



UEPB

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E
INTERCULTURALIDADE**

ANNA PAULA AIRES DE SOUZA

**ESCRITURAS EXPANDIDAS, REFERENCIALIDADE E ESPETACULARIZAÇÃO
NA LITERATURA LATINO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA
(MARIO BELLATIN, DANIEL LINK, RICARDO LÍSIAS E JACQUES FUX)**

CAMPINA GRANDE - PB

2020

ANNA PAULA AIRES DE SOUZA

**ESCRITURAS EXPANDIDAS, REFERENCIALIDADE E ESPETACULARIZAÇÃO
NA LITERATURA LATINO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA
(MARIO BELLATIN, DANIEL LINK, RICARDO LÍSIAS E JACQUES FUX)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, área de concentração Literatura e Estudos Interculturais, na linha de pesquisa Literatura comparada e intermedialidade, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Wanderlan da Silva Alves

**CAMPINA GRANDE - PB
2020**

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

S729e Souza, Anna Paula Aires de.
Escrituras expandidas, referencialidade e
espetacularização na literatura latino-americana
contemporânea [manuscrito] : (Mario Bellatin, Daniel Link,
Ricardo Lísias E Jacques Fux) / Anna Paula Aires de Souza. -
2020.
217 p. : il. colorido.
Digitado.
Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) -
Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2020.
"Orientação : Prof. Dr. Wanderlan da Silva Alves,
Departamento de Letras e Artes - CEDUC."
1. Escrituras expandidas. 2. Relato contemporâneo. 3.
Espetáculo. 4. Referencialidade. 5. Narrativa latino-americana.
I. Título

21. ed. CDD 801.95

ANNA PAULA AIRES DE SOUZA

Escrituras expandidas, referencialidade e espetacularização na literatura latino-americana contemporânea
(Mario Bellatin, Daniel Link, Ricardo Lísias e Jacques Fux)

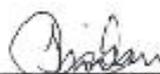
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI) da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito para obtenção do título de Mestre em Literatura e Interculturalidade.

Apresentada em 13 de março de 2020.

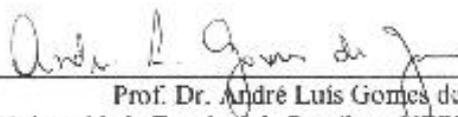
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Wanderlan da Silva Alves (Orientador)
Universidade Estadual da Paraíba – UEPB



Prof. Dra. Isis Milreu
Universidade Federal de Campina Grande - UFCG



Prof. Dr. André Luís Gomes de Jesus
Universidade Estadual da Paraíba – UEPB/PNPD/CAPES

Ao meu avô (*in memoriam*), pelo cuidado e amor, DEDICO.

AGRADECIMENTOS

Nesses últimos anos de estudo, aprovação e, por fim, defesa da dissertação e, conseqüentemente, conclusão do mestrado, gostaria de tecer agradecimentos às pessoas que me acompanharam e contribuíram para a construção desse sonho. Assim, agradeço primeiramente a Deus, por me guiar e dar forças e paciência para seguir firme no meu propósito. Ao meu estimado avô, Amaro Aires de Souza, que, apesar de não mais estar entre nós, me amou incondicionalmente e sempre foi um incentivador do meu crescimento pessoal e profissional. Seus abraços todos os finais de semana me davam forças para continuar, apesar dos percalços, e fazem do senhor, ainda hoje, presente metaforizado nos atos de amor e cuidado que tanto dedicou a mim e a nossa família. Sou eternamente grata pela oportunidade de ser sua neta.

Agradeço à minha família, meus pais Admario Aires de Souza e Maria do Carmo Aires de Queiroz, bem como meu irmão João Paulo Aires de Souza, por fazerem dos meus sonhos também os seus. Obrigada pelas orações, pela compreensão em relação ao meu pouco convívio em casa nos últimos anos, pela paciência e por ser sempre meu porto seguro em Parari e onde quer que eu esteja. Obrigada pelo apoio, pelos abraços, pelo colo e por sempre acreditarem em meu potencial. Devo quem eu sou a vocês, em especial a mainha, que no seu pouco entendimento acerca do feminismo e da luta das mulheres, me criou para, tal como ela, ser dona de mim, independente e lutar pelo que anseio. Orgulho-me em perceber tanto da senhora em mim.

Minha gratidão aos amigos Cristiane Moraes e Hortêncio Medeiros, que acompanharam de perto todo o processo que envolveu desde o início até o momento atual do mestrado. Obrigada pelos sorrisos, pelos momentos de distração, pela cumplicidade, pelo convívio e por acreditarem em mim. Cada conquista teve a presença de vocês por perto, comemorando comigo.

Agradeço também à amiga/irmã Geovânia Aires, que, desde a infância, divide a amizade e a paixão pelas letras comigo. Obrigada pela atenção, cuidados e orações, sua fé sempre foi inspiradora para mim. A Wanderleia Farias, por ser uma amiga que, em meio aos estudos, ao trabalho e ao cotidiano corrido, representa a alegria e a cumplicidade, me arrastando sempre para uma vida social. Devo a vocês todos os momentos de distração e diversão, bem como os conselhos nos momentos conflituosos. A Lenira Madruga, pelo exemplo de profissional e pessoa. A minha cunhada, Edna Telma, pela disposição em ajudar e cuidado. A Ronaldo, por me acompanhar com sua amizade sincera desde quando o mestrado era, ainda, só um sonho. Amigo, obrigada por me escutar, estar ao meu lado, dividir os gostos

literários e sua arte e por estar sempre pronto para me ajudar quando preciso. Vocês fazem minha vida mais leve. Obrigada a todos pelos gestos de carinho e demonstração de amizade, é gratificante saber que tenho vocês ao meu lado.

Agradeço àqueles que no, decorrer da caminhada, se juntaram ao meu sonho e me fizeram sentir especial e capaz. À família que me acolheu aqui em Campina Grande, como sua. Ao meu namorado Jackson da Cunha Silva, por ter me incentivado e me inspirado a ser uma pessoa mais corajosa, decidida e a acreditar em mim mesma! Obrigada por estar constantemente presente nos meus dias, dividindo as alegrias, os problemas, a vida. Obrigada, principalmente, pelas sutilezas – são elas que impulsionam meu amor por você –, pelo abraço acolhedor, por vibrar com o menor dos meus sucessos, por cuidar das minhas duas preciosidades, pelo café nos dias de estudo pesado, por querer processar todo mundo que me magoe (risos), pela música que traz para os meus dias, por garantir que eu sempre me sinta cuidada, mesmo quando a saudade ou as dificuldades apertam. Amo você e todos os pequenos (e grandes) gestos diários que compreendem caminhar ao seu lado nessa vida. Agradeço também a você por ter me presenteado com pessoas tão especiais: Seu Alberto, Jussara, Eduardo e Nice que, apesar do pouco tempo de convívio, se tornaram família, cujo cuidado, atenção, e amizade a mim dedicados me fazem sentir acolhida e amada. Tenho vocês em meu coração.

Na figura da querida prima Denize Souza, agradeço a todos aqueles familiares que testemunharam a luta e o êxito, torcendo e rezando por mim

Aos colegas e professores do PPGLI. Obrigada pelos ensinamentos para além das aulas, nos seminários, cursos e conversas informais. Às secretárias do programa, pela atenção e o atendimento, sempre cuidadosas e educadas.

À banca examinadora que contribuiu para a construção dessa pesquisa. Em especial, ao meu orientador, Prof. Dr. Wanderlan da Silva Alves, que considero, sobretudo, um grande e estimado amigo, pelas orientações pacientes, dedicadas e comprometidas. Obrigada por, no decorrer desses anos, ter depositado confiança em minha capacidade e sido o alicerce para a construção dessa pesquisa. Sem sua ajuda, apoio e competência, não teria sido possível realizá-la. Aos demais membros da banca, pela disponibilidade de leitura, análise e considerações acerca do meu trabalho.

Agradeço, ainda, a CAPES pela concessão de bolsa nos quase vinte e quatro meses do Mestrado.

Um livro qualquer pode ser modelo de todos os demais; daí ser urgente estabelecer uma tipologia e ao mesmo tempo não ser nada urgente nem ter a menor importância. Os “tipos” de livro se estendem em todas as direções e através de todos os níveis: romances, catálogos, epistolares, manuais, ilustrados, de capa dura, de vinte páginas, de mil e setecentas, apaixonantes, para crianças, de poesia, de viagens, *best sellers*, gofrados, clássicos, em chinês, em papel de arroz [...] Posta ao alcance de todos, essa multiplicidade exige novas formas de erudição, tão novas que não podemos imaginá-las, mas que, no entanto, já estão em funcionamento (César Aira, *A trombeta de vime*).

RESUMO

Nessa dissertação, desenvolvemos uma análise de quatro narrativas contemporâneas marcadas pela indeterminação das fronteiras entre gêneros, estilos e noções de pertencimento ou não pertencimento, cujos limiares adquirem proporções tão porosas, que acabam por colaborar para a expansão da noção de relato, assim como de outros objetos artísticos. São elas: *Divórcio*, do brasileiro Ricardo Lísias, *Meshugá*, do brasileiro Jacques Fux, *La ansiedad*, do argentino Daniel Link, e *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, do mexicano Mario Bellatin. Para isso, nosso trabalho se constrói alicerçado em três capítulos: no primeiro, a noção de expansão e alargamento das fronteiras entre os gêneros é abordada em relação aos recursos de referenciação e autorreferenciação nas narrativas que constituem o *corpus*. Baseamo-nos, principalmente, nos estudos de Rosalind Krauss (2008) sobre a expansão, de Josefina Ludmer (2010) sobre a pós-autonomia, de Florencia Garramuño (2014) sobre a inespecificidade, e de Natalia Brizuela (2014) sobre as relações entre literaturas e fotografia, assim como nos estudos sobre autoria e autoficção, de Diana Klinger (2006; 2008); no segundo, por sua vez, tratamos das expansões e problematizações dos pertencimentos na escritura, a partir da problematização da categoria de autor, centrando-nos nos processos de espetacularização e performance da figura autoral nos quatro relatos. Consideramos, para essa leitura, fundamentalmente, os conceitos de reprodução e espetáculo, conforme as formulações de Theodor Adorno (1977) e Guy Débord (2003), assim como certas reconfigurações contemporâneas desse debate, como a revitalização dos sentidos do conceito de reprodução apresentada por Robert Hullot-Kentor (2008), além do conceito de espetáculo ligado à problemática da representação e do jogo com o real, tal como foi desenvolvido por Reinaldo Laddaga (2007); por fim, no terceiro capítulo, a partir das análises desenvolvidas nos capítulos precedentes, desenvolvemos a hipótese de que as narrativas analisadas nos permitem pensar num processo de expansão narrativa como uma das expressões tanto do relato quanto da cultura contemporâneos, no âmbito da escritura. Para isso, analisamos os processos de espelhamento constitutivos das textualidades do *corpus* e, também, os recursos e procedimentos narrativos que, nesses textos, extravasam os limites daquilo que, no âmbito da arte moderna, foi tratado como jogos de representação ou *mise en abyme*. Nesse capítulo, os estudos de Rosalind Krauss (1999) sobre a expansão e sobre a condição pós-*medium* da arte contemporânea são, também, fundamentais. Em síntese, este é, portanto, um estudo de quatro narrativas latino-americanas das últimas décadas e de suas relações com procedimentos e recursos escriturais que problematizam suas possibilidades de pertencimento e de não

pertencimento ao âmbito da arte moderna, de suas noções e traços formais, ao mesmo tempo em que, por essa via, os relatos estudados se constituem em expressão possível do estado da narrativa contemporânea na América Latina.

Palavras-chave: Escrituras expandidas. Relato contemporâneo. Espetáculo. Referencialidade. Narrativa latino-americana.

ABSTRACT

In this master dissertation, we developed an analysis of four contemporary narratives marked by the indeterminacy of the frontiers between genres, styles and notions of belonging or not belonging, whose boundaries acquire such porous proportions, that they end up collaborating for the expansion of the notion of reporting, as well as others artistic objects. As it follows, they are: *Divórcio*, from the Brazilian Ricardo Lísias, *Meshugá*, from the Brazilian Jacques Fux, *La ansiedad*, from the Argentinian Daniel Link, and *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, from the Mexican Mario Bellatin. Thus, our text is grounded on three chapters: in the first, the notion of expanding and widening the frontiers between genres is addressed concerning the resources of reference and self-reference within the *corpus* narratives. The research is based, mainly, in Rosalind Krauss' (2008) studies about expansion, in the idea of post-Autonomia of Josefina Ludmer (2010), the concept of nonspecificity of Florencia Garramuño (2014), and Natalia Brizuela's (2014) approach in the relations between literature and photography, but also Diana Klinger's (2006; 2008) definitions of authorship and self-fiction; in the second chapter, in its turn, we deal with the expansions and problematizations of belonging in writing, by the problematization of the author category, we centred the research in the process of performance and theatricalization of the author's figure in the four reports. For this reading, we tightly consider the concepts of reproduction and spectacle, as stated by Theodor Adorno (1977) and Guy Debord (2003), as well as certain contemporary reconfigurations of this discussion, such as the revitalization of the conceptual meanings of reproduction presented by Robert Hullot-Kentor (2008), in addition to the concept of spectacle linked to the problem of representation and the exchanges with the idea of reality, as developed by Reinaldo Laddaga (2007); finally, in the third chapter, making use of the analyzes developed in the preceding sections, we developed the hypothesis that the narratives investigated allow us to think about a process of narrative expansion as one of the expressions of both the contemporary report and contemporary culture, within the scope of writing. Therefore, we analyze the processes of mirroring that constitute the textualities of the *corpus* and, also, the resources and narrative procedures that, in these texts, go beyond the limits of what, in the scope of modern art, was treated as representation games or *mise en abyme*. In this particular chapter, Rosalind Krauss' (1999) studies about expansion and about post-medium status in contemporary art are also fundamental. In summary, this is, therefore, a study of four Latin-american narratives of the last decades and their relations with procedures

and writing resources that question their possibilities of belonging and not belonging to the scope of modern art, their notions and formal features, in this way, at the same time, the reports studied are a possible expression of the status of contemporary narrative in Latin America.

Keywords: Expanded writing. Contemporary report. Spectacle. Referentiality. Latin-american narrative.

RESUMEN

En esta tesis de maestría, analizamos cuatro narrativas contemporáneas marcadas por la indeterminación de los límites entre géneros, estilos y nociones de pertenencia o no pertenencia, cuyos umbrales adquieren proporciones tan porosas, que terminan colaborando para la expansión de la noción del relato, así como otros objetos artísticos. Ellos son: *Divorcio*, del brasileño Ricardo Lísias, *Meshugá*, del brasileño Jacques Fux, *La ansiedad*, del argentino Daniel Link, y *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, del mexicano Mario Bellatin. Con este fin, nuestro trabajo se estructura en tres capítulos: en el primero, la noción de expansión y ampliación de los límites entre los géneros se aborda en relación con los recursos de referencia y autorreferencia en las narrativas que constituyen el *corpus*. Nos basamos principalmente en los estudios de Rosalind Kraus (2008) sobre la noción de expansión, Josefina Ludmer (2010) sobre la post-autonomía, Florencia Garramuño (2014) sobre la inespecificidad, y Natalia Brizuela (2014) sobre las relaciones entre literatura y fotografía, así como en los estudios sobre autoría y autoficción de Diana Klinger (2006; 2008); en el segundo, a su vez, abordamos las expansiones y la problematización de las pertenencias en la escritura, desde la problematización de la categoría de autor, centrándonos en los procesos de espectacularización y *performance* de la figura del autor en los cuatro relatos. Para esta lectura, empleamos fundamentalmente los conceptos de reproducción y espectáculo, formulados por Theodor Adorno (1977) y Guy Débord (2003), así como ciertas reconfiguraciones contemporáneas de este debate, como la revitalización del concepto de reproducción presentado por Robert Hullot-Kentor (2008), además del concepto de espectáculo vinculado con el problema de la representación y el juego con la realidad desarrollado por Reinaldo Laddaga (2007); finalmente, en el tercer capítulo, a partir de los análisis desarrollados en los capítulos anteriores, desplegamos la hipótesis de que las narraciones analizadas nos permiten pensar en un proceso de expansión narrativa como una de las expresiones tanto del relato como de la cultura contemporáneos, en el marco de la escritura. Para ello, analizamos los procesos de duplicación que constituyen las textualidades del *corpus* y, asimismo, los recursos y procedimientos narrativos que, en dichos textos, van más allá de los límites de lo que, en el ámbito del arte moderno, se trataba como juegos de representación o *mise en abyme*. En este capítulo, los estudios de Rosalind Krauss (1999) sobre la expansión y la condición post-media del arte contemporáneo también son fundamentales. En resumen, éste es, por lo tanto, un estudio de cuatro narrativas latinoamericanas de las últimas décadas y sus relaciones con artificios y recursos escriturales

que problematizan sus posibilidades de pertenencia y no pertenencia al arte moderno, sus nociones y características formales, al mismo tiempo que, de esta manera, los relatos estudiados figuran como una posible expresión del estado de la narrativa contemporánea en América Latina.

Palabras-clave: Escrituras expandidas. Relato contemporáneo. Espectacularización. Referencialidad. Narrativa latinoamericana.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1- Capa de <i>Obra Reunida</i>	80
Figura 2- Capa do livro <i>Meshugá</i>	82
Figura 3- Contracapa de <i>Meshugá</i>	82
Figura 4- Capa do livro <i>La ansiedad</i>	84
Figura 5- Fotografia presente em <i>Divórcio</i>	86
Figura 6- Fotografia presente em <i>Divórcio</i>	87
Figura 7- Fotografia presente em <i>Divórcio</i>	87
Figura 8- Fotografia de uma graduação de Shiki Nagaoka, em que ele aparece “destacado” pelo círculo	92
Figura 9- Shiki Nagaoka e seu jovem servente	93
Figura 10- Fotografia de Shiki Nagaoka	93
Figura 11- Fotografia dos pais de Shiki Nagaoka	94
Figura 12- Fotografia do recipiente para água fervente usado no tratamento para o nariz	95
Figura 13- Fotografia do espremedor de nariz	95
Figura 14- Fotografia do vaso em que eram depositados os excrementos do nariz	96
Figura 15- Fotografia do espelho de Shiki Nagaoka	96
Figura 16- Livro <i>Fotos y Palabras</i>	127
Figura 17 - Filme <i>Tarde de otoño</i>	128
Figura 18- Ricardo Lísias depois da chegada da corrida São Silvestre	135
Figura 19- Publicação sobre <i>Divórcio</i> no Facebook do autor	135
Figura 20- Publicação sobre <i>Meshugá</i> no Instagram do autor	137
Figura 21- Reportagem no Jornal <i>O Globo</i> sobre Jacques Fux	137
Figura 22- Divulgação de leituras dos leitores	138
Figura 23- Publicação no Instagram do autor divulgando leitor	138
Figura 24- Publicação no Instagram do autor divulgando leitor	139
Figura 25- Publicação no Instagram do autor divulgando leitor	166
Figura 26- Publicação no Instagram do autor divulgando leitor	166
Figura 27- Mário Bellatin e sua prótese em formato de pênis	170
Figura 28- <i>Las meninas</i>	175

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	16
2 ESCRITURAS LIMÍTROFES	25
2.1 Para além da indecidibilidade dos gêneros	25
2.2 Expansões, indefinições e desestabilização do literário	33
2.3 Referência, referencialidade, autorreferência e autorreferencialidade	39
2.3.1 Autorias	45
2.3.2 Imagem, fotografia e possibilidades da autoria	78
2.4 Expansões: literatura e fotografia	88
2.4.1 Expansões: internet, ensaio e ficção	100
3 FACES DA ESPETACULARIZAÇÃO: ESCRITOR, AUTORIA E ESCRITURA	112
3.1 Espetacularização: atualização de um conceito e problematização da noção de autenticidade	112
3.2 Espetacularização e autenticidade	117
3.3 Espetacularização de realidades	134
3.3.1 Espetacularização (de si) e autoficção	144
3.3.2 Espetacularização e performance	158
4 ESCRITURAS EXPANDIDAS E CULTURA CONTEMPORÂNEA DO RELATO	172
4.1 Mise en abyme	172
4.1.1 A mise en abyme e “o que vem depois”	184
4.2 Expansão do relato como estado da literatura contemporânea	193
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	203
REFERÊNCIAS	209

1 INTRODUÇÃO ‘

A arte contemporânea tem como algumas de suas características a procura por novas rotas estéticas e desestabilizar as categorias de pertencimento já estabelecidas na cultura da arte moderna. É, justamente, na problematização do pertencimento que, para Florencia Garramuño (2014), residiria o potencial crítico da arte contemporânea. Por sua vez, a narrativa contemporânea acentua “[...] o transbordamento de alguns dos limites mais conspícuos que haviam definido o literário com relativa comodidade, pelo menos até os anos 1960” (GARRAMUÑO, 2014, p.33). A transposição das fronteiras de pertencimento ocorre em meio a uma profusão de textos literários e escritores que promovem um processo de intensa referenciação, autorreferenciação e espetacularização, que aponta para um estágio da cultura atual do relato na arte contemporânea, colocando em debate, também, “[...] hierarquias entre autor e espectador, entre a ação e a contemplação” (GARRAMUÑO, 2014, p.26-27).

Josefina Ludmer (2010a), em seu ensaio-manifesto “Literaturas Pós-autônomas”, publicado na revista *Sopro*, recoloca em discussão as noções que conceituam e delimitam a literatura moderna, e aponta para um movimento que põe a literatura em um lugar incerto em relação às categorias que a “aprimorem”. Na concepção da autora “[...] esse fim de ciclo implica novas condições de produção e circulação do livro que modificam os modos de ler. Poderíamos chamá-las de escrituras ou literaturas pós-autônomas” (LUDMER, 2010a, p.2). As literaturas pós-autônomas se constituem, nesse sentido, em “[...] práticas literárias territoriais do cotidiano” (LUDMER, 2010a, p.2) e baseiam-se em dois pressupostos acerca do mundo atual. O primeiro postulado é que “[...] todo o cultural (e literário) é econômico e todo o econômico é cultural (e literário)” (LUDMER, 2010a, p.2). Já o segundo é que ficção e realidade se fundem, nesse contexto.

Ludmer, em “Notas para literaturas pós-autônomas III”, afirma que o desmoronamento do mundo bipolar produz/produziu a fusão dos opostos e a “[...] desdiferenciación entre los polos anteriores” (LUDMER, 2010b, sem número de página) e possibilita pensar a fusão e o intercâmbio entre o íntimo e o público, o que está dentro e que se encontra fora, o abstrato e o concreto, etc. No caso da dicotomia ficção e realidade, campo de oposição anteriormente tomado como bipolar, é possível pensar a junção de ambos, de modo que a ficção muda seu estatuto, uma vez que engloba a realidade até se confundir com ela. Para a autora: “El resultado es la realidadficción, que no es una materia hecha de las dos, no es una mezcla, un mestizaje, un híbrido o una combinación, sino una fusión donde cada término es, de un modo inmediato, el otro: la realidad ficción y la ficción realidad” (LUDMER, 2010b, sem número

de página).

O processo de desestabilização das estruturas que sustentavam a ideia de autonomia da literatura, questionada por Ludmer (2010a), acaba por expandir noções fechadas e relacionadas aos gêneros, aos meios e às formas pelas quais a literatura se materializa. Autores como Florencia Garramuño (2014), Natalia Brizuela (2014), Nicolas Bourriaud (2011) e Rosalind Krauss (2008), por exemplo, apesar dos diferentes conceitos que apresentam ou exploram, entendem que há um alargamento, uma expansão do campo literário e artístico recente, ou melhor, um campo ampliado/expandido, se adotarmos o conceito de Krauss.

Campo expandido é um conceito que pretende, portanto, nomear formas e expressões artísticas que ultrapassam/extrapolam uma área específica da arte. Nas narrativas em campo ampliado ocorre um embaralhamento de fronteiras que, anteriormente, supunha-se, separavam literatura, fotografia, *performance*, etc. Mais do que isso, é um movimento de transposição das práticas artísticas, colocando-as fora dos lugares que até então pretendiam atribuir-lhes sentidos fixos, puros, inserindo-as em outras formas e práticas artísticas (ou não), articulando-as e, de certo modo, pondo em cheque categorias pré-estabelecidas que procuravam tratar da arte a partir de definições fechadas.

Segundo Reinaldo Laddaga (2007), há um retorno à forma do relato e, conseqüentemente, o ato da escrita se sobrepõe aos temas apresentados na narrativa contemporânea. Esses relatos acabam mostrando fragmentos ou “[...] imágenes de la realidad” (LADDAGA, 2007, p.20), tendo em vista que a construção do texto ocorre como que por um experimento ou *performance*. Referindo-se à produção literária dos últimos vinte anos, Laddaga constata uma proliferação de obras-experiências inacabadas. Dessa forma, os espetáculos de realidade (LADDAGA, 2007) valem-se, por vezes, de uma escrita realizada por meio de imagens, cujo objetivo é ofertar ao leitor “entregas” ou “emissões” de histórias já conhecidas e que, por sua vez, já foram contadas e recontadas, de vários modos. Nesse sentido, o escritor assume um papel de executante desses espetáculos de realidade. Cabe destacar, no entanto, que a espetacularização ocorre, também, por outras vias – como a da autoficção, da atualização da noção de autenticidade, da *performance* –, que, apesar de distintas, acentuam o papel de executor desempenhado pelo escritor.

Por sua vez, a pesquisa que ora apresentamos pauta-se num *corpus* de análise constituído por quatro narrativas da literatura contemporânea latino-americana que apresentam procedimentos textuais – as escritas de si, o apagamento das fronteiras entre ficção *versus* realidade e/ou entre os próprios gêneros escriturais, a espetacularização

associada à figura do autor, a fluidez e/ou indefinição das formas literárias, etc. – que, apesar de não serem necessariamente recentes no universo literário, se intensificam e se ressignificam na literatura recente. Nosso *corpus* de pesquisa é constituído pelas ficções: *La ansiedad*: novela trash (2004), do argentino Daniel Link, *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (2005), do mexicano Mario Bellatin, *Divórcio* (2013), do brasileiro Ricardo Lísias, e *Meshugá*: um romance sobre a loucura (2016), do brasileiro Jacques Fux.

Daniel Link é escritor, professor e crítico literário. Foi, na Argentina, o responsável pela edição de uma significativa parte da obra de Rodolfo Walsh e Michel Foucault – esse último aparece, por exemplo, citado várias vezes na narrativa de *La ansiedad*. Além de *La ansiedad*, Link publicou outras obras literárias: *Exposiciones: tres novelitas pequeño burguesas* (2013), *Montserrat* (2010), *La mafia Rusa* (2008), *Carta al padre y otros escritos íntimos* (2002), *Los años noventa* (2001), entre outras, que transitam tanto pelo viés crítico quanto pelo literário.

La ansiedad: novela trash é uma narrativa que se desenvolve a partir dos motivos do amor, da decepção, da sexualidade, do universo gay, das novas tecnologias, etc. Para Beatriz Sarlo (2006), é a história da união de alguém que acredita ter encontrado o amor de sua vida e de um manipulador de sentimentos. O relato constrói-se, inicialmente, a partir de um dossiê que consiste em duas entrevistas cujo entrevistado é o próprio Daniel Link (personagem ficcionalizado/espetacularizado) e que compõem o jogo ficcional, tendo em vista que, bem como o restante da narrativa, elas também são criações do escritor. Nesse sentido, ele se coloca, também, como uma personagem, a personagem escritor. Nas entrevistas, expõe sua opinião sobre o livro e começa a despertar no imaginário do leitor certos referentes que se relacionam tanto com a narrativa do romance quanto com a vida pessoal do autor, elaborando, deste modo, a junção *ficção/realidade* referida por Ludmer (2010a).

Posterior ao dossiê, a narrativa estrutura-se com base em *prints*¹ de chats e e-mails – como num romance epistolar, só que imitando as possibilidades da internet – que contam a história de Manuel Spitz e Michel Gabineau, o manipulador e o que acredita ter se deparado com o amor, se adotarmos os julgamentos de Sarlo acerca das personagens. O romance começa tratando da vida de Manu antes de conhecer Michel, seu círculo de amigos, suas relações amorosas e sexuais, o fato de ser portador de HIV, sua vida de ócio, etc. No entanto, em uma viagem para Barcelona, precisamente em uma passagem por uma discoteca gay,

¹ *Print* deriva de *Print Screen*, uma tecla comum nos teclados de computador. Quando pressionada no *Windows*, por exemplo, captura no formato de imagem tudo o que aparece na tela, copiando a imagem para a área de transferência.

Spitz, conhece Michel e ambos parecem, após quatro noites juntos, se apaixonarem rapidamente. Depois de voltar a Buenos Aires, Manu começa uma investigação com seus conhecidos sobre Michel e, a todo custo, tenta convencê-lo a ir ao seu encontro e morarem juntos, afirmando que o ama loucamente e que deseja ter com ele uma vida conjugal, apesar de, na prática, não deixar para trás seus outros envolvimento sexuais, ao menos em sua vida na internet.

