

Eu sou normal

I Am Normal

RICARDO LÍSIAS*

Universidade Federal de São Paulo – São Paulo – SP – Brasil

Resumo: A partir das polêmicas teóricas e midiáticas que envolveram a publicação e a posterior recepção crítica do seu romance *Divórcio*, lançado em 2013, Ricardo Lísias busca neste seu “ensaio-manifesto” formular impressões, conceitos e comentários a cerca do papel deste romance em sua obra e explicitar algumas ideias e visões que norteiam o seu projeto estético para a literatura. Também busca problematizar conceitos como o da autoficção (sob o qual o seu livro muitas vezes foi lido e valorado), bem como as noções de autor, representação e a viabilidade de se recriar a realidade. Lísias ainda busca trazer à tona questões políticas e ideológicas que percebe no discurso crítico de alguns agentes que analisaram a sua obra.

Palavras-chave: Autoficção, Crítica literária, Literatura contemporânea.

Abstract: From theoretical and media controversies that involved the publication and subsequent critical reception upon his novel, *Divórcio*, published in 2013, Ricardo Lísias searches in this “manifest-essay” to articulate impressions, concepts and observations about the role of this novel through his work and clarify some ideas and visions that guide his aesthetic project for literature. He also aims to discuss concepts such as self-fiction (under which his books were often read and valued), as well as notions about authorship, representation and viability of recreating reality. Lísias also seeks to find political and ideological issues perceived over the critic discourse of some agents who have examined his book.

Keyword: Self-fiction, Literary criticism, Present-day literature.

1. Nunca me senti atraído pelas possibilidades autobiográficas da literatura. O que sempre gostei no texto literário é o trabalho com a linguagem, a exploração de seus limites, a confissão das deficiências e sobretudo o desafio de, utilizando uma ferramenta cheia de problemas e dificuldades, criar algo novo.

Para mim, desde os primeiros tempos de leitor, sempre estive bem claro que a trama é um desdobramento da linguagem. Se há em *Infância*, de Graciliano Ramos, *secura e acabrunhamento*, ela começa no uso do vocabulário e na disposição das frases e termina na composição bastante coerente da matéria discursiva. A vida

* Pesquisador em regime de pós-doutorado na UNIFESP. Escritor, autor de *Divórcio*, *O céu dos suicidas* e *Livro dos mandarins*, entre outros.

do menino que depois se tornaria o grande escritor chegou para nós através da linguagem, quando o autor já não era mais uma criança e sabia muito bem manipular as possibilidades do ofício que o notabilizara. É a infância de um artista construída através da arte.¹

As fissuras e ausências a que George Perec associou seus primeiros anos de vida estão no discurso entrecortado e engasgado de *W ou a memória da infância*. Para mim, no entanto, ninguém deixou tudo isso mais claro que Roland Barthes: “O Texto nada pode contar, ele carrega meu corpo para outra parte, para longe de minha pessoa imaginária, em direção a uma espécie de língua sem memória que já é a do Povo, da massa insubjetiva (ou do sujeito generalizado), mesmo se dela eu ainda estou separado por meu modo de escrever.”²

2. Em 2013, um termo quase me soterrou: autoficção. No meio do ano, publiquei o romance *Divórcio* e essa palavra passou a rondar a massa de leitura (e de boataria) que circundou meu livro. Alguns leitores foram reticentes, mas outros não demoraram a usá-la como um facilitador para a análise.

Não é o caso de citar nomes. Na posição de autor, além de formular algumas

impressões, quero com esse ensaio-manifesto externalizar a inquietação que já vinha me constringendo e, depois de *Divórcio*, impulsionou-me a torná-la discurso³: o texto literário está sendo cada vez menos lido e talvez já tenha inclusive sido substituído por algo que pode ser chamado de entulho extraliterário. Tenho receio das consequências.

Divórcio é um novo passo dentro do projeto que desenvolvo e foi redigido segundo os mesmos fios condutores dos textos que venho publicando há alguns anos, o que aliás não passou despercebido pelos críticos que não se valeram de início da hipótese autoficcional.

3. Sempre que desejo discutir as deficiências da linguagem e as chances que, paradoxalmente, essa incompletude oferece, lembro-me de *Roland Barthes por Roland Barthes*. Logo após o trecho citado, que anuncia a impossibilidade de um texto contar algo além de sua “língua sem memória” (ou seja, não há nada mais que o código, sequer uma possibilidade de rememoração), Barthes reúne fotografias que formariam um arquivo de seus anos. Elas vão desde registros visuais da primeira infância, passam pela reprodução de prontuários do tratamento de tuberculose e chegam ao intelectual reconhecido. As legendas, como sempre, têm intenções: “De onde vem pois este ar? A Natureza? O Código?”⁴

¹ Outra infância notável construída por meio da linguagem é a de Jean Paul Sartre. Como bom filósofo, ele desconfiava das possibilidades de suas ferramentas de trabalho: “O que acabo de escrever é falso. Verdadeiro. Nem verdadeiro nem falso, como tudo o que se escreve sobre os loucos, sobre os homens. Relatei os fatos com a exatidão que a minha memória permitiu. Mas até que ponto creio eu no meu delírio? Esta é a questão fundamental e no entanto não sou eu quem decide dela. Vi posteriormente que podemos conhecer tudo em nossas afeições exceto a sua força, isto é, a sua sinceridade. Os próprios atos servirão de padrão, a menos que se haja provado que não são gestos, o que nem sempre é fácil.” Além de primeira nota, o trecho acima serviria de epígrafe para esse ensaio-manifesto. Cf. SARTRE, Jean Paul. *As palavras*. Tradução de J. Guinsburg. Rio de Janeiro: Difel, 1978, p. 43.

² BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p. 14.

³ 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 resenhas críticas, mas sim aos textos de imprensa até aqui quase sempre redigidos para descaracterizar minhas afirmações. Mais adiante, pretendo mostrar os motivos disso. Por enquanto, “resta falar do mal-estar: será mais simples, pois conhecemos sua razão fundamental, que é a não-valorização.” SARTRE, Jean Paul. *O idiota da família* – Gustave Flaubert de 1821 a 1857. Tradução de Julia da Rosa Simões. Porto Alegre: L&PM, 2014, p. 139.

⁴ BARTHES, Roland. Op. cit. p. 46.

