO, Rafael. Otobiografias de Nietzsche em Derrida. *Ítaca* (UFRJ), v. 13, 2009.

HANSEN, João Adolfo. Autor. In: Jobim, José Luís. (org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

HANSEN, João Adolfo. Um nome por fazer. In: HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HIDALGO, Luciana. Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 15, p.218-231, 2013. Disponível em: <<https://goo.gl/du7Mcj>>. Acesso em: 22 set. 2015.

HOHLFELDT, Antonio Carlos; DOMINGOS, Ana Cláudia M.; SILVA, Alessandra C. da. Discutindo *Divórcio* entre literatura, jornalismo e ética: um caso não só literário. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, v. 1, n. 51, p. 83-97, maio/ago. 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/31kW8Ba>>. Acesso em: 26 set. 2019.

ISER, Wolfgang. Epílogo: Mimesis e performance. In: ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma Antropologia Literária*. Tradução Johannes Kretschmer. 2. ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Vol. 1. Tradução Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1990.

JAMES, Henry. O desenho no tapete. In: JAMES, Henry. *A vida privada e outras histórias*. Tradução Onédia Célia Pereira de Queiroz. São Paulo: Nova Alexandria, 2001. p. 107-158.

JARDIM, Luciana Abreu. Aspectos da maternidade no romance *Com armas sonolentas*, de Carola Saavedra. *Navegações: Revista de Culturas e Literaturas de Língua Portuguesa*, Porto Alegre, v. 12, n. 1, p. 112-121, jan./jun. 2019. Disponível em: <<https://bit.ly/3i2ZnCY>>. Acesso em: 12 mar. 2020.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Editora Ática, 1994.

KAMUF, Peggy, *Signature Pieces: on The Institution of Authorship*. New York: Cornell University Press, 1988.

KLINGER, Diana. Escrita de si como performance. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Niterói, v. 10, n. 12, p.11-30, 2008. Disponível em: <<https://goo.gl/3BNffh>>. Acesso em: 14 fev. 2017.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. 3. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

KNAUSGÅRD, Karl Ove. *A morte do pai: Minha luta 1*. Tradução de Leonardo Pinto Silva. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LADDAGA, Reinaldo. *Estética de laboratório: estratégias das artes do presente*. Tradução Magda Lopes. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Tradução Jovita Noronha e Maria Inês Guedes. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LERNER, Ben. *10:04*. Rio de Janeiro: Rocco, 2018. Tradução de Maira Parula.

LERNER, Ben. *Estação Atocha*. Tradução de Gianluca Giurlando. Rio de Janeiro: Rádio Londres, 2015.

LEVRERO, Mario. *O romance luminoso*. Tradução de Antônio Xerxesky. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

LÍSIAS, Ricardo. *Anna O. e outras novelas*. São Paulo: Editora Globo, 2007.

LÍSIAS, Ricardo. *A vista particular*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016b.

LÍSIAS, Ricardo. Café. *Revista Pesquisa FAPESP*, São Paulo, v. 200, 2012b. Disponível em: <<https://goo.gl/tLcmHW>>. Acesso em: 10 set. 2016.

LÍSIAS, Ricardo. *Capuz*. São Paulo: Hedra, 2001.

LÍSIAS, Ricardo. *Cobertor de Estrelas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LÍSIAS, Ricardo. *Concentração e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015a.

LÍSIAS, Ricardo. *Delegado Tobias*. São Paulo: E-galáxia, 2014. *Ebook*. Não paginado.

LÍSIAS, Ricardo. *Diário da catástrofe brasileira I – transição*. Kindle Direct Publishing: Amazon, 2018a. *Ebook*. Não paginado.

LÍSIAS, Ricardo. *Diário da catástrofe brasileira I – transição* (2ª versão). Kindle Direct Publishing: Amazon, 2018b. *Ebook*. Não paginado.

LÍSIAS, Ricardo. *Diário da catástrofe brasileira I – transição* (3ª versão). Kindle Direct Publishing: Amazon, 2019a. *Ebook*. Não paginado.

LÍSIAS, Ricardo. *Diário da catástrofe brasileira II – a pulsão de morte no poder*. Kindle Direct Publishing: Amazon, 2019b. *Ebook*. Não paginado.

LÍSIAS, Ricardo. *Diário da catástrofe brasileira II – a pulsão de morte no poder* (3ª versão). Kindle Direct Publishing: Amazon, 2019f. *Ebook*. Não paginado.

LÍSIAS, Ricardo. *Diário da catástrofe brasileira III – o nazifascismo se consolida*. Kindle Direct Publishing: Amazon, 2019d. *Ebook*. Não paginado.

LÍSIAS, Ricardo. *Diário da catástrofe brasileira IV – o corpo de Lula*. Kindle Direct Publishing: Amazon, 2019c. *Ebook*. Não paginado.

LÍSIAS, Ricardo. *Diário da catástrofe brasileira ano II – o presidente tem ciúmes do vírus*. Kindle Direct Publishing: Amazon, 2020. *Ebook*. Não paginado.

LÍSIAS, Ricardo. Divórcio. *Revista Piauí*, São Paulo, v. 62, 2011c. Disponível em: <<https://goo.gl/pihcCb>>. Acesso em: 10 set. 2016. Não paginado.

LÍSIAS, Ricardo. *Divórcio*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2013a.

LÍSIAS, Ricardo. *Dos Nervos*. São Paulo: Hedra, 2004.

LÍSIAS, Ricardo. *Duas Praças*. São Paulo: Globo, 2005.

LÍSIAS, Ricardo. Eu sou normal. *Scriptorium*, Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 84-100, jul./dez. 2015b. Disponível em: <<https://bit.ly/31dw0rN>>. Acesso em: 24 fev. 2020.

- LÍSIAS, Ricardo. *Inquérito Policial: Família Tobias*. São Paulo: Lote 42, 2016a.
- LÍSIAS, Ricardo. Medicados e satisfeitos. *ARS* (São Paulo), São Paulo, v. 15, n. 29, p. 238-243, 30 abr. 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/386mtUU>>. Acesso em: 24 fev. 2020.
- LÍSIAS, Ricardo. *Meus três Marcelos*. São Paulo. 2011b. Não publicado.
- LÍSIAS, Ricardo. Não precisa acreditar no que eu digo. E nem acho que deva. [Entrevista concedida a] Ingrid Rieumont; Lara Norgaard; Márcia de C. Borges. *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, [s.l.], v. 10, n. 19, p. 199-218, 30 jun. 2018c. Disponível em: <<https://bit.ly/3fWUdqw>>. Acesso em: 24 fev. 2020.
- LÍSIAS, Ricardo. *O Céu dos suicidas*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2012a.
- LÍSIAS, Ricardo. *O livro dos mandarins*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2009.
- LÍSIAS, Ricardo. O projeto. In: Ricardo Lísias. *Artes plásticas*. São Paulo: 2011d. Não publicado.
- LÍSIAS, Ricardo. Projeto de caixa. In: Ricardo Lísias. *Bienal (2009-2010)*. São Paulo: 2010. Não publicado.
- LÍSIAS, Ricardo. *Sem título: uma performance contra Sérgio Moro*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018d.
- LÍSIAS, Ricardo. *Sobre a arte e o amor*. São Paulo: 2011a. Não publicado.
- LÍSIAS, Ricardo. Uma Crítica Pessoal. *Celeuma: O Erro Crítico*, São Paulo, n. 2, 2013b. Disponível em: <<https://goo.gl/LtyUPx>>. Acesso em: 01 dez. 2015.
- LÍSIAS, Ricardo. Um contraponto ao establishment. [Entrevista concedida a] André Tessaro Pelinser e Letícia Malloy. *Voz da Literatura*, Rio de Janeiro, v. 100, n. 10, p. 6-12, fev. 2019e. Disponível em: <<https://bit.ly/37Ynxdj>>. Acesso em: 24 jun. 2020.
- LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. In: LUDMER, Josefina. *Aqui América Latina: uma especulação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p. 127-133.
- LUDMER, Josefina. Literatura pós-autônomas. *Sopro: Panfleto Político-cultural, Desterro*, p. 1-6, 2007. Disponível em <<https://goo.gl/q4bHaz>>. Acesso em 11 dez. 2017.
- MAGALHÃES, Milena. A figura do escarpado: sobre divórcio, de Ricardo Lísias. *Itinerários: Revista de Literatura*, Araraquara, v. 1, n. 40, p. 61-74, jan./jun. 2015. Disponível em: <<https://bit.ly/3hZ9ZD7>>. Acesso em: 25 ago. 2019.
- MAGALHÃES, Pedro. Ricardo Lísias escreve-se: luto e vingança. In: Congresso internacional ABRALIC, 15., 2017, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. [s.l.]: Abralic, 2017. p. 6462-6468. Disponível em: <<https://bit.ly/3dBUDAS>>. Acesso em: 25 abr. 2020.