Michel vai morar com Manu antes do previsto – que seria o mês de agosto –, chegando em junho a Buenos Aires. Contudo, a convivência torna-se difícil, tendo em vista que Michel começa a desconfiar das mentiras de seu companheiro e de sua constante vivência e interação com outros rapazes nas redes sociais, o que provoca diversas brigas entre os dois, nas quais Manu o convence de seu amor e de que ele (Michel) é o culpado desses desentendimentos por incomodar-se com as suas conversas nos chats da internet. Até que, por meio de uma carta, Gabineau informa ao companheiro o término do relacionamento e, em contrapartida, tenta se desculpar, afirmando que apagou fotos e, inclusive, o aplicativo de chat de seu computador. No entanto, apesar das desculpas, há um grande afastamento entre eles, e aos poucos Michel desaparece da vida de Manu. O último e-mail do protagonista enviado a Michel Gabineau solicitando notícias deste e, também, o reembolso das passagens pagas por Manu para sua ida a Buenos Aires, é também o e-mail que fecha a narrativa, com a aparente superação por parte de Michel, do seu relacionamento com o protagonista.

O importante é observar que, associados aos e-mails e chats que expõem a relação do casal, estão trechos retirados de livros de autores conhecidos, como Thomas Mann, Michel Foucault, Josefina Ludmer, Kafka, etc., que se inserem na construção da narrativa, interligando a comunicação dos protagonistas e, de certo modo, comentando detalhes do romance, tendo em vista que, ao estarem deslocados do contexto que se originam, ganham e atribuem novas significações à diegese.

Já Mario Bellatin é um escritor mexicano com um grande número de publicações literárias e, atualmente, é um dos mais destacados escritores hispano-americanos. Além disso, criou a Escola Dinâmica de Escritores, que, segundo Brizuela (2014) tem uma peculiaridade: a proibição de escrever. Entre suas inúmeras publicações, podemos citar: *Mujeres de sal* (1986), *Salón de belleza* (1999), *El jardín de la señora Murakami* (2000), *Flores* (2004), *Lecciones para una liebre muerta* (2005), *El hombre dinero* (2013), entre inúmeras outras.

Em *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, Bellatin ficcionaliza uma *performance* realizada em uma conferência de autores, para inventar o relato da vida de seu suposto autor favorito. Shiki Nagaoka, personagem principal, cujo nariz é de tamanho descomunal,

manifesta a diferença entre ele e sua família – uma vez que o grande nariz era a marca dos povos estrangeiros que chegavam ao Japão, segundo o narrador. Desde cedo, Shiki Nagaoka é aficionado aos temas que envolvem o nariz e, obcecado, escreve cerca de oitocentos *monogataryutsis* até os vinte anos de idade. Depois, cria outra série de *monogataryutsis* eróticos que tinham como protagonista, também, o nariz. Sempre muito estudioso e dedicado à literatura, decide morar em um monastério, tendo em vista a decepção amorosa com seu servente. Lá passa treze anos, dentre os quais o nariz também foi protagonista, principalmente, das piadas dos outros monges. No tempo que vive no monastério, dedica-se à literatura e aos estudos acerca das línguas. Em sua vida enclausurada, apesar da pequena distância da propriedade de sua família, Shiki Nagaoka foi excluído das relações familiares, considerando que nunca mais teve contato com seus parentes nem os viu, com exceção da irmã, que, atenta as suas necessidades, o visitava. Nas visitas o autor entregava a sua irmã o que escrevia dentro do monastério, e ela guardava seus escritos em um local seguro. Na vida de clausura, ele se dedica à limpeza do salão principal e da ala norte e à manutenção das luzes, de modo que somente ao anoitecer podia escrever.

Segundo o narrador, o interesse de Shiki Nagaoka pelas fotografias está relacionado à sua paixão pela literatura, pois, para ele, era um privilégio expressar com imagens visuais aquilo que as palavras tardavam para representar. Fotografou muito e também foi fotografado – inclusive com o servente que o acusaria de assédio –, contudo, afirma-se, no relato, que essas fotos se perderam ou foram destruídas por sua família. Essa, todavia é uma informação conflitante, considerando que, supostamente, há uma foto de Shiki Nagaoka e do servente no dossiê fotográfico apresentado no final do livro.

Novamente de acordo com o narrador, depois que sai do monastério, Shiki Nagaoka procura junto com sua irmã um local para abrir seu negócio, um laboratório de revelação de fotografias, que manteve por toda a vida e que influenciaria sua imagem como referência, no que diz respeito à fotografia, para autores como José María Arguedas e Juan Rulfo e para estudiosos que buscam entender a capacidade narrativa da fotografia evidenciada pelo misterioso (e narigudo) escritor.

Todavia, as fotografias presentes em *Shiki Nagaoka* não funcionam como material documental, e sim como artifício artístico, problematizando a função testemunhal do material fotográfico. A narrativa de *Shiki Nagaoka* é constituída de um relato fragmentado (uma biografia?) que relata a vida do protagonista, seguida de dois dossiês: um com suas obras e pesquisas acerca do autor e o outro com fotografias. Cabe destacar que, em uma de suas primeiras edições, a narrativa é composta, ainda, de dois contos sobre o nariz, ambos

intitulados “La nariz” e citados no decorrer da narrativa: o primeiro em uma das epígrafes que abrem o relato e o segundo tanto na epígrafe quanto mencionado no texto como escrito inspirado na vida do autor Shiki Nagaoka.

Já Ricardo Lísias, autor de *Divórcio*, além de escritor, trabalha como professor de Língua e Literatura Portuguesa. Em sua carreira com a escrita literária, já apresenta um relevante número de títulos publicados, entre eles romances como *O livro dos Mandarins* (2009), *o Céu dos suicidas* (2012), *A vista particular* (2016), *Inquérito policial: Família Tobias* (2016); livros de contos e crônicas, tais como *Anna O e outras novelas* (2007), *A sacola perdida* (2013), *Concentração e outros contos* (2015); além de edições publicadas em outros países como, por exemplo, *El libro de los mandarines* (2009), na Argentina, e *Manto de Estrellas* (2005), na Espanha.

A narrativa de *Divórcio* conta a história de Ricardo Lísias, narrador e protagonista, a partir da descoberta do diário de sua esposa jornalista. O livro subdivide-se em quinze quilômetros, referência direta à Corrida de São Silvestre – da qual Ricardo narrador/personagem e Ricardo escritor participa – e ao percurso que teve que transpor para recuperar-se do trauma de todo o processo que envolveu o seu divórcio. No início da leitura, um dos aspectos que se sobressai é a coincidência de nomes entre o autor, o narrador e personagem principal da trama: Ricardo Lísias. Para Jacques Fux (2013), a questão primordial não é a “verdadeira” história alocada por trás dos nomes que coincidem, mas como o Ricardo autor opera o uso das palavras, da realidade que o cerca e, obviamente, de seus dados biográficos para criar literatura.

Logo no início da narrativa, o autor-narrador-protagonista descreve a sensação de estar em carne viva, sem pele. Depois de quatro meses de casamento, ele depara-se com a descoberta do diário de sua esposa, no qual ela fazia anotações e confissões sobre seu trabalho, vida pessoal e, em especial – ao menos da perspectiva do narrador –, como via seu marido e, conseqüentemente, seu casamento. A leitura do diário – meio pelo qual Ricardo descobre a falta de amor, respeito e admiração da esposa por ele, pela vida conjugal que tinham, além da traição – resulta em duas coisas: o divórcio (quando sai de casa para o “cafofo”) e o trauma metaforizado pela perda da pele. Diante disso, a descoberta de Lísias se revela aos poucos para os leitores, à medida que trechos do diário são transcritos (em sua maioria, repetidamente) e, simultaneamente, por meio do percurso de corrida e escrita dos quinze quilômetros, vai ocorrendo à superação do trauma, paralela aos treinos para a corrida, ao resgate de memórias, à construção de planos, à escrita do livro e à redescoberta de si, deixando pouco a pouco para trás (até não mais serem citados) os trechos do diário que

resultaram em sua separação.

Em determinado momento do relato, o narrador conta que no período em que esteve em crise teve a sensação de estar dentro de um de seus livros, isto é, como numa *mise en abyme*. *Divórcio*, por sua vez, por meio de sua narrativa, refere-se a alguns fatos verificáveis na vida real, por isso sua classificação gira em torno de terminologias como autoficção, biografia, etc. Contudo, a discussão conceitual é o que menos importa em relação à narrativa de Lísias, interessando, portanto, os procedimentos de expansão da linguagem e do relato, a partir de processos referenciais.

Quanto ao escritor Jacques Fux, ele fez graduação em matemática, mestrado em ciência da computação, doutorado e pós-doutorado em literatura. Como escritor, já publicou: *Antiterapias* (2012), *Brochadas: confissões sexuais de um jovem escritor* (2015), *Meshugá: um romance sobre a loucura* (2016) e *Nobel* (2018). Em *Meshugá*, o narrador recria trechos de biografias de personagens famosos mundialmente e de origem judia, intercalados com problemáticas justificativas para a suposta loucura judaica recolhidas de diversas fontes. Através da narração da “biografia” dessas personagens, ele faz referência a si próprio, incursionando no universo da autoficção, por meio da autorreferência, visto que sua origem judaica e, também, a dificuldade de escrever sobre esse trauma emergem no seu relato. Somados aos capítulos biográficos, Fux insere, entre uma história e outra, capítulos ensaísticos que expõem e ironizam passagens históricas dos séculos XIX e XX, principalmente, e teorias pseudocientíficas acerca dos judeus e da loucura a eles associada na imaginação pública.

Meshugá, palavra que dá nome ao relato de Fux, é oriunda do dialeto *ídiche* e significa “louco”. No decorrer da narrativa, o autor trata dos mitos que associam cultura judaica e loucura a discursos em que prevalecem o preconceito e o ódio destinado a esse povo. Aparecem, portanto, ligados à ideia do judeu louco designações como avarento, incestuoso, manipulador, pervertido etc. Há, todavia, uma justificativa que, segundo o autor, é a base dessas crenças: no final do século XIX, inúmeras teorias, em geral, antissemíticas – tratadas nos capítulos ensaísticos da narrativa – afirmavam que os judeus eram mais propensos ao desenvolvimento de doenças mentais. O autor retoma os preconceitos e loucuras em maquetes biográficas de judeus famosos, como: Sarah Kofman (filósofa), Woody Allen (cineasta), Ron Jeremy (ator de filmes pornográficos), Otto Weininger (filósofo), Grisha Perelman (matemático), Daniel Burros (membro do Ku Klux Klan), Bobby Fischer (enxadrista) e Sabbatai Zevi (profeta). Ao escrever as biografias, Fux realiza dois movimentos: o primeiro, de questionamento dos mitos acerca desse povo, através da sátira e do flerte com a vida real

das personagens; e o segundo, de problematização – a partir dos fragmentos formados por cada história de cada personagem biografado – da figura do narrador, que também é escritor judeu.

A temática da loucura no relato confunde-se com a pretensão de um romance formado por um mosaico de histórias, de variadas personagens e desprovido de uma ordem linear que, em seu somatório, resultam na imagem do narrador, também louco, fragmentado e judeu. Já no projeto gráfico de capa a intencionalidade de confusão entre personagem, narrador e autor está presente, quando, da cabeça de um homem, brotam tanto as personagens quanto as crenças e preconceitos discutidos na narrativa. A imagem de capa funciona, portanto, como uma metáfora, sugerindo que todas as personagens são parte de uma só figura, a do narrador (ou o do próprio escritor Jacques Fux), formando, então, as suas crenças internas acerca de seu povo, que busca questionar, superar.

Para analisar as narrativas anteriormente apresentadas e os modos como os processos de referência, autorreferência e espetacularização atuam como uma via de leitura crítica da própria literatura, no presente, e da maneira como a interposição dos diversos meios de comunicação não só vão interferindo na criação literária, mas também colaboram para e/ou problematizam os meios a partir dos quais a literatura vem sendo feita em nossa época, nossa dissertação estrutura-se em três capítulos. O primeiro, “Escrituras Límitrofes”, articula conceitos como referência, autorreferência, processos de desestabilização dos gêneros e de noções de estabilidade na narrativa contemporânea, com o intuito de analisar como esses procedimentos expandem as narrativas e potencializam discussões sobre a cultura contemporânea das artes. Para tanto, nos valem de Jacques Derrida (1980), Florencia Garramuño (2014), Josefina Ludmer (2010a), Reinaldo Laddaga (2007), Natalia Brizuela (2014), Flora Süssekind (2013), Krauss (2008), entre outros, que, por diferentes perspectivas, analisam o alargamento das narrativas e a impossibilidade de pureza dos gêneros. As narrativas de nosso *corpus* se expandem por suas relações com as escritas de si, pelo entrecruzamento de meios como fotografia, *performance*, internet, entre outros, e por processos experimentais de escritura.

Por sua vez, o segundo capítulo, “Fases da espetacularização: escritor, autoria e escritura”, trata, inicialmente, de uma contextualização teórica acerca da indústria cultural e do conceito de espetacularização, cunhado por Débord (2003), apontando para certa atualização semântica desses conceitos em nossa época, a partir de Hullot-Kentor (2008). Posteriormente, analisam-se os processos de espetacularização da escrita e do escritor, a partir de três aspectos: as relações entre espetacularização e autenticidade; a relação entre

espetacularização e realidade; e, por último, relação entre espetacularização e *performance*, a partir das considerações de Laddaga (2007).

O terceiro capítulo, “Escrituras expandidas e cultura contemporânea do relato”, tem como objetivo refletir sobre o processo de expansão narrativa, analisando como – apesar de o procedimento de *mise en abyme* ser fundamental à construção das narrativas que formam o *corpus* deste trabalho – o processo de expansão operado nesses relatos supera as possibilidades conceituais da *mise en abyme*, pois são escrituras que parecem inscrever-se numa cultura das artes cuja relação com a cultura da arte moderna é de problematização e não mais de pertencimento. Nesse sentido, a expansão é um traço potencialmente constitutivo de certa vertente do relato contemporâneo e aproxima-se, quanto a isso, do que Laddaga (2006) aponta como sendo uma nova cultura das artes, que parece emergir neste início de século XXI.

Tendo em vista que a *mise en abyme* é um procedimento fundamental que promove um primeiro nível de expansão do relato para dentro de si mesmo, na cultura da arte e da literatura modernas, a expansão, por sua vez, avança no sentido de outros entornos, não se restringindo ao abismo, uma vez que, na arte moderna, ele está, fundamentalmente, alocado no texto literário ou no objeto artístico, num processo voltado para dentro, mas, quando pensamos numa ampliação da narrativa para as redes sociais, os canais no *YouTube*, os aparecimentos da obra, do autor, etc., em diferentes meios e no fato de que todos esses elementos incorporam-se, difusamente, à noção de obra, criando vínculos que projetam novas relações entre o livro, o literário e suas expansões do/no/para o relato adquire outro matiz, diferente daquilo que, conceitualmente, a *mise en abyme* é capaz de abarcar.

Quanto à sua estrutura geral, é importante observar que esta dissertação apresenta uma organização em espiral, pois, no primeiro capítulo, em meio à análise das questões ligadas à referencialidade, vão emergindo elementos importantes para a leitura que propomos fazer, como aqueles relacionados à autoficção, à espetacularização e, mesmo, ao campo expandido. Dada a impossibilidade metodológica de tratar de todos esses aspectos simultaneamente, eles são retomados posterior e progressivamente, em tópicos específicos, nos quais procuramos tratá-los com o rigor exigido de um texto acadêmico. Como consequência desse movimento interno, por vezes não pudemos sanar algumas repetições que, no entanto, se, por um lado, podem ser apontadas como deficiências de estilo, por outro, primam pela clareza e legibilidade do trabalho, assim como pelo rigor analítico.

2 ESCRITURAS LIMÍTROFES

2.1 Para além da indecidibilidade dos gêneros

Tornaram-se frequentes na literatura latino-americana textos que dificultam o estabelecimento de categorias de análise como o gênero, por exemplo, por estarem situados em uma zona de limites incertos. Sendo assim, inclinam-se à criação de gêneros mesclados, híbridos, acentuando, no âmbito dessa literatura, um costumeiro interesse e uso pela experimentação narrativa (GUTIÉRREZ, 2015; AMARO, 2017). São escritos que tendem a impulsionar a literatura para movimentos marcados pela deriva do elemento estético, o que acaba por desestabilizar as convenções escriturais, encaminhando a literatura para além de seus limites, das linguagens ordenadas e das certezas de seus fundamentos (OLMOS, 2011).

Cabe destacar que o caráter de hibridismo das escrituras latino-americanas não é um fator exclusivo de nossa época, pois essa literatura é marcada por uma produção híbrida, uma vez que os gêneros literários inseridos em seu contexto espaço/cultural mestiço, diverso, – de línguas, povos, culturas –, alcançam funções inovadoras nos mecanismos culturais, que também se destacam pela hibridização (D'ANGELO, 2009). A América Latina – bem como outras regiões no mundo, no que se refere ao contexto literário – se constitui de “[...] comunidades interliterárias”, ou seja, sistemas que são plurais, por sua definição ou configuração – política, geográfica¹, cultural, artística (CARVALHAL, 2003). Também na literatura hispano-americano colonial já existiam relações de transgressões e misturas de gênero. Rafael Gutiérrez (2015) cita o estudo de Cedomil Goic, afirmando que o recurso à hibridização de gêneros já era utilizado como estratégia de escritura desde, aproximadamente, o século XVIII².

¹ A dissolução da fronteira geográfica, por exemplo, interfere em aspectos, tais como gênero e filiação estética, como D'Angelo (2009) ilustra a partir de *Radiografía do Pampa* (1933), de Ezequiel Martínez Estrada: “Nesse pampa, cuja regionalização concerne a múltiplos lugares de diferentes soberanias nacionais, a fronteira entra em crise e, com ela, o gênero do ensaio, que começa a perder a aura de objetividade suprema para refugiar-se num sentimento de pessimismo e de solidão, que perdurará por muito tempo ainda nas letras latino-americanas. Trata-se de uma marca constante, um fio invisível que “desvela” mitos e ficções, heróis e deformações históricas (um exemplo que vale por todos: *Cem anos de solidão*, de Garcia Márquez). Em outras palavras: a fronteira geográfica influencia o próprio gênero literário, que se torna, ele mesmo, fronteira” (D'ANGELO, 2009, p.179-180).

² “Não obstante, diz ele, corresponderia à experiência primária de leitura o fato de perceber a intenção genérica das obras. Nesse sentido, por exemplo, obras como os “livros de visões” e as “alegorias”, seriam gêneros institucionalizados que o leitor compreenderia como obras de edificação espiritual e não como obras de invenção. Assim mesmo, textos da época colonial como *El carnero*, *Miscelánea antártica* ou *Restauración de la Imperial* misturavam o gênero histórico e o tratado de caráter no literário (político, religioso, moral) com histórias imaginárias que funcionavam à maneira de exemplos, sem que por essa razão fossem lidas ou compreendidas em sua totalidade como romances ou obras de imaginação” (GUTIÉRREZ, 2015, p.108-109).

Apesar do, já remoto, uso na literatura e em outras expressões artísticas, a hibridização se acentua nas narrativas latino-americanas do século XXI, marcadas pela forte presença da mistura de vários tipos de textos, artes, gêneros, discursos, suportes etc. Por sua vez, a perspectiva pela qual analisamos o hibridismo se desdobra e adquire proporções tão porosas, que acaba por expandir a noção de obra, identificando-a com objetos de arte inespecíficos, se adotarmos as concepções de Florencia Garramuño (2014), Josefina Ludmer (2010a), Reinaldo Laddaga (2007), Natalia Brizuela (2014), Flora Süssekind (2013), entre outros, que também tratam desse alargamento das escrituras contemporâneas de diferentes perspectivas, como também das novas configurações em que se enquadram, ou de como se desestabilizam os conceitos e as formas em que a arte se manifesta/se manifestava.

Ao sugerir um novo estado da literatura, Ludmer (2010a) afirma que, no âmbito do que ela entende por literaturas pós-autônomas, há uma impossibilidade de categorizar as obras literárias dentro das classificações típicas da crítica tradicional/moderna que as ordenava, uma vez que elas extrapolam tais categorias. Laddaga (2007), por sua vez, em suas análises acerca da literatura contemporânea, afirma que uma das principais marcas dos textos que analisa é destacar os modos/condições, materiais e, inclusive, as causas que envolveram o processo de sua produção. A relação de transparência presente na obra de arte, quanto à sua produção, resultaria, para o leitor, não em objetos literários prontos, acabados, mas na sensação de um processo em andamento.

Garramuño (2014), em *Frutos estranhos*, questiona a especificidade da arte, tratando-a a partir do conceito de campo expandido – adotando a definição de Rosalind Krauss (2008) – e de não pertencimento, através do entrecruzamento de vários suportes, meios e/ou expressões artísticas. Já para Nicolas Bourriaud (2011), os artistas contemporâneos trabalham a partir da utilização de uma gama de elementos distintos (tais como imagens, obras de arte, filmes, etc.), que são deslocados de seu contexto original e realocados em outras configurações, atribuindo-lhes novos sentidos. Ao processo de deslocamento e reinserção da produção artística Bourriaud chama de precarização.

Os estudos citados acima nos possibilitam ler as narrativas que compõem o *corpus* desta dissertação a partir de inúmeros aspectos, como: as escritas metaficcionalis – que se voltam para o processo de escrita das narrativas, ou os procedimentos escriturais adotados pelos autores, que se caracterizam por se repetirem em uma parte considerável de sua produção; a mescla de objetos artísticos ou não em suas composições, como, por exemplo, a

presença de fotografias em *Divórcio* e *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*; as inúmeras apropriações de gêneros que formam a estrutura de todas as narrativas que abordamos e dificulta o enquadramento dos relatos em um ou outro gênero específico, etc.

A aposta no inespecífico, nos desenquadramentos, no campo expansivo e nesse processo de deslocamento da arte mantém uma relação intrínseca com os modos de não pertencimento, “[...] não pertencimento à especificidade de uma arte em particular, mas também, e, sobretudo, não pertencimento a uma ideia de arte como específica” (GARRAMUÑO, 2014, p.16), o que é, segundo Ludmer (2010a), um dos aspectos que caracteriza, também, as literaturas pós-autônomas, tendo em vista que atravessam as fronteiras de pertencimento daquilo que se entende como a própria literatura, mas também as fronteiras da ficção e, por consequência, as fronteiras da organização e/ ou ordenamento do gênero ou da configuração estética da narrativa.

Nesse sentido, essa literatura destaca-se pela configuração escritural a partir de uma perspectiva limítrofe (BRIZUELA, 2014), ou seja, são escrituras que atravessam as fronteiras da própria literatura “[...] e ficam dentro e fora, como em posição diaspórica: fora, mas presas em seu interior” (LUDMER, 2010a, p.01), de modo que ainda podem manter aspectos formais como o autor, a categoria literária, o formato de livro, entretanto, também têm a possibilidade de se deixar expandir a partir da interferência de outros meios, como, por exemplo, a associação com outras artes, como a fotografia, a *performance*, as artes plásticas, etc. (BRIZUELA, 2014). É por isso que Ludmer defende que não se pode lê-las com critérios literários, no sentido de que acabam por aplicar à literatura uma ação de esvaziamento. Dessa forma, “[...] o sentido [...] resta sem densidade, sem paradoxo, sem indecibilidade, sem metáfora, e é ocupado totalmente pela ambivalência: são e não são literatura ao mesmo tempo, são ficção e realidade” (LUDMER, 2010a, p.01). Garramuño demonstra esse movimento de ruptura com o específico ao referir-se à instalação *Frutos extraños*, de Nuno Ramos:

Nem num local nem noutra, nem numa disciplina nem noutra, trata-se de obras que não são necessariamente semelhantes em termos exclusivamente formais [...]. Mas todas elas revelam, em seu conjunto – para além das diferenças formais entre elas –, um modo de estar sempre fora de si, fora de um lugar ou de uma categoria próprios, únicos, fechados, prístinos ou contidos (GARRAMUÑO, 2014, p.12).

Podemos desconfiar que o próprio salto para fora dos limites literários, ressaltado – e exposto – pela crítica literária pode, também, configurar-se como uma nova forma de ver e ler

o literário e/ou como expansão do que se entende por literário. Desse modo, a relação limítrofe citada anteriormente acontece, também, de várias outras maneiras, seja pela constante mistura de gêneros, pela retirada do artista da condição de isolamento e, conseqüentemente, a mudança, também, da posição do leitor e de sua visão em relação à obra de arte (LADDAGA, 2006). Seja, inclusive, pelo posicionamento da crítica na percepção (ou criação) de novos modos de entendimento acerca das artes, em nosso caso, da literatura.

Nesse sentido, essas obras de arte e, no caso de nossa pesquisa, especialmente, a literatura, encontram-se no estado de inespecificidade³ apontado por Garramuño (2014), o que nos permite pensar a arte fora de seus limites tradicionais, dialogando com outras artes e questões que, numa perspectiva autônoma atrelada à concepção da arte moderna, poderiam ser vistas como exteriores a ela. Apesar de já ocorrer há algum tempo, esse “apagamento de fronteiras” entre as artes se consolida e se torna mais visível neste início do século XXI.

Na concepção de Krauss (2008), as categorias artísticas são, em geral, regidas por suas próprias regras. Desse modo, quando entram em contato com obras que não se ajustam a essas formas, acabam por sofrer um alargamento, ocasionando, por vezes, dificuldades por parte da crítica para classificar e incorporar o novo. O pensamento de Krauss (2008) é coadunado pelo de Garramuño (2014), ao afirmar que, por meio da aposta na interdisciplinaridade e no entrecruzamento de meios, se consegue observar a saída do que é próprio do meio de cada uma das disciplinas, culminando em uma expansão das linguagens artísticas que, por sua vez, transborda os muros que as contêm.

No prefácio de *As palavras e as coisas*, Foucault (2000) cita a enciclopédia chinesa que é descrita pelo escritor Jorge Luis Borges no conto “El idioma analítico de John Wilkins”. Através desse exemplo, Foucault objetiva enfatizar a existência da “ordem” como condicionante de possibilidade para acesso ao conhecimento e à percepção. Para o autor, toda cultura é formada por códigos ordenadores que “[...] fixam, logo de entrada, para cada homem, as ordens empíricas com as quais terá de lidar e nas quais há de se encontrar. Na outra extremidade do pensamento, teorias científicas ou interpretações de filósofos explicam

³ Segundo Brizuela (2014), em *Teoria estética* Adorno argumenta que a crise da especificidade dos meios artísticos é um processo constitutivo das obras de arte, considerando que ela – a arte – está sempre forçando seus limites. No entanto, Krauss (2008) compreende a inespecificidade a partir de outra perspectiva – que aqui adotaremos como conceito para nossa pesquisa – afirmando que, a partir da segunda metade do século XX, há uma ruptura das artes que fazem com que o específico (isto é, aquilo que caracteriza as formas literárias tradicionais) desses meios de produção artística entre em crise. Nesse sentido, o conceito de inespecificidade baseia-se no “entrecruzamento de meios e na interdisciplinaridade” (GARRAMUÑO, 2014) e potencializa a possibilidade de expansão da obra de arte. Garramuño utiliza diferentes exemplos de artes para lidar com esse conceito, como a instalação *Frutos estranhos*, de Nuno Ramos; o romance *Nove Noites*, de Bernardo de Carvalho; o poemário *La novela de la poesia* de Tamara Kamenszain, entre outros (GARRAMUÑO, 2014).

por que há em geral uma ordem” (FOUCAULT, 2000, p.16). Apesar de a cultura estar afastada, supostamente, das teorias, é nesse intervalo que a cultura se distancia, também, das ordens empíricas, evidenciando, então, que essas ordens primárias não são as únicas possibilidades existentes.

Nesse sentido, as narrativas contemporâneas latino-americanas que nos interessam nesta dissertação questionam a ordem (o discurso da/sobre a autonomia da arte), materializando-se *dentrofora* de gêneros e categorias literárias consideradas tradicionalmente como estáveis e potencializando em suas textualidades a expressão de outras ordens possíveis, que não sejam as primárias ou as pré-estabelecidas. Ao se observar os limites e fronteiras os quais a literatura contemporânea ultrapassa, enquadrando-se (ou se desenquadrando) dentro e fora da autonomia, emerge uma problematização da ordem (das coisas, da leitura, dos gêneros, de suas relações organizacionais e constitutivas), uma vez que se questiona o gênero sugerindo-se que, além da existência de outras ordens admissíveis, há, também, outros modos possíveis de leitura dessas relações.

Ludmer (2012), em seu artigo “Lo que viene después”, qualifica a crítica como uma forma de ativismo cultural. A autora delinea alguns conceitos que considera fundamentais, os quais, segundo ela, têm por objetivo definir o presente, são eles: a. a imaginação pública – “[...] que me permite leer sin categorías de autor y de obra, y fuera de las divisiones individual-social y real-virtual” (LUDMER, 2012, p.2) –, ou seja, tudo que circula no formato de imagens e discursos formando uma rede que, ao mesmo tempo que nos constitui, é formada por um trabalho coletivo de fabricação da “realidade”; b. “o que vem depois”, que seria outro instrumento conceitual cuja função é a historização do presente, tendo em vista que está pautado em várias divisões, como econômica, política, histórica, literária, cultural etc.; e c. “lo post”, que “[...] implica que las divisiones no son tajantes ni proceden dialécticamente, porque lo que viene después no es anti ni contra sino alter, no hay un corte total con lo anterior, el pasado está presente en el presente y persiste junto con los cambios” (LUDMER, 2012, p.2).