Sequer as fotografias, portanto, estão afastadas da dificuldade de representação e se inserem na vontade de dar coerência a um conjunto de fragmentos e instantâneos de um passado perdido. A propósito, Marcel Proust é uma referência decisiva para Barthes. Aqui está a legenda que acompanha a fotografia do bebê: “Contemporâneos? Eu começava a andar, Proust vivia ainda e terminava a *Busca*”.⁵

Depois das imagens, Barthes elenca uma série de reflexões de natureza, tamanho e formatos diferentes. São flashes de memória, comentários sobre seus livros e análise de documentos. No entanto, aqui e ali uma advertência ecoa: “Tudo isso deve ser considerado como dito por uma personagem de romance – ou melhor, por várias. Pois o imaginário, matéria fatal do romance e labirinto de redentes nos quais se extravai aquele que fala de si mesmo, o imaginário é assumido por várias máscaras (*personae*), escalonadas segundo a profundidade do palco (e no entanto *ninguém por detrás*)”.⁶

4. O memorialista está diante dos mesmos problemas e das mesmas questões que o autor de romances. Não há diferença entre eles. Todos sabemos que Freud foi um grande escritor. A psicanálise está fundada sob interstícios de linguagem, construções interpretativas e, entre outras bases, imaginações menos ou mais delirantes que vão preenchendo o vazio que toma conta do nosso mundo composto por linguagem. Seu fundador soube muitas vezes ser bastante claro: “(...) os dados de consciência têm muitas lacunas”.⁷

Outros campos do conhecimento e da ação humana também se debatem com a deficiência inerente aos atos de comunicação e de construção linguística. Um processo jurídico composto apenas por testemunhas (que irão narrar o que acreditam ter visto) é desde o início considerado problemático. O Direito sabe que a verdade está perdida: “Ainda que convencido de que a natureza humana é incapaz de alcançar a verdade absoluta, é dever de honestidade empenhar-se com todas as forças para tentar aproximar-se, o mais possível, desta meta inatingível”.⁸

Cientistas que descreveram descobertas da física, pesquisadores que encontraram curas e filósofos que construíram sistemas complexos utilizaram largas medidas de criatividade. Com elas, puderam driblar as deficiências de seus materiais. Michel Foucault é outro escritor cuja objetividade me encanta: “O conhecimento foi, portanto, inventado”.⁹

5. O termo autoficção é de origem francesa e data da década de 1970. Embora tenha protagonizado um debate relativamente animado, partiu de um escritor de pouca repercussão, Serge Doubrovsky.¹⁰ Em resumo, trata-se de textos em que o escritor “ficcionaliza” a própria vida e vai aos jornais e outros meios de comunicação assumir que faz isso. Depois de certa polêmica e um acontecimento biográfico obscuro e macarrônico, Doubrovsky se notabilizou mais por se colocar no centro de um debate do que pela própria produção artística.

⁵ Idem. p. 35.

⁶ Idem. p. 136.

⁷ FREUD, Sigmund. O inconsciente. In: *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*. Coordenação da tradução de Luiz Alberto Hanns. Rio de Janeiro: Imago, 2006, p. 19.

⁸ CALAMANDREI, Piero. *Derecho procesal III*, Buenos Aires: Ediciones Jurídicas Europa-América, 1973, p. 351

⁹ FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. Tradução de Roberto Machado e Eduardo J. Morais. Rio de Janeiro: Nau Editora, 1999, p. 16.

¹⁰ O termo foi usado no aparato de edição de *Fils*, seu primeiro romance.

O discurso que constitui o pastelão trágico de Doubrovsky é o seguinte: ele teria escrito um texto sobre o alcoolismo da ex-mulher (algumas fontes não usam o prefixo ex-) e leu trechos para ela ao telefone. A personagem, então, passou o resto da noite bebendo e morreu por conta do volume alcoólico no corpo. Um repórter de TV acusou Doubrovsky de considerar um livro mais importante que uma vida e o nosso autor caiu em depressão.

Como se pode ver, há muito reducionismo em tudo isso. Durante as pesquisas para o romance *O céu dos suicidas*, aprendi que ninguém tira a própria vida por causa de um fato localizado. Trata-se de uma ação acalentada, conscientemente ou não, por muito tempo. Não existem culpados.¹¹

6. Não é difícil caracterizar a tal autoficção francesa. Mesmo com todas as modificações e diferenças de definição que foram aparecendo com o tempo e as polêmicas, aqui estão algumas de suas particularidades: os textos costumam ser em primeira pessoa (com alguma tolerância para a terceira, caso as outras determinantes sejam cumpridas), o narrador recebe o próprio nome do autor, suas iniciais ou

um nome claramente alusivo e, sobretudo, há elementos que podem com maior ou menor objetividade ser associados como parte da realidade do autor. Entre outros, há um detalhe bastante incômodo: como já disse, o autor deve sustentar publicamente que o livro descreve fatos de sua vida.

Como se fosse possível...¹²

Uma breve análise mostra que o termo autoficção, com esse sentido, na verdade engloba uma quantidade muito grande de textos e autores, no mais díspares em quase tudo: J. M. Coetzee, P. Roth, M. Proust, E. Carrère, M. Duras, M. Houellebecq e mais uma lista enorme. O fato é que essa definição não serve para muita coisa. Aliás, em nome de alguma polêmica e um desaforo na televisão, para fixar uma hipótese bastante fraca, seus criadores e defensores dão as costas para a filosofia, a linguística e, sem exagero, a tradição literária e artística que surge com a consciência modernista.

7. Só comecei a pensar nesse tipo de coisa depois das leituras que foram feitas de *Divórcio*. A partir daqui, então, peço licença para falar de maneira estritamente pessoal. Como declarei à época do lançamento para jornalistas que me procuraram, *Divórcio* foi redigido a partir de um incidente traumático e pessoal, como também *O céu dos suicidas*. Na sociedade contemporânea, suportamos um baque atrás do outro...

Além disso, e sobretudo no caso de *Divórcio*, a redação serviu ainda como

¹¹ Doubrovsky parece ter predileção por entrar em polêmicas fáceis e com isso sair lucrando. Segue um trecho em que Jacques Derrida se refere a ele: "Ontem durante o simpósio, um amigo canadense me diz que em Montreal, durante uma conferência bem cheia, Serge Doubrovsky quis fazer um certo efeito com uma notícia que acreditava poder levar ao conhecimento de seu auditório: eu estaria fazendo análise! Descarado o tipo, você não acha? Um dia ou outro, lhe falo disso, particularmente pelo trajeto. Esse amigo de quem não tenho nenhuma razão para duvidar me diz que o contexto era mais ou menos o seguinte: vocês sabem que J.D. está fazendo análise, como eu (S.D.) fiz, é por isso que escrevi o que escrevi, vamos ver com ele!! Juro a você. O extraordinário, o que verdadeiramente me fascina nessa história não é a inacreditável segurança com a qual eles inventam e conduzem a mentira, é sobretudo que eles não resistem ao desejo de tirar disso um efeito vantajoso (...)" DERRIDA, Jacques. *O cartão postal* – de Sócrates a Freud e além. Tradução de Ana Valéria Lessa e Simone Perelson. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 227.