MAGDALENO, Renata. O casamento entre a crítica e a ficção: uma reflexão sobre a crítica literária contemporânea a partir do romance *Divórcio*, de Ricardo Lísias. *Saga: revista de letras*, Rosário-AR, v. 1, n. 1, p. 1-19, jun. 2014. Disponível em: <<https://bit.ly/3eEwivu>>. Acesso em: 26 mar. 2020.

MALUF, Vanessa. *Confissão e simulacro na literatura contemporânea: análise do romance divórcio de Ricardo Lísias*. 2016. 76 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <<https://bit.ly/2CJsIm1>>. Acesso em: 25 jun. 2019.

MARCONDES, Danilo. Prefácio. In: OTTONI, Paulo. *Visão performativa da linguagem*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

MARQUES, Pedro Renato. Performances autorais na literatura contemporânea: os “casos” Elena Ferrante e Aurélio Pinotti. *Revista de Literatura, História e Memória*, Cascavel, v. 13, n. 21, p. 109-119, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/31ecCec>. Acesso em: 12 jan. 2018.

MEIZOZ, Jérôme. *Postures Littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève: Editions Slatkine, 2007.

MOLINA, Cristian. Assinatura e autoria em Budapeste, de Chico Buarque, e *Divórcio*, de Ricardo Lísias. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, v. 1, n. 50, p. 172-186, abr. 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/3fZP8NZ>>. Acesso em: 26 jun. 20.

MOREIRAS, Alberto. Autografia: pensador firmado (Nietzsche y Derrida). *Suplementos Anthropos*, Barcelona, n. 29, p. 129-136, 1991.

MOTTA, Leda Tenório da. *Francis Ponge: O objeto em jogo*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

MURARO, Cauê. Flip: J.P. Cuenca agrada com humor e performance sobre a própria ‘morte’. *G1: o portal de notícias da Globo*. 01 jul. 2016. Disponível em: <<https://glo.bo/2xhJlmr>> Acesso em: 11 nov. 2019.

NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. 3. ed. São Paulo: É Realizações Editora, 2015.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falava Zaratustra*. Tradução de Mário Ferreira dos Santos. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2010.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo: De como a gente se torna o que a gente é*. Tradução de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2003.

ORNELLAS, Sandro. Re-luzir Luisa. In: ORNELLAS, Sandro. *Linhas escritas, corpos sujeitos*. São Paulo: LiberArs, 2015. p. 102-117.

OTTONI, Paulo. *Visão performativa da linguagem*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

PAVIS, Patrice. *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo*. Tradução de Jacó Guinsburg, Marcio de Godoy e Adriano Sousa. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PAYNE, Michael; BARBERA, Jessica (Ed.). *A Dictionary of Cultural and Critical Theory*. 2. ed. New York: John Wiley & Sons Inc, 2013.

PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. Belo Horizonte, EDUFMG, 2013.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura do século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Posfácio. In: LÍSIAS, Ricardo. *Anna O. e outras novelas*. São Paulo: Editora Globo, 2007. p. 195-205.

RABÊLO, Keyla Silva. As narrativas contemporâneas e as fronteiras entre realidade e imaginário: uma análise dos processos de autoficcionalização em Divórcio. *Palimpsesto: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ*, Rio de Janeiro, v. 17, n. 26, p. 183-199, jul. 2018.

REPA, Luiz. Contradição performativa. In: NOBRE, Marcos (org.). *Curso livre de teoria crítica*. Campinas: Papyrus, 2008. p. 295-297.

SAAVEDRA, Carolina. *Com armas sonolentas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SANTIAGO, Silvano (org.). *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1976.

SANTIAGO, Silviano. *Machado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? In: Richard, SCHECHNER. *Performance studies: an introduction*. 2 ed. New York & London: Routledge, 2006. p. 28-51. Tradução de R.L. Almeida publicada sob licença Creative Commons. Disponível em: <<https://bit.ly/31iOhmK>>. Acesso em: 11 jul. 2019.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Performance e literatura: perspectivas e contradições. In: SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013. *Ebook*. Não paginado.

SEARLE, John. Proper Names. *Mind: New series*, Oxford, v. 67, n. 266, p.166-173, abr. 1958.

SIBILIA, Paula. O universo doméstico na era da extimidade: nas artes, na mídia e na internet. *Revista Eco-pós*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 1, p.133-147, 2015. Disponível em: <<https://bit.ly/2Q1PHND>>. Acesso em: 15 out. 2019.

SILVA, Carla; MAGALHÃES, Milena. “Um corpo em carne viva”: os indícios autobiográficos em divórcio, de Ricardo Lísias. In: Congresso Internacional ABRALIC, 14., 2015, Belém. *Anais [...]*. [s.l.]: Abralic, 2015. p. 1-10. Disponível em: <<https://bit.ly/3dxvl6U>>. Acesso em: 25 jun. 2017.

SILVA, Daniel. A questão da identidade em perspectiva pragmática. *Revista Brasileira de Linguística Aplicada*, v. 8, n.1, 2008, p. 13-33. Disponível em: <<https://goo.gl/UrU3ks>>. Acesso em 01 ago. 2016.

SILVA, Daniel; VERAS, Viviane. Da teoria dos atos de fala à nova pragmática: os legados de John L. Austin e Kanavillil Rajagopalan. *Delta: Documentação e estudos em linguística teórica e aplicada*, São Paulo, v. 32, n. 3, p. 5-19, 2016. Disponível em: <<https://bit.ly/2rorcQl>>. Acesso em: 12 ago. 2019.

SILVA, Ívens; MATOS, Xênia. Em briga de marido e mulher, o leitor mete a colher: a narrativa enigmática em Divórcio, de Ricardo Lísias. *Vocábulo: revista de letras e linguagens midiáticas*, Ribeirão Preto, v. 1, n. 11, p. 1-14, 2015. Disponível em: <<https://bit.ly/2A0MvvY>>. Acesso em: 25 mar. 2020

SILVA, Taissi. *Reflexos do eu: Ricardo Lísias e a publicização do sujeito autor na literatura brasileira contemporânea*. 2016. 158 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Universidade de Santa Cruz do Sul, Santa Cruz do Sul, 2016. Disponível em: <<https://bit.ly/2Yy0l2z>>. Acesso em: 16 jun. 2019.

SILVA, Vera Lopes da. A cidade divorciada de si, em Divórcio, de Ricardo Lísias. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 22, n. 46, p. 11-24, dez. 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/3dAhJbg>>. Acesso em: 26 mar. 2020.

TEZZA, Cristovão. *O filho eterno*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

TRAVANCAS, Isabel; SANTOS, Bruno. A autoficção na literatura brasileira contemporânea: o caso de Divórcio, de Ricardo Lísias. *Alceu*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 37, p. 36-51, jul./dez. 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/2VfVAs8>>. Acesso em: 24 abr. 2020.

VIDAL, Paloma. *Algum lugar*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2009.

VIEIRA, Willian. Pacto com o diabo: Ricardo Lísias e a autoficção contemporânea. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, v. 1, n. 51, p. 182-204, ago. 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/31jrjFY>>. Acesso em: 25 jun. 2018.


VIEIRA, Willian. Um corpo no prato: da performance autoral ao canibalismo literário em divórcio, de Ricardo Lísias. *[contra]mão*, Teresina, v. 1, n. 2, p. 86-109, out. 2016. Disponível em: <<https://bit.ly/37XAUKS>>. Acesso em: 25 abr. 2020.

VILA-MATAS, Enrique. *Não há lugar para lógica em Kassel*. Tradução de Antônio Xerxenesky. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

VILLA-FORTE, Leonardo. *Escrever sem Escrever: Literatura e apropriação no século XXI*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2019.

ANEXOS

ANEXO A – Fictícia liminar de proibição de *Delegado Tobias*.