Já nos anos 1980, Jacques Derrida questionava e ironizava a ideia da pureza dos gêneros, concebendo-os como não naturais e afirmando que o próprio e o natural do gênero é, justamente, a impureza, a contaminação. Em seu texto “La ley del género”, brinca, afirmando inúmeras vezes que não pode misturar os gêneros, seguindo a lei da pureza, ironicamente: “No mezclar los géneros” (DERRIDA, 1980, p.2). Contudo, desmente a afirmação irônica quando afirma que a lei do gênero (e sua consequente pureza) é impossível de ser posta em prática. Derrida, então, sugere outra lei dentro da lei dos gêneros: a lei da contaminação, da

impureza dos gêneros.

Por sua vez, Jean-François Lyotard (2009) situa a crise da ciência, da literatura e das artes como sendo paralela à crise do relato, afirmando que: “As delimitações clássicas dos diversos campos científicos passam, ao mesmo tempo, por um questionamento: disciplinas desaparecem, invasões se produzem nas fronteiras das ciências, de onde nascem novos campos” (LYOTARD, 2009, p.71). E continua:

[...] a ciência joga o seu próprio jogo, ela não pode legitimar os outros jogos de linguagem. Por exemplo: escapa-lhe o da prescrição. Mas antes de tudo ela não pode mais se legitimar a si mesma como o supunha a especulação. Nesta disseminação dos jogos de linguagem, é o próprio sujeito social que parece dissolver-se. O vínculo social é de linguagem (*langagier*), mas ele não é constituído de uma única fibra. É uma tecitura onde se cruzam pelo menos dois tipos, na realidade um número indeterminado, de jogos de linguagem que obedecem a regras diferentes (LYOTARD, 2009, p.75).

O gênero, em nossa pesquisa, é concebido como algo que atua, nesse sentido, como contaminação, mistura. É, portanto, um traço que perpassa todos os objetos estéticos e sua própria expansão, seja a partir das noções de referência, de autoria, de limite do literário, de enquadramento, de formas, etc. À medida que esses textos se desobrigam de fazer parte de um “gênero puro” – cuja existência Derrida nega e Lyotard atribui ao advento do pós-moderno –, acabam contraindo relações complexas com outros gêneros e expandindo-os, também. É diante dessa evidência que Krauss (2008) propõe a noção de campo expandido, para dar conta das mudanças no âmbito da escultura, nos anos 1960-1970.

As narrativas que formam o *corpus* de nossa pesquisa, além de dialogar com outras expressões artísticas, como a fotografia e outros textos narrativos realocados dentro dos enredos, dialogam, também, com a questão autoficcional e com referências a circunstâncias das vidas dos autores, a exposição do autor quase ou propriamente como personagem das narrativas que cria, etc. Esses elementos também ampliam as narrativas, visto que borram as fronteiras do gênero e as fronteiras entre real e ficcional, com o objetivo de produzir efeitos de realidade⁴ dentro do campo ficcional e literário: “A mistura de gêneros ficcionais e documentais, a inclusão de documentos e imagens de arquivo, o jogo permanente com a identidade real do autor, são algumas das estratégias usadas pelos textos para produzir estes efeitos de realidade” (GUTIÉRREZ, 2015, p.96-96). Todavia, vale ressaltar que o

⁴ Para Gutiérrez (2015), as narrativas contemporâneas que utilizam as formas híbridas com o objetivo de misturar o ficcional com a realidade são distintas das obras metaficcionais. Segundo o autor, a primeira tem como intuito a produção de efeitos de realidade dentro da ficção, já a segunda procura tratar a questão ficcional da realidade na construção narrativa.

apagamento de fronteiras e as apostas no inespecífico através dos procedimentos já citados são práticas de não pertencimento que questionam a especificidade também do sujeito, da nação, da língua, etc. (GARRAMUÑO, 2014; BOURRIAUD, 2011).

Nas escrituras pós-autônomas, põe-se o processo de perda da autonomia da literatura e o resultado que essas mudanças produziram: fragilizam-se as classificações literárias, as divisões entre formas cosmopolitas ou nacionais, de realismo ou de vanguarda, de uma literatura considerada como pura, social ou comprometida, da literatura classificada como rural ou urbana, e também a distinção entre ficção e realidade histórica (LUDMER, 2010a). Além de borrar as classificações literárias, expandindo o meio, a literatura expande-se, também, através da incorporação de outras linguagens em seu interior e,

[...] mesmo quando os textos não recorram a uma indiferenciação tão marcada com respeito a outras ordens, também num número cada vez maior de textos literários uma série de perfurações em seu interior – o esvaziamento da categoria de personagem, por exemplo; a desconstrução da forma romance, na ficção; os modos de estabelecer certa continuidade entre poesia e prosa como discursos indiferenciados – fizeram explodir do interior da literatura a possibilidade de definir tanto a literatura em geral como os gêneros e modalidades discursivos em particular a partir de uma especificidade que, mesmo em processo de construção, tivesse pelo menos um sentido provisório limitado ao texto em questão. Não se trata desse movimento pelo qual cada texto busca ou definiria para si uma especificidade única, exclusiva e própria, mas precisamente do contrário: de que nesses textos nada do próprio pertence ao texto, mesmo encerrado em suas próprias fronteiras, tornando evidente que é precisamente a ideia de especificidade do literário e da propriedade do literário que fundaria um pertencimento o que parece haver entrado numa crise intensa (GARRAMUÑO, 2014, p.87-88).

Bourriaud (2011), bem como Ludmer (2010a) e Garramuño (2014), atenta para esse apagamento de fronteiras⁵. Segundo o autor, a partir do século XXI, as oposições entre a arte considerada pura e a social se dissipam, tornando-se menos evidentes. Isso ocorre, pois essas diferenças só podem coexistir em um mundo dito *radical*, ou que conserve consigo características dessa radicalidade. Entretanto, no mundo pós-autônomo tudo se igualaria. Num universo radicante, os princípios que o regem se embaralham e se multiplicam por combinatórias. Para Bourriaud, no entanto, a instabilidade em que se encontra a arte é oriunda

⁵ Bourriaud (2011), em *Radicante – por uma estética da globalização*, faz uma crítica dos efeitos da globalização no campo da estética. Na concepção do autor, a arte contemporânea caracteriza-se por sua precariedade, a qual, segundo ele, origina uma arte que ele denomina como radicante, por “pôr em cena, pôr em andamento as próprias raízes, em contextos e formatos heterogêneos; negar-lhes a virtude de definir por completo a nossa identidade; traduzir as ideias, transcodificar as imagens, transplantar os comportamentos, trocar mais do que impor” (BOURRIAUD, 2011, p.20).

do que “[...] se tornou a paisagem urbana, um ambiente precário, entulhado e movente” (BOURRIAUD, 2011, p.87). Por sua vez, Brizuela afirma, ainda, que “[...] a literatura contemporânea é uma literatura que em parte propõe que os livros ‘do futuro’ [...] sejam concebidos como objetos fronteiros, liminares, contaminados” (BRIZUELA, 2014, p.30).

Desse modo, procedimentos referenciais funcionam como uma das vias de expansão do campo literário nos textos literários estudados nessa dissertação, tendo em vista que são usados para criar uma imagem performática do autor, para apontar para fora da narrativa literária e para uma suposta realidade e, então, projetar certa indistinção entre ficção e realidade e o diálogo com outras textualidades. Dentro desses usos, notamos procedimentos referenciais tais como a representação do autor, a citação de outras textualidades, as referências paródicas e icônicas, os *hiperlinks*, etc.

Segundo Sússekind (2013), o mercado e a crítica tendem a privilegiar as formas de caráter homogêneo e estável. No entanto, a literatura brasileira contemporânea se consolida por meio de experiências cujas características são a pluralidade de vozes e registros, o que a autora denomina como “formas corais”, isto é, obras que misturam ruídos, falas e gêneros se interligando por uma linguagem “desestabilizadora”. Por meio das corralidades, é possível perceber um tensionamento proposital dos gêneros e das bases formais da construção narrativa. Nessa perspectiva, textos que trabalham com uma determinada forma coral podem, na concepção de Sússekind, estar associados à elaboração de “objetos verbais não identificados”, isto é, de difícil classificação, sobretudo “[...] quando o seu campo de inserção parece reforçar não a especulação, mas a classificação, e os dispositivos institucionais, as normatividades, eixos conceituais ou interpretativos que privilegiem homogeneização, estabilidade, expansão controlada” (SÜSSEKIND, 2013, p.2).

A partir dessas perspectivas, pensando em nosso *corpus* de análise, tanto a mescla de gêneros quanto a problematização dos próprios limites da hibridização podem ser percebidos em textos como *La ansiedad* (2004), de Link, que utiliza recursos narrativos como chats, fragmentos de textos de autores consagrados, e-mails, etc. para compor seu relato; *Divórcio* (2013), de Lísias, que usa fragmentos de diários, de fotografias e de uma multiplicidade de temas tratados dentro da história narrada; *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (2005), na qual Mario Bellatin trabalha com uma mescla de fragmentos de texto e com fotografias; ou *Meshugá* (2016), de Fux, também composto de forma fragmentária e inscrevendo-se problemáticamente na categoria romance, em que narra a “biografia” de inúmeros judeus famosos, autointitula-se como romance, porém não se articula, tranquilamente, como tal.

Wanderlan Alves (2019a) observa que o relato contemporâneo por vezes se realiza de

forma incerta, mesmo considerando-se a flexibilidade de suas estruturas e os modos como se modificou no decorrer do tempo. A realização incerta do romance se manifesta tanto como ideia quanto como escritura. Apesar disso, em muitas dessas escrituras, notam-se alguns elementos que instauram certa unidade constitutiva. É o caso das narrativas aqui estudadas, pois elas apresentam diferenças estruturais e estilísticas, no entanto,

[...] abordam o desafio de sujeitos (diegéticos ou enunciativos) ante a necessidade, obrigação ou desafio de escrever (o seu relato), a partir de perspectivas direta ou indiretamente ligadas à figura ou ao projeto estético do escritor. Tão diversos quanto os livros que acabamos de mencionar são, pois, as formas fantasiadas do relato contemporâneo (ALVES, 2019a, p.350).

Ainda segundo o autor, são tantas as distinções e semelhanças entre os relatos que são publicados, ultimamente, e classificados como romance, que aquilo que os aproxima parece ser, justamente, essa ausência de um lugar em comum que os vincule ou localize. Postas nessa perspectiva, as narrativas de *Divórcio*, *La ansiedad*, *Meshugá* e *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* colocam-se no horizonte da indefinição característico do relato contemporâneo, isto é, suas formas fantasiadas nem sempre correspondem àquilo que de fato se escreve. O relato, nas narrativas analisadas, está, na maioria das vezes, relacionado mais a um projeto literário do que a um produto, uma vez que as formas em que está apresentado (ou representado) nem sempre remetem a um gênero evidente, mas estão sempre relacionadas ao inespecífico e ao que não pode ser bem delimitado. A forma fantasiada do relato está, nesses textos, ligada à escritura e as suas manifestações na literatura, ou seja, as indefinições estruturais, as formas errantes, as expansões literárias. As narrativas aqui analisadas, por sua vez, compõem tão somente uma pequena amostra desses relatos, em meio a uma numerosa quantidade de escritores contemporâneos que praticam esse tipo de escritura.

2.2 Expansões, indefinições e desestabilização do literário

Rosalind Krauss (2008) comenta e analisa, em “A escultura no campo ampliado”, três momentos da escultura, suas respectivas convenções, funções e os processos de mudança que sofre, no contexto da arte moderna. Krauss inicia sua fala citando a escultura *Perimets/Pavillions /Decoys de Mary Miss* (1978), cuja presença só é notável graças à pequena inclinação na terra, na direção do centro do terreno. No entanto, ao aproximar-se dela, são perceptíveis a grande e quadrada superfície do buraco e a extremidade da escada

usada para acessá-la. Dessa forma, a escultura fica, praticamente, toda abaixo do solo. A autora afirma que a obra em questão é uma escultura. A partir desse exemplo, explica que, no período equivalente aos últimos dez anos (seu texto é publicado, originalmente, em 1979), coisas surpreendentes recebem a classificação de escultura: “TV ao fundo; grandes fotografias documentando caminhadas campestres; espelhos dispostos em ângulos inusitados em quartos comuns; linhas provisórias traçadas no deserto” (KRAUSS, 2008, p.129).

Todavia, os exemplos citados por ela portam traços extremamente heterogêneos e transportam a categoria escultura para uma noção infinitamente aberta, maleável. O alargamento de categorias como escultura e pintura começa a partir do processo crítico da arte americana do período do pós-guerra, segundo Krauss. Sendo assim, a noção que compreende a escultura está estritamente ligada a sua evolução histórica. Logo, num primeiro momento, a categoria escultura é “fechada”, ou seja, constituída a partir de suas próprias regras internas, e de complicada modificação. As lógicas internas nas quais se pautavam as esculturas ligavam-se à lógica do monumento. Acompanhando a associação entre escultura e monumento, atribui-se ao primeiro conceito uma representação comemorativa, isto é, situa-se em um determinado local e expressa, simbolicamente, o significado ou uso deste local. Para ilustrar isso, Krauss usa como um dos exemplos a estátua de Benini conhecida como *Conversão de Constantino*, que está no sopé das escadas no Vaticano, unindo a Basílica de São Pedro ao coração do governo papal. Com esse exemplo, Krauss procura mostrar que as esculturas estão relacionadas ao marco, por isso, em geral, são verticais e figurativas, e seus pedestais são relevantes por estabelecer um elo entre o local onde estão situadas e aquilo que representam.

Durante séculos, essa foi a concepção de escultura usual, entretanto, convenções sofrem mudanças, e no final do século XIX se esvai, gradativamente, a lógica do monumento. O fato ocorre, segundo a autora, motivado por dois acontecimentos, que culminaram na transitoriedade do conceito de escultura: *Portas do inferno* e *Balzac* foram concebidas como monumentos, sendo que a primeira deveria estar em um museu de arte decorativa, e a segunda, homenageando o literato francês, deveria ser posta em um local específico de Paris. Ambas falharam como ideia de monumento. Primeiro, por não estarem dispostas nos locais pensados, inicialmente, para sua recepção; depois, pela existência de inúmeras versões das obras, em vários museus pelo mundo; e, por último, as duas esculturas afastam-se da ideia de monumento, por apartarem-se da simbologia que deveriam representar, uma vez que “as portas” tornaram-se inoperantes e *Balzac*, de tão subjetivo, tornou-se distante da figura original em que fora baseado, observa Krauss. Daí surge outra era da escultura: a de perda total da necessidade de um local fixo e específico. Desse modo, quando deixada de lado a

noção de monumento, em um movimento que dura séculos, mudam, também, o significado e a função desempenhados pela escultura. Perde-se a concepção monumental, adotando-se uma função estética, integrando-se o pedestal ao monumento e tornando a união deles o resultado da obra de arte. A partir de então, “[...] se teria dado a plenitude da escultura, que passou a ter uma relação complexa com a paisagem e a arquitetura, não se identificando inteiramente nem a uma, nem a outra” (NASCIMENTO, 2019, sem número de página).

O último momento a que se refere Krauss ocorre com o minimalismo americano, no início do ano 1960, em que a escultura não é concebida nem como um monumento – como no primeiro momento, até o século XX –, nem como uma obra de arte: “[...] a escultura modernista surgiu como uma espécie de buraco negro no espaço da consciência, algo cujo conteúdo positivo tornou-se progressivamente mais difícil de ser definido e que só poderia ser localizado em termos daquilo que não era” (KRAUSS, 2008, p.132).

Krauss critica a cultura historicista, que tende a reduzir a noção de escultura a ideias de separação, classificação e pureza, argumentando que outras culturas lidam com essas questões mais facilmente. Nesse sentido,

Labirintos e trilhas são ao mesmo tempo paisagem e arquitetura; jardins japoneses são ao mesmo tempo paisagem e arquitetura; os campos destinados aos rituais e às procissões das antigas civilizações eram, indiscutivelmente, neste sentido, os ocupantes do complexo. Isto não quer dizer que eram uma forma prematura ou degenerada, ou uma variante da escultura. Faziam sim parte de um universo ou espaço cultural, do qual a escultura era simplesmente uma outra parte e não a mesma coisa, como desejaria a nossa mentalidade historicista. Suas finalidade e deleite residem justamente em serem opostos e diferentes (KRAUSS, 2008, p.135).

Krauss defende, deste modo, que o campo expandido é gerado mediante a problematização formada pelo conjunto de oposições, entre as quais se suspende a classificação modernista do que seja a escultura. A ampliação do campo – território denominado de pós-modernismo por Krauss – é definida por dois aspectos: a prática dos próprios artistas e o meio de expressão. A perspectiva da crítica, todavia, ainda aprisionada ao entendimento modernista da arte como pura e, portanto, marcada pela separação de seus meios de expressão, reduz a expansão do campo a mera definição de eclético (KRAUSS, 2008). Entretanto,

[...] o que parece ser eclético sob um ponto de vista, pode ser concebido como rigorosamente lógico de outro. Isto porque, no pós-modernismo, a práxis não é definida em relação a um determinado meio de expressão —

escultura — mas sim em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios — fotografia, livros, linhas em parede, espelhos ou escultura propriamente dita — possam ser usados (KRAUSS, 2008, p.136).

Em um texto posterior ao ensaio sobre a escultura em campo ampliado, intitulado *Voyage on the North Sea* (1999), Rosalind Krauss busca em Stanley Cavell o conceito de “automatismo⁶”, com o objetivo de assinalar a maneira como não podemos deixar de associar um *medium*, seja material ou técnico, a um conjunto de convenções que, por sua vez, está atrelado e intervém em uma fase determinada do processo artístico. Sendo assim, o *medium* não é neutro, aludindo a um compromisso com a ideia do que seja arte. Esse automatismo analisado por Krauss nos ajuda a ler a problematização da ideia da arte como pura, autônoma, nas narrativas constitutivas do *corpus* desta dissertação.

Para introduzir seu texto, a autora explica, além da noção de automatismo, a noção de *medium* que adota. Gênero ou *medium*, dentro da perspectiva da crítica tradicional, assim como o automático, relacionariam o suporte técnico ou material às convenções que um gênero determinado estabelece com esse suporte – “[...] estruturas geradas por regras produzidas a partir de alguns de seus próprios elementos constitutivos” (KRAUSS, 1999, p.4). Krauss (1999), entretanto, não restringe o *medium* a um mero objeto físico, percebendo-o de forma mais complexa, como intrínseco às discussões acerca das convenções que tratam de seu funcionamento. No campo expandido a definição de *medium* não estaria alocada nas condições materiais das obras, mas em “[...] um universo simbólico de relações entre termos culturais – é importante notar, finitas – que, ao entrar em relações opositivas, fornecem uma matriz generativa de sentido para o campo de constituição material da obra” (BERGAMASCHI, 2016, p.5).

Para Krauss, o termo *medium*, a princípio, parecia aproximar-se de uma palavra cujo significado estaria muito contaminado, ideológico e com excessiva carga discursiva. Logo, a autora indaga acerca do uso da palavra “automatismo” – tal como fora concebido por Stanley Cavell – para analisar o filme.

Tanto a noção que remete ao *medium* ou gênero alocados no contexto tradicional das artes quanto o automatismo estariam baseados na relação entre um suporte técnico e as convenções em que um *medium* se organiza por meio desse suporte. Todavia, o conceito de

⁶ O automatismo, para Stanley Cavell, estava relacionado ao filme, especificamente, a uma parte dele, aquela que dependia da mecânica da câmera. Essa parte era automática, e o automatismo relacionava-se, ainda, a um reflexo inconsciente, referenciando, também, a concepção de autonomia, isto é, liberdade de quem cria para trabalhar (KRAUSS, 1999).

automatismo acrescenta ao de *medium* o caráter de improviso, considerando a ideia de um *medium* livre da tradição das artes. Para a autora, essa liberdade, resultava em um movimento comum e reducionista no campo das artes. Entretanto, mesmo postas todas as problemáticas de uso da noção de *medium*, Krauss decide utilizá-la, tendo em vista que ela abre a temática abordada e discutida pela autora.

Nesse sentido, a arte conceitual entendia que a pureza material era um meio de fugir da lógica do consumismo. Os *media* específicos, como a pintura, o desenho, a escultura, reivindicavam o patamar de pureza, ao tornarem-se autônomos, isto é, eram formados somente por sua essência e não lhes cabia nada que ultrapassasse seus limites. Contudo, graças à produção em série, de pinturas, por exemplo, a autonomia estava carregada de objetos cuja produção era destinada ao consumo. Segundo a autora, estamos, aqui, na arte conceitual cujo intuito é: a. purificar a arte em relação às impurezas materiais; b. produção de arte pautada nas teorias sobre as artes; c. fugir da perspectiva consumista que cerca os objetos de arte (KRAUSS, 1999).

Entre os anos 1960 e 1970, Clement Greenberg defende uma leitura tradicional da pintura, em que ela – a pintura – consistia na exploração da especificidade do *medium*, até chegar aos seus limites, cuja importância era atribuída aos estudos da “planidade” da tela. Krauss (1999), analisando uma capa de Broodthaers, na qual estão dispostos dois animais, uma águia e um burro, que perfazem um jogo de palavras entre “fine arts” e “fin arts”, sugerindo e/ou remetendo aos relatos do final dos anos de 1960 sobre o fim das artes, mostra que a última interpretação, “o fim das artes”, trataria do modo que Broodthaers usava a águia triunfante, não remetendo ao fim, mas às artes individuais como *media*, em que se sobressai o específico, decretando que a perda da especificidade então assumia um lugar.

A águia que está presente no trabalho de Broodthaers é, simultaneamente, imagem e palavra, sendo, portanto, híbrida e se desfazendo das concepções de pureza da arte. Sendo assim, passa-se de uma lógica da exclusão e do específico, para uma lógica que engloba a mistura, a “impureza” do *medium*. Nesse sentido, Greenberg buscava não restringir a noção de *medium* a algo tão somente material, entendendo-o como um processo de mudança de um objeto plano – que existiria por si mesmo –, para uma noção de opacidade. A opacidade apontaria para a expansão do objeto, que, por sua vez, não seria só objeto, mas a relação interativa entre ele e o sujeito. Krauss (1999) ainda salienta que, a partir de meados dos anos de 1960, a ideia de opacidade se transformaria no pós-*medium*, conceito articulado à concepção de Derrida, que procura questionar toda ideia de arte como aquilo que é próprio ou típico de um determinado campo ou meio.

Nesse sentido, nesta dissertação adotamos a noção de campo expandido cunhada por Krauss – inicialmente para estudar a escultura – para a literatura, no sentido de alargá-la, questionando seus limites, sua inespecificidade e a diluição de suas fronteiras com outras artes e meios, ligada a uma noção de opacidade ou, nas palavras de Garramuño, o “[...] não pertencimento à especificidade de uma arte em particular, mas também e, sobretudo, não pertencimento a uma ideia de arte como específica” (GARRAMUÑO, 2014, p.16).

A partir dessa perspectiva, pode-se dizer que Ricardo Lísias, Daniel Link, Jacques Fux e Mario Bellatin compõem relatos em campos ampliados. Em suas narrativas, emergem projetos estéticos cujo alargamento se dá por inúmeros procedimentos, como: a. o relaxamento das fronteiras que definem os gêneros; b. a mescla das manifestações artísticas como fotografias, *performances*, etc., que se correlacionam e, de certo modo, dão uma configuração coerente às suas obras. Esses elementos que se relacionam dentro das narrativas dos autores expandem e extrapolam a obra, não limitando-a, tão somente, a um determinado gênero ou meio, mas formando um conjunto coeso de todos eles, ou com elementos que interagem entre si.

Há que destacar que a noção de campo expandido adquire proporções porosas na literatura contemporânea, na qual, por sua vez, os textos dispersam-se para além da materialidade do próprio livro, fundando, por vezes, objetos de arte que confundem realidade e ficção, como se “[...] a negativa a se articular de modo fechado e a colocar limites entre realidade e ficção fosse um modo de apagar as fronteiras entre esse mundo autônomo que seria a obra e o mundo exterior em que essa obra é lida ou percebida” (GARRAMUÑO, 2014, p.21). A inespecificidade provocada pelo espessamento de limites entre o literário e o que dialoga com ele é concebida nas narrativas estudadas em nossa pesquisa a partir de aspectos tais como: as noções de referência, a espetacularização do autor, a hibridização de fronteiras de gêneros. Desse modo,

[...] o que aparece nessa implosão do inespecífico no interior de uma mesma linguagem estética, é o modo como esses entrecruzamentos de fronteiras e essa aposta no inespecífico podem ser pensados como práticas de não pertencimento (GARRAMUÑO, 2014, p.27).

Brizuela (2014) se questiona sobre como ler obras literárias contemporâneas desse tipo, citando como um dos muitos exemplos *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, de Bellatin, pois, segundo ela, são textos que não conseguem ajustar-se nem em suas formas e/ou desejos às formas e tipologias que configuram uma noção autônoma do literário. A autora questiona:

ainda que os críticos – na ausência de uma especificidade que lhes oriente acerca do gênero ou da tipologia – continuem a enquadrar a literatura dentro de parâmetros, isso ocorreria dada a necessidade de evitar “o naufrágio” do literário, e qual seria o significado da leitura dessas obras abertas?

Evando Nascimento, em crítica aos estudos de Krauss (2008) e Ludmer (2010a), observa que “[...] ampliar é, entre outras coisas, dar *elasticidade* a um corpo; não é destruir seus limites, mas pô-los em questão, fazendo tal corpo desdobrar-se em outros sentidos, em novas direções antes inimagináveis” (NASCIMENTO, 2019, p.4). Diante da questão levantada por Nascimento, é possível se interrogar se somente a união de uma linguagem a outra tornaria uma obra expandida/ampliada. Garramuño (2009), por sua vez, entende que a heterogeneidade proposta pelo campo ampliado está pautada na vontade de somar as práticas literárias com a experiência contemporânea, ou seja, a noção de escritura ampliada não se restringe à mescla de linguagens ou gêneros ou *media*, mas associa-se a uma complexa conjunção de procedimentos, fatores e práticas ligadas, ainda, à própria experiência contemporânea plasmada de subjetividades e vivências culturais.

2.3 Referência, referencialidade, autorreferência e autorreferencialidade

Paul Ricoeur (2000) afirma que a referência pode ser estabelecida por meio de dois níveis que se diferem: o da semântica e o da hermenêutica. O primeiro é restrito à frase, já o segundo possui maiores extensões, logo, é onde reside a problemática do que se entende por referência, para o autor. Essa problematização sobre o que acontece com a referência se dá, justamente, quando o discurso transforma-se em texto (CHACON; ALMEIDA, 2016). Pois o

[...] texto é uma entidade complexa de discurso cujos caracteres não se reduzem aos da unidade do discurso ou frase. Por texto não entendo somente nem principalmente a escritura, embora a escritura ponha por si mesma problemas originais que interessam diretamente ao destino da referência; mas, entendo, prioritariamente, a produção do discurso como obra. Com a obra, como a palavra o indica, novas categorias entram no campo do discurso, essencialmente, categorias práticas da produção e do trabalho (RICOEUR, 2000, p.336).

Na concepção de Ricoeur, quando um discurso torna-se texto, acontece um deslocamento da referência original, considerando-se que, na fala, a questão referencial manifesta-se por meio de uma contextualização para os interlocutores, mesmo que não se possa mostrá-la. Por outro lado, na escrita isso não ocorre, visto que a relação referencial que

se dá entre falante e ouvinte não é a mesma para com os que leem. No texto não há possibilidade do ato dêitico.

No entanto, as concepções de referência e texto fregeanas⁷ explicadas por Ricoeur são tão somente complementares, pois, “[...] por sua estrutura própria, a obra literária só desvela um mundo sob a condição de que se suspenda a referência do discurso descritivo” (RICOEUR, 2000, p.338). Sendo assim, na concepção adotada pelo autor, os discursos ficcionais também vão de encontro à realidade, todavia, em um nível diferente do que se têm aos de ordem descritiva (CHACON; ALMEIDA, 2016).

Já na perspectiva de Linda Hutcheon (1991), em sua análise de textos da arte pós-moderna, conseguimos identificar uma problemática que é fundamental à discussão sobre referencialidade: a de linguagem *versus* realidade. A autora sugere que as narrativas (em seu estudo, limita-se, fundamentalmente, às metaficcionalis) estabelecem uma relação (problemática) de referência com a história. Contudo, essa relação com a referencialidade não se restringe apenas à história, envolvendo, também, outros aspectos da realidade.

Hutcheon critica a separação entre linguagem e referência defendida por Lucente⁸, afirmando que o pós-modernismo desafia tal afastamento, por meio da fusão da “[...] reflexividade metafictícia com materiais de natureza documental” (HUTCHEON, 1991, p.184). Hutcheon complementa, afirmando que “[...] a ficção pós-moderna não enquadra nem nega o referente [...] ela atua no sentido de problematizar toda a atividade de referência” (HUTCHEON, 1986, p.16)⁹. Tal aspecto, de certo modo, também é válido para os textos literários analisados nessa dissertação.

Ainda segundo a autora: “Contudo, o que faz a literatura pós-moderna seriamente didática [...] é evitar qualquer separação fácil desse tipo entre o cognitivo e o poético. O valor de verdade é ao mesmo tempo insinuado e bloqueado” (HUTCHEON, 1991, p.190). Dessa forma, “[...] por mais paradoxal que seja, esse excesso de referencialidade é que gera o questionamento dos limites” (NASCIMENTO, 2014, p.32), abolindo as nuances entre os

⁷ Frege diferencia sentido de referência. Sentido é o que diz a preposição, já referência é sobre o que o sentido é dito, isto é, o signo corresponde a um sentido específico, o sentido a uma referência específica; essa, por sua vez, não pertence tão somente a um signo (RICOEUR, 2000).