¹² Não é possível, de fato. Vou desenvolver a questão mais adiante, mas lanço desde já uma de minhas crenças, a de que aquilo que acreditamos ser a nossa vida inevitavelmente não passa de um recorte personalizado: "Não há 'verdade', é preciso repeti-lo ainda, vitalmente legítima, que não seja o particular. Porque só com ele o contato é possível". Prometo repetir... Cf. ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: CosacNaify, 2007, p. 63.

uma espécie de auxiliar ao tratamento psicanalítico por que eu estava passando. É a primeira vez que admito. Achei, naquele momento, que esse detalhe era íntimo demais e também poderia levar a alguns mal-entendidos.

É fácil perceber que não existe muita possibilidade, ao menos nos limites da boa-fé, de compreender que, por ter um “ponto de partida pessoal e traumático”¹³, um texto reproduziria a realidade. Como já disse e inclusive repeti, não acredito que a realidade seja reproduzível. Aqui, porém, estou tentando mostrar outra coisa: como sorrateiramente uma conclusão pode aparecer sem que haja nada que a justifique, mas apenas com a intenção de criar o sentido que o emissor dela deseja.

8. No caso de *Divórcio*, certos sentidos foram produzidos com a intenção de apagar o aspecto político do livro. Antes de explicitá-los vou descrever alguns acontecimentos que, embora pessoais, acabaram entrando no horizonte de leitura do romance.

No começo de agosto de 2011, vivi o incidente biográfico que me causou forte abalo emocional e depois serviu como ponto de partida para o livro. No final desse mesmo ano, participei de um amigo-secreto, organizado e discutido por e-mail e formado por admiradores de literatura. A um certo momento, não lembro exatamente por que, revelei que pretendia escrever sobre o incidente que me abalara. Nada de muito especial, portanto, e aliás nada também que sirva para argumentar que o romance *Divórcio* tenha alguma ligação com a realidade. Esse pequeno conjunto de e-mails vazou para pessoas de

fora da lista. Do mesmo jeito, não acho isso tão estranho ou constrangedor: é a maneira contemporânea de fazer fofoca.

A essa altura, eu publicara dois textos cujo tema era a separação conjugal. Fui interpelado por um advogado e redigi uma resposta mostrando a ficcionalidade do que eu havia escrito. Agravando o meu estado emocional, descobri a boataria sobre a minha vida que se espalhava por certos setores da imprensa. Para não incorrer também em boato, e acreditando fazer um movimento de protesto e defesa, enviei minha resposta ao advogado para alguns membros da lista de amigo-secreto e para três jornalistas. Eu sabia que esses últimos não resistiriam e repassariam o arquivo para todos os seus colegas de trabalho. Achei que com isso o assunto estivesse encerrado.

9. Passei o ano de 2012 escrevendo *Divórcio* e ao mesmo tempo procurando separar-me da fofoca e, através de tratamento psicanalítico, proteger-me de possíveis traumas. Devem ter sido essas as minhas promessas de fim de ano. Em abril, publiquei *O céu dos suicidas*. O termo autoficção rondou a recepção do livro, mas não com grande força. As leituras da imprensa e da crítica foram normais e sem matizes entre si.

Enfim, no primeiro dia de agosto de 2013, *Divórcio* chegou às livrarias. Ao contrário do usual e por pedido meu, os exemplares destinados à imprensa só foram distribuídos quando o livro já estava sendo comercializado. Ciente de que corria alguns riscos, decidi que ao menos de início só daria entrevistas se houvesse algum pedido por e-mail. A intenção era me resguardar de possíveis manipulações. Meu livro foi escrito com o real e confesso interesse de incomodar poderes estabelecidos. Nunca concebi outra função mais importante para a arte.

¹³ Essa foi, literalmente, minha declaração aos jornais.

Dois dos três jornais de maior circulação do Brasil me procuraram e solicitaram respostas com uma velocidade desproporcional à minha frequência na mídia cultural. Eu previa algum barulho, só não imaginava que uma das perguntas que um “repórter especial” de um grande jornal me faria quando eu estava lançando meu sexto livro seria a seguinte: você está namorando?

10. Todas as perguntas do “repórter especial” diziam respeito a minha vida e, antes de mais nada, já assumiam que meu livro descrevia acontecimentos reais: curou-se?, perdoou alguém?, mora em um lugar melhor? Não vou citá-las literalmente para diminuir o constrangimento. Havia também a insinuação de que meu romance deveria ser alvo de processo judicial. Entre parênteses, registro que, desde o lançamento até agora, um ano depois, recebi exatamente treze pedidos de entrevista para declarar o que estava sentindo após a proibição de *Divórcio*. No entanto, meu livro nunca sofreu qualquer processo judicial...

Recusei-me a responder as perguntas do “repórter especial” e enviei um texto explicando por que as questões não faziam sentido. O repórter recortou algumas das afirmações e publicou um curto arrazoado de fofocas sobre a minha vida. Junto com a matéria, porém, o mesmo jornal publicou uma resenha assinada por um professor universitário em que ficava clara a ficcionalidade do livro.

Aos poucos, então, formou-se a polaridade: críticos reafirmavam o equívoco de uma leitura biografista do romance *Divórcio* (um deles chegou a traçar, com bastante acerto, a linhagem romanesca a que o livro se filia) e muitos jornalistas, por

outro lado, insistiam que no texto estava a minha vida e usavam como apoio a palavra autoficção.¹⁴

11. Quando eu respondia as entrevistas mostrando o equívoco de tratar *Divórcio* como a narrativa do que eu possa ter hipoteticamente vivido, as reações dos jornalistas eram diferentes. Uns teimavam em afirmar que eu estava errado: o romance *Divórcio* conta a sua vida, sim; outros desapareciam e deixavam meu livro de lado. Um pequeno grupo mudava de ideia e percebia o equívoco. Em um site, uma jornalista teve uma reação curiosa e chegou a dizer que “apesar” de ser tratado como autoficção, meu livro na verdade contava a minha vida – o que para ela era uma tragédia. Uma resenha, assinada por um jornalista especializado em história em quadrinhos, adotou um tom destemperado para mostrar como o meu romance poderia talvez ter sido escrito para prejudicar algumas pessoas.

Vivi episódios anedóticos. Convidado para uma entrevista em uma revista, a primeira afirmação que ouvi foi mais animadora que aquela sobre a minha possível namorada: seu livro foi escrito por alguém que conhece com profundidade o jogo de xadrez.