PODER JUDICIÁRIO
JUSTIÇA FEDERAL DE SÃO PAULO
SUBSEÇÃO JUDICIÁRIA DE SÃO PAULO
JUÍZO DE PRIMEIRA VARA

PROCESSO	:	PODER JUDICIÁRIO
CLASSE	:	AÇÃO DE OBRIGAÇÃO DE FAZER
AUTOR	:	PAULO TOBIAS
RÉU	:	RICARDO LÍSIAS; EDITORA E-GALÁXIA

DECISÃO

I – PAULO TOBIAS ajuizou ação de obrigação de fazer contra RICARDO LÍSIAS e EDITORA E-GALÁXIA. Aduz, em síntese, que o livro digital “Delegado Tobias” lançado pela segunda ré e da autoria do primeiro réu, faz uso de um caso de sua vida profissional (qual seja o do assassinato do réu RICARDO LÍSIAS) de maneira confusa e sobretudo sem autorização, o que pode causar prejuízo a sua imagem no trabalho e no ambiente profissional. Os réus ainda divulgam tratar-se de autoficção, o que faria com que não apenas o assassinado esteja vivo, como o delegado, morto. Ou melhor: por ser autoficção, o delegado haveria de nunca ter existido.

Requer, em liminar, sejam os réus a) compelidos a cessar as vendas do dito e-book; b) recolher os e-books já vendidos; c) cessar qualquer comentário sobre o caso em tela.


II – Cumpre de início consignar que li o livro em questão, cujo exemplar instrui a petição inicial. De fato, o livro é confuso, de difícil compreensão e ainda faz crer que o autor conduziu seu trabalho como delegado de maneira pouco comum, já que o réu aparece tanto como o assassinado como o assassino, o que faz com que o leitor, sem dúvida, compreenda que o delegado poderia ter confundido um vivo com um morto. Ademais, o público leitor médio, como tem-se declarado em decisões judiciais conexas, não tem o discernimento suficiente para discernir se está diante de uma obra de ficção ou de mero relato, o que sem dúvida trará incontornável prejuízo à imagem da personagem em tela.

POR ISSO, defiro o pedido de liminar para determinar que

a) Os réus recolham no prazo de cinco dias o livro virtual “Delegado Tobias” de todas as lojas (sob multa de 500 reais por exemplar por dia);
b) Os réus promovam a devolução dos exemplares comprados por parte dos leitores (sob mesma multa);
c) Cesse de imediato o uso do termo “autoficção” (sob pena de multa de 1000 reais por uso).

Intimem-se
Citem-se

São Paulo, 09 de setembro de 2014.


Lucas Valverde do Amaral Rocha e Silva
Juiz Federal da 1ª Vara da Subseção de São Paulo - SP

ANEXO B – Fictícia liminar de revogação.



PODER JUDICIÁRIO
 TRIBUNAL REGIONAL FEDERAL DA 3ª REGIÃO

Agravo de Instrumento - Turma Espec. III - Administrativo e Cível

AGRAVANTE: RICARDO LÍSIAS
 AGRAVADO: PAULO TOBIAS
 RELATOR: João Eleonôr Freire Costa Neves
 7ª Turma Especializada

DECISÃO

Trata-se de Agravo de Instrumento, com pedido de Tutela Antecipada Recursal, interposto por Ricardo Lísias em face da Decisão monocrática do MM. Juízo da 1ª Vara Federal de São Paulo, que retirou de circulação o livro digital "Delegado Tobias".

Do Relatório:

A Ação originária, movida em face de Paulo Tobias, tem por objetivo a) retirar de circulação o livro Digital "Delegado Tobias" b) devolução dos livros virtuais já comercializados e c) proibição de uso da palavra "autoficção".

Alega Paulo Tobias que o público médio não tem condições de diferenciar ficção de realidade, o que o estaria prejudicando em sua vida profissional, já que, sendo delegado, ele teria acusado de assassinato um homem já morto, qual seja o próprio réu, o que por certo não faz o menor sentido.

Sustenta Paulo Tobias que a alegada obra, tratado por alguns como "autoficção" está outrossim trazendo prejuízos para a sua vida verdadeira.

1.1 Da suspensão das vendas do e-book "Delegado Tobias"

Em sede de antecipação da tutela recursal, Paulo Tobias requer que o Réu suspenda as vendas do ebook "Delegado Tobias".

Especificamente quanto ao presente pleito não demonstrou o Agravado validade legítima de seu argumento sobre o "público médio". Alega o Agravante que não



PODER JUDICIÁRIO
TRIBUNAL REGIONAL FEDERAL DA 3 REGIÃO

Agravo de Instrumento - Turma Espec. III - Administrativo e Cível

01000281/2013

faz sentido o uso da expressão "público médio" no que diz respeito à arte contemporânea, dado que será o público que fará sua interpretação da obra em tela, tantas interpretações existirão quantos forem os números de leitores.

Apresenta o Agravante comentários feitos na rede social Facebook de ordens diferentes uns dos outros: para alguns trata-se de obra de arte, para outros leitores de mero marketing. Outrossim, não é possível portanto falar em público médio. Cada um entende uma coisa. Proibir a leitura significaria impedir os leitores de construir seu próprio sentido.

Alega ainda o Agravante que Paulo Tobias simplesmente não existe. É apenas a personagem de um livro virtual. Uma personagem virtual, em síntese. Alega ainda o Agravante que Manuel da Costa Pinto nunca foi preso, como está no ebook, o que configura a ficcionalidade do texto. Alega por fim o Agravante que ele mesmo, o Agravante, no ebook estaria morto, condição que não pode estar, posto que ele é o Agravante.

Especificamente quanto ao presente pleito, não demonstrou o Agravado a urgência urgentíssima que justifique a proibição do ebook, cuja análise deverá, portanto, ser realizada no momento oportuno da apreciação do mérito da demanda, quando Agravante e Agravado deverão comprovar se estão vivos ou não.

1.2 Da recolha dos exemplares de "Delegado Tobias" já vendidos

Dada argumentação supra, suspendo a recolha até que se comprove se Paulo Tobias e Ricardo Lísias existem ou são apenas personagens do livro.

1.3 Do impedimento do uso da palavra "autoficção"

Posto que nem Agravante e nem Agravado conseguiram explicar do que se trata tal palavra, convoque-se especialista de reconhecido saber para dirimir o problema. Não há por enquanto a urgência urgentíssima de proibir o uso do famigerado.

2 Da síntese conclusiva

ANEXO C – “O projeto”.

Conteúdo da pasta *Há o desejo de golpe*

1. Carta enviada por João Tobias para Rafael Corrêa;
2. Resumo do projeto de mestrado do cineasta João Tobias;
3. Notícia publicada no jornal *Folha de São Paulo* no início de outubro de 2010;
4. Email de João Tobias ao prof. doutor XXXXXX;
5. Telegrama enviado por João Tobias a Rafael Corrêa;
6. Email de João Tobias ao prof. doutor XXXXXX;
7. Nota fiscal de aquisição da filmadora Sony HVR HD 1000;
8. Email de José Sotto, do Consulado Geral do Equador em São Paulo, para o cineasta João Tobias;
9. Capa do livro de Rafael Corrêa Flores;
10. Email de João Tobias ao prof. doutor XXXXXX;
11. Passagem aérea São Paulo – Quito comprada por João Tobias;
12. Email de João Tobias a José Sotto;
13. Bilhete do Consulado Geral do Equador entregue a Luis Tobias;
14. Notícia publicada no jornal *Folha de São Paulo* no início de outubro de 2010.

São Paulo, Brasil, 30 de setembro de 2010

Excelentíssimo senhor Rafael Correa, Presidente da República Bolivariana do Equador:

Sei que o senhor (nem é essa minha intenção) não vai provavelmente ler essa carta, por isso inclusive resolvi escrevê-la em português. Agradeço a sua compreensão. Desde que comecei a planejar meus documentários, frequento um curso de espanhol. Acho que eu teria condições de tentar escrever no idioma do senhor mesmo, mas estou um pouco nervoso e então não vou nem tentar.

Como eu estava dizendo, não me importo que o senhor não vá ler essa carta, provavelmente. Imagino que nesse momento muitas outras pessoas estejam tentando apoiar o senhor, e essa é a melhor forma que tenho para fazer isso, ao menos até agora. Se eu estivesse aí em Quito, sairia na rua, como vi na internet que muitas pessoas estão fazendo.

Vou enviar essa carta por sedex internacional, assim ela chega mais rápido. Sei que muita gente faz isso pelo mundo. Serve ao menos para aumentar o volume e deixar esses canalhas saberem que o senhor não está sozinho.