⁸ “[...] a literatura não tem significado por meio de nenhum processo de referência externa. Os elementos de significação da literatura, assim liberados da ilusão e de sua dependência em relação a qualquer coisa de significado no universo externo da matéria e dos sentidos, de qualquer coisa ao mesmo tempo mundana e anterior, obtêm sua importância e seu valor específico *por causa* e não *apesar* de seu *status* como uma mentira, como uma inverdade que acaba sendo mais atraente e mais importante do que a suposta verdade do mundo cotidiano” (LUCENTE, 1986, p.318).

⁹ Hutcheon trata dos conceitos de referência e referencialidade para estudar a metaficção historiográfica, no contexto do que ela classifica como pós-modernismo. Contudo, nossa pesquisa entende esses conceitos sob um ponto de vista mais amplo, isto é, da ficção como um todo, pois nosso *corpus* é formado por obras da literatura contemporânea que não necessariamente cabem na categoria de narrativa pós-moderna.

aspectos reais e os ficcionais e produzindo um efeito de confusão no leitor (FAEDRICH, 2015), como se verá, por exemplo, nas escrituras de Ricardo Lísias e na de Jacques Fux. De fato, a autorreferência é um traço frequente nas literaturas contemporâneas, apesar de não ser um recurso novo no campo literário. A autorreferencialidade se põe em um lugar de limites entre o que é considerado ou não literatura, no âmbito do que Ludmer (2010a) afirma ser o “atravessar fronteiras”, isto é, estar simultaneamente dentro e fora do que se entende por literário, tradicionalmente. Nesse sentido, a autorreferencialidade aparece como uma dessas estratégias fronteiriças citadas pela autora.

A busca pelas referências através do recorrente uso de escritas biográficas e/ou autobiográficas é algo que ocorre em todos os níveis na mídia contemporânea. No que diz respeito à produção literária recente, existe uma profusão de narrativas do “eu” que vão desde histórias de pessoas famosas até narrativas de ordem mais complexa. Podemos citar como exemplo as narrativas do próprio Lísias, que, além de colocar o “seu eu” como figura central em narrativas como *Divórcio*, na qual narra, em resumo, um aspecto pessoal de sua vida e de seu processo de escrita; *Céu dos suicidas*, que também usa um motivo pessoal – o suicídio de um amigo – como motivador da narrativa; situações em que ficcionaliza também outras figuras conhecidas, “biografando-as”, como é o caso do *Diário de Cadeia*, que ficcionaliza o cotidiano de Eduardo Cunha – famoso por sua contribuição no processo de *impeachment* da então presidenta Dilma e posteriormente preso em razão da Operação Lava Jato; todas as narrativas literárias de Jacques Fux; *Nove noites*, de Bernardo de Carvalho; *Cosa de negros*, de Washington Curcutto; *La virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo; *Berkeley em Bellagio* e *Lorde*, de João Gilberto Noll, etc.

Já no campo cinematográfico, existem inúmeras produções que têm como figura centralizadora o próprio artista, além de vários *reality shows* que expõem as vidas pessoais de personalidades conhecidas (celebridades), as redes sociais e os *stories* de influenciadores digitais, etc. Exemplos conhecidos são os filmes que se classificam como cinebiografias – “baseadas em fatos reais” – e as séries pautadas na vida de pessoas famosas, como: *Keeping Up with the Kardashians*¹⁰ ou *Vai Anitta*¹¹. A internet também impulsiona essa exposição de

¹⁰ *Keeping Up with the Kardashians* é um *reality show* americano focado na vida da família Kardashian, veiculada desde outubro de 2007, no canal pago E! O *reality* tem como aspecto centralizador o cotidiano dos filhos de Kris Jener, oriundos de seu primeiro casamento: Kourtney, Kim, Kloé e Rob. No entanto, não deixa de tratar das pessoas que fazem parte do convívio da família. Desde sua estreia, o *reality* sofre críticas, acusado de pouca densidade, falta de inteligência em sua elaboração, fabricação de aspectos da história e da vida das personagens, etc. Contudo, apesar das críticas, há uma grande audiência e um numeroso público que o acompanha. Logo, a exposição configura-se como uma regra para as Kardashians, uma vez que mostram seu cotidiano por meio do *reality*, até em suas redes sociais, expondo facetas de suas vidas que outras celebridades talvez deixassem mais veladas, com um objetivo: aproximar o público de suas vivências, de seus problemas,

si, principalmente nas redes sociais, em que os chamados influenciadores digitais compartilham praticamente todo o seu dia por meio de inúmeros *stories*¹².

As referências também podem manifestar-se por sua relação com a historicidade, por sua ligação com a ciência ou com fatores externos, como o uso das mídias de comunicação. No caso dos autores cujas narrativas constituem o *corpus* de nossa análise, suas obras formam um conjunto coeso, no sentido de uma progressão em que há, na maioria das vezes, a persistência da autorreferência. É o caso de Lísias quando escreve *Céu dos Suicidas*, *Delegado Tobias*, *Fisiologia da Idade*, entre outros; de Bellatin¹³, quando, em seus textos, insere o elemento da deficiência, referenciando, em algum nível e de forma paródica, a sua própria deficiência no braço; de Fux, ao utilizar as questões da origem judia em suas narrativas, seja tentando se desvencilhar das “amarras” de sua origem em uma sessão de psicanálise, na narrativa de *Antiterapias*, seja tentando lidar pela via do humor com as questões de sexualidade, ligadas, também, ao judaísmo em *Brochadas* ou, em *Meshugá*, tratando com sarcasmo da ideia de loucura judaica justificada por ensaios pseudocientíficos do século XIX, etc.; e por fim, de Link, ao misturar a sua perspectiva de crítico literário com a escrita literária que produz, e por sua persistência no trato da temática e da forma voltada para as mídias de comunicação digitais. *Exposiciones*: Tres novelitas pequeño burguesas, por exemplo, reúne *Los años noventa*, *La ansiedad* e *Montserrat*, que mostram a progressão, em sua obra, dos meios de comunicação digitais, como blogs, e-mails, chats, por meio de escritos cujos limites entre a ficção e a realidade se mostram incertos e também se convertem numa ferramenta de trabalho (e de diversão) do próprio Link, materializada no seu blog *Linkillo*¹⁴. Ainda que de forma distinta, todos esses autores fazem autorreferência e constroem uma obra

culminando em uma exposição capaz de projetar regras e estilos de vida, mesmo à distância (NUNES; BEATRIZ, 2017).

¹¹ *Vai Anitta* (2018) é uma série com seis episódios, produzida pela Netflix, em que podemos acompanhar a rotina profissional da cantora Anitta (especialmente a produção de seu projeto *CheckMate*), que vive entre shows, entrevistas, gravações, viagens pelo Brasil e pelo exterior conciliados com sua vida pessoal. Na série, além da Anitta cantora e dançarina, temos acesso a uma figura apresentada por trás da Anitta celebridade: a Larissa empresária (IZEL, 2018).

¹² *Stories* ou histórias são um dos recursos de vários aplicativos de redes sociais, como *Snapchat*, *Instagram*, *WhatsApp*, *Facebook* e *Twitter*, cuja principal característica é a possibilidade de criação de vídeos ou imagens com curta duração, que desaparecem 24 horas depois de sua publicação. Uma das justificativas para o desaparecimento das publicações depois de transcorridas às 24 horas é que os usuários da rede social podem compartilhar publicações informais sobre suas atividades rotineiras, sem delimitação de quantidade de *stories*, possibilitando a visualização de quem teve acesso (ou assistiu) à história. Como fica sugerido no próprio nome, são fundamentalmente narrativos.

¹³ “As histórias de Bellatin são, em sua maioria, vividas por pessoas que aparentam alguma debilidade física: portadores de deficiências, enfermos, crianças, idosos. Corpos deformados, amputados ou adoecidos causam mal-estar, mas também despertam afetos vários, desde desprezo e crueldade a compaixão e obsessão” (CIPRESTE, 2014, p.190).

¹⁴ <http://linkillo.blogspot.com/>

literária com elementos que compõem os seus respectivos projetos literários, mesmo que esses elementos se materializem problematizando os limites dos gêneros literários a que recorrem, por meio do uso da primeira pessoa, das *performances*, das autoexposições.

Ainda no que diz respeito aos livros analisados nesta dissertação, e, conseqüentemente, aos autores, as referências também se manifestam na espetacularização da vida e da imagem dos escritores, o que é uma característica frequente na literatura contemporânea. A relação entre as narrativas e as autorreferências relacionadas à figura do autor revelam uma sociedade marcada pela espetacularização do sujeito, pela emergência do falar de si (KLINGER, 2006; ARFUCH, 2010). Essa literatura apresenta, portanto, uma relação importante com o retorno do autor, mas não o autor cuja morte fora inicialmente anunciada por Barthes (2004) e, posteriormente, por Foucault (2006). Em nossa sociedade marcada pelos traços do consumismo, o leitor anseia pela figura do autor (FIGUEIREDO, 2015): “Barthes postula que uma pesquisa sobre o sujeito pode passar por várias fases, e acaba por concluir que finalmente o sujeito volta não como ilusão, mas como ficção, o que o aproxima mais da concepção do sujeito da autoficção contemporânea” (FIGUEIREDO, 2015, p.62). Dessa forma, o autor ressurgue, também, como parte da narrativa que está sendo construída, “[...] pelo gosto declarado pelas escritas de si, tanto em relação a seus autores prediletos quanto a seus próprios textos autobiográficos” (FIGUEIREDO, 2015, p.62).

Na concepção defendida por Barthes, ao tratar da morte do autor, “[...] a escrita é a destruição de toda voz, de toda a origem” (BARTHES, 2004, p.1), e o autor é uma construção (personagem) que, apesar de ser a figura principal em “manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas das revistas”, não consegue dar conta dos sentidos produzidos na narrativa. Desse modo, para Barthes, a construção de sentidos do texto se dá por meio da recepção do leitor. Eurídice Figueiredo, por sua vez, analisando o conjunto da trajetória crítica de Barthes a respeito da noção de autor, pondera que foi necessária a morte do autor, para que o leitor assumisse seu lugar e pudesse dar vida e sentido a sua obra (FIGUEIREDO, 2015, p.50). Foucault (2006), por sua vez, concorda que o autor não seja o detentor dos sentidos do texto, todavia esse apagamento do autor se daria, segundo ele, por fatores diferentes dos destacados por Barthes¹⁵.

Porém, no que diz respeito à figura do autor, no cenário da literatura contemporânea, este não se encontra diminuído “[...] como uma figurinha lá ao fundo da cena literária”

¹⁵ Cabe salientar que Foucault não se restringe a autores de textos literários, abrangendo sua compreensão, também, para os autores de textos científicos. Desse modo, para Foucault esse “[...] esvaziamento se dava em proveito de uma compreensão do discurso como acontecimento, fazendo parte de um processo mais coletivo e histórico” (FIGUEIREDO, 2015, p.32).

(BARTHES, 2004, p.03), nem tampouco restrito à função-autor proposta por Foucault (2006), mas como um “sujeito midiático”, “um retorno do autor”. Pautada nos estudos de Foster, Diana Klinger argumenta que esse “retorno do autor” é simultâneo ao “retorno do real”, dando continuidade “[...] à crítica do sujeito, mostrando sua inacessibilidade” (KLINGER, 2006, p.39). Portanto,

[...] o retorno do autor seria uma crítica ao recalque modernista do sujeito da escrita. Porém não seria o retorno de um sujeito pleno no sentido moderno, mas haveria um deslocamento: nas práticas contemporâneas de “literatura do eu” a primeira pessoa se inscreve de maneira paradoxal num quadro de questionamento da identidade (KLINGER, 2006, p.39).

Dessa forma, ainda segundo Klinger, o termo autoficção é suficiente para dar conta desse retorno do autor, por problematizar as noções de referência e ficção:

Leonor Arfuch assinala que o espaço midiático contemporâneo, sobretudo através da entrevista – voz e corpo “ao vivo” – oferece uma prova irrefutável da existência e da inexistência do “autor real”, que deixa seu traço na escrita, mas também não quer renunciar à sua supremacia (KLINGER, 2006, p.47).

O retorno do autor se daria, então, em correlação com a produção de efeitos de realidade. Logo, na autoficção esse efeito de real quebra a ideia de ficcionalidade, ultrapassando suas barreiras (KLINGER, 2006). E essa ruptura de fronteiras é uma das marcas da literatura contemporânea salientada por Ludmer (2010a). Para Klinger, “[...] essas obras se situam além do paradigma moderno das letras, baseado em narrativas autônomas em relação à figura do autor e na busca de uma linguagem literária claramente diferenciada da cultura de massas” (KLINGER, 2008, p.13).

Nesse sentido, a própria autoficção expande o campo literário, na medida em que há nela uma “falta de rigor conceitual” (NORONHA, 2014) que gera algumas dificuldades, tais como “[...] a indecidibilidade, a questão das denominações genéricas, a problemática das instâncias do discurso [...] e as diferentes acepções do próprio termo ficção” (NORONHA, 2014, p. 15). Essa falta de rigor, de enquadramento, também é uma das características das narrativas contemporâneas, que, por vezes, alargam o campo narrativo e que estão atreladas à construção de sentidos dentro dos textos, constituindo-se tanto em potências referenciais quanto numa via para a construção de uma literatura *fora de si*.

“Escrever uma autobiografia é forçosamente passar pelo imaginário, se imaginar e se representar” (FIGUEIREDO, 2015, p.56). Na escrita sobre si – o que não ocorre não tão

somente pelo uso do pronome em primeira pessoa, ou pela coincidência entre nomes de autor, narrador e/ou personagem –, “[...] a fidelidade não estaria na retranscrição do vivido, mas na transposição do que foi sentido” (NORONHA, 2014, p.15). Dessa forma, as referências, longe de apontarem para aspectos da vida real de seus autores como prova do acontecido, dão “[...] provas de sua existência em processo de autoficcionamento” (NORONHA, 2014, p.16).

Esse processo de indiferenciação entre o que é real e o que é fictício é também uma das características frequentes da narrativa contemporânea na América Latina, tendo em vista que borra as fronteiras entre um mundo autônomo (da obra) e o mundo exterior (à obra), isto é, o espaço em que ocorre a leitura ou percepção do texto. Sendo assim, as referências mobilizadas nos relatos que analisamos neste trabalho, apesar de estarem estritamente ligadas à autoficção, se desdobram dentro das narrativas, expandindo as fronteiras entre o que é real e o que é fictício e superando, por vezes, o próprio alcance do conceito de autoficção, ao problematizarem os limites entre autor, narrador e personagem, assim como a própria produção escrita das narrativas e sua recepção.

Por sua vez, as percepções dessas referências apresentam aspectos que se sobrepõem dentro da narrativa, como a presença marcante de um eu – que extrapola os limites da linguagem escrita e se apresenta para além do texto verbal, tanto de forma a desestabilizá-lo, sem que se possa sequer saber ou definir as fronteiras do que é e do que não é literário, quanto ao ponto de mesclar-se demasiado ao literário, apresentando o texto dentro de outro texto, dentro de outro texto, em um processo contínuo que tira de cena a pergunta pelo original, pois a relação da textualidade com a referência localiza-se, nesses relatos, no plano da escritura, isto é, em linguagem, uma vez que o próprio mundo outrora concebido como sustentáculo da referência (a coisa no mundo) agora também é compreendido como sendo constituído de elementos discursivos e, mesmo ficcionais, como lembram Ludmer (2010a) e Beatriz Jaguaribe (2007), por exemplo.

2.3.1 Autorias

O “espaço biográfico”, segundo Arfuch (2010), ou as escritas de si, segundo Klinger (2006), se constituem pelos gêneros já conhecidos dentro desse âmbito, como: autobiografias, biografias, confissões, diários íntimos, memórias, correspondências, etc., como também por perfis, entrevistas, *realities*, testemunhos, histórias de vida, entre outros. No caso das quatro narrativas que constituem o *corpus* de nossa análise, elas se materializam de forma distinta, por procedimentos de autorreferencialidade, pelas fotografias ou por estratégias de

referenciação que apontam para elementos exteriores ao texto verbal. *Divórcio*, *La ansiedad*, *Meshugá* e *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* são narrativas cujo processo de autoficcionalização ocorre, fundamentalmente, por meio de um procedimento referencial que acontece de duas maneiras: a primeira ocorrência se dá pela utilização da primeira pessoa do discurso e, também, pela centralização da figura do narrador (autor?) como uma personagem presente e central na obra (*Divórcio* e *Meshugá*) – mesmo que não se manifeste através do uso da primeira pessoa pronominal, como é o caso da narrativa de Fux; e a segunda, pela presença do narrador de forma mais velada, ou seja, por características pessoais que sugerem essa similitude ou por um processo paródico da própria figura do autor (*La ansiedad* e *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*).

Esses procedimentos anteriormente citados ocorrem tanto na narração do relato, quanto através de outros elementos escriturais/fotográficos e/ou iconográficos¹⁶ – que consideramos como desestabilizadores –, os quais também estabelecem uma relação autorreferencial com a figura dos autores e se encontram presentes e dispostos de forma distinta dentro das narrativas analisadas. A partir desse último aspecto, podemos organizar algumas subcategorias operativas para nossa análise: a primeira, relativa às fotografias, pode ser dividida entre as que remetem de forma direta ao autor, mas desestabilizam a estrutura e a relação referencial da narrativa; e as que não se relacionam diretamente à figura do autor, fazendo-o de forma paródica. A seguir, analisaremos primeiro as autorreferências ligadas ao texto e, posteriormente, as direcionadas ao procedimento que utiliza fotografias.

Em síntese, na estrutura textual os procedimentos referenciais que usam a primeira pessoa e/ou centralizam a figura do narrador como personagem importante, dentro da diegese, são os utilizados em *Divórcio* por Ricardo Lísias e em *Meshugá* por Jacques Fux. Entretanto, esse uso se materializa em momentos e em aspectos diferentes dentro das narrativas de cada um desses romances. O primeiro tem o predomínio da primeira pessoa; já no segundo, apesar da narração em terceira pessoa, o narrador também é construído como uma personagem central, protagonista, mas fragmentada – resultado das características e histórias narradas de cada uma das outras personagens que, juntas, criam a imagem do narrador/autor, cujos artifícios utilizados remetem permanentemente à origem (tal como os loucos que estão na narrativa de *Meshugá*, Fux também é judeu; bem como o narrador, ele também é escritor, etc.).

Em *Divórcio*, Lísias brinca a todo o momento com o jogo ficção *versus* realidade.

¹⁶ As fotografias ou elementos iconográficos que fogem a essa classificação serão tratados em outro tópico deste capítulo.

Narrado em primeira pessoa, e com um narrador-protagonista cujo nome coincide com o do autor, o romance baseia-se no jogo de referências ao seu divórcio e a um suposto diário de sua esposa, cuja descoberta é o motivo da separação: “Casei com um homem que não viveu. O Ricardo ficou trancado dentro de um quarto lendo a vida toda” (LÍSIAS, 2013, p.15). Nesse sentido, além da quebra do pacto ficcional – estabelecido com os leitores em escritas autobiográficas, segundo Lejeune (1993) –, o autor expande seu relato para outros textos literários, para as redes sociais pessoais, para as entrevistas que concede, propiciando ao leitor uma experiência literária em contato com o que é exterior ao livro como objeto estético e em consonância com a onipresença dos meios de comunicação na vida cotidiana dos indivíduos, integrando aquilo que figura como sendo, também, o real, como o entende Ludmer (2010).

Esses textos situados “fora” do livro são lançados pelo autor antes e depois da publicação do romance e “[...] fazem parte de forma integral não só do alcance e do tom da fruição/leitura, mas da forma da própria construção do livro enquanto obra ou, ainda mais, em relação ao estatuto ficcional dos trechos do diário encontrados no livro” (VIEIRA, 2017, p.188). Logo, para além da quebra do pacto autoficcional – a impossibilidade de estabelecer um paralelo seguro entre a distinção do que é ficção e do que é realidade –, o emaranhado de narrativas que Lísias constrói ao redor de *Divórcio* problematiza qualquer possibilidade ou noção de pacto, uma vez que produz uma confusão no leitor acerca dos limites entre o dentro e o fora do relato, na narrativa construída tanto dentro do livro quanto fora dele, em suas expansões.

Retomando Doubrovsky, ao tratar da autoficção, Noronha (2014) afirma que sua matéria é estritamente autobiográfica, contudo, sua maneira é estritamente ficcional. Desse modo, “[...] percebe-se, todavia, em sua proposta que o ficcional não é compreendido como fictício, como pura invenção, mas como mobilização de estratégias narrativas tomadas de empréstimo ao romance moderno e contemporâneo” (NORONHA, 2014. p.13). Se tomarmos como parâmetro as considerações de Vincent Colonna, notaremos que a escritura de Lísias se assemelha muito à autoficção biográfica:

O escritor continua sendo o herói de sua história, o pivô em torno do qual a matéria narrativa se ordena, mas fabula sua existência a partir de dados reais, permanece mais próximo da verossimilhança e atribui a seu texto uma verdade ao menos subjetiva ou até mais do que isso (COLONNA, 2014, p.44).

A narrativa de *Divórcio* desenvolve-se com o uso da primeira pessoa, o que, por si só, não se configura como textos de tipo autobiográfico, no entanto, se associarmos essa narração

em primeira pessoa às referências que o autor faz a si tanto no interior da diegese quanto fora dela, podemos entender esse procedimento como autorreferencial. No romance, o processo autorreferencial começa na primeira linha do primeiro parágrafo do texto, com o verbo “achei”, que indica um narrador personagem que conta sobre seu estado após a separação: “Depois de quatro dias achei que tivesse morrido” (LÍSIAS, 2013, p.7, grifo nosso). Por sua vez, o primeiro trecho do diário que teria sido a motivação do divórcio traz o nome de Ricardo – tal como o autor – como personagem principal e sobre quem gira a narrativa do diário: “Apesar de andar muito, o Ricardo é legal” (LÍSIAS, 2013, p.11). Nesse sentido, internamente ao relato, percebe-se que há uma tentativa de confirmação ou comprovação de que o Ricardo autor e os Ricardos narrador e protagonista são a mesma figura, que se potencializa no decorrer da leitura, ao notarmos que ambos são escritores, foram casados, se separaram, além de outras provas supostamente referenciais que são lançadas ao longo da diegese, como os livros e os contos publicados, as supostas fotografias de família, a participação na corrida de São Silvestre, o processo de divórcio com uma jornalista e a própria escrita e produção do romance *Divórcio*.

Esses processos, que ocorrem tanto anterior quanto paralelamente à publicação do livro, levam Lísias a manifestar-se acerca da sua escrita, ou seja, ao comentar seus próprios procedimentos e a estabelecer uma relação com o leitor, tendo em vista que enreda a sua narrativa em acontecimentos de sua vida pessoal que propiciam uma organização calculada e somam-se ao objeto estético. Junto com ele, produz as discussões que direcionam a uma possível interpretação autobiográfica (MAGALHÃES, 2015).

Desse modo, Ricardo Lísias se autoficcionaliza mediante três processos autorreferenciais, que são: a retomada de memórias do passado (sejam elas do casamento ou não); momentos integrantes do presente da narrativa; e a escrita do livro (processo metaficcional). Esses processos, por sua vez, culminam tanto na imagem do Ricardo ou dos Ricardos quanto na configuração estrutural do romance. No que diz respeito aos Ricardos, são apresentados três: o primeiro, que descobre a verdade e a opinião de sua esposa acerca do casamento por meio do diário e sofre com as consequências de se deparar com essa verdade; o segundo, que escreve o romance dentro do romance; e o terceiro, que, segundo esses críticos, é a versão real e extratextual do Ricardo Lísias, que, deste modo, se aproxima do referente dos demais.

Já no que diz respeito à estrutura do romance, apesar de apresentar uma suposta organização equivalente a 15 quilômetros – como os que Lísias percorreu na Corrida São Silvestre –, os capítulos se reorganizam e se reformulam fragmentando-se dentro da estrutura

mais ampla da narrativa. Dentro de cada capítulo que forma o romance se aglomeram – entre asteriscos e letras cujas fontes se mesclam entre o tipo normal e o itálico – tanto outros gêneros ou manifestações artísticas, a exemplo da fotografia, anotações pessoais, trechos de diário, quanto à mescla de muitas outras narrativas, que nem sempre têm como tema centralizador o divórcio, mas, sim, lembranças passadas, a construção do próprio livro, etc.

A narrativa de *Divórcio*, nesse sentido, é um emaranhado de fragmentos articulados, mas não organizados de modo linear ou causal, cujas referências – que não são poucas – se inter-relacionam. Esses fragmentos se materializam do macro para o micro, ou seja, começam com a temática do divórcio pré-anunciada na capa do livro e se subdividem primeiro em capítulos e depois em fragmentos que, em sua maioria, estão separados por asteriscos. Tais fragmentos, por sua vez, se materializam em textos verbais e não verbais e em variados temas, como suas viagens com a esposa, sua relação com o avô, o xadrez, as fotografias de família, o processo de escrita da narrativa, o período da juventude e da faculdade.

Os títulos dos capítulos inicialmente se referem à corrida de São Silvestre, que é um motivo presente na narrativa como uma forma de superação do processo de divórcio, em 15 km, ou 15 passos, se se pensar em um processo de autoajuda, todavia a corrida também é um aspecto presente na vida de Lísias. Na diegese do romance, parece que o personagem começa a se interessar em participar da São Silvestre tão somente quando, ao caminhar à noite, nota que passa a sentir-se melhor e a esquecer o ocorrido: “Virei corredor porque, além da insônia, o divórcio me deixou com a respiração muito irregular. Foi também a maneira que achei para achar uma rotina e retomar o equilíbrio” (LISIAS, 2013, p.16). Contudo, a primeira citação relacionada à São Silvestre dentro da narrativa conta, justamente, o dia oficial da corrida – “Para os amadores, a largada da corrida mais famosa do Brasil é um caos” (LISIAS, 2013, p.16) – e não aos treinos para participar dela, o que aponta não só para os aspectos referenciais que se sobressaem na escritura, mas para a organização temporal dos fragmentos, que não seguem uma ordem cronológica, mas uma variedade de assuntos dispostos aparentemente sem uma ordem clara, cujo registro são anotações em um diário ou um caderno para pensamentos e ideias aleatórias e que, de certa maneira, remetem, também, a sessões de um tratamento psicológico nas quais o narrador lida com um problema que o aflige: o corpo sem pele, sem proteção. No decorrer da terapia, tanto se conta a situação que o levou a procurar ajuda, quanto se retomam aspectos do passado que o deixaram nesse estado.

Como podemos ver na lista abaixo, os 15 capítulos que formam o romance possuem um título e um subtítulo. O título faz referência à corrida e os subtítulos ao tema inicial do capítulo e ao processo de recuperação do trauma do divórcio:

- “Quilômetro 1 *um corpo em carne viva*”;
- “Quilômetro 2 *um trem passando dentro de mim*”;
- “Quilômetro 3 *uma lista de qualidades e defeitos do meu marido*”;
- “Quilômetro 4 *só morro mais uma vez*”;
- “Quilômetro 5 *não tenho dificuldades para achar amantes*”;
- “Quilômetro 6 *um resquício de pele*”;
- “Quilômetro 7 *esse ano dificilmente alguém tira o prêmio do Malik*”;
- “Quilômetro 8 *meu marido é só um menino bobo*”;
- “Quilômetro 9 *estou emocionado de novo*”;
- “Quilômetro 10 *ninguém está do seu lado*”;
- “Quilômetro 11 *estamos te monitorando*”;
- “Quilômetro 12 *por que ser tão radical?*”;
- “Quilômetro 13 *por que não percebi antes?*”;
- “Quilômetro 14 *quem ficou louco uma vez está mais perto da segunda*”;
- “Quilômetro 15 *Octogésima Sétima Corrida Internacional de São Silvestre*”.

A separação, isto é, o evento traumático que lhe tira a pele, mas que também motiva a sua escrita, faz com que o narrador utilize a corrida de São Silvestre como uma válvula de escape e de superação para o que o atormenta. Sendo assim, ao atravessar os quinze quilômetros – no plano da linguagem, obviamente –, ele também vai revisitando memórias (e traumas) do passado, a repetição de fatos que ocorreram, a proximidade com a loucura, o experimentalismo escritural, desafios e processos de escrita e de publicação do livro que estamos lendo e, por fim, a tentativa de “cura”, decretando, algumas vezes, o término do “tratamento” com a (re)descoberta de si sinalizada no decorrer dos capítulos: “Morro só mais uma vez” (LÍSIAS, 2013, p.8, 91) ou “Só morro mais uma vez” (LÍSIAS, 2013, p.59, 61).

Como se nota, Ricardo Lísias brinca constantemente com o leitor, recorrendo a processos de indecibilidade e, também, por meio do jogo de confusão entre o que é real e o que não é, ou se é real ou não. Apresenta-se, portanto, uma série de contradições que problematizam as questões referenciais dentro da narrativa. Inicialmente, há, como já dissemos, uma identificação entre narrador, protagonista e escritor: “Quando o medo de ter enlouquecido ficou muito forte, parei em um sinal vermelho e repeti o meu nome. Ricardo Lísias. O meu nome é Ricardo Lísias” (LÍSIAS, 2013, p.78); “ACONTECEU NÃO É FICÇÃO” (LÍSIAS, 2013, p.16). O procedimento de identificação entre as três figuras que formam a narrativa (Ricardo narrador, protagonista e escritor), não serve, contudo, como

referente seguro para uma suposta realidade exterior ao livro, mas como fomento para o embaralhamento das identidades e para a paradoxal reafirmação do estatuto da própria ficção.