¹⁴ O espírito de corpo, então, começou a tomar conta, sempre com exceções pontuais, das matérias que tratariam do meu livro e seriam assinadas por jornalistas, sobretudo se eles fossem contratados dos meios de comunicação mais poderosos. É como se, para pertencer a um grupo, fosse necessário ler *Divórcio* da maneira com que a primeira matéria, a do repórter-especial, tentou tratá-lo. A sociologia, aliás, falando da obra de arte, já identificou o artifício: “(...) existir socialmente é ocupar uma posição determinada na estrutura social e trazer-lhe as marcas, sob a forma, especialmente, de automatismos verbais ou de mecanismos mentais, é também depender, ter e ser tido, em suma, *pertencer* a grupos e estar encerrado em redes de relações que têm a objetividade, a opacidade e a permanência da coisa e que se lembram sob a forma de obrigações, de dívidas, de deveres, em suma, de controles e sujeições.” BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 42. O itálico, sintomaticamente, é de Bourdieu

Minha resposta infelizmente não foi publicada. Se tivesse sido, serviria como contraponto a essa tal de realidade. Meu romance descreve como o narrador, Ricardo Lísias, deixou a infância de lado de um jeito dramático. Ele perde a oportunidade de ser campeão panamericano de xadrez ao mover inadvertidamente um peão errado em um torneio no Chile. A literatura não é um jogo: no xadrez, lutamos para que nosso plano prevaleça sobre o do adversário.¹⁵ No que diz respeito à ficção, sou livre para criar e o leitor, para ler minha criação. Não estamos ligados.

12. 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.

A partir de então, será preciso construir sentidos para o objeto literário que ofereci ao leitor. Mas a tarefa não é mais minha. O ato político da minha atividade estética é justamente mover a forma romanesca para causar um curto-circuito na imobilidade. Tudo pode mudar. Daí em diante, a obra é do leitor.

Agora, estou lendo as leituras do meu romance. Por que, assim, muitos jornalistas resolveram ler *Divórcio* como se o livro fosse a narrativa literal da minha vida? Apoiados

¹⁵ Discordo portanto da definição de que o xadrez seria ao mesmo tempo um jogo, uma obra de arte e uma prática científica. Creio que seja apenas um jogo.

no conceito francês de autoficção, qual o interesse em constituir sobre meu livro o sentido autobiográfico? Sem anedota, por fim, por qual razão um “repórter especial” me enviou uma entrevista cuja primeira pergunta – e todas as outras – referia-se a minha vida pessoal?

13. O objetivo é claro: despolitizar o meu livro. Ao tornar *Divórcio* uma diatribe pessoal, jornalistas tentam neutralizar a crítica que o romance pretende fazer a sua atividade profissional. Além disso, afastando de qualquer discussão tudo que diga respeito à linguagem, salvaguardam o próprio ofício. Afinal de contas, até hoje os jornais se vendem como veículos imparciais e, mais absurdo ainda, informativos.

Nenhum tipo de linguagem é capaz de transmitir algo sem a interferência de seu emissor e do receptor.¹⁶ Optar por um verbo e não outro é já fazer uma escolha. Jornais, como quaisquer outras manifestações linguísticas, transmitem única e exclusivamente visões limitadas e parciais sobre esse e aquele dado. Todos os textos têm um viés ideológico. É inevitável e incontornável.

O apagamento ideológico, no entanto, ocorre com objetivos comerciais. É para vender um produto que seus fabricantes dizem que ele é imparcial e apolítico. Foi exatamente essa operação que vários jornalistas tentaram aplicar sobre *Divórcio*, no caso afastando a crítica política que ele envolve

¹⁶ Esse é apenas um dos problemas que envolve a reflexão sobre a linguagem, e talvez um dos mais simples. Para Martin Heidegger, a própria reflexão já é um ato de enorme complexidade: “Como devemos questionar a linguagem se nossa relação com a linguagem é confusa e, em todo caso, indeterminada? Como devemos perguntar pela essência se o que se chama essência é em si mesmo discutível?” HEIDEGGER, Martin. A essência da linguagem. In: *A caminho da linguagem*. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2003. Não me arrisco a falar sobre a “essência”, mas estou certo de que a arte é um dos melhores meios para refletir sobre a linguagem.

para reduzi-lo à esfera da minha vida privada. Infelizmente, para isso foi usado (e banalizado) um conceito de teoria literária.

14. O conceito de autoficção não foi o único utilizado por parte da imprensa para despolitizar o meu livro. Além dele, um termo muito popular desde a década de 1960 serviu como auxiliar à tentativa de banalização: “sociedade do espetáculo”. A fórmula usada não variou muito. Primeiro, a autoficção era lançada para qualificar um texto que hipoteticamente abriria mão de sua ficcionalidade para descrever acontecimentos da vida particular do autor. Depois de algumas fofocas, as matérias terminavam dizendo que, como vivemos uma era de hiperexposição, o tal francesismo caberia bem à nossa “sociedade do espetáculo”.

Enfim, desde que *Divórcio* foi publicado recusei-me a responder perguntas de jornalistas sobre a minha vida particular. Também não aceitei nenhum convite para participar de programas de televisão (sérios ou não) e me ative exclusivamente a questões literárias. Redigi um texto, de ampla divulgação (até porque ele mesmo se tornou notícia de jornal), demonstrando a clara ficcionalidade do meu livro. Críticos fizeram afirmações nesse sentido também.

Ainda assim, muitos jornalistas acusam meu livro de fazer parte da “sociedade do espetáculo”. Sejam diretos: ao fazer a primeira pergunta a um romancista sobre a vida particular dele, quem torna tudo um espetáculo são os próprios jornalistas. Invertem afirmações, partem de pressupostos falsos, ignoram a tradição literária e filosófica, às vezes simplesmente publicam mentiras, para no final concluir que o autor se insere em uma expressão que mal definem. Espetacularizam a própria “sociedade do espetáculo”.

15. O ideal é ir direto à fonte. Segundo o criador da expressão, Guy Debord, sempre que algo se coloca como o próprio ser social, recai na espetacularização: “O espetáculo apresenta-se ao mesmo tempo como a própria sociedade, como uma parte da sociedade e como *instrumento de unificação*”.¹⁷ Ao tentar reduzir meu livro à possibilidade única de ser a reprodução de minha vida (ou seja, ser ele o próprio real), a imprensa opera assim o ato de espetacularização observado por Debord.¹⁸

Como afirmei – e gosto de repetir – o objetivo é também vender uma mercadoria, aquela que considera a língua um instrumento neutro e que portanto possibilita a produção de notícias imparciais. A inversão também foi observada por Guy Debord e, outra vez, caracteriza a sociedade do espetáculo, que insiste em tornar real o que só pode existir como ficção: “(...) cada noção só se fundamenta em sua passagem para o oposto: a realidade surge no espetáculo, e o espetáculo é real.”¹⁹ É, portanto, espetacularizando meu livro que membros da imprensa tentam torná-lo reprodução da realidade. Para isso, lançam mão até da sociedade do espetáculo que produzem todo dia: “No mundo *realmente invertido*, a verdade é um momento do que é falso”.²⁰

¹⁷ DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p. 14. O itálico é do autor.