Meu nome é João Tobias. Acabei de me formar em sociologia, aqui na USP, a maior universidade da América Latina. Mas minha paixão é o cine-documentário e eu estou planejando uma série deles, talvez média metragem, ainda não sei, sobre o que vem acontecendo com a política na América do Sul ultimamente.

Espero que o senhor se saia bem dessa, até porque planejo entrevistar cada um dos presidentes que se autodenominam socialistas bolivarianos. Tenho muita simpatia por vocês e quero entender melhor o que está acontecendo no nosso continente. Por isso também a notícia do golpe me deixou chocado.

Tenho certeza de que o senhor vai se sair bem disso tudo. O senhor é um homem corajoso e forte, já enfrentou muita coisa, não vai se abater por isso.

Vou continuar procurando informações e torcendo. Amanhã mando essa carta,

com todo respeito e admiração,

João Tobias.

RESUMO

O objetivo desse projeto de mestrado é apresentar uma pesquisa que pretende documentar a ascensão dos governos de esquerda bolivariana na América do Sul. Reagindo a filmes no estilo *Tropa de elite*, até para mostrar que no Brasil não é apenas isso que se faz, proponho uma série de documentários, em média ou longa metragem, que demonstrem como boa parte da população de tais países apóia a ascensão de tais governos bolivarianos. O subtexto histórico será o lugar do Brasil na América Latina. Somos ou não latino-americanos? A linguagem será a linguagem dos documentários recentes realizados por Eduardo Coutinho e João Moreira Salles, tentando uma síntese dessas duas linguagens. Parte de cada documentário será composta por entrevistas com os próprios presidentes, sendo entre eles Evo Morales, Rafael Correa, Hugo Chavez e Fernando Lugo, entre outros.

Palavras-chaves: Novas esquerdas bolivarianas; Novo documentário brasileiro; entrevistas com presidentes; somos ou não latino-americanos?




De: João Tobias <jotobi@yahoo.com.br>
Assunto: Re: projeto de mestrado em cinema
Para: prof. dr. XXXXXX <xxxxxx@usp.br>
Data: Sexta-feira, 1 de Outubro de 2010, 12:46

Obrigado por ter lido o meu projeto de mestrado sobre as esquerdas bolivarianas com tanta rapidez. Devo dizer que a sua recusa incondicional me decepcionou um pouco. Peço que o senhor reconsidere. Vou expor meus argumentos abaixo:

- a) O fato que eu não sou formado em cinema não me impede de ser um bom cineasta, por exemplo como muitos dos grandes cineastas da história do cinema. Fiz muitos cursos e domino todos os recursos muito bem.
- b) Quanto aos meus problemas com a língua portuguesa, não me parecem tão grandes. A demais, sou um cineasta (mesmo que jovem e formado em sociologia). Minha obrigação é filmar. Ainda assim posso revisar tudo ou ver se alguém na agência do meu pai não pode fazer isso.
- c) Creio que meu projeto tenha relevância sim, visto por exemplo o que vem acontecendo nesse exato momento que lhe escrevo com Rafael Corrêa no Equador.
- d) Não acho tão impossível entrevistar esses presidentes. Eles são pessoas democráticas e aceitam conversar sobre suas idéias. Hugo Chavez recebeu Oliver Stone, por exemplo. E a partir do ano que vem, Lula vai morar em São Bernardo do Campo. Se ele se encaixar na definição de esquerda bolivariana, vou entrevistá-lo.
- e) Além disso, se uma série de documentários é muita, posso fazer apenas um longa metragem.
- f) Não terei problemas, ao contrário do que o senhor disse, com o aparato técnico. Meu pai tem uma agência de publicidade e é sócio de uma produtora. Sei por exemplo que eles vão comprar logo uma filmadora Sony HVR-HD 1000, que eu poderei pegar emprestado.

Dessa forma peço que o senhor reconsidere sua resposta, obrigado, João Tobias.

CORREIOS TELEGRAMA		Para enviar telegrama ligue 800 630105 ou acesse www.correios.com.br	
<p>Presidente Rafael Correa:</p> <p>Escrevi ontem ao senhor e agora vim mandar esse telegrama. Estou chocado com as notícias que o senhor está preso num hospital. Achei o endereço desse hospital na internet. Coragem. Eu queria estar aí para ir nas ruas como vi que as as pessoas estão fazendo. Mas não posso, porque Fernando Lugo está no Brasil e vou tentar entrevistar ele. Coragem de novo, presidente, não vamos fracassar.</p> <p>Postado via INTERNET 01/10/2010 às 19:50.</p>			
<p>João Tobias Rua Heitor Penteado 1739 - Aptº. 41 Sumaré/SP 05437-201 - São Paulo/SP</p>	<p>URG EXCL. USIVO SÓC. DESEJON</p> <p>T <input type="checkbox"/> Multas E <input type="checkbox"/> Retardo</p> <p>B <input type="checkbox"/> Anula P <input type="checkbox"/> Paga</p> <p>V <input type="checkbox"/> Desperdiça M <input type="checkbox"/> Não recebe o conteúdo</p> <p>A <input type="checkbox"/> Retarda o conteúdo</p> <p>R <input type="checkbox"/> Não recebe o conteúdo</p>	<p>MZ185451981BR 14558</p> 	<p>TL4H TPC 02/08/2010</p>
<p>Rafael Correa Hospital Militar Nacional Calle Blanco Indígena 231 Quito Ecuador</p>	<p>PE 02/08 00:00</p>		

De: João Tobias <jotobi@yahoo.com.br>
Assunto: Re: Re: projeto de mestrado em cinema
Para: prof. dr. XXXXXX <xxxxxx@usp.br>
Data: Sábado, 2 de Outubro de 2010, 15:08

Caro Professor XXXXXX, não entendo porque o senhor está sendo grosso comigo, vai ver que é só porque não fiz cinema. Eu nunca disse para o senhor que eu sou o Oliver Stone ou me comparei com o Oliver Stone. Falei que era possível. Se o senhor não quer ser meu orientador, tudo bem então.

E só para o senhor saber como o senhor é um prego, acabo de conseguir uma entrevista com Fernando Lugo, seu prego. Conheço muito bem a arrogância de muitos professores da USP, pode ficar com a sua vaga de mestrado seu prego. Eu não sou o Oliver Stone mas o senhor não é bosta nenhuma, seu prego

fnac **FNAC BRASIL LTDA.**
 R. FERREIRA, S/N - PARQUE INDUSTRIAL - JARDIM SÃO CARLOS - SÃO CARLOS - SP - CEP: 13506-900
 FONE: (19) 3378-3000 FAX: (19) 3378-3001

NOTA FISCAL SAÍDA ENTRADA

Nº

SÉRIE 3

IT-03 FISCOS-03000
 DATA SAÍDA PARA FISCOS:

DATA DE EMISSÃO:

DATA DE VENCIMENTO:

DATA DE CANCELAMENTO:

DATA DE EXPIRAÇÃO:

DATA DE VALIDADE:

DADOS DO PROVEDOR

CODIGO DO PRESTADOR	INDICAÇÃO DO PRESTADOR	CF	ST	IND	CMMS	VALOR DO BAST. FISCAL	DEBITO	VALOR TOTAL	VALOR ICMS	VALOR IPI

INDICAÇÃO DE SERVIÇOS

CODIGO DO SERVIÇO: DESCRIÇÃO DOS SERVIÇOS PRESTADOS:

VALOR DO SERVIÇO:

VALOR DO ICMS:

VALOR TOTAL DO SERVIÇO:

CALCULO DO IMPORTE

VALOR DO SERVIÇO	VALOR DO ICMS	VALOR DO IPI	VALOR TOTAL DO SERVIÇO
<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="text"/>

TRANSPORTADOR / OUTROS TRANSPORTADORES

MODELO FISCAL SOCIAL: FRENTE PARA COPIA: PLACA DO VEICULO:

CNPIS: MUNICÍPIO:

SUAZES: ESTADO: BAIXA: FONE: FAX: ENDEREÇO:

DADOS ADICIONAIS

RESERVADO AO FISCO

W DE CONTROLE DO FISCOS 354018

NOTA FISCAL

SÉRIE 3

Nº

De: José Sotto <cjsotto@mmrree.gov.ec>
Assunto: Re: documentário
Para: Joao Tobias <jotobi@yahoo.com.br>
Data: Segunda-feira, 4 de Outubro de 2010, 10:03

Estimado João Tobias:

Me acuerdo de su padre, claro, y del apoyo que brindó a la inauguración del primer restaurante de comida ecuatoriana en San Pablo. Pero nunca me dijo que tenía un hijo cineasta.