Todavia, ao mesmo tempo em que o narrador tenta associar o narrado com aspectos da vida real do escritor, ele coloca em tensão as referencialidades que constrói, embaralhando-as, como quando afirma: “*Divórcio* é um livro de ficção em todos os seus trechos” (LÍSIAS, 2013, p.190). Em entrevista para Castellotti, Lísias expressa sua opinião acerca das confusões entre ficção e realidade presentes em suas narrativas e a receptividade dos leitores no que se refere a esses aspectos, construindo com sua fala, também, uma figura de si, pois foi o próprio Ricardo Lísias que projetou esse efeito para o seu romance:

As pessoas precisam dar uma chance para a arte. É impressionante, elas acreditam em tudo. As pessoas sempre irão ficar fazendo as contas de quanto daquilo que foi escrito é verdade. Por isso que eu continuo dizendo que é tudo verdade. A pergunta não se coloca. Está tudo escrito, a arte tem sua própria linguagem (LÍSIAS, 2015, p.9).

Ainda na narrativa do romance, quando se refere à suposta existência do diário da esposa que culminou na separação, o narrador esclarece: “Esse diário nunca existiu” (LÍSIAS, 2013, p.162); “Não estou tratando de uma pessoa em particular. Minha ex-mulher não existe: é personagem de um romance” (LÍSIAS, 2013, p.128). Há, portanto, um paradoxo que, ao mesmo tempo em que rompe com o pacto autoficcional, cria referências que o desestabilizam, expandem o campo narrativo e reelaboram a imagem do autor, evidenciando-a:

A expressão de si mediatizada tornou-se um dos fantasmas dos nossos artistas contemporâneos, que não desejam mais ser admirados e permanecer desconhecidos, como sonhavam os poetas românticos, simplesmente porque eles sabem que ser conhecidos tornou-se um estágio obrigatório para o sucesso (CHARLES, 2009, p. 139).

Regina Dalcastagnè (2012) afirma que a ênfase no autor é uma tendência na literatura contemporânea, podendo ser um elemento de fomentação do exercício narcisístico ou uma estratégia estética discursiva. Essa ênfase também pode ser constatada nas outras narrativas analisadas nesta dissertação, só que por modos distintos dos presentes na diegese de *Divórcio*¹⁷.

Em *Meshugá*, por sua vez, não há utilização da primeira pessoa. O procedimento autoficcional começa quando o narrador recria biografias de personagens famosos mundialmente e de origem judia – tais como Woody Allen, Bobby Fisher, Ron Jeremy, Sarah

¹⁷ Esses aspectos das narrativas de Fux, Bellatin e Link serão tratados mais à frente.

Kofman, Sabbatai Zevi, Otto Weininger, Grisha Perelman e Daniel Burros –, além de referir-se, também, a outros que possuem um papel menor, de coadjuvantes, dentro das narrativas (Freud, Lispector, Rawet, Chomsky, Fliess, Wittgenstein, Bergman, Roth) – intercaladas a textos ensaísticos. No romance, todas as personagens estão associadas à suposta loucura desenvolvida por elas em determinados momentos de suas vidas, cuja relação está, muitas vezes, na aversão à sua cultura, o que, de certa forma, marca o ritmo de leitura, pois entre os fragmentos mais abertamente ficcionais são intercalados fragmentos ensaísticos que retomam justificativas históricas e pretensamente científicas para a “loucura judia”:

- “O judeu louco no jardim das espécies”;
- “Sarah Kofman e o julgamento de Kafka”;
- “Renascimento da loucura judaica”;
- “Woody Allen através de um espelho sombrio”;
- “O humor e a neurose do povo escolhido”;
- “Ron Jeremy: um personagem de Philip Roth”;
- “Tempo é dinheiro: uma visão benjaminiana para a modernidade”;
- “O sexo, o caráter e o silêncio em Otto Weininger”;
- “Iluminismo e insanidade”;
- “Grisha Perelman: o Bartleby da matemática”;
- “Judeus: descendentes do incesto e das prostitutas”;
- “Daniel Burros: o antimessias”;
- “Fliess e Freud: teorias e loucuras brilhantes”;
- “Bobby Fischer: um personagem duplo do Kawabata”;
- “Um pobre imigrante judeu-polonês”;
- “Sabbatai Zevi: a eterna busca pela salvação”;
- “Pertencer: a verdadeira morte”.

Os capítulos acima citados intercalam as biografias das personagens famosas a teorias apresentadas ou recriadas em pequenos ensaios. Por sua vez, os capítulos voltados para as personagens judias fragmentam-se, subdividindo-se entre oito e quatorze fragmentos que montam, como em um quebra-cabeça, a imagem da personagem biografada e uma parte da imagem de Fux, com exceção do último capítulo, pois, pela ordem anteriormente proposta, inferimos que deveria ser um dos fragmentos ensaísticos, no entanto reúne uma síntese (ou testemunho difuso) do narrador, em que ele agrupa e compartilha características de todas as personagens, formando a sua própria e a de Fux, também. A organização dos capítulos marca,

inclusive, a mescla dos gêneros (ensaio, biografia, testemunho) e a fuga das regras que regem interiormente o funcionamento de cada gênero em particular, tendo em vista que esse romance é a resultante da soma ou da articulação das biografias e dos ensaios. As biografias, por sua vez, também dentro de suas “típicas” organizações textuais, não podem ser consideradas como tais no relato.

Situada no “amálgama *bio-gráfico*”, a autoficção constitui-se, portanto como uma ferramenta importante, dada a sua relação com as referências e autorreferências presentes na narrativa de *Meshugá*. Tal como *Divórcio*, esse é um romance metaficcional que se baseia em inúmeros textos, tanto literários quanto científicos. Jacques Fux relê a história judaica pela margem, e, ao tratar a história por um viés que beira o comentário “crítico, imaginativo e irônico”, a narrativa do autor assemelha-se ao que Hutcheon denominou como metaficção historiográfica. No entanto, a tensão acerca do limite ou reforço da história e da cultura judaica acentua o caráter metaficcional historiográfico do relato (ALVES, 2019b).

Ao aproximar-se da metaficção historiográfica, Fux, além de narrar através do uso de fragmentos da biografia dessas personagens, fazer menção a personalidades famosas, faz também referência a si, incursionando no universo da autoficção e da autorreferência, visto que sua origem judaica e a dificuldade de escrever sobre esse trauma emergem como princípio do próprio relato. Por sua vez, ainda que se intitule um romance sobre a loucura, *Meshugá* apresenta uma classificação porosa em relação à forma literária do romance. Seus elementos constitutivos, apesar de tratarem de um tema geral, que é a loucura judaica, utilizam-se de personagens e histórias que se articulam como um “mosaico de histórias”, a narrativa dá voz a várias personagens da cultura judaica, por meio de um narrador também judeu, sem que, no entanto, se desenhe com clareza uma trajetória individual, por exemplo.

Em sua narrativa, Fux trata de estereótipos atribuídos aos judeus, por uma via humorística. Os estereótipos, por sua vez, são formados a partir de várias frentes, como a econômica, a religiosa, a cultural, a física e a psíquica, que, respectivamente, estão articuladas às adjetivações e/ou características atribuídas ao povo judeu, como avarento, fanático, erudito, narigudo, de testa avantajada, louco, incestuoso, etc. Nesse sentido, há em *Meshugá* uma reunião de fragmentos do *corpo judeu* que Fux organiza para, descompor a ordem, isto é, os discursos e ideias relacionados ao judaísmo, compondo assim uma desordem (ALVES, 2019b). Desse modo, quando retira os discursos científicos e as narrativas de personagens famosos de seus contextos originais e os desloca, ironizando tanto os preconceitos neles envolvidos, quanto os gêneros que os sustentam pelo mesmo processo de descolamento, o autor “[...] acaba por implodir esses mesmos discursos, colocando-os frente a frente com a

fatalidade e as agruras da vida, que, se não se situam fora da história, também não cabem numa teleologia político-religiosa nem pseudocientífica” (ALVES, 2019b, p. 4). Nesse emaranhado de fragmentos que descontrolam tanto os estereótipos judeus quanto a ideia de ordem, Jacques Fux se constrói como personagem, como autor e como pesquisador da *Shoah*, através da articulação dos fragmentos:

Enquanto escritor, Fux desempenha, em *Meshugá*, tanto uma função que pretende ser redentora (ainda que desconfie de seu êxito), atuando como o *trapeiro* que recolhe as ruínas da história, seus restos e resíduos; quanto uma função criadora, na medida em que reorganiza, na estrutura narrativa, os discursos e as histórias dos judeus, em geral, e de oito judeus, em particular, colocando-os em relação de tensão: todas as narrativas criadas por Fux, no romance, tanto confirmam quanto invalidam as ideias antissemitas culturalmente enraizadas sobre os judeus, que também são apresentadas no livro, nos fragmentos ensaísticos (ALVES, 2019b, p.4-5).

Meshugá: um romance sobre a loucura aborda a figura do narrador (autor) a partir de uma perspectiva diferente da representada em *Divórcio* e na parte introdutória de *La ansiedad*, por exemplo, considerando que o narrador, tal como as outras personagens, marca sua presença pelo uso da terceira pessoa. No entanto, *Meshugá* e *Divórcio* se aproximam ao narrar o processo de escritura do próprio relato, analisando-a, ponderando sobre a escrita e, conseqüentemente, sobre sua vida (a do narrador). Mas ambas se distanciam, também, nesse sentido, porque no romance de Lísias, ainda que este se organize de modo não linear ou cronológico, seus fragmentos se embaralham dentro da diegese, tendo como foco principal uma personagem e sua história, o próprio Ricardo Lísias. Já em *Meshugá* são contadas as histórias de várias personagens famosas do mundo judaico que, somadas e mesmo fragmentadas e não lineares, constroem a história do narrador que, por sua vez, se aproxima muito do autor. Colonna, dissertando sobre a autoficção especular, faz considerações que nos ajudam a compreender o procedimento:

Baseada em um reflexo do autor ou do livro dentro do livro, essa tendência da fabulação de si não deixa de lembrar a metáfora do espelho. O realismo do texto e sua verossimilhança se tornam, no caso, elemento secundário, e o autor não está mais necessariamente no centro do livro; ele pode ser apenas uma silhueta; o importante é que se coloque em algum canto da obra, que reflète então sua presença como se fosse um espelho (COLONNA, 2014, p.53)¹⁸.

¹⁸ Não deixa de ser, também, um procedimento literário de *mise en abyme*, uma vez que coloca um texto dentro do outro, em um abismo cujos limites não podem ser delimitados claramente.

Dessa forma, as personagens judias que são apresentadas na narrativa funcionam como um reflexo (fragmentado) do próprio narrador e, por sua vez, do próprio Fux:

Os pesadelos começaram a não ser somente os dele, mas também os de todos. E os tormentos, as biografias e os martírios dos outros passaram a ser inteiramente os dele. Ele se tornou seus fantasiosos personagens e enlouqueceu junto com eles (FUX, 2016, p.8);

Mas sua recusa, negação, rejeição à cultura judaica é, sem dúvida alguma, o próprio reflexo especular. Se ela nega, se ela rejeita, se ela quer afirmar sua desvinculação total, algo existe. Subsiste. Permanece. E esse algo é muito grave. Sério. Profundo (FUX, 2016, p.183);

Todos eles foram lentamente introjetados ao serem escritos. Toda dor, toda angústia, insatisfação, crueldade, sexualidade, ironia, perseguição, culpa, medo, cólera e loucura foram também vivenciados por esse autor/narrador (FUX, 2016, p.180).

Logo, as vivências do narrador/autor se confundem com as das personagens cuja biografia ele recria:

a. “[...] Mas se sente verdadeiramente judeu. Muito judeu. Ama e odeia esse sentimento desde sempre e, por isso, compreende tardiamente Weininger” (FUX, 2016, p.184). O narrador afirma ter lido com ironia a obra *Sexo e caráter* de Otto Weininger, pelas teorias esdrúxulas que apresenta, e ridiculariza o suicídio do filósofo justificado por sua origem judia e por sua orientação sexual, entretanto, o que aproxima ambos é o estranho sentimento de pertença à cultura judaica e, concomitantemente, certa recusa a esse pertencimento – “Assim como seus personagens, ele sempre teve uma necessidade enorme de pertencimento” (FUX, 2016, p.180). Apesar de ora discordar e ora concordar¹⁹ com as teorias de Weininger sobre a sexualidade, tem tantos desejos reprimidos quanto o filósofo, ainda que canalizados para o sexo feminino – odiado pelo pensador em questão;

b. “Ele assiste os filmes de Ron Jeremy. Não sabe que ele é judeu. Deseja conhecer todos os gemidos das mulheres com quem ele já se relacionou” (FUX, 2016, p.185). Ao comparar seus desejos com os do ator de filmes pornô, o narrador afasta-se da homossexualidade de Weininger, mas reafirma seus desejos sexuais desesperados, tal como o do judeu louco: “[...] Ele tem curiosidade quase doentia em conhecer todas as expressões das mulheres quando gozam. Empenha-se na tarefa de fazê-las gozar. Ele gosta. Não é altruísta. Há algo perverso nisso tudo” (FUX, 2016, p.184). Tal como Jeremy, o narrador não coloca o seu prazer como foco principal no sexo, mas o prazer e o deleite do outro. Ele, o das mulheres; e o ator, o de seu público. E é pelo prazer proporcionado e pelas relações com o mundo (e a mulher) *goy*, que ambos se afastam da cultura judaica.

¹⁹ “[...] Liberta-se e abraça as teorias sexuais de Weininger. E o auto-ódio de Daniel Burros também é entendido” (FUX, 2016, p.186)

c. “[...] Ele então conhece a história, e a obra, de Sarah Kofman [...] Inventa e abraça a dor dessa pobre criança. Transforma e aceita a dor dessas perversas mães. Constrói um ódio pela sua amada França. Por Paris [...] Passa a não pertencer a lugar nenhum” (FUX, 2016, p.191-192). Ou seja, há a persistência na ideia de não pertencimento, que também podemos associar às escrituras pós-autônoma e a sua posição flutuante em relação ao pertencimento dos sujeitos a uma determinada topologia, ou da escritura a um gênero específico, metaforizado em *Meshugá* pela ideia de romance que não se circunscreve a uma ordem pautada e relações de causa e efeito, caracterizando-se muito mais como um relato que extrapola a concepção de pertença pautada em seu formato, nas personagens sobre as quais se narra, no sentimento em relação à cultura judaica e à cultura do outro.

d. “[...] A figura perfeita de sua mãe, que ainda não conseguiu matar metaforicamente, vai sempre ressurgir na sua mente. Grande. Poderosa. Insensata. Como nos filmes de Woody Allen que tanto gosta” (FUX, 2016, p.185). “Então ele se recorda de como Allen trata desses problemas e também de toda a neurose pela busca da consanguinidade matrimonial. A endogamia judaica o afronta, mas ele a deseja bastante” (FUX, 2016, p.185). Há um elo que proporciona uma noção de circularidade entre o narrador e todas as personagens que apresenta: as relações conflituosas. Isto é, o amor e o ódio pela origem, pelo conhecimento, pela cultura do outro etc. O narrador, como Weininger, Jeremy, Allen, ama e odeia as mulheres. Nesse último caso, afirma primeiramente um desejo pela mulher *goy*, mas, como Allen, se contradiz ao envolver-se e desejar relações com o que lhe é próximo, consanguíneo, gerando no campo do relato um ciclo de desejos e repressões. Tendo em vista que, mesmo envolvendo-se com uma mulher judia (ou com proximidade familiar, como é o caso do cineasta) teme essa relação, do mesmo modo que teme trair seu povo:

[...] relacionar-se com alguém do mesmo povo impede a variabilidade genética. Melhor então se misturar. Mas esquecer a luta e a dor para permanecer fiel ao sangue é como trair seu povo perpetuamente. É como deixar que os antissemitas e os nazistas triunfem. Porém, olvidar tudo isso seria provar que ele está além dessa banalidade toda (FUX, 2016, p.185).

Há sempre um movimento de hesitação, de dúvida que se converte no modo como todas as personagens convivem de forma conflituosa com sua origem e se personificam na figura do narrador. A hesitação confere à narrativa uma barreira que sempre coloca as personagens num processo de eleição entre um lado ou outro (o judeu, ou o não judeu), ao mesmo tempo em que confere aos personagens o passeio pela linha tênue entre uma perspectiva e outra, como se ambas fossem parte de uma mesma moeda e, de certo modo,

provando que o judeu é tal qual como todos os outros povos.

Uma das marcações de ritmo na narrativa, que envolve todas as personagens, é a relação que estabelecem com a mulher, simbolizando a impureza e metaforizando essa linha tênue entre pertencer ou não a algo. A impureza da mulher dentro do relato de Fux faz pensar em dois aspectos: a impureza do gênero, da literatura; e a culpabilização da mulher nos embates pessoais das personagens com sua cultura. Interessa-nos, todavia, o primeiro aspecto, associado à ideia de impureza, que aqui também corrobora uma questão estrutural do romance.

A figura da mulher como mãe, amante, esposa, judia, *goy* perpassa toda a narrativa de forma problemática, como causa das aflições, dores, fracassos. Como por exemplo, temos a relação conflituosa entre as mães biológica e adotiva de Sarah Kofman, representando a dúvida entre a sua cultura e a cultura do outro, a culpa etc.; a relação incestuosa de Woody Allen com Soon-Yi; o desejo e repulsa da irmã por Ron Jeremy, a relação de proximidade com sua mãe, as relações com as mulheres com quem atuava; o incômodo que Otto Weininger sentia em relação à mulher, graças à sua mãe, à falta de amor maternal e ao silenciamento decorrente dos abusos cometidos por parte de seu pai; Grisha e a projeção dos sonhos da mãe em sua figura; a proximidade da mãe com Daniel Burros e com o desejo de inseri-lo na fé cristã; Bobby Fisher e a herança da dor da mãe, pela diáspora, pela falta de uma figura masculina, o pai e, também a experiência sexual com uma mulher que, posteriormente, tem ojeriza a ele; Sabbatai, ao atribuir a culpa pelos seus desejos mundanos a Lilith; e, por fim, o narrador/autor, que estabelece um paralelo entre sua escrita como descarga da dor, da aflição a uma história de amor:

Surpreendentemente, ele conhece uma mulher maravilhosa quando vivia um momento idílico, mágico e surreal de sua vida [...] Ela, ao saber que ele é judeu, diz que também é judia, mas sem muitas raízes. Ele se encanta ainda mais [...] Alguém que é e não é simultaneamente. É o que ele inventa e almeja para si [...] Depois ela diz que apenas seu pai é judeu [...] Ela, além de todos os encantos, de ter um passado interessante, e um futuro promissor, de ser inteligente, engraçada, linda, e de ter uma bundinha e um perfume maravilhosos, ainda tem rastros esquecidos dessa cultura milenar [...] Depois ela diz que somente algum ancestral da família do seu pai tinha sido judeu. Ele, nesse instante, já não dá mais a mínima atenção a essa pífia questão judaica (engana-se): está inteiramente entregue à loucura dessa paixão maior.

[...] Ele conta seus terríveis conflitos. Talvez o grande erro de sua vida. Ela o escuta com demasiada atenção. Ela é louca e ele não tinha percebido. Ele não quer se encontrar no meio de gente louca. Mas não pode evitar. Ele também é louco. Ela é louca. Todos são loucos. Mas ele ainda não sabe disso (FUX, 2016, p.187-188).

A mulher pela qual ele se apaixonou parece coadunar-se ao hibridismo cultural, ao não enquadramento em uma cultura específica, e, nessa perspectiva, aponta para o desdobramento da quebra do mito da loucura de que trata toda a narrativa: a loucura como um aspecto que não se limita ao povo judeu, mas a todos. Todos que compartilham dores, sofrimentos, problemas, etc. É, então, a partir do trauma da separação de sua amada que a escrita surge:

Então começa a escrever. Escreve loucamente, por horas e horas intermináveis. Ele literalmente entra em seu livro. Vive inteiramente o sofrimento dos seus personagens inventados. Sente a dor profunda de um parto, e da angústia por essa grande espera. Ele termina uma bela obra de arte. É premiado. O livro nasceu da sua dor e loucura, fruto legítimo da rejeição dessa mulher (FUX, 2016, p.189).

Desse modo, a figura da mulher aponta para um movimento de circularidade da narrativa, em que as personagens vivem conflitos semelhantes, que juntos refletem a imagem do autor/narrador. Tendo a mulher como representante maior da impureza, dos problemas tanto das personagens e do narrador quanto da estrutura narrativa.

Cabe ainda destacar que nos trechos acima citados emergem paralelismos com as personagens do romance, que apontam, também, para a noção de não pertencimento ou de rechaço à cultura judaica. Esses aspectos ajudam a marcar o ritmo²⁰ da própria narrativa, além de contribuir para a construção da identidade do narrador, considerando-se que na construção narrativa nenhum dos personagens presentes em *Meshugá* é idealizado para representar uma verdade biográfica, seja de si próprio ou de sua construção fragmentária, que culmina na figura do autor. Ele, ao contrário, os utiliza como forma de recriar e reinventar a si mesmo.

Sarah Kofman, bem como Fux, é escritora e é a primeira parte do quebra-cabeça a ser ficcionalizado. No capítulo em que o narrador recria sua biografia, Kofman fala sobre o reviver a dor da *Shoah*, o afastamento da mãe judia e a aproximação da mãe católica, a morte do pai, elementos que emergem por meio da escrita, a *escrita de si* (de Kofman), indiretamente recriada pela voz e perspectiva do narrador, para o que se vale, inclusive, do discurso indireto livre, por vezes. O narrador afirma acerca de Sarah Kofman que “Sobre outros temas, ela sempre conseguiu escrever. E muito bem. Até com certo humor e malícia. Redigiu inúmeros tratados sobre a questão da mulher, sobre o espírito superior em Nietzsche,

²⁰ Esse ritmo no qual se desenvolve a narrativa é traçado a partir de uma sequência narrativa que o narrador utiliza na narração da história de praticamente todos os personagens biografados, isto é, introduz todas as biografias como um elemento “científico”, posteriormente conta suas histórias, a vergonha e o rechaço à cultura judaica, a revolta e, por fim, a morte (que, na maioria dos casos, ocorre por meio do suicídio).

sobre a figura do pai em Freud” (FUX, 2016, p.11). No entanto, ao escrever sua própria biografia parece que “[...] as palavras estavam atadas ao seu corpo ferido. Eram proibidas e impossíveis de serem articuladas” (FUX, 2016, p.14). “Ela não quer continuar, mas já não pode parar. Precisa escrever todas as suas memórias. Mas consente que, por uma infelicidade, essa escrita não vai libertá-la” (FUX, 2016, p.15). A escrita de si, elemento atrelado à narrativa sobre Kofman, funciona como uma via de mão dupla que se relaciona tanto à personagem quanto ao narrador (autor?) de *Meshugá*. Trazendo para o presente dores até então guardadas, reprimidas nos recantos da memória:

Ele imaginava que escrever este livro seria divertido. Pensava que todos os mitos, as crenças e as falácias atribuídos ao louco judeu – *meshugá* – poderiam ser discutidos ludicamente. Vislumbrava demolir esses absurdos argumentos, credos e teses a partir da ironia. Esperava que toda a questão da loucura fosse mera brincadeira, mas se enganou novamente (FUX, 2016, p.7).

O narrador de Fux, assim como Sarah Kofman, inicialmente vê a escrita como um instrumento libertador²¹. Todavia, em ambos ela funciona de forma contrária quando tratam da temática judia e dos traumas que a circundam, tendo em vista que narrador e personagem compartilham as mesmas angústias, os mesmos temores, a mesma relação problemática com sua cultura. Logo, é por meio da escrita que os sentimentos são trazidos à tona:

À medida que o narrador foi escrevendo e criando, passou a reviver subitamente seus medos, incertezas e inseguranças. Passou a lembrar os mais íntimos momentos. Passou misteriosamente a se consubstanciar com seus atores de forma doentia. Ele foi, então, aos poucos, adormecendo a própria razão e criando malditos monstros. Os pecados começaram a não ser somente os dele, mas também os de todos. E os tormentos, as biografias e os martírios dos outros passaram a ser inteiramente os dele. Ele se tornou seus fantasiosos personagens. E enlouqueceu junto com eles (FUX, 2016, p.7-8).

O processo de escrita desencadeado pelo narrador, por Sarah Kofman e pelo Fux-narrador-escritor já se inicia como uma tentativa “falha”, haja vista os apontamentos acerca das dificuldades e, também, impossibilidades de escrever: “Ele sempre soube que as experiências não poderiam ser comunicáveis” (FUX, 2016, p.7). Contudo, mesmo diante da dificuldade de escrita, ele delineia planos alternativos para que ela se realize e, de algum

²¹ A escrita do Lísias narrador-personagem, em *Divórcio*, também funciona como uma válvula de escape do que o atormenta, uma libertação, considerando que ele escreve, corre, escreve, para aliviar os sentimentos negativos que o assombram desde a descoberta do diário da esposa. A dificuldade de livrar-se dessas dores é, também, manifestada na dificuldade de escrever, pois Lísias “se perde” em seus textos, analisa-os concomitante à sua escrita, escreve coisas que tinha planejado e outras que também não estavam em seus planos.

modo, cesse com sua dor, com sua angústia. A escrita funciona, pois, como um escape de medos e inseguranças aprisionados no narrador, nas personagens, como podemos notar no trecho de fala do narrador sobre seu processo de pesquisa e escrita da narrativa e no fragmento que ficcionaliza a vida de Sarah Kofman, transcrito a seguir: “Ela não quer continuar, mas já não pode parar. Precisa escrever todas as suas memórias. Mas consente que, por uma infelicidade, essa escrita não vai libertá-la. Não lhe trará paz, alívio e indulgência alguma” (FUX, 2016, p.15).

Desse modo, não só a narrativa da morte de Sarah e dos demais personagens – cuja temática também perpassa a ideia de morte – contribui para a construção do perfil e da narrativa sobre a figura do narrador, mas também as narrativas de depressão e loucura das demais personagens, pautadas principalmente numa relação e aproximação e distanciamento à cultura judaica, como podemos ver nos fragmentos abaixo, colaboram para esse efeito. Retomemos, brevemente, o modo como são tratadas as personagens biografadas em *Meshugá*.

O narrador afirma sobre o personagem Woody Allen: “Ele nunca foi judeu, nunca se sentiu como tal. Sente-se como todos os membros desse povo escolhido para vagar constantemente, um estrangeiro” (FUX, 2016, p.36). Ao afirmar que nunca foi judeu, mas que se sente como esse povo, cria-se um paradoxo, considerando-se que, apesar de não viver segundo sua cultura e seus costumes, Woody Allen, na perspectiva do narrador, nunca conseguiu superar o sentimento de não pertencimento, de estranho, comungando esse sentimento com o povo que renegaria culturalmente. Não pertencimento que se metaforiza, também, na estrutura narrativa de *Meshugá*: não pertencendo nem a um gênero, nem a outro, sempre transitando pelo alargamento dos limites que delineiam as definições do que seja gênero e dos gêneros em particular.

Ron Jeremy, por sua vez, teve a cultura judaica negada primeiramente por seu pai, que não quis vincular seu sobrenome ao filho ator pornográfico, nem macular o judaísmo à inserção do filho na indústria pornô. No entanto, esse processo de afastamento começa na sua infância, segundo o narrador: “Nunca acreditou na vinda de um Salvador. Na existência de um Deus superpoderoso. No paraíso” (FUX, 2016, p.60).

Cultivando um ódio profundo pelos judeus, ao narrar sobre Otto Weininger o narrador cita a menção honrosa que Hitler a ele dedicou, justamente pelas ideias antissemitas que ele propagava: “[...] a judeidade era uma doença que só a morte poderia redimir” (FUX, 2016, p.72). Grisha Perelman, o matemático russo, não demonstra interesse pela cultura judaica porque seu único foco é a matemática, é para ela que vive, é para essa ciência que se dedica totalmente. Todavia, nessa obsessão pela matemática estão os desejos e as frustrações da mãe,

que fora impedida de estudar porque, além de ser mulher, era judia.

O ódio ao seu povo é uma das características do fragmento que trata de Daniel Burros: “[...] o grande problema da humanidade era a questão judaica” (FUX, 2016, p.109). Ainda que judeu não praticante, tal qual toda sua família, Burros e eles não deixaram de ser perseguidos e vítimas do ódio ao seu povo: “Judeus se tornam genuinamente antisemitas como uma tentativa de resgatar um suposto poder perdido, fugindo dessa imagem desse ‘judeu fraco’ que teria se deixado abater” (FUX, 2016, p.114). Por sua vez, depois de abandonar o xadrez, Bobby Fisher elege como sua nova obsessão o ódio aos judeus, justificado pela nova religião que adota: “[...] o seu povo, que agora detesta, seria o verdadeiro culpado pelas desgraças do mundo” (FUX, 2016, p.148).