¹⁸ É importante esclarecer que mesmo o conceito de mercantilização discutido por Debord talvez esteja desatualizado, por exemplo, pelas agudas observações de Giorgio Agamben: “A lição que [Baudelaire] deixou em legado à poesia moderna é que o único modo de superar a mercadoria consistia em levar ao extremo suas contradições, a ponto de ela acabar abolida enquanto mercadoria, com o objetivo de devolver o objeto à sua verdade.”. Cf AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias* – a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007. p. 84. Continuarei, porém, discutindo os termos de Debord para mostrar como nem eles, no interior de sua própria hipótese, sustentam a tentativa de enquadrar meu livro.

¹⁹ Idem, p. 15.

²⁰ Idem, p. 16. O itálico é do autor

Mesmo o banimento das minhas afirmações, realizado de várias maneiras diferentes, é um recurso dessa operação: “[a sociedade do espetáculo] é a representação hierárquica diante de si mesma, na qual toda outra fala é banida. No caso, o mais moderno é também o mais arcaico.”²¹

16. A palavra “arcaico”, utilizada por Debord com angústia, qualifica perfeitamente várias matérias que a mídia fez sobre *Divórcio*. Tratar uma obra literária como mera reprodução da vida íntima de seu autor é um ato de selvageria que, como todos, deve ser combatido. A afirmação é do filósofo italiano Mario Perniola: “Por isso, parece ser necessário abandonar qualquer timidez, porque domina o perigo de uma nova barbárie, implícita na redução do trabalho filosófico e cultural a uma mera atividade privada.”²²

Além de arcaica, bárbara e selvagem, a fofoca é um ato covarde. Por não ter origem segura (vem simplesmente da realidade criada por um discurso ele mesmo difuso) não é possível reagir. Como mostrei, no caso de *Divórcio* a fofoca teve a finalidade de apagar a crítica que meu romance desenvolve. Se acontece algo assim com um autor de sucesso comercial mediano e pouca repercussão midiática, imagino o que não ocorre em editoriais de política e economia, em que os interesses são bem mais pontuados, visíveis e lucrativos...

Entre parêntesis, posso afirmar: ocorre também a fofoca. Parte grande da imprensa brasileira se apoia em boatos, obviamente com intenções bem definidas. Não passa um dia (ou uma edição) sem que leiamos notícias baseadas em expressões como “o político X tem dito a amigos”, “afirmou a

pessoas próximas”, “confidenciou a um assessor” e por aí vai.

17. Além de covarde, a fofoca que tenta o tempo inteiro tornar *Divórcio* a realidade da minha vida é perversa. Tanta preocupação com o que aconteceu e não aconteceu, toda essa obsessão pela realidade é, obviamente, doentia.²³

Os franceses não produziram apenas as polêmicas de Serge Doubrovsky, também fizeram muita filosofia boa: “Aliás, o real nunca interessou ninguém. Por excelência, ele é o lugar do desencanto, o lugar de um simulacro de acumulação contra a morte. Nada pior. O que, às vezes, torna a verdade fascinante é a catástrofe imaginária que há por detrás. Vocês acreditam que o poder, a economia, o sexo, todas estas *trucagens* reais, resistiriam um só instante sem a fascinação que os sustenta, o que lhes vem justamente do espelho invertido onde eles se refletem, de sua contínua reversão, do gozo sensível e iminente de sua catástrofe?”²⁴

Lembro-me aqui da repórter que afirmou que *Divórcio* é a realidade e, portanto, uma tragédia. O texto tinha outra afirmação curiosa: se não fosse

²³ Naturalmente, os jornalistas que tentaram despolitizar meu livro se identificaram com ele e, assim, acabaram se projetando nas personagens: “O preencher-se de um desejo se perfaz num ato que inclui uma identificação e a inclui como um componente necessário. Pois existe uma regularidade que consiste em que a qualidade do desejo se fundamente numa representação, isto é, num ato objetivante, e, para falar da maneira mais precisa, numa ‘mera’ representação; e existe uma regularidade complementar, a do preenchimento do desejo também ser fundamentado, a saber, num ato que, identificando, amarra a representação fundante: a intenção do desejo só pode encontrar a sua satisfação preenchidora por meio da transformação da mera representação do desejado, que a fundamenta, no tomar-por-verdadeiro da percepção conforme.” Cf. HUSSERL, Edmund. *Investigações lógicas – sexta investigação*. In: *Os pensadores*, v. XLI. Tradução de Zeljko Loparic e Andrea Maria Altino de Campos Loparic. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p. 47

²⁴ BAUDRILLARD, Jean. *Esquecer Foulcault*. Tradução de Claudio Mesquita e Herbert Daniel. Rio de Janeiro: Rocco, 1984. O itálico é do autor. Apesar de gostar muito desse livro, naturalmente não acho que devamos esquecer Foulcault.

²¹ Idem, p. 20.

²² Cf. PERNIOLA, Mario. *Ligação direta – estética e política*. Tradução de Davi Pessoa Carneiro. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

“real”, *Divórcio* talvez até pudesse ser um bom livro. Fica clara a perversão de criar uma catástrofe, e também a arrogância de colocar-se no lugar daquele que explica o mundo. Um grupo grande de jornalistas está até agora tentando me dizer o que aconteceu na minha vida.

18. As crianças constroem o tempo inteiro seres imaginários a partir de elementos concretos que vão encontrando pela frente. Um boneco é o super-herói e um sopro mais forte vira o furacão que arrasa o mundo de papel que o pai montou no canto do quarto. Todas as possibilidades da vida estão diante de uma criança que, não raramente, acha que vai vivê-las.

Do mesmo jeito, a cena de um filme representa o lugar real que o garoto ainda não conhece. Se ele for perspicaz, saberá mais adiante que o imaginário invade a memória e que a realidade perde seus efeitos em poucos movimentos: “Todos têm uma América própria, e todos têm os fragmentos de uma América fantasiosa que acreditam existir, mas não podem ver. Quando eu era pequeno, nunca saí da Pensilvânia, e fantasiava coisas que supunha estarem acontecendo no Meio-Oeste, ou lá no Sul, ou no Texas, que acreditava estar perdendo. Mas você só pode viver em um lugar de cada vez. E a sua vida, enquanto acontece, não tem atmosfera nenhuma até que se transforme em memória. As esquinas do imaginário americano parecem muito atmosféricas porque você as criou com base em cenas de filmes, músicas e trechos de livros.”²⁵

²⁵ Cf. WARHOL, Andy. *América*. Tradução de Ana Luiza Lopes. Porto Alegre: L&PM, 2012, p. 8. A relação de Andy Warhol com o meu próprio trabalho foi levantada pela primeira vez por Victor da Rosa em <<http://culturaebarbarie.org/sopro/resenhas/divorcio.html>>. Último acesso em 5 de fevereiro de 2014.