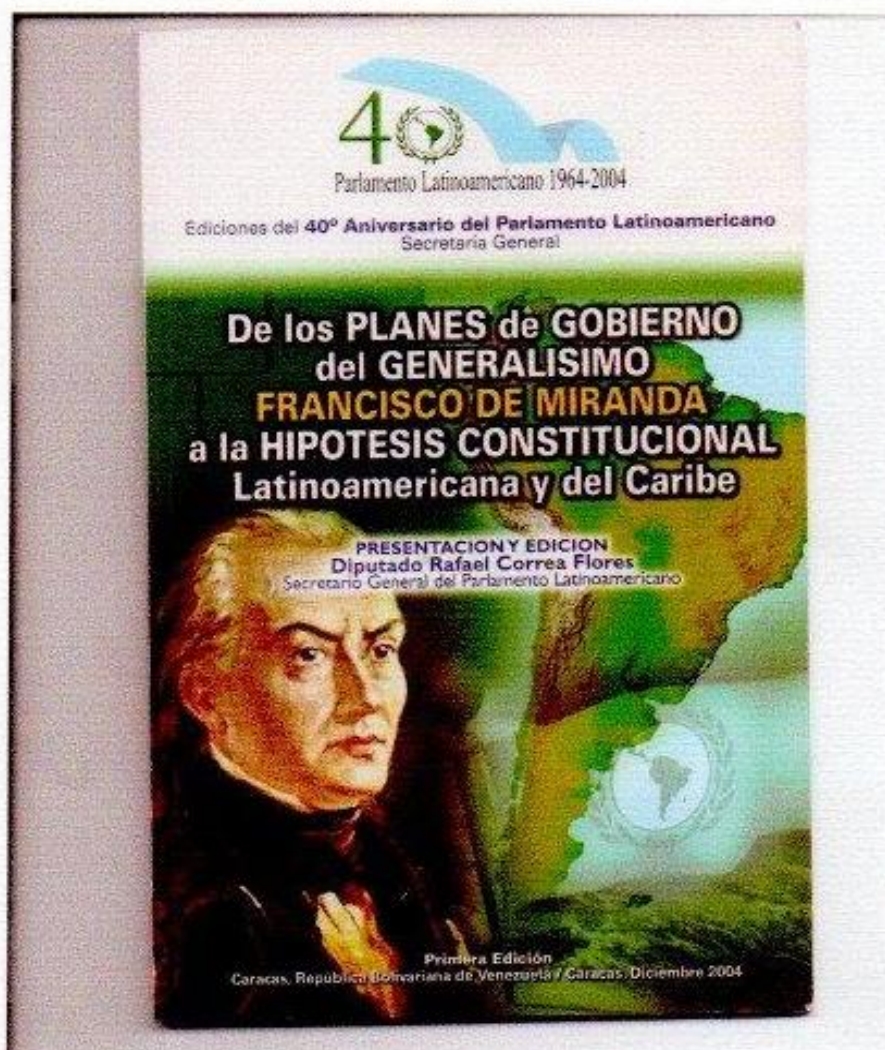
Le agradezco su preocupación sobre la situación en Ecuador. Creemos que todo está volviendo a la normalidad. Acerca de que su equipo entreviste al presidente Rafael Vicente Correa Delgado, espero que usted comprenda la dificultad que hay para que esto suceda en breve, ya que la situación es muy delicada y seguramente el presidente dedicará las próximas semanas para volver a las rutinas de la mejor manera posible.

Sin embargo, conversé con nuestra cónsul y ella elogió la iniciativa de su equipo. Un amplio documental sobre la situación política de la América Latina contemporánea es una loable iniciativa, sobre todo si se realiza con la calidad y la infraestructura que usted describe.

Rafael Vicente Correa Delgado es un hombre democrático y accesible. Si el Consulado y después la Embajada se organizan, quizás podamos obtener un horario para usted, el resto de su equipo y los productores, para enero o febrero del año que viene. Ciertamente nuestro presidente se va a entusiasmar con esta idea. Vamos a mantener contacto.

Cordialmente,

José Sotto.



De: João Tobias <jotobi@yahoo.com.br>
 Assunto:
 Para: prof. dr. XXXXXX <xxxxxx@usp.br>
 Data: Segunda-feira, 4 de Outubro de 2010, 19:47

Prego, vim te escrever só para te dizer que já entrevistei Fernando Lugo e já tenho um horário marcado com Rafael Delgado, mesmo com toda a crise lá. Para você ver como você é um prego e não entende nada de cinema, seu metido filho da puta. Claro que eu não sou o Oliver Stone e você não é nada, seu prego. Meu documentário vai ficar pronto e eu não preciso de nada de você não.

TOBIAS/JOAO MR 15AGO GRU UIO

BILHETE ELETRONICO RECIBO DE ITINERARIO DO PASSAGEIRO

ESFERATUR PASSAGENS E TURI DATA: 05 OUTUBRO 2010
 RUA DA CONSOLACAO, 247 AGENTE: 1010
 CONSOLACAO CEP:01301-903 NOME: TOBIAS/JOAO MR
 SAO PAULO
 IATA : 575 19652
 TELEFONE : (11) 3568-4300

EMPRESA EMISSORA : TACA
 CNPJ : 05508556/000107
 NUMERO DO BILHETE : ETKT 724 3535466324
 CODIGO DE RESERVA: AMADEUS: 4HWRV7, AIRLINE: LX/WMRB54
 DE /PARA VOO CL DATA SAI BASE TARIFA NVA NVD BAG
 ST

SAO PAULO GRU LX 0093 L 06OUT 1830 LICTACABR 06OUT 06OUT 2PC
 OK
 TERMINAL:2
 QUITO HORARIO DE CHEGADA: 2240
 ULTIMA APRES. P/EMBARQUE:2000

QUITO UIO LX 0645 T 26OUT 2020 TTACABR 26OUT 26OUT 2PC
 OK
 TERMINAL:1
 SAO PAULO HORARIO DE CHEGADA: 0130
 ULTIMA APRES. P/EMBARQUE:1930

NO CHECK-IN, POR FAVOR APRESENTE UMA IDENTIFICACAO COM FOTOGRAFIA E O DOCUMENTO FORNECIDO COMO REFERENCIA, NO ATO DA RESERVA.

ENDOSSOS : FARE RESTRICTIONS APPLY
 TAXA DE CAMBIO: 1.7306
 COD DE VIAGEM : NS
 PAGAMENTO : CC AX XXXXXXXXXXXX1437/EXP0311 M 297 674.86 /
 MSPL XXXXXXXXXXXX27 728.54

CALCULO DA TARIFA : SAO LX X/OUILX LX525.50LX X/ZRH LX
 SAO434.50NUC960.00END
 ROE1.000000XT77.18CR25.31QX9.21I29.46ECU25.91FR

TARIFA AEREA	:	USD	728.54		
TARIFA EQUIV PAGA	:	BRL	1325.33		
TAXA	:	BRL	64.00BR	131.52YR	147.07XT
TOTAL	:	BRL	1472.40		

AVISO
 TRANSPORTE E OUTROS SERVICOS OFERECIDOS PELA EMPRESA AEREA ESTAO SUJEITOS AS CONDICoes DE CONTRATO, QUE ESTAO AQUI INCORPORADAS COMO REFERENCIA. ESSAS CONDICoes PODEM SER OBTIDAS COM A EMPRESA AEREA EMISSORA. O ITINERARIO/RECIBO CONSTITUI O BILHETE DO PASSAGEIRO, PARA OS PROPOSITOS

De: Joao Tobias <jotobi@yahoo.com.br>
Assunto: roubo!!
Para: José Sotto <cjsotto@mmrree.gov.ec>
Data: Quinta-feira, 6 de Outubro de 2010, 23:33

Caro Emanuel Sotto, mesmo sem ter marcado um horário e te respondido resolvi vim para Quito por via das dúvidas porque quero fazer pesquisas e quem sabe entrevistar o presidente. Estou escrevendo do saguão do hotel La Cartuja, onde estou.