Quanto a Zabbatai Zevi, é o personagem principal da última história narrada por Fux, e fora um suposto messias, diferente das demais personagens da narrativa. Ele, que se considerava um líder de seu povo, também o renega, não por vontade própria, mas cedendo a pressões alheias, já que não consegue provar que é o Messias: “Apavorado, aterrorizado, completamente lúcido e sem virtuosismo estúpido algum, Sabbatai se ajoelhou em prantos aceitando a conversão. E diz que Sabbatai abraçou urgentemente a fé islâmica com a mesma paixão que havia abraçado a judaica” (FUX, 2016, p.175).

Por fim, o próprio Fux-narrador-autor fala de suas angústias e de suas similitudes com as personagens construídas no decorrer da narrativa: “Mas, mesmo compreendendo um pouco mais os seus protagonistas, e a si mesmo, sua depressão não passa. Ele se assusta ao ficar cada vez mais perturbado. Mais perdido. Mais doente” (FUX, 2016, p.190). Nesse sentido, o relato de *Meshugá* problematiza a ideia de referência, tendo em vista que incita “[...] o abandono do binarismo como realidade versus ficção” (KLINGER, 2006, p.11). É importante lembrar que esse abandono do binarismo provocado pela confusão entre ficção e realidade também é uma característica presente em outras narrativas dos autores que formam o *corpus* de nossa pesquisa, como *Brochadas* e *Nobel* de Jacques Fux; *Montserrat*, *Los años 90*, *Los relatos de la mafia rusa*, de Daniel Link; *Lecciones para una liebre muerta* e *El gran vidrio*, de Mario Bellatin, são exemplos disso; além dos inúmeros relatos de Lísias que já foram mencionados anteriormente.

Outro aspecto que Fux deixa transparecer em sua narrativa é a presença da outridade, isto é, da percepção do outro, principalmente aquele que está à margem dentro do relato da História, no caso, a figura do judeu em *Meshugá*. A presença do outro na narrativa de Jacques Fux é, também, um procedimento empregado na percepção de si – ainda que problemático – uma vez que, ao biografar seus judeus loucos, ele também está se biografando, contando suas

histórias, seus medos, seus processos de escrita, sua cultura, sua loucura. Por sua vez, “[...] a atração pelas figuras marginais e o dilema da representação da outridade são também problemáticas da arte contemporânea” (KLINGER, 2006, p.12).

Cabe destacar que a marginalidade atribuída aos judeus encontra-se presente em toda a narrativa de Fux, no entanto, nos capítulos que intercalam a história de uma personagem e outra, eles são apresentados de forma mais emblemática e irônica, tendo em vista que os estudos pseudocientíficos que buscam justificar o ódio pelos judeus, atribuindo a eles características tais como loucura, ganância excessiva, relações incestuosas, etc., são desmistificados pelo narrador-ensaísta: “Teorias insanas e absurdas foram levadas a sério. Hipóteses acerca da loucura, da demência e da neurastenia judaica apareciam cada vez com mais frequência nas pesquisas pseudocientíficas, e Freud e Fliess acabaram aceitando essas ideias” (FUX, 2016, p.134).

Essas pseudoteorias, que, por sua vez, demonizam e estereotipam a figura do judeu, culminam num sentimento de não pertencimento desse povo a lugar algum, constatado pelo narrador no seu processo de autorreflexão: “O fato é que os judeus nunca pertencerão a parte alguma” (FUX, 2016, p.191). O narrador e o autor também são esse judeu deslocado, sem lugar. A noção de não pertencimento se metaforiza, então, no formato da própria narrativa, que acaba se intitulando “romance” quase por comodidade. Como observa Garramuño (2014) – numa referência a *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, que poderíamos estender a *Meshugá*, por essa mesma perspectiva: trata-se de uma narrativa composta por fragmentos distintos, fragmentos em diversos aspectos, como o formato dos personagens, as histórias relatadas, os sentimentos e afetos aparentes que não se aproximam uns dos outros, mas são vendidos e propostos como um romance. Nesse sentido, ainda que os textos de Fux e Ruffato sejam distintos, os dois portam a característica da indefinição das fronteiras que definem o que é certo sentido do que é o (ou um) romance. Como lembra Alves, apesar das distinções de estilo e estrutura que fomentam essas narrativas contemporâneas, muitas deles têm em comum o “[...] desafio de escrever (o seu relato), a partir de perspectivas direta ou indiretamente ligadas à figura ou ao projeto estético do escritor” (ALVES, 2019a, p.350).

Na narrativa de Fux, esse emaranhado de histórias também joga com a figura do próprio narrador. Sendo assim, para além da percepção do outro, que também é o próprio autor,

Ainda que muitas vezes se tenda a confundir a personagem autobiográfica com o escritor real, é preciso confirmar que o sujeito só se constitui em confronto com o outro, a identidade não existe sem alteridade. Assim, para

escrever sobre a própria vida o escritor tem de se tornar o outro, tomar distância e olhar a si com o olhar exterior. (FIGUEIREDO, 2015, p.24).

Em *Meshugá* o autor não tem sua voz destruída, nem tampouco silenciada, mas também não é o detentor de todos os sentidos produzidos por seu texto. Ele está presente nessa narrativa e continua construindo sentidos fora dela, em suas muitas aparições, entrevistas, redes sociais, além de interagir com seus leitores de forma ativa e constante. Fux utiliza diversos artifícios referenciais para construir sua narrativa: os personagens famosos, a loucura judaica, a relação desses personagens com a imagem do narrador e, conseqüentemente, com a figura do autor, etc. Por meio desses artifícios que despertam o interesse do público leitor, o autor, para além do ato de escrever, passa a construir sentidos com os leitores, interagindo com eles, evidenciando seu eu e expandindo seu próprio relato.

Como tratado no início deste tópico, nós o estruturamos a partir de duas subdivisões: na primeira, são organizadas e analisadas as narrativas cuja presença do eu e as autorreferências estão mais explicitamente marcadas; por outro lado, na segunda parte do tópico, apresentamos as formas “mais veladas” em relação ao uso das autorreferências, que, apesar de aparecerem em todos, são predominantes em *La ansiedad* e *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, tendo em vista que esses relatos se apoderam de outros artifícios, como a inferência a contextos em que os autores se inserem: em *La ansiedad*, a mistura do escritor de literatura com o crítico literário, a citação de Daniel Link como personagem em algumas pequenas passagens da narrativa, a presença da primeira pessoa, tão somente no dossiê de imprensa (também ficcionalizado) alocado antes do início da diegese, propriamente dita; em Bellatin, a presença do escritor ocorre pelas referências à deformação física, aos modos de escritura de Shiki Nagaoka que simulam os de Mario Bellatin, etc.

Em *La ansiedad*: una novela trash, Daniel Link apresenta procedimentos autorreferenciais mais sutis do que, por exemplo, Lísias em *Divórcio*, e Fux em *Meshugá*, tendo em vista que a presença centralizada do autor só se manifesta de forma clara na parte destinada ao “Dossier de prensa”, distinguindo-se da narrativa de Lísias, que estende a centralização do autor a todo o seu relato, e da de Fux, que a constrói através da junção de fragmentos para formar a figura do autor a partir da colagem de características e atributos das outras personagens biografadas. Mas, tal como Lísias e o próprio Fux, Link tenta e produz um efeito de confusão no leitor acerca desses aspectos autorreferenciais dentro de seu romance. Em entrevista a *ExpoEfi*, Link (2011) se manifesta ao ser questionado sobre seus procedimentos de escrita, especialmente os que se utilizam do elemento autobiográfico:

Un poco... Pero la Mafia Rusa fue mi último libro en primera persona porque mi hijo me dijo que la cortara. En mis libros hay algo de mí, pero no soy yo. Mi madre dice que el 30 por ciento es verdad y el resto es falso. ¿Pero cómo sé si mis recuerdos son verdaderos? Son tan sólo recuerdos que tengo, aunque quizás los inventé o los distorsioné. Uno tiene la certeza de que está trabajando verdaderamente con la realidad. Y ese borde entre lo imaginario y lo real me gusta mucho (LINK, 2011, p.4).

Os limites autorreferenciais são tratados de modo discreto dentro do romance de Link, uma vez que a narrativa conta a história de Manuel Spitz, um homem gay, com uma frequente interação no mundo virtual, que se denomina como escritor. O dossiê de imprensa²² incluído nas primeiras páginas do livro permite-nos relacionar e/ou aproximar a figura do autor à da personagem principal, de modo que o romance já começa com uma autodefesa acerca dos limites referenciais que o delineiam: “Los acontecimientos, nombres y personajes que aparecen en esta novela son ficcionales. Cualquier parecido con la realidad es pura coincidencia” (LINK, 2004, p.7). O aviso²³ nos faz olhar com desconfiança para a negação da referencialidade – apontando, também, para uma referência ao cinema – uma vez que o dossiê é ficcional e inventado como uma crítica pelo autor, que também é crítico literário. De fato,

[...] se trata del único momento de verdad referencial externa precisamente porque lo que se intenta es despegarse de ella, ya que en el relato el uso de algunos nombres propios es evidente, además de un coqueteo autofigurativo [...] mediante la puesta en escena de protagonistas que en todos los casos viven de la literatura: escritor, profesor, crítico (GASPARRI, 2012, p.2).

O dossiê de imprensa acentua essa sensação, pois, ao ser questionado ou questionar-se acerca das ideias que perpassaram sua mente enquanto escrevia *La ansiedad*, Link responde apontando para autorreferências (por meio de *links* que levam para fora do texto), como artigos por ele escritos e publicados na internet e um projeto cuja coordenação foi de sua responsabilidade. No entanto, a presença do dossiê como “apresentação da narrativa” ou um elemento introdutório para *La ansiedad* indica, também, outro aspecto relacionado à autorreferência: sabe-se que as entrevistas postas por Link no início de sua narrativa não são

²² O dossiê de imprensa é formado por duas entrevistas. A primeira, cujo título é “El vértigo de la tecnología”, assinada por Santiago Lima, e a segunda, “Un amor de Spitz”, por Marita Chambers.

²³ Em “Borges e yo”, Jorge Luis Borges trabalha com uma estratégia similar a de Link, em que um Borges “real” disserta sobre outro Borges que se constrói à medida que se realiza o processo de escrita. Entretanto para falar desse assunto, o autor necessita da linguagem, um campo de domínio do outro Borges, fazendo –o então colocar-se no lugar do outro e confundindo assim o leitor sobre que são os Borges ali presentes: “Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica” (BORGES, 2000, p. 186).

oriundas de suportes exteriores ao livro, não estão vinculadas a revistas, jornais (ou outros suportes midiáticos) que tenham entrevistado o autor buscando entender sua obra. Ao contrário, as entrevistas são inseridas no livro como parte da criação narrativa de Link, com o provável intuito de tentar convencer o leitor do oposto, mas, sobretudo, elas põem em cena a figura do autor e dão voz ao Daniel Link professor, ensaísta e crítico literário.

No que se refere à apresentação de Daniel Link, as entrevistas enfatizam a sua obra pela exposição da imagem do autor como *persona* e pelos apontamentos e links a textos exteriores que também compõem sua obra. Javier Gasparri (2012) entende que *La ansiedad* traz à tona todas as figuras que Link trata em seus livros e ensaios críticos, de modo que a narrativa desse romance configura-se como uma continuidade, também, de suas intervenções críticas, de seu blog, etc., pois Link compreende que “Aislar la escritura ficcional de otras formas cotidianas de escritura no tiene demasiado sentido hoy por hoy” (LINK, 2004, p.9). Opera-se, portanto, em sua escrita, um apagamento das fronteiras escriturais, que não ocorre tão somente pela hibridez entre o discurso crítico e o texto narrativo, mas também entre as formas narrativas (outros gêneros) e a própria linguagem utilizada pelo autor, que varia entre o espanhol e outras línguas, do mais formal a uma linguagem típica dos meios de comunicação da internet.

Cabe destacar que, ainda no dossiê de imprensa, especificamente na segunda entrevista, intitulada “Un amor de Spitz”, a suposta entrevistadora, Marita Chambers, narra como foi o processo de entrevista com Daniel Link. Sabendo que as entrevistas também são produto da criação do autor, percebemos que ele recria a si próprio na introdução dessa parte do texto:

En medio de la vorágine en que se encuentra Daniel Link, el autor de *La ansiedad*, en estos días, conseguimos que nos invite una tarde a tomar el té en su casa de La Lucila. “Es muy tranquilo”, dice en el teléfono, “como un pueblito de la costa”. Pactamos una entrevista (“sin fotógrafo, por favor”, nos pide; detesta que fotografien su casa) uno de esos sábados de gloria que Buenos Aires nos regala cada tanto. Es cierto que su casa es tranquila: un pozo de silencio sólo cortado por el rumor que hace el tren cuando pasa. ¿Un escritor suburbano? “Puede ser, puede ser”, se ríe mientras prepara el té (Lapsang Souchong, acordamos). “En realidad soy un escritor de provincia. Por eso tengo una relación tan distante y a la vez tan próxima con Buenos Aires. Mi vida ideal sería en el campo, con esporádicas incursiones (al estilo *Blitzkrieg*) en los diferentes mundos que alberga Buenos Aires.” Le digo que me sorprende su manera de preparar té (con filtro, como si se tratara de café). Me dice que se acostumbró a hacerlo así una temporada que vivió en Berlín, con poca loza disponible. Tenía que resolver todo con dos cacharros. “Y es la única manera de evitar las hebras de té colgando de los labios.” Estuvo en Berlín en 1993, como lo atestigua el afiche que domina la, por

otro lado austera, decoración de su sala. Los colores predominantes del afiche son celestes y ocre. Los sillones reproducen con exactitud esas tonalidades. El resto es blanco y negro: un retrato de Kafka (“muchas gente me pregunta si es mi hermano”), el afiche del *Wittgenstein* de Derek Jarman, una foto familiar. El único desequilibrio cromático está dado por su biblioteca. “Me fastidian los libros en la sala. Inhiben a la gente”, dice. “Pero tengo ya tres bibliotecas dispersas en diferentes casas y ya no tengo dónde poner más libros” (LINK, 2004, p.17-18).

Há um paradoxo na introdução à segunda entrevista, relacionado à personalidade do autor. Nela afirma-se que Link não gosta da exposição de suas casas, de sua intimidade, contudo aceita ser entrevistado em um de seus refúgios mais silenciosos e divide momentos em seu espaço, como a preparação de seu chá, com a entrevistadora, o que revela um aspecto importante, pois, sendo o próprio Daniel Link que cria a entrevista e a insere em sua narrativa, problematiza-se o fato de uma exposição exterior (negada e realizada, simultaneamente), ao mesmo tempo em que ele se autorreferencia, criando sua imagem, por outras vias (gêneros) que, à primeira vista, não compõem o universo literário, como a entrevista. Outro aspecto é a parte em que Link cita as suas três bibliotecas, em que podemos fazer um paralelo com Borges. Para Vânia Correia Cafeo, Borges em “Lo cercano se aleja” é “[...] tratado, na tradição contemporânea, como a teoria da escrita como citação” (CAFEO, 2009, p.190). Na concepção da autora, há um discurso metaforizado em torno da formação da intelectualidade do escritor, isto é, lá constam as leituras que mais lhe interessam e, por consequência, constroem sua biblioteca pessoal. Nessa perspectiva, um texto “[...] nada mais é que a leitura de outros textos, uma citação constante” (CAFEO, 2009, p.190). De modo semelhante, Link, ao referir-se a suas bibliotecas, pauta sua escrita justamente nesse jogo constante de citações as suas próprias leituras pessoais.

Na continuação do preâmbulo que antecede à entrevista, o autor é questionado (ou se autoquestiona): “¿De dónde viene la ansiedad?” (LINK, 2004, p.18), e responde:

- Mmmm. La ansiedad es sexual, ¿no? Pero en el fondo, la ansiedad sexual debe ser efecto de la ansiedad emocional. Ahora bien, *La ansiedad*, mi novela, viene de otros libros, naturalmente. De otros libros de otra gente (muchos de los cuáles incorporé al texto bajo la forma de mensajes fragmentarios) pero también de otros libros míos. *La ansiedad* es casi una continuación de *Los años 90*, o una aplicación de *Clases*, un libro de ensayitos sobre arte y cultura gay que fui publicando y que ahora recopilé... O, también, un desprendimiento de mi libro sobre la ciencia ficción, *Escalera al cielo...* (LINK, 2004, p.18).

O autor começa sua resposta desvinculando a ansiedade de sua narrativa, associando-a a um viés sexual e, posteriormente, retomando a temática de sua narrativa e relacionando *La*

ansiedad a um emaranhado de vários textos seus e de outros autores, através da imitação de mídias de comunicação típicas da internet. Alves (2017) considera que, na diegese desse romance, a internet permite e potencializa um deslizamento da literatura a outros universos e, também, de outros universos à literatura, por meio, por exemplo, dos jogos com e-mails que são, na verdade, citações de escritores ou críticos. Portanto, através da desterritorialização dos gêneros e das narrativas inseridas dentro de *La ansiedad*, o que Link faz é

[...] extender la dimensión tecnológica de las comunicaciones contemporáneas a los senderos actuales de la narrativa de ficción, poniéndola al tanto de los cambios en las esferas económica y social. Lo que nos hace vacilar, no obstante, es que la semejanza apunta a la diferencia, una suerte de juego con los orígenes que apunta a lugares enunciativos algo “desoriginados” (ALVES, 2017, p.149).

Link, portanto, desloca diversas narrativas de seus contextos de origem, para a composição de sua própria narrativa literária. Para Bourriaud (2009), a apropriação caracteriza-se por ser a primeira parte da pós-produção, que não se baseia na fabricação de um objeto, mas na escolha e na modificação de objetos pré-existentes, com um objetivo específico. Quando se considera o entendimento de que a arte não está restrita à produção manual de um objeto, podendo estar no olhar do artista sobre determinado objeto, a noção de arte muda, fazendo do ato de escolher, também, uma possibilidade de produção artística equiparada a pintar ou esculpir, por exemplo. Desse modo, ao selecionar os textos e realocá-los dentro de sua narrativa, Link expande seu relato, uma vez que ganham outras nuances que, ao mesmo tempo, se afasta e se aproxima dos textos originais. Por exemplo, o leitor sabe que Roland Barthes, Michel Foucault ou Thomas Mann não enviaram e-mails a Manuel Spitz, o protagonista. No entanto, a utilização do recurso de inserir trechos desses autores no corpo de e-mails, no romance, faz com que o leitor se questione se isso não poderia de fato ter ocorrido, caso eles fossem nossos contemporâneos ou se, em suas épocas, existissem os recursos tecnológicos que hoje temos à nossa disposição, uma vez que, tendo conhecimento de suas biografias, há a desconfiança, por exemplo, de que a vida sexual de alguns deles também pode ter tido momentos de aventura (ALVES, 2017).

Por sua vez, Gasparri (2012) observa que Daniel Link não é ingênuo para fazer uma simples cópia dos autores e textos que admira, mas que a comparação entre eles – os textos originais – e suas cópias é inevitável. Nesse caso, é preciso interrogar: quais seriam os termos da comparação? Gasparri pondera que essa comparação pode efetuar-se através do próprio Link ensaísta, que se mimetiza em meio aos textos que realoca em sua narrativa, mas não

como uma mimese do estilo ou procedimento utilizado pelos autores, e sim das suas ideias críticas acerca desses autores:

Mimesis, entonces, con la propia idea, con la propia lectura, que él mismo elaboró en esos autores. Mimesis con la lectura de ellos, con lo que de (y en) ellos Link lee como crítico. Y se entiende que va más allá, y es algo diferente, con otras implicaciones, proyecciones y complejidades, de la tipificación en torno a la “angustia de las influencias” de cualquier (de todo) escritor (GASPARRI, 2012, p.7).

Germán Ledesma (2013) afirma que, ao recorrer ao computador como um meio de produção textual, o relato de Link constrói uma nova linguagem que é, simultaneamente, literária e social. *La ansiedad* trabalha com a alteridade do texto, ou seja, discursividades que não são oriundas do literário, mas que, recortadas, coladas e justapostas, contam uma história, que necessita de um narrador. Perde-se, então, a noção de arte como algo puro, já que o autor recorre a procedimentos que expõem de forma clara discursos heterogêneos (dos e-mails, chats, relatórios médicos, etc.), que se entrelaçam, complementando-se e formando uma “história do presente”.

Para Beatriz Sarlo (2006) – analisando *La ansiedad* e outras narrativas que ela estuda em “Sujetos y tecnologías: la novela después de la historia” – tais procedimentos fazem com que esses livros se aproximem da arte contemporânea por sua característica de arte documental ou por apresentarem os temas culturais do presente. Segundo ela,

Se trata de “otra” homosexualidad, de “otra” marginalidad sexual, “otro” travestismo, de “otro” mundo de fanáticos de la cultura de mercado. Es decir: la legitimación literaria de algo que busca estabilidad y, en el límite, normalización. Pese a desafiar formas sociales convencionales, tienen algo de la corrección ideológica propia de la presentación de una causa o quizás sea a la inversa: el hecho de que esa causa deba defenderse les da una especie de corrección ideológica. Y en este punto, hacen sistema con el arte de mensaje bajo sus formas contemporáneas, con lo cual estas notas se han referido tanto a la literatura argentina como al giro documental del arte, un capítulo abierto en paralelo a la crisis de las interpretaciones. Sólo me queda esperar que Damián Tabarovsky no haya acertado al escribir: “Se puede discutir de todo, menos de los presupuestos estéticos”, ya que la disyunción conceptual presentada no puede negar ese origen (SARLO, 2006, p.6).

Ao mesclar textos jornalísticos, *prints* de conversas mediadas pelo computador, fragmentos de textos de autores renomados, *La ansiedad* segue a discursividade tecnológica, tendo em vista que a união desses textos e meios funciona como uma iconografia do mundo atual. Para Sarlo, pode-se construir uma história da ficção, ao seguir essa linha:

[...] el modo en que el periodismo de masas configuró no simplemente un público sino formaciones de discurso; el modo en que los géneros populares penetraron la literatura de los cultos. El cruce de la literatura con nuevas tecnologías de comunicación no sucede por primera vez (SARLO, 2006, p.6).

Ao forçar as barreiras que concebem o gênero como puro, Link incursiona numa história da ficção, ao mesmo tempo em que incorpora, em sua narrativa, os discursos que ultrapassam, também, o entendimento acerca da literatura popular, estando pautada nos modelos genéricos de “não escritores”, “[...] Como en el largo proceso de siglos de incorporación de la oralidad plebeya, ingresa la escritura-oralidad de los que *no saben escribir*, algo que no sucedía del mismo modo, ni con el mismo significado, con los géneros populares del XIX y primeras décadas del XX” (SARLO, 2006, p.6).

Por sua vez, os *links* para textos exteriores ao livro, que, no entanto, são do próprio escritor e que serviram de inspiração para *La ansiedad*, apontam para um traço frequente da literatura contemporânea latino-americana que problematiza a referência, dialogando com a autobiografia e a ficção: a necessidade de afirmar-se como grande autor, como fonte de sua própria inspiração. Nesse sentido, a mescla entre ficção e realidade também é posta em jogo, tendo em vista que, em outro questionamento, “El uso de los nombres parece insinuar cierto carácter autobiográfico...” (LINK, 2004, p.15), Link evidencia o porquê do esclarecimento acerca de possíveis semelhanças entre personagens presentes no romance e pessoas que fazem parte da vida do autor. Ele responde que

¡Ah sí! Ésa es otra de mis incapacidades novelísticas: no sé elegir nombres. Por eso termino jugando con nombres reales. Pero salvo por los campos de interés, una cierta sensibilidad o los gustos que aparecen en *La ansiedad*, la trama tiene poco de autobiográfica (salvo que piensen que mi propia vida tiene estructura de ficción). Efectivamente tengo intereses similares que los personajes de mi novela, pero eso es porque soy incapaz de imaginar la mentalidad (o la escritura) de una persona a la que le interese el fútbol, por ejemplo, o que escuche música diferente a la que yo escucho (LINK, 2004, p.15-16).

Novamente, Link joga com o discurso, fala como crítico quando é personagem que simula ser o autor/o crítico. Para ele, “[...] no hay un límite entre lo real y lo imaginario, sino más bien un umbral: todo lo que consideramos real está formado por una cuota de imaginación y todo lo imaginario es una interpretación (a veces inconsistente) de lo real” (LINK, 2009, p.2). Desse modo, ao utilizar o espaço do dossiê biográfico – para confundir o

leitor acerca dos limites da sua literatura – tal como Balzac²⁴, Link interpela o leitor e se “[...] desmascara, põe a cara dentro da cena, não hesitando em se gabar de suas qualidades de [romancista], nem tampouco influenciar a leitura [...] ele se nomeia o autor, opera uma estratégia de contato com o público, teoriza sobre a veracidade de seu romance” (COLONNA, 2014, p.58). Quanto à *La ansiedad*,

¿Efectivamente lo realizaron esas entrevistas a Link o las inventó? Volvemos al mismo callejón sin salida de antes: ¿enunciado normativo acerca de cómo leer lo que se sigue, cuál fue “la intención” autoral o desconfianza “crítica” por creer que como lectores se nos está tomando el pelo? Pero, ¿no habíamos atravesado, ya, el umbral que nos decía que todo era ficción? Considerando que estamos ante una novela cuyo tema, es precisamente, la mediación (técnica y lingüística, que para el caso son la misma cosa) como productora experimental constitutiva de subjetividades, ¿no sería legítimo pensar que también queda devorada la palabra “externa” del autor y esas entrevistas, son, ya parte de la novela? Pero al mismo tiempo: ¿no es demasiado reconocible la voz de Link – el ensayista, el profesor –, de sus posicionamientos críticos, los datos y hechos “reales”, en esas entrevistas? (GASPARRI, 2012, p.3).

Ao responder ao questionamento, em vez de afastar a hipótese de autorreferências, Link a confirma, trazendo à tona ainda mais a figura do autor, por um paradoxo entre o “[...] narcisismo midiático e a crítica do sujeito” (KLINGER, 2008, p.24), considerando-se que sua narrativa não se apresenta enquanto “[...] expressão de uma singularidade dona de si mesmo e da sua escrita” (KLINGER, 2008, p.24). A autora considera que, diferentemente do que tinha discutido em *O retorno do autor e a virada etnográfica* (2006), o conceito de autoficção não dá conta do paradoxo anteriormente citado, haja vista a amplitude que esse termo tem ganhado. Então, afirma que “[...] torna-se importante especificar a noção de autoficção como uma característica própria da narrativa contemporânea, que pode ter pontos de contato, mas se diferencia de outras narrativas anteriores” (KLINGER, 2008, p.18).

A autora aproxima o conceito de autoficção do de *performance* ante um desejo narcisista de falar de si e, também, ante a impossibilidade de expressar uma “verdade” dentro da escrita. O conceito de *performance* mostra um processo de desnaturalização do sujeito. Sendo assim, a partir da noção de *performance* defendida por Judith Butler, Klinger estabelece uma comparação com a autoficção, alegando que o gênero seria sempre uma cópia

²⁴ Colonna (2014), ao retomar Balzac para tratar da autoficção intrusiva (autoral), busca mostrar a intrusão do autor no romance, utilizando citações dos parágrafos iniciais de *Le père Goriot*. Nesse sentido, o autor trata da exibição e da autodeclaração de Balzac como grande dramaturgo que se autodenomina “o autor”. Procedimento similar realiza Link, na narrativa de *La ansiedad*, ao inventar um dossiê de imprensa, para, também, expor-se como autor.

da cópia, sem a existência de um original e, do mesmo modo, a autoficção também não necessitaria da pré-existência de um sujeito: “Não existe original e cópia, apenas construção simultânea (no texto e na vida) de uma figura teatral – um personagem – que é o autor” (KLINGER, 2008, p.20).

A autoficção, representada no caso de Lísias por sua centralização no relato de *Divórcio* como personagem e narrador, não ocorre da mesma maneira em Link, pois em *La ansiedad*, ainda que o autor também utilize seu nome próprio, o faz de outra forma: não é um personagem central ou protagonista da trama, ao contrário, suas aparições são pequenas e veladas, tal como a afirmação no dossiê que justifica o caráter autobiográfico e/ou autoficcional de sua narrativa como falta de criatividade na eleição dos nomes das personagens. Na concepção de Alves (2017), Link se insere duplamente na narrativa, primeiro por meio do processo de uma escrita não unidirecional, que realiza através da organização e escrita de todo o material que compõe o relato e em que participam e colaboram diversos “escritores” – participantes dos chats, remetentes dos e-mails, autores dos fragmentos: “[...] ahí también está Link, pero participa en tanto una voz más en este conjunto, que también se inserta en el discurso como si fuera uno de los personajes” (ALVES, 2017, p.158), e aparece, ainda, citado no texto, como o amigo Daniel Link ou o Doutor Daniel Link.

As fronteiras entre realidade e ficção ultrapassam a relação de coincidência entre nome de autor e personagem, tornando-se uma questão tratada dentro da própria narrativa como justificativa da motivação acerca da separação entre Manuel Spitz e Micheal Gabineau. Ao conversar com Michel Gabineau – respondendo a acusações –, Manuel Spitz justifica suas conversas nessas redes sociais com outros homens, afirmando que elas se devem a sua necessidade de escrever e não passam de ficção: “Es pura ficción, el chat, pura literatura (para mí). Y alguna paja, claro, alguna vez. Que es como decir: la ficción en su estado más puro” (LINK, 2004, p. 188). Entretanto, a ideia de pureza (da ficção) defendida na narrativa de *La ansiedad* se revela uma ironia à própria construção do relato, cuja natureza é impura/híbrida, enquanto gênero e/ou forma. Alves (2017) afirma que no processo de escritura, o autor volta-se para aquilo que deseja inventar, inclusive relacionado a si próprio, do mesmo modo, ocorre nos chats, em que os interlocutores criam/inventam aquilo que anseiam demonstrar. Há, portanto, a invenção não de um trabalho que pertence a determinado gênero, mas um desafio às formas cânones, por meio da inversão e/ou distorção de seus valores (SARLO, 2006).