É bastante comum que parte razoável do público recuse diversas experiências das artes plásticas contemporâneas por não encontrar referência alguma na realidade para construir sua interpretação. O mesmo público, por sua vez, costuma rechaçar obras que no seu imaginário refiram-se à realidade de maneira muito direta. Isso não é arte, dizem. De um jeito ou de outro, a base de observação é o “real”, o que acaba infantilizando a experiência estética.

19.



20. Todo ato de leitura é pessoal. Dependendo do leitor, um texto evoca outros do mesmo autor, trabalhos semelhantes de outros escritores e, quem sabe, alguns livros que mesmo muito distintos deixaram marcas. É possível que a interpretação seja construída através de lembranças, de lugares onde estivemos e pessoas que nos influenciaram. Todas as vezes que leio certas obras do Romantismo Português, lembro-me do meu avô.

O leitor se apodera do texto e constrói interpretações com os detalhes que tem em mãos, que lhe chamaram atenção e que parecem mais adequados. Embora algumas sejam mais ricas e profundas que outras, não acredito que possa existir uma leitura errada. Do mesmo jeito, as leituras têm interesses e direcionamentos. Elas podem, por fim, aproveitar mais ou menos o que o texto oferece.²⁶

Por conta das características do mundo contemporâneo, alguns protocolos de leitura estão tomando força e, acredito, empobrecendo o que existe de artístico na obra literária. É o que chamei de entulho extraliterário.

21. Toda vez que o leitor se apodera de uma obra literária e utiliza seus próprios elementos para construir uma interpretação, realiza um movimento fundamentalmente artístico. A obra passa de matéria concreta criada pelo artista para se tornar uma infinidade de sentidos constituídos pelo público. Houve um trânsito em direção ao outro e, de alguma forma, a realidade se transformou. Quanto mais intenso,

profundo e duradouro for esse movimento, maior será o alcance da obra.

O Brasil embarcou com muita intensidade na tendência contemporânea de tornar o autor tão ou mais visível que seu texto. Em primeiro lugar, isso ocorre porque o negócio-livro estabeleceu-se e começou a adotar todos os princípios que a publicidade usa para qualquer produto. Os meios virtuais de informação também ofereceram um enorme material de assunto para todo mundo que deseja conhecer o autor de um romance. Muitos 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. Esse leitor conclui, então, que por causa da foto no Facebook o autor escreve livros defendendo laços tradicionais de parentesco e relações afetuosas. Haverá ainda aquele que, dando um passo além, enxergará no ato de compartilhar uma foto uma estratégia de divulgação de um texto qualquer. Aqui, o trânsito em direção ao outro está suspenso e agora a obra parte do artista para chegar ao... artista.

22. Esse não é o único exemplo de entulho que me parece estar substituindo o texto na constituição dos sentidos de uma obra literária. No final de *O livro dos mandarins*, coloquei um curto agradecimento a um amigo, André, que havia se suicidado meses antes de eu concluir o romance. Meu livro seguinte, *O céu dos suicidas*, narra a reação do narrador, Ricardo Lísias, ao suicídio de um grande amigo, no romance chamado de

²⁶ A leitura é um jogo de trocas: “Não há objeto em si: essa proposição adquiriu em nossos dias, valor axiomático. Só há uma relação entre o sujeito pesquisador e aquilo a propósito de que ele se interroga”. Cf. ZUMTHOR, Paul. Op. cit. p. 96.

André. O agradecimento no livro anterior e os nomes nesse outro já foram suficientes para que muitos leitores considerassem *O céu dos suicidas*, um livro autobiográfico ou, lá vem a palavra de novo, autoficcional.

Lembro-me agora de outra expressão utilizada por algumas leituras: “o livro ficcionaliza a experiência do autor”. Se ficcionaliza, porém, não pode contar uma experiência. Não que eu ache que qualquer texto possa, mas aqui o próprio enunciado é descabido.

Outro detalhe que me preocupa atualmente em certos protocolos de leitura é justamente a falta de rigor em qualquer raciocínio lógico. Quem escreve que um autor ficcionaliza a própria experiência não está pensando no significado das expressões que usa. É alguém que obviamente não pensa na linguagem. As razões são óbvias: se pensasse saberia que “ficcionalizar a realidade” é uma contradição nos termos.

23. A visão às vezes infantilizada e às vezes arcaica do texto literário que expus atrás é um sintoma desse descaso com a linguagem. Aqui, meu amparo para fazer esse diagnóstico:

1. O Fim do Livro e o Começo da Escritura

Sócrates, aquele que não escreve.
(Nietzsche)

Independentemente do que se pense sob esta rubrica, não há dúvida de que o *problema da linguagem* nunca foi apenas um problema entre outros. Mas nunca, tanto como hoje, invadira *como tal* o horizonte mundial das mais diversas pesquisas e dos discursos mais heterogêneos em intenção, método e ideologia. A própria desvalorização da palavra “linguagem”, tudo o que – no crédito que lhe é dado – denuncia a indolência do vocabulário, a tentação da sedução barata, o abandono passivo

à moda, a consciência de vanguarda, isto é, a ignorância, tudo isso testemunha. Esta inflação do signo “linguagem” é a inflação do próprio signo, a inflação absoluta, a inflação mesma. Contudo, por uma face sombria sua, ela ainda faz signo: esta crise é também um sintoma.

É dessa forma que Jacques Derrida começa a *Gramatologia*, um dos livros mais importantes da filosofia contemporânea. A tradução é de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. Retirei o trecho da edição publicada pela Perspectiva em 2006. São Paulo. p. 7. O itálico é do original.

24. 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.

O atual excesso de atenção sobre a figura do autor, além de dar força para o livro-mercadoria, opera uma regressão: parece coisa do Romantismo. É como se os leitores voltassem alguns séculos em suas experiências estéticas, o que obviamente os incapacita para qualquer ação mais madura diante da arte. Outro argumento para a afirmação que fiz anteriormente: a de que o mundo está se infantilizando. A propósito, o livro-mercadoria favorece o surgimento do escritor-palco, aquele que se sai muito bem diante de uma plateia que, como não conhece seu livro, precisa

ser seduzida a comprá-lo. É a mais clara mercantilização da própria figura do autor. Compre um ingresso para ouvi-lo.

25. A literatura (e as outras artes) tem como um de seus princípios mais fortes a resistência a discursos estabelecidos, inclusive o que diz respeito a ela mesma. Não existe outra maneira de criar algo efetivamente novo. A publicidade é um dos discursos mais disseminados e petrificados do nosso tempo. O livro-mercadoria e o autor-palco perderam a capacidade de resistência e, pior, aderiram a um sentido ao qual deveriam se opor. Esse é um dos motivos da tão falada perda de prestígio da literatura.