Quero pedir a sua intervenção pois no aeroporto fui bastante maltratado quando disse o que vim fazer aqui. Não entendi direito porque eles estavam gritando mas os policiais gritaram comigo e no final pegaram a minha filmadora, o meu laptop, me roubaram 500 dos 1500 dólares que eu trouxe e disseram que só vão me devolver a filmadora e o laptop que ficou com eles no aeroporto se eu pagar 1000 dólares. Eu vi agora que minha máquina fotográfica também sumiu mas eles não disseram nada sobre isso. Desse jeito o documentário não vai dar certo. Peço que você comunique tudo isso ao embaixador e se possível a Rafael Delgado, que já não está mais no hospital faz tempo.

Mas amanhã eu vou também a uma delegacia fazer o boletim de ocorrência até porque a filmadora tem seguro, obrigado, João Tobias.



8 de octubre de 2010

Estimado señor Luis Tobias:

En nombre del cuerpo diplomático ecuatoriano sito en Brasil, lamento profundamente lo sucedido con su hijo. Quedo a su disposición para todo lo que usted necesite. El número de teléfono del Consulado es 2769-7828. Nuestras autoridades están tomando todas las medidas necesarias y le mantendremos informado de todo.

Cordialmente,

João Sotto.

DAS AGÊNCIAS DE NOTÍCIAS - O publicitário Luis Tobias desembarcou na madrugada de hoje em Quito, capital do Equador, para tratar do traslado do corpo do seu filho, João Tobias, para o Brasil. O rapaz foi encontrado morto ontem pela manhã com quatro tiros, em um descampado na periferia da cidade. Segundo o publicitário seu filho

ANEXO D – *Bienal (2009-2010)* – “Projeto de caixa”.

BIENAL (2009-2010)

Ricardo Lísias

Projeto de caixa

Artista: (from Brazil) Fernando Tobias

*Dedico esse projeto de caixa
ao meu querido irmão, João
Tobias, assassinado de um
jeito brutal no último mês de
outubro de 2010 no
Equador.*

- A pasta será um diálogo entre cartas, imagens (sobretudo fotos e mapas) e alguns outros documentos.

- As vítimas:

Juliard Aires Fernandes (19 anos).

Hermínio Cardoso dos Santos (24 anos).

- Pesquisar o nome das mães dos dois brasileiros (deixar os outros dois de fora da pasta). Começa invertendo cronologicamente: uma carta após a execução, de uma das famílias. Estão confusos: fala da amizade dos filhos, que as famílias não se conheceram e depois fala de passagem sobre uma possível indenização, mas não sabem para quem pedir ajuda. Lula? O dinheiro ronda os documentos. Afinal de contas, o motivo para a ida aos EUA era dinheiro.

- É um português precário. Como vai na pasta a mão, atenção para os erros. Precisa deixar claro que são famílias simples. Talvez a esposa do zelador aqui do prédio possa copiar a carta, depois escancio ou xeroco.

- Não vai haver resposta. Então uma segunda carta, o pai confuso com a história dos tais "Zetas". Garante para a família do outro que o filho nunca usou drogas.

- Depois dessas duas cartas, a narrativa da amizade dos dois rapazes. Um problema a solucionar: o RG de um estava no bolso do outro. Um deles (Hermínio Cardoso dos Santos) estava sem os documentos. Entender o motivo disso.

- Ver como podem ter ido parar no México. Já tinham estado nos EUA? Arrumaram como o dinheiro para os coiotos? O dinheiro pode ser algo forte na amizade entre eles. Havia sonhos?

- Um email de um deles para o outro, o que foi na frente. Pesquisar a data. Lembrar que os dois tem pouco estudo, atenção para o português. O email é importante porque o pai de um deles disse que um deles queria um computador.

- Depois um cartão postal para a família de um deles. Pesquisar a imagem e estudar o carimbo. O cartão postal é para aquela família que escreveu a carta, a que não respondeu nunca aparecerá na pasta.

2

- O zelador ficou puto e disse que a esposa não é nenhuma analfabeta. Comprar um panetone para ele.
- O incidente com o zelador demonstra que devo ficar atento para o português da carta. O pai sente uma grande tristeza e acha que talvez conversar com a família do amigo de um deles pode amenizar um pouco. As duas famílias estão na mesma situação...
- Mas a tristeza do pai não é como o meu pai ficou triste com a morte do João. Prestar atenção para não me contaminar, pois são situações muito diferentes.
- Cuidado com os erros de português nas cartas: ele é digno, apesar da simplicidade. Cita Lula apenas uma vez.
- Quanto aos rapazes, o RG de um deles estar no bolso do outro demonstra uma profunda confiança. O motivo é simples: a roupa de um deles que foi achado sem documentos não tinha bolsos.
- Um deles, o que carrega os documentos de ambos, é o filho do pai que escreve a carta. Talvez um deles possa ser um pouco mais "ajuizado" que o outro. Problema: ele é o mais novo. Ver como resolver isso.
- Aqui um novo problema: um deles não tinha bolso e bagagem alguma, nem mesmo uma mochila?
- Se não tivesse mochila nenhuma é porque já tinha destino específico nos EUA ou alguém esperando? Nas fotos que vi dos corpos, ninguém está com mochila ou bagagem.
- Mas o que esses rapazes que entram nos EUA pelo México levam em uma mochila ou outra bagagem? Não pode ser muita coisa. Cf.
- Tentar o contato com a família de um deles, de preferência a de Juliard Aires. De repente, é uma solução para o impasse no português das cartas.

3

- Talvez eu possa procurar um linguista ou, no mínimo, um escritor, para pesquisar a linguagem da carta. O ideal seria visitar a cidade de Juliard e pedir para a mãe ou o pai dele escrever a carta. Mas e se não aceitarem? Quem sabe apenas telefonar.
- O zelador ficou ainda mais bravo com o panetone. Disse que não se vende e repetiu que a esposa não é analfabeta (o que eu nunca falei). Ele disse que compreende que estou mau por causa da morte do meu irmão, mas que mesmo assim não tenho o direito de agredir a esposa dele. Pensar em uma caixinha de natal de 100 reais.
- Os dois vão estar em uma pequena pensão na cidade da fronteira, do lado do México. Um objeto que pode simbolizar essa pensão é alguma reprodução, possivelmente fotográfica, de um letreiro gigante e colorido. Mas há um decadentismo na cor opaca. Afastar bem dos letreiros de Manhattan, que tem outra tonalidade.
- Pensar se os dois falavam de mulher. Talvez uma visita à zona, em Minas Gerais, ou então um baile para não ser muito óbvio. Que documento simbolizaria uma zona de cidade pequena?
- Os dois se conheceram em um curso técnico de torneiro mecânico. Mas atenção para não citar Lula. As críticas ao governo devem ser sutil. Em nenhum momento da pasta aparece o termo "bolsa-família".
- "Bolsa-família" tem hífen? Perguntar ao linguista ou ao escritor.
- Ainda assim, para insinuar, reproduzir talvez até fabricando réplicas, o cartão magnético do bolsa família do pai de Juliard. Procurar, já com o desenho preparado, o designer gráfico. Ver com o advogado do meu pai as consequências sobre isso e como contornar.

A

- O zelador continua me agredindo. Não sou nenhum saco de pancada. Se ele não parar, o ideal é reclamar com a síndica.
- O que um simplório desse entende de arte?
- O linguista não sabia se bolsa-família tem ou não hífen, mas disse que não é importante. O fundamental é compreender os processos ideológicos envolvidos na palavra e a história semântica dela. História semântica é uma expressão linda! Tentar incorporar à pasta.
- Esse linguista parece ser muito inteligente.
- Quanto à carta do pai de Juliard, ele acha que o ideal é conversarmos pessoalmente. Ele faz doutorado. É um bom nome para agradecer no final da pasta. Citar o doutorado.
- A propósito, procurar o Ignacio para ver se ele tem ainda aqueles contatos em Madri e Paris.
- A pasta reunirá uma série de documentos que contarão uma história sobre Juliard e Hermínio. Começa com o curso técnico em torneiro mecânico e vai até o fuzilamento no México.
- Não acaba aí: a questão das famílias depois. Nesse caso, tudo por escrito.
- A pasta pode ecoar a questão dos governos boliviarianos: se são tão bons, tão preocupados com as pessoas, porque tanta gente continua tentando ir para os EUA?
- Estavam amarrados, o que lembra os paredões cubanos. O nome da pasta pode ser *El paredón*. Conferir se é assim em espanhol com o linguista.