Link, na primeira entrevista presente em seu livro, acerca das conversas por chat em *La ansiedad*, afirma: “Mi hipótesis es que nada puede salvarse fuera de la cibercomunidad porque las ciberrelaciones no son transferibles al mundo real. Precisamente por la alta cuota

de ficción que implican” (LINK, 2004, p. 14). O autor parece querer propor um limite entre os mundos real e virtual em que cada um funciona, mediante seus próprios papéis. Todavia, essa territorialização também é questionável, pois o universo superficial das conversas em chats não se diferencia muito das relações estabelecidas por quem vive, por exemplo, em grandes edifícios das metrópoles, pois os contatos cotidianos supõem, geralmente, alguma quota de ficção (ALVES, 2017).

Por sua vez, nas narrativas de Mario Bellatin, o ocultamento, a mentira, o que é secreto, estão estritamente atrelados a sua vida e obra, ao ficcional e ao biográfico, uma vez que, além de suas personagens, o próprio escritor repete e propaga a “(con)fusão” entre vida e ficção.

As narrativas de Bellatin estão repletas de elementos autorreferenciais: muitos de seus narradores e personagens são escritores e também levam seu nome, alguns apresentam mutilações corporais (Bellatin tem um braço ortopédico, pois nasceu com uma deficiência congênita), por vezes são feitas alusões a suas crenças religiosas (o escritor pratica o sufismo), mas também se fazem constantes referências à sua obra narrativa²⁵ (MACAYA, 2007). Contudo, noções como autobiografia e mesmo autoficção, já amplamente discutidas no campo da crítica literária, não conseguem dar conta das narrativas de Mario Bellatin e dos elementos autorreferenciais presentes nelas, tendo em vista que seus relatos ultrapassam os limites dessas classificações literárias mais frequentes, simulando, por exemplo, a biografia de indivíduos que nunca existiram²⁶, mas cujos referentes podemos encontrar na figura do próprio autor. Lorena Amaro afirma que, apesar de serem ficções, esses relatos “[...] incorporan reflexiones metaliterarias que abren o tensionan el espacio biográfico” (AMARO, 2017, p.150)²⁷. Para a autora, esses textos se enquadram na classificação de fábula biográfica²⁸, pois “[...] funciona[n], en suma, como un oximoron, que busca provocar la

²⁵ Em geral, a narrativa do escritor Mario Bellatin pode ser caracterizada pela brevidade da construção de seus relatos – em muitos dos quais prevalece a fragmentação textual – e por um compromisso com uma estética e, também, com um regime de escrita que não apenas retoma o processo de construção do texto literário, mas, além disso, consegue expandir as performances realizadas pelo autor, nos eventos de que participa, bem como em sua própria figura (ALBORNOZ, 2012).

²⁶ Esse também é um traço encontrado na produção literária de Borges, que podemos denominar como literatura apócrifa, isto é, o “[...] uso de citações apócrifas, de bibliografia inventada, de plágio, inclusive para conferir maior autenticidade a seus textos ficcionais ou aspecto científico a seus ensaios” (PADRÃO, 2008, p.112).

²⁷ Amaro (2017) realiza um estudo acerca da “fábula biográfica”, pautado em narrativas de Bolaño, Bisama, Guebel e Pron.

²⁸ Amaro afirma utilizar a expressão “fábula biográfica”, em detrimento de autoficção ou autobiografia, mediante três motivações. A primeira, para “diferenciarlos de la noción [...] de “vidas imaginarias” (AMARO, 2017, p.150); a segunda, pois o conceito de “fábula biográfica” é mais “específico que otros utilizados para abordar específica o lateralmente este tipo de relatos, en que estos parecieran ser el resultado defectuoso o insuficiente de una operación biográfica” (AMARO, 2017, p.150); e, por último, o conceito “parece contener adecuadamente la discusión que se establece en estos textos híbridos entre realidad vivida y ficción” (AMARO, 2017, p.150).

discusión sobre los límites, hibridez e intertextualidades literarias” (AMARO, 2017, p.151). Bellatin, nas palavras de Ángeles Donoso Macaya, “[...] tensiona desde la ficción *la norma o la ley del género*” (MACAYA, 2007, p.100) desafiando, constantemente, as estruturas limites que se colocam entre vida, obra, realidade e ficção (AMARO, 2017).

Cria, em sua escrita, sistemas que se embatem, como o insólito em choque com a normalidade, o total com a fragmentação, a tradição exposta à intervenção da experiência. Ao ultrapassar a fronteira do outro, Bellatin transforma aquilo que se manifesta como diferente ou incomum em outra face da escritura (ALBORNOZ, 2012), algo que “[...] em potência, já estava contido nela. Cria-se nas suas histórias um universo invertido, uma faceta invertida que nos conduz ao outro lado do espelho” (ALBORNOZ, 2012, p.69).

Em seus relatos, Bellatin não se prende a normas e/ou ordenamentos alheios à própria escritura, ao contrário, joga com o literário, força seus limites, o põe em tensão, o desestabiliza, além de problematizar o gênero, rebelando-se contra a “lei do gênero” (DERRIDA, 1980) que normatiza e coloca um horizonte de pureza para a escritura. Macaya (2007) atenta que a crítica descreve as obras de Bellatin em termos como “romances curtos”, “conjuntos de relatos”, “autobiografias”. Entretanto, essas definições buscam, tão somente, categorizar ou normatizar as narrativas do autor dentro de parâmetros e/ou estruturas que sejam do conhecimento da comunidade leitora. Carla Victoria Albornoz (2012) considera que o estilo da escrita de Bellatin se sobressai, justamente, pela estranheza que provoca e pela dificuldade de classificação. O sistema de escrita utilizado pelo autor é delimitado por meio de uma estética que une o fragmentário aos interesses por aspectos da condição humana vistos, no entanto, sob uma perspectiva, em geral, sombria, segmentária, cuja aparência é simples, contudo – e de forma paradoxal – aproxima-se muito do niilismo.

A primeira coisa a se observar nas discrepâncias e no extravasamento dos limites e normas dentro do relato de *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* são o título, a autoria e o gênero que se propõem. Para Arianna Giusti Hanza (2015), apesar da presença desses aspectos formais, a narrativa de *Shiki Nagaoka* em nada se aproxima de um romance. Considerando que a parte destinada a “*Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*”, não chega a ocupar nem metade do livro, oferecendo-nos, posteriormente, uma série de “capítulos”, que mais se assemelham a dossiês, cuja inclusão poderia estar relacionada a estudos críticos: “Algunas obras del autor”, “Algunas obras sobre el autor”, “Documentos fotográficos sobre Shiki Nagaoka”. Contudo, para introduzir o relato, Bellatin também acrescenta “Dos narraciones clásicas sobre el tema de la nariz”, nas quais constam duas citações. Hanza questiona sobre essas citações: será que elas buscam resgatar o elo narrativo e fictício,

supostamente perdido pelos “dossiês” que estão no final da narrativa? Ao que nos consta, tanto as citações quanto os outros elementos presentes no relato não cumprem a função de orientar o leitor, mas de desorientá-lo.

Em *Shiki Nagaoka*, diferentemente das narrativas anteriormente analisadas, o processo autorreferencial ocorre por meio da criação mecanismos para um processo de aparente desreferenciação que, simultaneamente e de forma paródica, o referencia. Isabel Jasinsky pontua que a

[...] desreferencialização pode ser vista como resultado da associação entre as ações literárias de Mario Bellatin e a escrita nômade. Ela se relaciona à explicitação do artifício e à incorporação do falso, como emulação e autoplágio, para questionar a “falácia da veracidade” que se fundamenta na dependência hierárquica entre verdade e ficção (JASINSKY, 2015, p.03).

A escrita de “falsas biografias” é um traço recorrente em Mario Bellatin, com o intuito de provocar o processo de desreferenciação, acima comentado por Jasinski. Além de *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, emprega-se o mesmo procedimento em outras narrativas do autor, tais como: *Las dos fridas* e *Biografía ilustrada de Mishima*, por exemplo.

Brizuela (2015) aponta o nascimento de *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* num momento fora da ficção, uma conferência na qual Bellatin dissertou sobre seu suposto autor favorito, no Círculo de Belas Artes. Na circunstância, ele teria comentado que seu autor predileto é justamente Shiki Nagaoka. Essa ação desencadeia, portanto, uma curiosidade em relação àquele autor, que seria uma inspiração para um também grande autor, o próprio Bellatin, e é nessa *performance* e suas consequências que se pautam tanto a publicação do livro quanto as ironias presentes em sua narrativa, desde a conferência.

Tal como em *Lísias*, o relato começa com um ato anterior à publicação do livro como objeto estético. Ricardo Lísias parte de uma situação particular e com um suposto fundo de verdade de sua vida, e Mario Bellatin tem como premissa uma provocação motivada por um congresso de literatura. Contudo, a princípio, essa motivação não tem uma relação com o real, afinal o autor foi inventado por Bellatin. Essa premissa, entretanto, se desfaz quando começamos a associar a figura de Shiki Nagaoka à do próprio Mário Bellatin e percebemos que sua criação é uma imagem performática e irônica do autor: “[...] o interessante [...] é pensar como ele constitui um personagem cujas teorias da literatura são, com efeito, as que constituem os próprios textos literários de Bellatin” (BRIZUELA, 2015, p.17). Essa construção, por sua vez, ocorre por meio de um artifício típico das literaturas contemporâneas latino-americanas: a junção de elementos de outras estruturas narrativas tais como fotografia,

performance, cinema, teatro, cujo objetivo é evidenciar a relevância do escritor e suas práticas de escrita (JASINSKY, 2015).

A narrativa de *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* começa, portanto, com o ato performático na conferência, lá o autor coloca-se duplamente no centro da narrativa: primeiro ao contá-la e segundo ao utilizar Nagaoka para parodiar-se. Posteriormente, o livro, como materialização da narrativa anteriormente criada, incursiona Bellatin no universo ficcional de seu próprio livro disfarçado em um protagonista cujas características, aparentemente fora do comum, estabelecem um paralelo com o Bellatin autor e com suas práticas de escritura.

O relato de *Shiki Nagaoka* conta a história de um escritor japonês²⁹, que nasceu em uma família abastada, no entanto desde cedo sofreu tanto pela dificuldade em nascer quanto pelo rechaço da família, devido a uma característica física: um nariz de tamanho descomunal. Cresceu obcecado por essa particularidade, escrevendo milhares de textos sobre o nariz. Posteriormente, humilhado por seu servente e amante, Shiki Nagaoka fica recluso em um monastério por anos, continuando afastado dos demais, que fazem piadas em razão do gigantesco nariz, e também escrevendo. Em determinado momento, põe fogo em seus manuscritos, sai do monastério e apaixonou-se pela arte da fotografia, montando seu próprio negócio de revelação de fotografias. Escreve um livro fundamental, contudo intraduzível. Tem sua obra como fonte de inspiração para diversos autores famosos, mas prefere continuar recluso em seu estúdio de revelação. Por fim, falece de modo bobo, em um determinado dia, quando fechava a loja, assassinado por dois homens drogados que desejavam roubá-lo.

Shiki Nagaoka, personagem principal, tem como característica marcante o nariz. Esse nariz movimenta o enredo, pois está interligado à sua expulsão de casa, à sua vida solitária num convento, às suas relações amorosas e, também, ao seu interesse pela fotografia e pela literatura. Não deixa de apontar, ainda, para a relação oblíqua de Bellatin com a deficiência física e seus vínculos com sua prática como escritor. Logo, a obsessão de Shiki Nagaoka pelo nariz também é um traço autorreferencial persistente nos escritos de Bellatin, que em muitas narrativas – tal como nesta – insiste na temática da deformidade física (HANZA, 2015). A autorreferencialidade emerge, então, por duas perspectivas: da persistência na escrita e do traço físico do próprio autor.

O título, por si só, traz à tona uma provocação, já que, ao nomear seu livro como *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, questiona as referências e as relações que elas estabelecem com o real dentro da narrativa, isto é, a ficção presente na diegese se manifestaria apenas no

²⁹ Apesar de em nenhum momento ficar registrada a origem japonesa do protagonista dentro da narrativa, podemos inferi-la devido às numerosas pistas relacionadas a essa nacionalidade, na trama.

tamanho descomunal do nariz – “Lo extraño del físico de Shiki Nagaoka, evidenciado en la presencia de una nariz descomunal, hizo que fuera considerado por muchos como un personaje de ficción” (BELLATIN, 2005, p.215) –, acobertando, deste modo, o próprio Mario Bellatin e a possibilidade de, ao criar Shiki Nagaoka para uma conferência sobre seu autor predileto, colocar-se, de forma indireta, como o melhor autor, como o que mais admira, criando uma imagem especular e irônica de si, pela via da autoparódia.

Esse aspecto da diegese, se comparado às narrativas analisadas anteriormente, apresenta uma distinção relevante, pois tanto Lísias quanto Fux e Link evidenciam, de um modo ou de outro – seja pela grande produção de livros, pelas autorreferências, etc. –, o desejo de ser (ou tornar-se) um grande autor, todavia, Bellatin, ao criar Nagaoka, não projeta um desejo, mas se afirma como esse grande autor:

Aparte de *Fotos y palabras* y el *Diario póstumo*, es este último libro el que tanta admiración causa en el mundo entero y por el cuál continúa trabajando de manera activa el grupo de *nagaokistas* en París. Esta obra no pudo ser apreciada ni por Juan Rulfo ni por José María Arguedas. Leerla, aunque esto sea pura suposición, hubiera evitado quizá la muerte de esos escritores en la forma como ocurrieron [...] Cuando la hermana le preguntó de qué trataba, el escritor dijo que era un bello ensayo sobre las relaciones entre la escritura y los defectos físicos, y sobre cómo la literatura que de allí surge debe distanciarse de la realidad apelando al lenguaje, en este caso al no-lenguaje (BELLATIN, 2005, p.232).

Além de colocar-se na posição de um grande escritor partindo da referência indireta a Shiki Nagaoka, Bellatin ainda fala de suas próprias práticas de escrita. No entanto, as autorreferências, mesmo que veladas, continuam no decorrer da narrativa. Sobre a presença do nariz, na história narrada, diz o narrador:

[Algunos textos] Están dedicados sólo a describir las dimensiones del apéndice. En cambio otros hacen referencia a extrañas distorsiones, tanto en el sentido del olfato como en la capacidad para respirar. Al final de esa etapa, que culminó con el ingreso del escritor a un monasterio, creó una serie de *monogatarutis* de carácter erótico que tuvieron también una nariz como protagonista (BELLATIN, 2005, p.216).

Essas referências ao nariz não estão restritas ao texto verbal, mas se apresentam, também, no dossiê fotográfico e na relação das supostas obras escritas por Shiki Nagaoka. Tais referências – sejam em relação ao nariz ou à existência de Shiki Nagaoka, entre outras – são, no entanto, problemáticas, considerando-se que estão distantes de provar algum caráter da veracidade da vida do autor. Ao contrário, elas colocam em dúvida qualquer efeito de

veracidade pelo recurso à referencialidade. Trata-se da expressão de um desejo de “[...] ficção pura, [que se quer] capaz de fazer da narrativa um dispositivo que cria mundos reais, por certo efeito de referencialidade e evidência pretensamente documental em Bellatin” (ALVES, 2019a, p.348). Sendo assim, se elabora uma imagem (mental, visual, literária) de Shiki Nagaoka, que se torna concreta, no sentido de que a narrativa de Bellatin também avança, construindo em seu relato uma história, uma genealogia, um estilo de escritura e um efeito aparentemente documental para o texto (ALVES, 2019a). O último ponto citado se dá pela inserção de fotografias dentro do relato, que produzem um efeito contrário àquilo que é contado na história narrada – a suposta factualidade.

Desse modo, essa narrativa de Bellatin caracteriza-se por serem ficcionais tanto as referências quanto o referente, não podendo sequer discutir-se um dentro/fora da ficção, nesse caso, exceto na superfície do que o narrador afirma. De fato, “Para Bellatin, não existe uma forma de superar ficção e realidade, na sua narrativa, ambos universos se inter cruzam” (ALBORNOZ, 2012, p.72). Nesse sentido, o que, inicialmente, parece um jogo por parte do autor com a crítica e seus leitores, na concepção de Macaya (2007) é parte de um projeto literário criado pelo autor, que ela denomina como “el mundo Bellatin”. Conforme Bellatin (2014) indica, em “Escribir sin escribir”, a exacerbação de muitos eus presentes em sua narrativa tem por objetivo abolir a presença do autor dentro de suas obras por saturação:

Desta maneira, o biográfico aparece como autoficção e não-saber, uma marca no texto que pretende destacar o vazio (como acontece em relação ao braço faltante ou à digital de “Los cien mil libros de Bellatin”), para se instituir como dado não subjetivo por meio da escrita e enfatizar sua artificialidade (JASINSKY, 2015, sem número de página).

Para acentuar o caráter de artificialidade da escrita, Bellatin trabalha com elementos outros em suas ações literárias: fotografia, cinema, teatro, *performance*. Elementos “[...] em que o corpo imprime uma escrita sem escrita no espaço, ao atravessá-los, buscando tirar a relevância do escritor e das circunstâncias sociais da sua produção para se voltar a um vazio potencial de sentido desreferencializado” (JASINSKY, 2015, p.4). O apagamento do autor como marca de um referente dentro das narrativas, segundo Albornoz (2012), é um dos anseios de Mario Bellatin, que utiliza táticas como a escolha de editoras marginais que, por sua vez, possibilitam uma menor intervenção em seus textos e também uma menor visibilidade do autor. Albornoz ainda relata que o autor deseja que as publicações de seus livros sejam realizadas sem que seja necessária a presença de seu nome nas capas, de tal maneira que os leitores consigam reconhecer a autoria sem a necessidade de exposição de seu

nome. A obra seria identificada tão somente por seu sistema de escrita. Citando *Lecciones de una liebre muerta*, Laddaga coaduna a ideia do “projeto literário” de Bellatin:

A todos aquellos que estén familiarizados con la obra de Bellatin debe pasarles lo que me pasó a mí pocos minutos después de comenzar *Lecciones para una liebre muerta*: que les parece que ya han leído lo que están leyendo, que ya han visto a estos mismos personajes haciendo las mismas cosas, que ya han encontrado antes los mismos nombres asociados a las mismas pequeñas, truncadas historias (LADDAGA, 2007, p.11).

No entanto, o “desaparecimento do autor” de que fala Albornoz não se materializa como o apagamento do autor, mas, sim, como o mais alto patamar de sua exposição e da autorreferencialidade que o cercam, uma vez que seu anseio é ser reconhecido pela série de “elementos referenciais” que coincidem e dão forma a seus relatos, como explica Laddaga.

Daniel Link e Mario Bellatin se autorreferenciam, textualmente, de maneira mais sutil e indireta do que Ricardo Lísias e Jacques Fux, nas outras duas narrativas aqui analisadas. No caso de Daniel Link, o processo acontece, basicamente, de duas maneiras: a primeira, pela negação das referencialidades inscritas na narrativa; e a segunda, pela citação do nome do autor, esporadicamente dentro do texto. Em Bellatin, ocorre um processo de desreferenciação, em que, de forma paródica, Bellatin inverte as referências criando uma “falsa biografia” de outro que é, também, de si.

2.3.2 Imagem, fotografia e possibilidades da autoria

Certos aspectos autorreferenciais citados no início do tópico anterior estabelecem uma relação com outra linguagem e arte: a fotografia. Valeria de los Ríos (2015) afirma que a fotografia começa a aparecer, ao menos, desde 1980, em variados formatos que vão desde a crônica até a carta pessoal. Anteriormente, surge também em textos literários nos escritos de autores como José Martí, Rubén Darío, Horacio Quiroga, Roberto Arlt, entre outros, manifestando-se “De un modo referencial o ekfrástico, a veces nombrada explícitamente o sólo sugerida” (RÍOS, 2015, p.1). Contudo, uma das primeiras narrativas em que a fotografia surge agregada dentro do texto literário é *Nadja* (1928) de André Breton. Na América Latina, Brizuela (2014) cita três narrativas que, no século XX, incluem a fotografia, que são: a primeira edição de *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha; *La Vorágine* (1924), de José Eustasio Rivera; e *Evaristo Carriego*, de Jorge Luis Borges. Entretanto, a autora comenta que

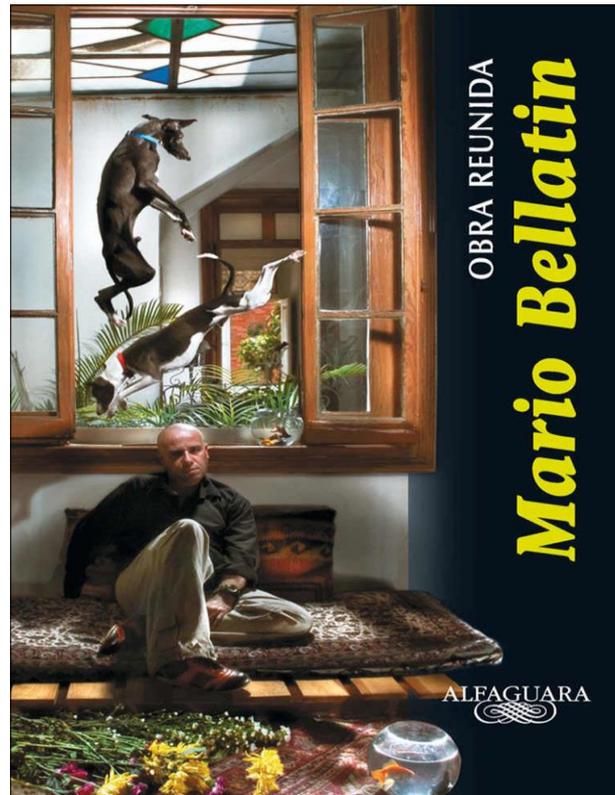
as fotografias são suprimidas nas edições seguintes dessas três narrativas³⁰.

Na narrativa de Bellatin, a fotografia aparece primeiramente na capa (figura 1) – uma fotografia do próprio Bellatin em um cenário que, de certa maneira, compila ou sintetiza parte do que encontraremos dentro do livro, por exemplo, na *Obra reunida*. Na imagem, vê-se que ele está em um lugar íntimo, talvez um quarto, encontra-se encostado em uma parede que, por sua vez, tem uma janela. Na janela, às costas do autor, repousa um aquário, bem como na sua frente, podendo remeter, por exemplo, aos aquários descritos em seu relato *Sallón de belleza*. Uma parte interessante a ser considerada e que pode ser comparada ao personagem Shiki Nagaoka é que, na imagem da capa, o plano fotográfico se realiza de tal modo que a sombra projetada sobre o autor faz com que o braço deficiente praticamente integre-se ao espelho da cama, impossibilitando-nos de diferenciar um do outro e de perceber, então, que ele não tem um dos braços. Algo semelhante, também, é perceptível nas fotografias atribuídas a Shiki Nagaoka dispostas no dossiê fotográfico de *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, que analisaremos mais a frente.

A imagem descrita é do livro que compila uma parte de sua obra *Obra reunida*. Obviamente, não se trata de parte das narrativas propriamente ditas, porém de elementos do projeto gráfico e editorial. No entanto, em razão das porosidades entre o dentro e o fora do literário em suas obras, ela acaba por tornar ainda mais espessa a relação entre a literatura e o fora de si, nos textos literários em análise. No livro de Bellatin, tal como no relato sobre Shiki Nagaoka, há uma relação entre o revelar e o velar a deficiência, uma vez que, apesar de muito citado dentro da narrativa, o nariz aparece borrado no dossiê fotográfico. Do mesmo modo, a fotografia de Bellatin na capa de sua *Obra reunida* também “esconde”, através do jogo de cores, a deficiência.

³⁰ Ainda no século XIX, algumas fotografias também são incorporadas a uma edição de *Martín Fierro*, de José Hernández, originalmente publicado em 1872 (*la ida*) e 1879 (*la vuelta*). Tais fotografias procuram retratar o universo *gaucho*, funcionando como ilustração, sem qualquer vínculo mais imediato com o poema. Duas delas aparecem reproduzidas na edição de Luiz Sáinz de Madrano, citada nas referências deste trabalho.

Figura 1: Capa de *Obra Reunida*



Fonte: Bellatin, 2005

Em Bellatin, a fotografia funciona como recurso autorreferencial de três formas: ao revelar seus gostos pessoais pela fotografia, seus modos de escritura e por uma alusão paródica à sua própria deficiência. No primeiro caso, a fotografia surge na narrativa de Bellatin como um objeto fronteiro dentro do campo literário, que, por um lado, trata dos seus gostos pessoais pela fotografia – metaforizado pelos trabalhos fotográficos de Shiki Nagaoka – e, por outro lado, expande a narrativa sem deixar de se autorreferenciar: “Nessa zona porosa de limite, da fronteira, espaço e momento sempre de contágio, de contaminação e de metamorfose, tanto a literatura se transforma em outras artes como as demais artes são potencialmente transformadas em literatura” (BRIZUELA, 2014, p.13-14).

Em *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, o narrador diz: “La hermana no parece haber pensado tampoco, en el incipiente interés en que los años previos a su reclusión Shiki Nagaoka mostró por la fotografía” (BELLATIN, 2005, p.217). Ou, ainda:

Años después se supo que el interés de Shiki Nagaoka por la fotografía, sólo estaba relacionado con su temprana pasión por lo literario. Consideraba un privilegio contar con imágenes visuales enteras que, de algún modo, reproducían al instante lo que las palabras y los ideogramas tardaban tanto en representar (BELLATIN, 2005, p.217).

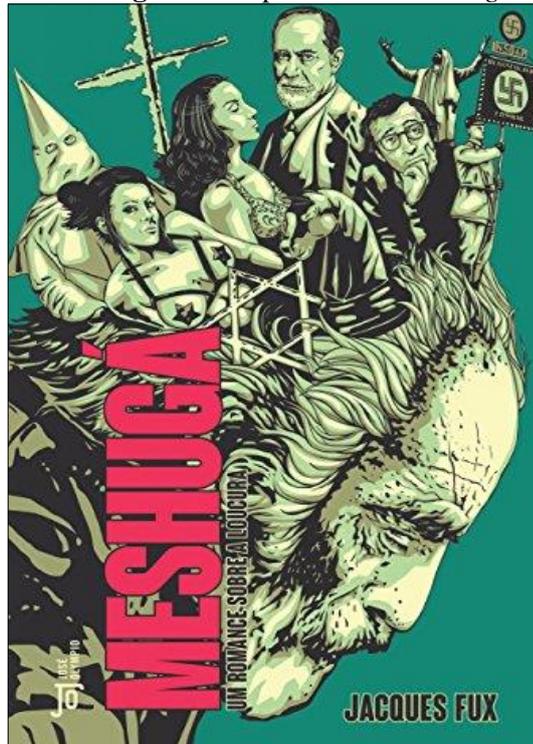
Nesse relato, a fotografia tematizada atua como uma busca – por meio do fotográfico – de outros modos e meios de escrita (BRIZUELA, 2014), percebidos primeiramente pelo gosto de Shiki Nagaoka pela fotografia, justificado por sua relação com o literário. É tão somente a partir do contato de Shiki Nagaoka com Tanizaki Junichiro que ele passa a perceber a relação da fotografia com um elemento de manipulação da realidade, tão presente em *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, dadas as condições de sua criação e de sua tentativa de provar-se como real, através de imagens aleatórias contidas no dossiê fotográfico. Para tanto, a fotografia aparece atrelada à questão de velocidade, rapidez que a escrita não permite, sendo, literalmente, instantânea (BRIZUELA, 2014).

Em contrapartida, as fotografias apresentadas no dossiê, ao menos no plano hipotético, deveriam confirmar as referências paródicas que Bellatin faz à deficiência, utilizando-se do nariz gigantesco de Shiki Nagaoka, mas a negam, uma vez que, em todas as fotografias em que aparece o protagonista, esse aspecto de sua aparência está borrado ou imperceptível. Cabe destacar que as fotografias surgem primeiro na narrativa de Bellatin como uma relação com o literário, isto é, para Shiki Nagaoka elas conseguiam expressar com imediatez o que as palavras tardavam em conseguir em suas representações, contudo é um paradoxo, considerando que as fotografias não são referentes diretos dentro do texto literário, nem especificamente na literatura proposta por Bellatin, tendo em vista que elas, justamente, problematizam qualquer processo de referência.