Para que a ficção retome seu sentido de força, é necessário retomar o livro-literatura através da mais incontornável posição de autor-autor: o que faço é texto, sendo assim não reproduzo a realidade, mas crio algo novo que, a depender da força da minha criação, intervém em outras instâncias da atividade humana.

Parece claro que é simetricamente o oposto do que dizem criadores e defensores novos e antigos do sentido francês de autoficção. Mesmo que haja críticos mais afinados com o desenvolvimento da literatura no Modernismo e com isso utilizem a palavra com modulações e cuidado, ela já se banalizou e assistiu aos seus sentidos possíveis se esvaziarem de qualquer lógica. Não vejo outra saída senão a seguinte: esquecer a autoficção.

26. Ainda assim, porém, haverá muito entulho a ser limpo. A contaminação pelo “real” acabou enterrando o texto literário em um abismo. Continuo com exemplos pessoais. Como já disse – e acho importante repetir –, escrevi um texto afirmando com inúmeros argumentos que *Divórcio* é um

livro de ficção. Uma matéria de jornal, meses depois do lançamento, noticiou que segundo a opinião de “especialistas”, ao fazer isso eu estava na verdade querendo dar a impressão que meu romance é um texto de não-ficção, o que elevaria a curiosidade sobre ele.

Eu não estava. Para a minha análise vou levar em conta que o jornal agiu de boa-fé e que esses especialistas de fato existem e falaram realmente isso (embora sem susto eu afirmo não ter certeza). Nesse sentido, meu texto foi lido como uma ironia, o que ele definitivamente não é. É possível que, dados os protocolos de leitura a que estou me opondo, sentidos para o meu livro já estivessem criados e tudo o que eu pudesse e possa afirmar sirva apenas para chamar atenção e direcionar leituras.

No entanto, se eu afirmar que o texto A é ficcional, no mais das vezes é porque eu quero dizer que o texto A é ficcional mesmo. Claro que qualquer leitor é livre para entender o exato oposto, mas ele não pode me atribuir a responsabilidade pela sua inversão. De novo, é a operação de fazer os sentidos voltarem ao autor, quando são sempre os leitores, especializados ou não, que os constroem. A ironia da vida é a morte. Ao menos no que depender de mim, morro só mais uma vez.

27. O início da concepção desse ensaio se dá no mesmo momento em que o Brasil discute a questão das biografias. Um grupo de artistas ligados à música popular defende a necessidade de autorização para que livros baseados em suas vidas circulem. Discute-se aqui e ali uma série de argumentos, a maioria deles baseados no direito à informação e à liberdade de expressão, opostos ao direito à intimidade. Entre parênteses, registro que todas as

matérias sobre *Divórcio* assinadas por jornalistas (que agora defendem a liberdade de expressão) insinuaram que meu livro deveria ser alvo de interpelação jurídica. Textos assinados por leitores de outra profissão não traziam nada semelhante.

Eu gostaria de ser processado para que pudesse talvez ter, ao menos no discurso jurídico, meus argumentos considerados. No que diz respeito a *Divórcio*, porém, não vou ser. Não se trata de biografia, nem de romance autobiográfico ou coisa que o valha. Aqui, quero expor outra coisa: nenhuma biografia conta a vida de ninguém. Tudo se perde no preciso momento em que acontece.

As biografias compõem-se pelo princípio da colagem. Depoimentos, documentos, hipóteses e impressões são dispostos segundo a habilidade do biógrafo. Dali surge uma narrativa que será mais ou menos convincente a partir da forma com que estiver constituída.²⁷ Como não há nenhuma maneira de reproduzir o real, biografias não invadem intimidades nem revelam absolutamente nada. São romances.

28. É preciso devolver a primazia da leitura (e sua responsabilidade) ao leitor, mesmo à sua revelia. Devo dizer com toda clareza ao grupo de jornalistas que despolitizou meu livro: são vocês que estão enxergando esse sentido.

Quem vive certo tipo de experiência que o faz identificar-se com um texto é o leitor. Ele também se deixa levar por associações com outras obras. Se o autor faz alguma sugestão, é o leitor que a aceita de bom grado. Inclusive, se a repele, o prejuízo poderá recair apenas sobre o

leitor. É ele que decide o livro que vai ler e as ideias que vai ter.

Os livros e todos os sentidos que acarretam só não estão à disposição do leitor em regimes políticos de exceção. Por isso, aliás, a operação de fazer voltar ao autor os sentidos do que ele escreveu é autoritária. A arte é uma prática essencialmente democrática porque impõe, para se constituir, o reconhecimento ativo e potente das questões e anseios do outro. A política é parte essencial do trabalho literário, apesar de essa frase fazer muitos autores importantes se arrepiarem. Não estou dizendo, lógico, que necessariamente a defesa de uma causa deva aparecer em todo e qualquer romance – embora se surgir não irá necessariamente prejudicá-lo. Falo do reconhecimento da existência do leitor como figura determinante na constituição dos significados. Não sou eu que digo o que o outro deve entender.

29. E se o leitor achar que o termo auto-ficção ainda oferece possibilidades e não acatar minha sugestão de esquecê-lo? Obviamente, ao sugerir que a palavra fosse esquecida eu estava sendo caricatural.²⁸ Mesmo o vocabulário técnico é definido por quem o utiliza e muda a cada uso. Da minha parte, eu diria apenas que a arte é sempre mais interessante que o boato. Como tudo é linguagem, talvez seja melhor procurar os momentos em que ela é utilizada com consciência e cuidado, para dizer o mínimo.

Preferi deixar a citação para esse ponto do texto por razões retóricas: o final sempre fica por mais tempo na lembrança. Diana Klinger, em sua leitura original e totalmente afastada da realidade, da vida do autor e

²⁷ Philippe Lejeune, em seu clássico conjunto de trabalhos sobre a autobiografia, diz mais ou menos a mesma coisa.

²⁸ E deixando-me jocosamente ser influenciado por Jean Baudrillard.

do biografismo, define a “autoficção como um tipo de *escrita de si* que desacredita a noção sobre ‘verdade’ como alguma coisa exterior e anterior ao texto. Produzindo uma reflexão sobre o objeto da escrita, a autoficção ao mesmo tempo aponta para os processos de construção da narrativa e evidencia uma reconfiguração das noções de autor e de narrador”.²⁹

No caso, o leitor recebe a incumbência de, ele mesmo, construir a figura do autor. Do mesmo jeito, os sentidos da obra só existem dentro do próprio texto. Klinger é clara ao dizer que o real é “um ‘efeito’ do discurso, que aponta para um núcleo irreduzível, em que a ficção chega a seus limites. Os limites entre o interno e o externo do texto ficam arranhados.”³⁰ Por essa definição, que não despolitiza nem retira o caráter artístico de nada, muitos textos que levam a minha assinatura nos últimos anos, para falar com Derrida, estão contemplados.