5

- Ver com o linguista como as pessoas pobres usam a vírgula quando escrevem.
- O ideal seria digitalizar a letra de um pobre. Não vai dar para visitar a mãe de Juliard. Insistir com o zelador para ver se a mulher dele simplesmente não copia em uma folha. Oferecer bom pagamento.
- Segundo o Ignacio, o mercado de arte em Madri está devagar por causa da crise. Ver com o Andrew em Londres.
- Um problema é como simbolizar na pasta o cartel dos Zetas (lembrar que muitos são ex-militares). Talvez algo que mostre o tráfico na fronteira com os EUA. Que documento simbolizaria isso? O ideal é não utilizar a palavra "droga", mas sim "cartel", como tenho pensado sobre o "bolsa-família".
- Quanto aos documentos também, o que pode representar o paredão que os dois foram fuzilados?
- Talvez fazer alguma ligação com o paredão cubano? Ver com o Andrew como está o ambiente sobre isso em Londres. Se o paredão cubano for muito antiquado, talvez pensar em Hugo Chavez, aliás militar como os Zetas. Há paredão na Venezuela? Cf.
- Se não fosse uma pasta, mas sim uma caixa, era possível acrescentar uma boina. Uma boina! Lembraria de Chavez e de toda a coisa latino-americana. Latino americana tem hífen? Cf com o linguista. Cf sempre tudo com o linguista.
- Mudar de pasta para caixa. O revestimento externo pode ser a réplica de um paredão!
- Como não é mais uma pasta, agrupar a correspondência (as cartas da mãe de Juliard) em um envelope. Pensar na concepção desse envelope.

6

- Projeto de caixa com documentos e objetos. "Caixa El paredón". Ver com o linguista como é "caixa" em espanhol.

- Dedicar ao meu irmão, que tem muito haver com isso.

- O linguista vem aqui amanhã para discutir tudo.

- Conteúdo da caixa, por enquanto:

a) revestimento externo simbolizando um paredão mexicano. Talvez possa haver alguma réplica de pixação (em espanhol) (ver com o linguista) em um dos lados.

b) uma lâmpada simbolizando os letreiros da cidade mexicana da fronteira. Ela deve produzir uma luz opaca cafona, não igual as luzes de Manhattan.

c) um conjunto de cartas (em algum tipo especial de envelope) que o pai de Juliard teria escrito para a família de Hermínio.

d) uma boina estilo Hugo Chavez. Ver orçamento.

- O zelador me agrediu de novo, quase aos berros. É permitido um funcionário fazer isso com um dos moradores? Repetiu de novo que a esposa não é analfabeta. Eu nunca disse isso. Estou começando a suspeitar que ele tem algo pessoal contra mim.

- Acho que a amizade dos dois ainda não está muito bem sólida na caixa. Que objeto poderia representar uma ligação forte entre os dois rapazes?

- Do mesmo jeito, a ligação de Los Zetas com as drogas não me parece forte. Indiretamente, existem as suspeitas de ligação de Chavez com algum cartel de tráfico, mas ainda não ficou explícito na caixa isso.

- Qual o tamanho da caixa?

7

- O linguista acaba de ir embora e eu estou artisticamente muito excitado. Ele tem razão quando diz que muitos artistas ignoram princípios básicos da linguagem. Segundo ele, o pior são os escritores (talvez seja melhor escrever segundo ele os escritores são os piores, ver com ele). Mas os artistas plásticos cometem muitos absurdos também. Ele elogiou muito a minha iniciativa de procurar um linguista e disse que isso demonstra a minha profundidade e também mostra como sou um artista responsável. Ele também disse que acha muito tocante em eu dedicar ao meu irmão. Ele acompanhou tudo o que aconteceu com a minha família pelos jornais e agora está emocionado por ter me conhecido. Ele é muito inteligente e está fazendo doutorado. Fala com muita segurança. É um homem seguro. Ele disse que não devo ficar preocupado demais com esse negócio da mãe do Juliard cometer erros e disse que o importante é observar a variação linguística. Eu fiquei muito encantado quando ele me explicou o que é variação linguística e que não podemos ter preconceito com quem fala errado. Eu detesto preconceito e inclusive acho que o que o zelador está fazendo é por preconceito, esses nordestinos ignorantes não percebem que estamos no século XXI. O linguista disse que vai pesquisar em alguns lugares, inclusive numa enciclopédia chamada Gramática do Português Brasileiro e depois vamos nos encontrar de novo para ele explicar como é que o pai do Juliard escreve. Mas eu acho que seria delicado e educado da minha parte se eu desse para ele um jantar, afinal de contas ele tem demonstrado muito interesse e responde a tudo o que eu pergunto. Só esqueci de perguntar sobre as vírgulas do pai do Juliard.

8

- O zelador hoje me agrediu na frente do prédio outra vez. Muita gente viu. Ele berrou, com muito ódio, que eu chamei a mulher dele de analfabeta. E repetiu que não tem culpa de terem matado meu irmão, que não foi ele para eu ficar agredindo a mulher dele. Não aguento mais passar por isso. Meus limites não são tão grandes assim. Você que é analfabeto, seu idiota. Eu fico imaginando como é a escola no nordeste. Acho que ele está querendo ser demitido. A dona Mariana, do outro bloco, também acha. Hoje em dia esses vagabundos preferem ficar em casa do que trabalhar. Tenho certeza que o linguista vai concordar.

- Por falar nisso, deve ser por preconceito que ele me odeia tanto, esse nordestino analfabeto. Fui falar com a dona Faustina, mas ela não estava em casa. Então vou protestar. Tenho certeza que o linguista vai me apoiar, inclusive porque ele conhece a minha responsabilidade como artista.

- No conteúdo da caixa esqueci de colocar a réplica do cartão magnético da bolsa família do pai do Juliard. Aliás, outro conteúdo bom seria uma cópia de alguns estratos bancários e outros papéis que digam respeito ao dinheiro da família dele.

- Posso também colocar uma cópia do jornal que reproduz a fala do ministro (cf.) que ninguém precisa mais sair do Brasil por causa da bolsa família.

- Não escrever a palavra "bolsa família". Mas dar um jeito de por a pergunta: se é tão bom assim, porque então tanta gente continua indo para os EUA?

9

- Andrew finalmente respondeu o meu email. Segundo ele a crise não é só na Espanha. Na Inglaterra as vendas também estão devagar. O que tem aumentado muito é o comércio de projetos, até porque são mais baratos. A sugestão dele é que eu não faça nem uma pasta e muito menos uma caixa, mas só um projeto. Com certeza um projeto ele vende para mim.

- Me organizar então para ver como transformar todas essas idéias da caixa em um projeto.

- Quanto aos documentos de banco (estratos, correspondências, comunicado de abertura de conta por causa da bolsa família, tudo isso), fica fácil porque são apenas papéis e eu posso incluir eles inclusive no projeto. Quanto aos cartões magnéticos, basta agora fazer réplicas em papel, fingindo que são xerox. Fica até mais barato.

- Estudar como reproduzir a boina do Hugo Chavez.

- Ontem jantei com o meu linguista. Ele disse que já não lembrava do que tinha acontecido em agosto no México e então elogiou a minha ética de como artista lembrar ele. Estou impressionando como estamos se dando bem. Ele é tão inteligente, meu Deus! Sem falar que me trouxe uns modelos de variação linguística do pai do Juliard. Agora que vai ser um projeto, as cartas serão decisivas. Mesmo sendo projeto, pode ter um envelope estilizado, ou ao menos indicar como pode ser o envelope. Não sei como vou agradecer ao meu linguista, mas vou preparar uma coisa muito especial à altura da inteligência dele. Cf. se à altura tem crase ou se é a altura.

10

- A síndica dona Faustina ficou indignada com o que o zelador está fazendo comigo. Ela acha inconcebível e disse que o condomínio tem orgulho de ter um artista como eu como um morador e que lamenta muito o que aconteceu com o meu irmão no Peru (na verdade foi no Equador, mas fiquei emocionado com a solidariedade dela). Na hora que fui falar do preconceito, ela me interrompeu e nem me deixou terminar. Disse que uma coisa dessas pode inclusive dar justa causa. Por isso ela pediu para eu escrever uma carta, colocando por escrito tudo o que aconteceu, que ela vai levar na reunião do condomínio. Vou pedir ajuda para o meu linguista.

- Com relação à amizade entre os dois: os documentos e objetos de viagem mostram a união entre eles. A caixa poderia conter além dos passaportes e canhotos de passagem, bilhetes, notas fiscais e comprovantes de estadia. (Adequar isso na forma de projeto).