30. A relação com o outro é um dos pilares da ética. Diana Klinger, no mesmo livro, discute como alguns romancistas contemporâneos deixam clara a sua posição de criadores de uma representação. O outro descrito em um romance é sempre uma figura criada pelo autor. A arte será cada vez mais ética ao expor sua própria natureza: a que impõe a manipulação de materiais para chegar ao resultado entregue pelo artista ao público.

Existe também uma ética de leitura. O caminho é o mesmo. O leitor ético é aquele que deixa consciente o fato de que está manipulando alguns determinantes

para chegar a um fim. No caso da leitura, é a constituição de um sentido. De novo, fica aqui ressaltada a posição determinante do expectador para a arte. Sem ele, o que sobra é um material vazio.

Ao evidenciar radicalmente a necessidade de uma participação ativa do expectador, a arte contemporânea trouxe a ética para o seu âmago. Além do evidente acerto na disposição do material, essa é uma das principais forças das *Cosmococas* de Helio Oiticica. O raciocínio é o mesmo para as gigantescas intervenções urbanas de Richard Serra. Elas só funcionam porque alguém vai passar por ali. O caso de Marina Abramovic é visceral: sem o público a obra sequer existe.

31.



²⁹ KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro* – o retorno do autor e a virada etnográfica. 2. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012, p. 155. O itálico é da autora.

³⁰ Idem, p. 156.

32. Se o modelo preexistente não comporta o material, é melhor não forçar o encaixe e criar outro modelo. Do mesmo jeito, se o termo não abarca mais sentidos novos, é preciso então refazê-lo e não esconder o desnível. Apenas assim a arte consegue protagonizar algum tipo de transformação. O ato de forçar um encaixe a qualquer custo é reacionário: ele evita a mudança.³¹

Além disso, importar da França um termo só porque esse país esteve no centro da arte há cem anos é apenas reafirmar clichês e aceitar, de novo, uma posição secundária. É como se o que não coubesse em um modelo francês devesse se amoldar a todo custo. Não vejo como colocar aqui sequer a palavra diálogo. Só há troca de ideias quando os interlocutores se reconhecem.³² Na arte, não pode haver hierarquia. Em 2014, o Brasil já amadureceu o suficiente para deixar de fingir que falamos francês. Não somos europeus e nem precisamos disso para produzir algo que faça sentido.

Por último, também me parece uma enorme pequenez ir até a França e escolher um modelo de pouca expressividade. É como se estivéssemos de cara aceitando um papel coadjuvante. Se for para olhar para o lado de fora, que nossa atenção se vire para alguém da estatura de Jacques Derrida. A propósito, um argelino.

³¹ No caso do meu livro, o objetivo me parece outro: é fabricar o fato de que ele transmite a realidade. Parte da imprensa quer criar essa verdade e com isso tenta obsessivamente o encaixe impossível: “Agindo sobre a práxis, a língua também pode modelar o referente e ‘fabricar’ a realidade”. Cf. BLIKSTEIN, Izidoro. *Kaspar Hauser ou A fabricação da realidade*. São Paulo: Cultrix, 2003, p. 80.

³² Esse trecho foi inspirado por Habermas: “O entendimento é considerado um processo de unificação entre sujeitos aptos a falar e agir.” HABERMAS, Jürgen. *Teoria do agir comunicativo*. Tradução de Paulo Astor Soethe. São Paulo: Martins Fontes, 2012, v. 1, p. 497.

33. “Eu sou normal” foi escrito sob a influência da leitura de “Circonfissão”, cujo autor é o último citado.³³ Se não fosse a indicação de Evandro Nascimento, eu teria demorado ainda muito mais tempo para chegar a esse impressionante texto. Agradeço também aos leitores que deram sugestões e com certeza não apenas enriqueceram meus argumentos como me fizeram deixar outros, mais fracos, de lado: Andressa Senna, Emile Cardoso Andrade, Pedro Meira Monteiro, Ronald Polito e Victor da Rosa. Vale lembrar que a responsabilidade por possíveis equívocos etc.

Ricardo Lisias.

São Paulo, dezembro de 2013-julho de 2014.

A reação que boa parte da imprensa teve ao romance *Divórcio* confirma todas as críticas que o livro faz a essa própria imprensa.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BAUDRILLARD, Jean. *Esquecer Foucault*. Tradução de Cláudio Mesquita e Herbert Daniel. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

BLIKSTEIN, Izidoro. *Kaspar Hauser ou A fabricação da realidade*. São Paulo: Cultrix, 2003.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CALAMANDREI, Piero. *Derecho procesal III*. Buenos Aires: Ediciones Jurídicas Europa-América, 1973.

³³ Cf. DERRIDA, Jacques e BENNINGRON, Geoffrey. *Circonfissão*. In: *Jacques Derrida*. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DERRIDA, Jacques. *O cartão postal – de Sócrates a Freud e além*. Tradução de Ana Valéria Lessa e Simone Perelson. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

_____. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Chnaidermann e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DERRIDA, Jacques; BENNINGRON, Geoffrey. Circonfissão. In: *Jacques Derrida*. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. Tradução de Roberto Machado e Eduardo J. Morais. Rio de Janeiro: Nau Editora, 1999.

FREUD, Sigmund. O inconsciente. In: *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*. Coordenação da tradução de Luiz Alberto Hanns. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

HABERMAS, Jürgen. *Teoria do agir comunicativo*. Tradução de Paulo Astor Soethe. São Paulo: Martins Fontes, 2012. v. 1.

HEIDEGGER, Martin. A essência da linguagem. In: *A caminho da linguagem*. Petrópolis, RJ: Vozes;

Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2003.

HUSSERL, Edmund. Investigações lógicas – sexta investigação. In: *Os pensadores*, v. XLI. Tradução de Željko Loparic e Andrea Maria Altino de Campos Loparic. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro – o retorno do autor e a virada etnográfica*. 2. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012,

PERNIOLA, Mario. *Ligação direta – estética e política*. Tradução de Davi Pessoa Carneiro. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

SARTRE, Jean Paul. *As palavras*. Tradução de J. Guinsburg. Rio de Janeiro: Difel, 1978.

_____. *O idiota da família – Gustave Flaubert de 1821 a 1857*. Tradução de Julia da Rosa Simões. Porto Alegre: L&PM, 2014.

WARHOL, Andy. *América*. Tradução de Ana Luiza Lopes. Porto Alegre: L&PM, 2012.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: CosacNaify, 2007.

Recebido: 13 de agosto de 2014.

Aceite: 12 de setembro de 2014.