- Quanto ao fuzilamento, quais os objetos, se fosse ser para colocar dentro de uma caixa, simbolizaria o que aconteceu no paredón? Uma bala de fuzil seria muito direto? Talvez seja adequado juntar a boina do Hugo Chavez, uma bala de fuzil, um pedaço de cordão que serviria para amarrar eles, e uma réplica de papelote de cocaína. Como é só projeto, não faz mal quanto à cocaína.

- Tudo isso poderia ficar na caixa dentro da boina do Hugo Chavez: uma bala de fuzil, a corda, um papelote de cocaína e algo mais que simboliza o paredón. Tudo dentro da boina do Hugo Chavez.

11

- O Andrew me disse que a Paula Cooper Gallery de Nova Iorque está comprando cadernos de artistas. Ele disse para eu ver um do Carl Andre de modelo. Segundo ele, se eu não conseguir fazer o projeto, posso tentar um caderno com recortes de jornal, esboços, notas, coisas assim.

- Outra ideia que ele me deu (gostei mais) foi a de dar um jeito de colocar Jean Charles no projeto. Com isso, a chance de vender ele em Londres aumenta.

- Ideia: tentar uma sequência de fotos do rosto de Jean Charles que dê uma ideia de velocidade. Isso pode simbolizar a corrida que ele deu para dentro do metrô de Londres. Cf. se ele correu mesmo. Já não lembro bem.

- Ficar com o projeto. Para fazer um caderno, eu teria que depois ao menos escrever um resumo e uma apresentação dele em inglês. Não quero sobrecarregar o meu linguista, ele já tem feito muito por mim e meu inglês não está tão bom. O meu linguista podia dar para mim umas aulas de inglês.

- O que vai simbolizar os EUA? As lâmpadas simbolizam a cidade da fronteira mexicana. Reproduzir o brilho opaco e envelhecido de algumas em uma folha a ser inserida no projeto.

- Inserir essa folha no projeto.

- Os EUA são o outro lado. Talvez eu possa pensar naqueles letreiros lindos de Manhattan, as propagandas e a luz forte. O México: luz opaca; os EUA: luz forte.

- Minas Gerais, origem de Juliard e Herminio: as trevas.

O meu linguista vai doar essa parte!

12

- Estou sentindo uma excitação artística que quase nunca antes eu vivi. Talvez só durante a Bienal. Se bem que acho que nem naquela época. Na Bienal eu era imaturo. Fiquei excitado mais por ter sido selecionado do que pela descoberta estética em si. Agora não, desde que o linguista me ligou estou agitado: ele descobriu que Juliard é parente distante, mas mesmo assim de sangue, de Jean Charles. É uma rede, ele me disse, preciso explorar isso. É uma rede! Achei muito fofo da parte dele ter ido ir pesquisar para me ajudar. Só a variação linguística já tinha sido uma coisa mágica, e agora isso! Ele disse que eu sou o artista e ele o pesquisador. Eu faço arte e ele pesquisa. Ele dá para mim a informação que descobriu e eu vejo o que fazer com ela. Artistas maduros como eu, ele disse e eu vi que ele dizia até com orgulho, precisam estar muito informados. Achei que isso nunca ia acontecer comigo. Ele foi muito querido. Depois que mataram meu irmão, eu não sentia uma alegria assim.

- Posso tentar uma árvore genealógica para no fim indicar o parentesco de Jean Charles e Juliard. No projeto escrevo que na caixa ela iria em tamanho A3. Nesse caso é bom porque Hermínio iria encontrar uma tia nos EUA. Com isso já indico então o parentesco envolvido.

- Fechar assim: a história deles no Brasil fica descrita através de documentos no banco. Primeiro uma carta oficial avisando que finalmente a família vai ter uma conta bancária. Então ajunto uma pilha de papéis diferentes, que vão de estratos a cartões magnéticos. Provavelmente a família de um dos dois vão estar no cheque especial, claro.

13

- Depois disso, esse zelador não perde por esperar. Ignorante analfabeto.
- O fato é que nessas cidadezinhas mineiras que muita gente vai embora a morte é muito presente. Meu linguista percebeu isso muito bem: a mãe de Juliard morreu há alguns meses antes dele tentar entrar nos Estados Unidos. Um irmão dele se suicidou. Um irmão de Hermínio foi assassinado. Achei muito fofo dele ter ficado com receio de falar isso por causa do meu irmão. Mas eu e minha família temos que lidar com o que aconteceu e acho que estamos fazendo isso. Para simbolizar essa grande presença da morte, além de indicar que a correspondência cromática de Minas Gerais é com a treva, posso também gravar um CD com diversas ladainhas e outras músicas típicas do interior que simbolizem essa grande presença da morte.
- Já no projeto pode ter o CD. Se eu não me engano existe uma poesia do Manuel Bandeira sobre a morte. Cf. com o meu linguista. Cf. sempre tudo com o meu linguista.
- Preciso ainda pensar em outras cartas. Só o pai de Juliard escreve, não há resposta da família de Hermínio. Como as cidades não são assim tão distantes, talvez o pai possa insinuar em uma carta que quer visitar eles. Mas depois diz que não vai porque tem medo que eles estejam bravos com ele. Nesse momento repete que sabe, pelo amor de Deus, que o filho nunca foi de usar drogas.
- Por falar em drogas o projeto de caixa precisa deixar bem claro o grande poder desse tipo de máfia mexicana.
- Ainda não estou satisfeito com as questões de religiosidade no projeto da caixa.

4

- Projeto de caixa "Siempre un paredón". Cf. com o linguista o espanhol.

- Posso colocar no projeto um estudo de como a caixa seria revestida. Lembrar que a parte externa dos lados representaria un paredón. Vai ter uma pixação. Dedicar ao meu querido irmão.
- Um dos itens da caixa seria uma representação cromática do tripé Minas Gerais-México-EUA. A representação deve ser a seguinte: trevas-luz opaca-linda.
- Haverá no interior da caixa uma pasta com uma série de documentos que refletem a mudança na vida da família de Juliard com a bolsa família. Um detalhe: dar um jeito de criar documentos que mostrem que o pai não comunicou a morte da mãe e continuou sacando o dinheiro. A conta sempre fica negativa.
- A amizade antiga dos dois será simbolizada por documentos de viagem. Passagens em bancos ao lado no ônibus, hoteizinhos vagabundos, coisas assim.
- Tem muita morte nessas cidades. Isso será simbolizado com um CD de ladainhas. Mas tem muito nascimento também. Essa gente tem muito filho. É só ver o filho da puta do zelador aqui.
- Não esquecer de agradecer ao meu linguista. Ter conhecido ele é o melhor que "Siempre un paredón" me deu, mais do que o dinheiro da venda.



Le Meurice
Paris
Excelentíssima Senhora Faustina Cintra Penteado, Magnífica Síndica do
Condomínio Royal Castell:

Venho por meio desta com todo respeito relatar os enormes constrangimentos que tem sido afligidos a mim pelo zelador do condomínio supra mencionado. Como é do conhecimento de todos, sou artista plástico e já expus no Brasil e no exterior do Brasil. No momento estou na fase final do desenvolvimento de um trabalho que conta com diversos documentos e objetos de natureza diferente. A meta linguagem é um dos centros da minha obra.

Entre os documentos supramencionados está um conjunto de cartas redigidos por uma pessoa que não estudou muito. Para a Magnífica Síndica ter uma ideia, conto com a valiosa e insubstituível acessoria de um linguista importante e que faz doutorado.

Para as cartas supramencionadas, eu precisava que uma pessoa de pouco estudo copiasse elas em uma folha com o próprio punho. Pensei na senhora esposa do nosso zelador e sublinho que ofereci um bom pagamento pelo trabalho.

Desde que ofereci esse trabalho, que daria a oportunidade de uma pessoa assim integrar uma obra de arte, estou sendo agredido pelo supra mencionado zelador. Creio inclusive que se trata de preconceito por questões pessoais que não venham ao caso agora.

Esclareço que em um processo de justa causa, estou disposto a testemunhar, porque hoje em dia essa gente está cada vez mais mau criada.

A obra supra mencionada já está em processo de compra por uma galeria importante da Inglaterra, o que demonstra a minha importância no panorama artístico brasileiro de hoje em dia. Por isso peço atenção para o caso, pois nós os artistas precisamos de tranquilidade para trabalhar e se inspirar.

Muito obrigado e me subscrevo,

Fernando Tobias
Fernando Tobias

Bloco Two
condomínio Royal Castell
apto. 1021.