Em *Meshugá*³¹, por sua vez, a fotografia também se estabelece como um procedimento que valida uma continuação narrativa, uma vez que a fotografia de Jacques Fux aparece na orelha da contracapa do livro como um referente à iconografia judaica presente na capa, dado o modo como iconografia de capa e fotografia de autor estão dispostas no projeto gráfico:

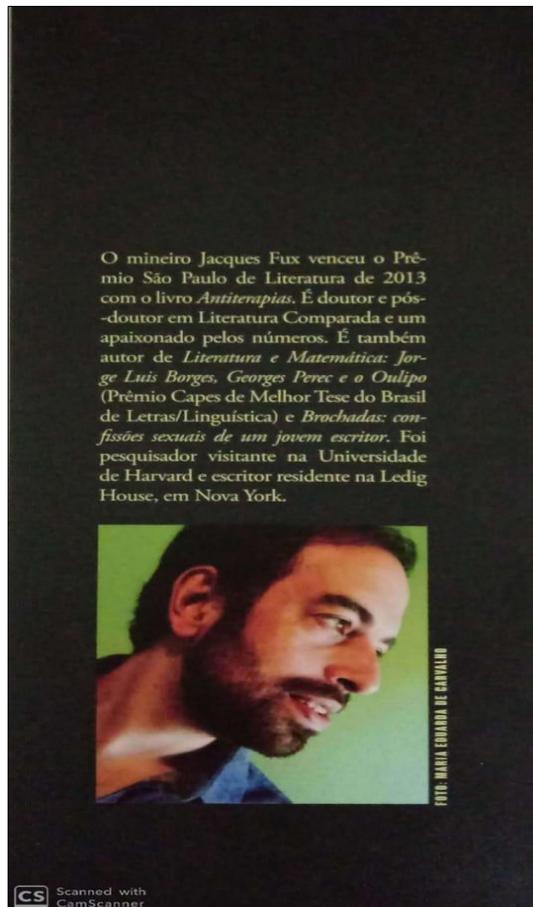
³¹ Em *La ansiedad* e *Meshugá* as fotografias não aparecem impressas no livro, com exceção das imagens de capa e contracapa.

Figura 2: Capa do Livro *Meshugá*



Fonte: Fux, 2016

Figura 3: Contracapa de *Meshugá*



Fonte: Fux, 2016

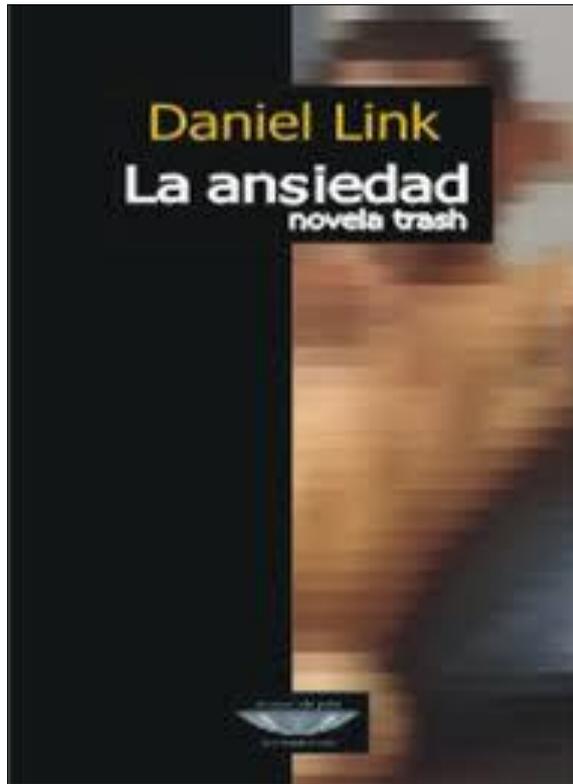
O título do romance de Fux tem sua origem no ídiche – um dialeto de uso judeu – e seu significado é “louco”, pré-anunciado também no título do romance, o que já estabelece um contato com o que se encontra nas fronteiras da narrativa, dentro-fora do literário. As figuras presentes na capa de *Meshugá* – ilustradas por Frede Tizzot – sugerem uma referencialidade relacionada à iconografia das famosas personagens biografadas no decorrer do romance. Na imagem, essas personagens brotam da cabeça de um homem, emaranhadas aos seus cabelos. Além disso, aparecem, também, símbolos que remetem ao judaísmo, ao nazismo e a outras questões abordadas na narrativa.

Pode-se questionar se esse homem de cuja cabeça saem as personagens, tal como os fios de cabelo, seria a representação do narrador ou do próprio escritor, tendo em vista que, na narrativa, essas duas funções se imbricam de forma que parecem indissociáveis uma da outra. Na orelha do livro, a foto do autor e, conseqüentemente, sua posição de enquadramento remetem à imagem que ilustra a capa do livro, o que também estabelece um paralelo autorreferencial e intertextual possível.

Destacamos, ainda, que a posição em que se encontra a cabeça – pendida para baixo e com os olhos perdidos, como os melancólicos – direciona a leitura para um aspecto que é recorrente na narrativa e na construção dos sentidos de *Meshugá*: a depressão, o suicídio e o mal estar por ser judeu e não aceitar-se como tal, chegando até a negar sua própria cultura ou revoltar-se contra ela, de modo a posicionar-se ao lado dos opressores. Todos os fragmentos de histórias contadas em *Meshugá* apresentam esse aspecto em comum: a negação de si próprio, através da negação da cultura e dos costumes tipicamente judeus, como uma forma de inserção no mundo do outro com o anseio de poder ser aceito e inserido no mundo desse outro, mesmo que esse mundo indique a opressão extrema à sua cultura, ao seu povo e a si, também.

Por sua vez, em *La ansiedad* há um predomínio do virtual que se estabelece na construção narrativa pelo uso de e-mails, conversas em chats e intervenções de textos teóricos. Desse modo, o próprio formato do livro aponta para aspectos experimentais, na medida em que sua forma de narrar joga com diversas tipologias textuais – devemos considerar que sua publicação ocorreu em 2004, momento em que estavam emergindo as primeiras redes sociais e o próprio uso da internet ainda estava se popularizando na América Latina. Na capa do livro, a imagem de um homem nu e exposto por meio de uma iconografia que representa os *pixels* pode sinalizar inúmeras coisas: as relações homossexuais, o erotismo do corpo nu, as relações estabelecidas via redes sociais e seu caráter de ocultamento dos envolvidos, como podemos ver na imagem abaixo:

Figura 4: Capa do livro *La ansiedad*



Fonte: Link, 2004

A imagem de capa dialoga, também, com o relato desenvolvido na narrativa do romance e inscrito nos chats eróticos. Essa exposição aponta para a tecnologia como um elemento importante para o modo de narrar, a ambiguidade das referências identitárias nas relações virtuais no relato, como, por exemplo, a constante mudança de *nicknames* do principal personagem. No dossiê de imprensa, cujo primeiro questionamento ao autor sobre se *La ansiedad* é se o romance é de um crítico e quais as relações que se estabelecem entre crítica e ficção, Daniel Link afirma:

[...] a la hora de decidir la “etiqueta” que figura en la solapa de mis libros o debajo de mi imagen en mis esporádicas presentaciones televisivas, me gusta decir que soy “catedrático y escritor”. En mi perspectiva, que no es sólo mía, sino de muchos, no hay una diferencia entre escribir prosa de ficción y escribir prosa crítica. La novela siempre fue (y lo sigue siendo) un capítulo importante de la crítica del mundo (LINK, 2004, sem número de página).

A resposta de Link, por sua vez, nos faz refletir acerca das relações entre autor/crítico e a própria ficcionalização do autor presentes nos processos diegéticos frequentes na literatura

contemporânea. Figueiredo (2015), ao citar Bakhtin³², afirma que é cada vez mais comum o autor se pronunciar e comentar suas próprias narrativas em nosso mundo midiático, todavia ressalva que ele – o autor – não é o detentor de todos os sentidos presentes em sua produção narrativa. Essas aparições cada vez mais constantes do autor – considerando-se que, apesar de afirmar que são poucas suas apresentações televisivas, Link faz por onde aparecer em sua própria narrativa – apontam para um retorno do autor que se afirma por meio da proliferação das escritas de si (FIGUEIREDO, 2015) e de imagens de si.

Quanto à fotografia, ela é um elemento presente como linguagem não verbal em *Divórcio* e *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*³³. Contudo, ela figura nos relatos de forma distinta, ainda que, em alguns pontos similares, se toquem, como veremos no decorrer da análise. No caso do romance de Lísias, ela aparece mais atrelada à figura do autor, autorreferenciando-o. Já na narrativa de Bellatin, ela o referencia de forma mais sutil, isto é, remetendo aos recursos que o autor usa e apenas citando em suas legendas a questão da deficiência de Shiki Nagaoka, cujo referente é, como vimos, o próprio Bellatin.

Em Lísias, na primeira vez em que há uma alusão a fotografias dentro do romance – quando o narrador conta um momento crucial do campeonato de xadrez do qual participa –, o narrador deixa que passe em sua mente uma sequência de imagens em formato fotográfico que desestabilizam seu jogo praticamente ganho: “Quando confirmei, repassando na cabeça a variante ganhadora pela terceira vez, perdi a concentração. Uma série de fotografias invadiu-me a cabeça” (LÍSIAS, 2013, p.33). Do mesmo modo, as fotos que surgem a partir do km 8 da história narrada, ao mesmo tempo em que colaboram para a desestabilização da escritura, apontam para mais uma fragmentação dentro da narrativa. E, paralelamente a esse elemento desestabilizador, elas também sinalizam o sentimento de recuperação da pele do narrador-protagonista, isto é, da superação do trauma do divórcio pautada na reconstrução de lembranças/memórias.

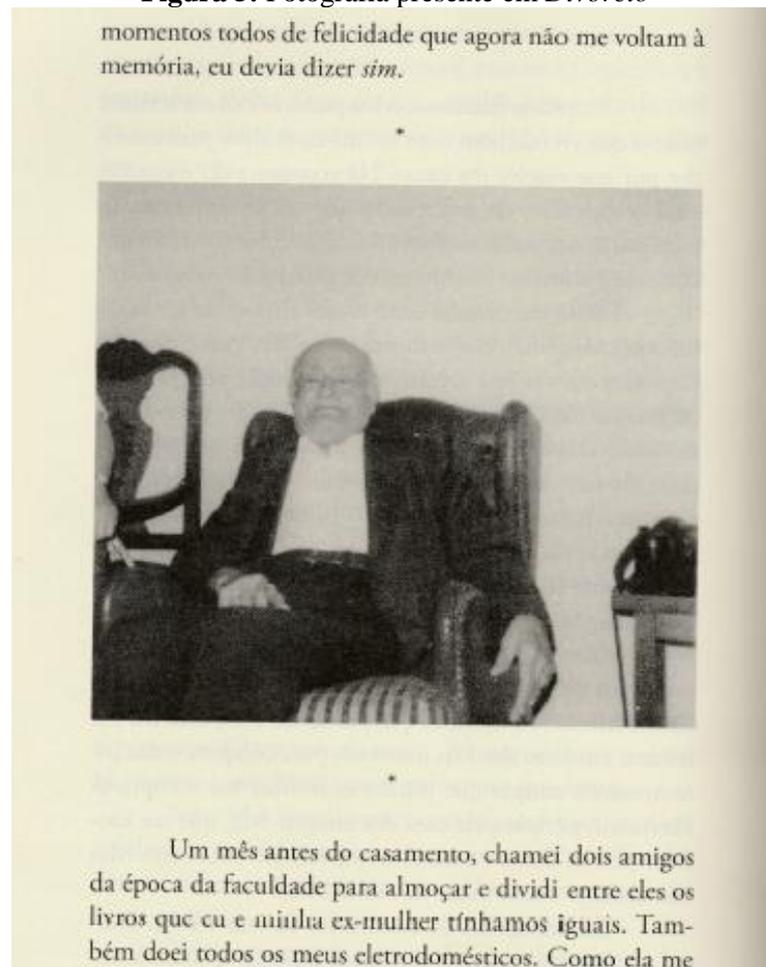
Cada fragmento é separado por asteriscos, e a mesma coisa ocorre com as imagens, como se elas, por si só, fossem capazes (e são) de contar outras histórias, outros fragmentos da vida do narrador que, bem como os fragmentos verbais, apresentam diversos núcleos, que nem sempre são unilaterais ou focam em apenas uma história. Em sua totalidade, onze fotografias são apresentadas para o leitor, a partir do quilômetro oito. Entretanto apenas uma

³² Bakhtin (2003), em *O autor e a personagem na atividade estética* fala de uma usual confusão entre o que nomeia como autor-criador e autor-pessoa. O autor-criador é “a consciência que abrange a consciência e o mundo da personagem, que abrange e conclui essa consciência da personagem com elementos por princípio transgredientes a ela mesma e que, sendo imanentes, a tornariam falsas” (BAKHTIN, 2003, p.11).

³³ Ela também aparece nos romances como recurso narrativo associado à estrutura fragmentária, como veremos neste trabalho.

delas está no meio de um fragmento de texto verbal, como se fizesse parte daquela história, apesar de não estabelecer nenhuma relação óbvia com o que se narra no fragmento. As fotografias são elementos que desestabilizam a estrutura da narrativa e levam ao questionamento dos vínculos entre texto e imagem no relato, mas, mesmo não havendo nenhuma aparente relação com os fragmentos, elas conseguem manter um ritmo que é quebrado com a mudança de organização de apenas uma imagem:

Figura 5: Fotografia presente em *Divórcio*



Fonte: Lísias, 2013

Figura 6: Fotografia presente em *Divórcio*

de revelar agora, mas me senti um pobre coitado. Quando as pessoas souberem quem de fato é essa mulher, vão no mínimo querer cuidar de mim. Para isso, planejei colocar entre os parágrafos do novo conto trechos refeitos (mas com o mesmo sentido) do diário. Amigos de verdade cuidam uns dos outros: sinto amor pelas minhas amizades. "Meus três Marcelos", então, virou um texto sobre isso. Dormi bem.



Fonte: Lísias, 2013

Figura 7: Fotografia presente em *Divórcio*

Não lembro o adjetivo que escolhi. Os alunos continuam imóveis. Agora, porém, percebo que aquele é um momento bom da minha vida. Por fim, um jovem estudante de letras diz algo: "É isso que o Brasil faz com seus". Também não consigo recordar a palavra. Há duas meninas lacrimejando na minha frente. A frase do rapaz me causa um calafrio.



Sai sozinho. Eu me sentia bem. Meu corpo parecia dentro de uma cachoeira. Continuava sem pele, mas a força da água não me fazia curvar. Depois, senti um ímpeto para caminhar por horas. Não corri. Demorou

Fonte: Lísias, 2013

A última imagem presente na narrativa de *Divórcio* (figura 7) surge como uma problematização dentro da problematização da relação entre texto e imagem, isto é, a falta de relação com o fragmento, notado pela falta do asterisco – ainda que esteja dentro dele – despista o leitor e sugere um questionamento possível acerca das relações que se estabelecem entre o verbal e o visual. As imagens acima e as outras fotografias presentes em *Divórcio* aparentemente deveriam apenas aparecer como confirmação de um pacto de leitura e que funcionariam como comprovação da veracidade do que ali é narrado, isto é, a recuperação de fotos do avô e da infância do autor, mas, para Vanesa Molnar Maluf (2016), o uso de elementos como a fotografia, a citação de outros livros do autor, o uso das redes sociais, ao contrário de apresentar uma coincidência entre o autor e a personagem, representa, sobretudo, uma construção simultânea dos dois. Sendo assim, todos esses elementos que compõem um “espaço autobiográfico” dentro da narrativa de Lísias são aspectos que atendem ao objetivo do autor de se *performar*, através dos vestígios de sua vida, que ele ficcionaliza. Dessa forma, no caso de *Divórcio*, as fotografias nada comprovam; ao contrário, confundem o leitor, distanciando-se da referencialidade apontada pelas *escritas de si*.

2.4 Expansões: literatura e fotografia

As fotografias associadas à narrativa do romance *Divórcio* não estão presentes somente no livro em que a história narrada se materializa, mas também nas redes sociais do autor, não deixando de compor a expansão do relato, ou de certa faceta do relato, uma vez que, diferentemente das que aparecem impressas nas páginas do livro, as que estão em meio às redes *on line* tentam comprovar o que se faz presente em sua escrita e dialogam com seu público leitor, criando com ele uma narrativa simultânea à do romance e interativa. Como, por exemplo, em seu perfil no *Facebook*, cuja conta é aberta, no qual aparece uma foto de Ricardo Lísias em sua participação na Corrida de São Silvestre. Estabelece-se, desse modo, uma rede intermedial, quando o autor relaciona literatura e internet por meio de sua própria imagem (SCAMPARINI, 2013). Conscientes das confluências entre ficção e realidade e ficção em seus textos, tanto Lísias quanto os demais escritores estudados aqui – em maior ou menor proporção – tratam de construir uma confluência também entre ambos os universos nos espaços tidos como reais, fazendo questionar os limites da construção de ficcionalidade dentro da própria narrativa.

Algo semelhante ocorre em relação a Jacques Fux, quando ele remete a fotografias

como modo de comprovação do que narra, a exemplo das supostas fotos nuas de Mía Farrow feitas por Woody Allen, os filmes e fotografias de Ron Jeremy, etc. Mas em Fux as fotografias são apenas um conteúdo referido, enquanto em Lísias e em Bellatin são elementos que aparecem no plano da expressão e, também, no plano do conteúdo. De qualquer modo, em Fux as referências a tais materiais funcionam como dispositivos hipertextuais, como *hiperlinks* que podem ser acessados pelo leitor, a partir, por exemplo, da internet.

Em Lísias e Bellatin, por sua vez, – diferentemente de Link, em cuja narrativa não há presença da fotografia, e até no próprio Fux –, a fotografia atua como um procedimento autorreferencial que não segue a lógica corriqueira da autorreferência, uma vez que distorce os referentes de que trata, funcionando, também, como expansão das narrativas literárias. Sobre tal questão, pergunta-se Brizuela: “O que acontece quando a literatura toca a fotografia?” (BRIZUELA, 2014, p.31). Na sua concepção, quando essas artes se tocam, a literatura move-se para uma arte conceitual, de duas maneiras: a primeira, através dos livros com a presença de fotografias; e a outra, em que a fotografia, apesar de não estar presente de forma imagética, encontra-se na escritura por meio da sintaxe narrativa. Tanto em Lísias quanto em Bellatin, a fotografia está alocada numa tensão entre remeter a alguma realidade e, ao mesmo tempo, não ser realidade, e é daí que emerge sua potencialidade artística (BRIZUELA, 2014). As fotografias, que “deveriam” comprovar o que é dito no decorrer das histórias narradas, atuam, justamente, na contramão desse caminho, tendo em vista que, por exemplo, o menino e as demais pessoas apresentadas nas fotografias distribuídas ao longo da narrativa de *Divórcio* podem ou não ser Lísias e os personagens a quem o narrador faz referência.

Do mesmo modo, em *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* é impossível que as fotografias sejam referentes verosímeis, já que Mario Bellatin inventa Shiki Nagaoka em uma de suas palestras quando questionado acerca de seu autor predileto. Em ambos os casos, as fotografias nada comprovam, ao contrário, problematizam o possível caráter documental do instantâneo fotográfico. O procedimento utilizado por Bellatin altera o modo como comumente é lida a referência, pois em geral há um referente retomado pelo processo referencial na linguagem. No entanto, Bellatin inverte o procedimento, estabelecendo primeiro uma relação na linguagem com um elemento externo, que é a criação de seu próprio referente, problematizando qualquer possibilidade de um vínculo objetivo entre o referente e o que na linguagem, funciona como referência. Dessa forma, o potencial sinalizado por Brizuela (2014) das fotografias como elementos que asseguram e protegem a opacidade da arte se acentua nas técnicas utilizadas em *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* por Bellatin.

Sendo assim, a configuração de *Divórcio* e *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* corrobora a expansão da narrativa e aponta, no entanto, no uso das fotografias nos textos de Lísias e Bellatin, para movimentos contrários (ou, à primeira vista, contrários), tendo em vista que, no caso de Lísias, a presença das imagens configura-se como um meio de elevar a figura do grande autor que Ricardo Lísias deseja construir, referenciando-se e citando a si próprio; enquanto, em *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, a pretensão de Bellatin parece, justamente, ser ironizar a figura do grande autor, uma vez que inventa um escritor supostamente renomado para convencer o público de sua real existência e importância. Todavia, concomitantemente à ironia observada em Bellatin, emerge um gesto de autoafirmação – haja vista que ele já é um autor consolidado – como grande autor, como referência para si próprio. De certo modo, em Bellatin,

[...] coqueteando con las reglas del discurso realista, la fotografía se emplea como prueba de la existencia real de lo representado; y por otra parte, a la manera postmoderna, se presenta como un trompe-l'oeil, simulacro, discurso juguetón que mina aún más la autenticidad de lo representado (HANZA, 2015, p.12).

Apesar de na fotografia figurarem elementos de uma linguagem codificada (pelos princípios e as correntes da própria fotografia como arte e como documento), o uso que se faz do fotográfico nesses textos problematiza os limites do potencial de referencialidade da fotografia. Nesse sentido, quanto às linguagens literária e fotográfica, elas se aproximam, nos textos em análise, e torna-se limitador lê-las como ilustração ou mero complemento uma da outra. Isso ocorre porque, apesar de, na fotografia, coexistirem duas linguagens – uma sem código e outra com código, respectivamente representadas pela fotografia analógica e pela fotografia como arte/retórica –, é problemático nos limitarmos à sua leitura objetiva, sem código. Quando as linguagens literária e fotográfica se unem, é limitador lê-las uma como mera ilustração da outra (HANZA, 2015). De certo modo,

[...] en Shiki Nagaoka se ve subrepticamente reivindicado algún gesto artístico, al acreditarse a la fotógrafa Ximena Berecochea como responsable del trabajo de rescate de los pretendidos “Documentos fotográficos sobre Shiki Nagaoka”. Reunidas y presentadas, entre otros anexos, en un portafolio, estas fotos pueden ser, en algunos casos, documentos desviados de su identidad original y, en otros, creaciones de la propia Ximena Berecochea o de otro fotógrafo (OLIVER, 2016, p.422).

A fotografia, nas narrativas de Bellatin, colabora tanto para a expansão da narrativa quanto para a problematização das relações entre o real e o ficcional, isto é, a fotografia atua

como um meio de deslocamento que resulta numa literatura que se pauta na transferência e na indiferenciação, levando-a para fora si e rompendo as barreiras com seu meio (BRIZUELA, 2014). Em *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, a fotografia aparece de algumas maneiras: primeiro, na paixão de Shiki Nagaoka por essa arte, isto é, no plano do conteúdo; segundo, nos registros do final do texto, aparecem também com pretensão narrativa – isto é, na fala do narrador, ao relatar as opiniões e anseios do personagem principal, quando diz que ele pretende produzir fotografias narrativas (BRIZUELA, 2014) –; e, também, no formato estrutural da diegese, isto é, apresentado por meio de fragmentos, *flashes* da vida de Shiki Nagaoka e pelo uso da *écfrase*³⁴. No que se refere à fotografia como recurso estrutural, tal procedimento também aparece em *Divórcio*. No caso, de *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, porém, há uma dupla expansão narrativa dentro do relato, uma vez que o dossiê fotográfico constitui uma narrativa paralela à que é contada por Bellatin (tanto na conferência quanto no relato literário).

A diegese se subdivide em trinta e nove tópicos e o dossiê fotográfico conta, também, com trinta e nove tópicos de imagens legendadas. Os tópicos são fragmentos que se imbricam e se inter-relacionam para contar a história do “escritor predileto” de Mario Bellatin. Cabe destacar que as fotografias sempre têm uma relação com os tópicos e com o que se narra neles, ao longo do relato. Somados a esses aspectos ainda encontramos “Algunas obras del autor” e “Algunas obras sobre el autor” – listas com nomes de obras cuja autoria é atribuída a Shiki Nagaoka e listas de estudos que se realizaram em torno de sua obra – que corroboram a ilusória imagem de real: “Parece que todos estos paratextos intentan orientar la lectura hacia una visión más objetiva del personaje en cuestión, como si se nos estuviera prometiendo la posibilidad de encontrar, en estas páginas, una visión coherente y total de la vida de Shiki Nagaoka” (HANZA, 2015, p.11).

Em apenas três fotografias Shiki Nagaoka supostamente aparece, no entanto sem evidências de sua característica marcante: o nariz. O nariz, que funciona como o elemento ficcionalizante, se considerarmos tanto o título do texto, quanto o tópico que introduz a história narrada: “Lo extraño del físico de Shiki Nagaoka, evidenciado en la presencia de una nariz descomunal, hizo que fuera considerado por muchos como un personaje de ficción”

³⁴ “Por definição lata, trata-se da descrição literária ou pictórica de um objecto real ou imaginário. O termo foi delimitado por alguns estudiosos à descrição de objectos de arte, objectos estes que teriam detalhes visuais significativos. Seria, portanto, um exercício ou mecanismo de retórica que permitiria a relação directa entre um *medium* artístico com outro, i.e., funcionaria como um gênero de “ponte” entre duas esferas artísticas (e.g. pintura e literatura, pintura e escultura, literatura e escultura), definindo e descrevendo as respectivas essências e formas de maneira a ilustrar um objecto artístico de forma vívida através de um *medium* distinto” (MEDINA, 2010, sem número de página).

(BELLATIN, 2005, p.215). Desse modo, a falta desse índice em que se desdobra todo o enredo configura-o como um elemento narrativo e não como comprovação visual do que se tematiza no relato. As três fotografias que aparecem dentro dos “Documentos fotográficos sobre Shiki Nagaoka” são, respectivamente: “Graduación de la quinta promoción de la escuela de lenguas extranjeras Lord Byron, donde Shiki Nagaoka fue uno de los más destacados alumnos. Nótese el círculo”, “Shiki Nagaoka y el joven sirviente que lo denunció ante las autoridades del cantón” e “Fotografía de Shiki Nagaoka manipulada por su hermana, Etsuko, con el fin de evitar que el autor fuera considerado un personaje de ficción”, reproduzidas a seguir:

Figura 8: Fotografia de uma graduação de Shiki Nagaoka, em que ele aparece “destacado” pelo círculo



Fonte: Bellatin, 2005

Figura 9: Shiki Nagaoka e seu jovem servente



Fonte: Bellatin, 2005

Figura 10: Fotografia de Shiki Nagaoka



Fonte: Bellatin, 2005

Na figura 8, uma fotografia de sua graduação na escola de línguas estrangeiras, em que o círculo – ironicamente legendado com o intuito de chamar a atenção – indica sua localização, corresponde justamente à parte borrada da foto, o que impede a visualização de Nagaoka, impossibilitando seu reconhecimento. Na imagem seguinte, temos o autor e o servente e, na última, Shiki Nagaoka com o atributo que mais se destaca em sua fisionomia borrada e, portanto, com o processo de identificação comprometido. A falta desse elemento como uma tentativa de descartar o elemento ficcional do relato desestabiliza os limites da referencialidade e problematiza qualquer atividade de referência a algo fora do relato. De forma geral, as fotografias, ainda que pré-anunciadas como “Documentos fotográficos de Shiki Nagaoka” não evidenciam aspectos que possam ser considerados importantes em sua história, como vemos nas imagens abaixo, que também compõem o dossiê, funcionando como uma espécie de relato paralelo (e visual) e não como prova ou veracidade do que é relatado por Bellatin:

Figura 11: Fotografia dos pais de Shiki Nagaoka



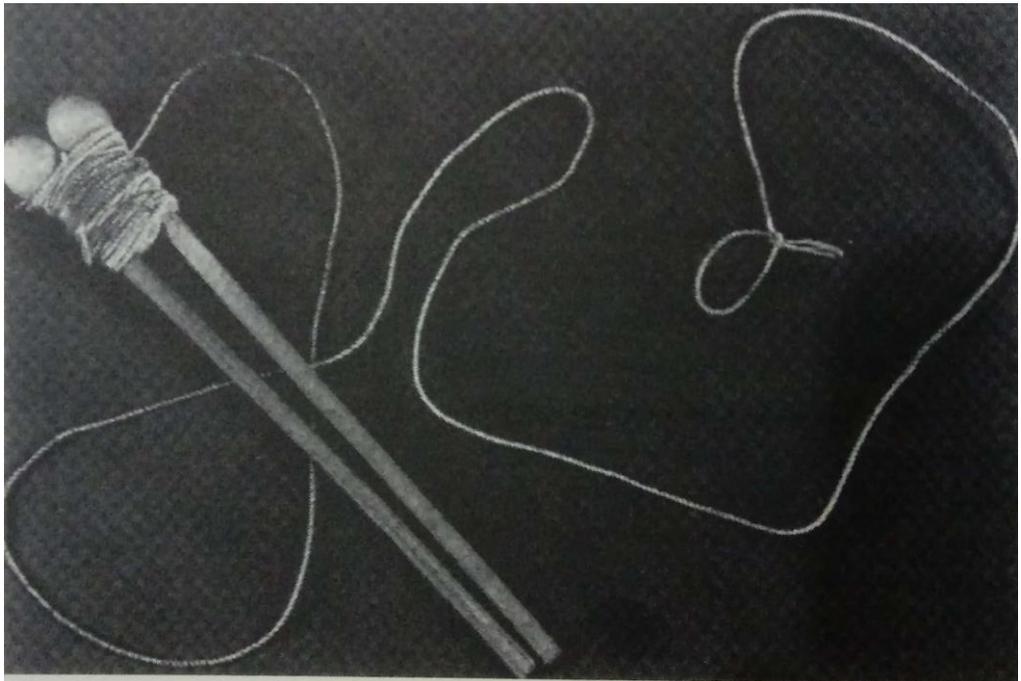
Fonte: Bellatin, 2005

Figura 12: Fotografia do recipiente para água fervente usado no tratamento para o nariz



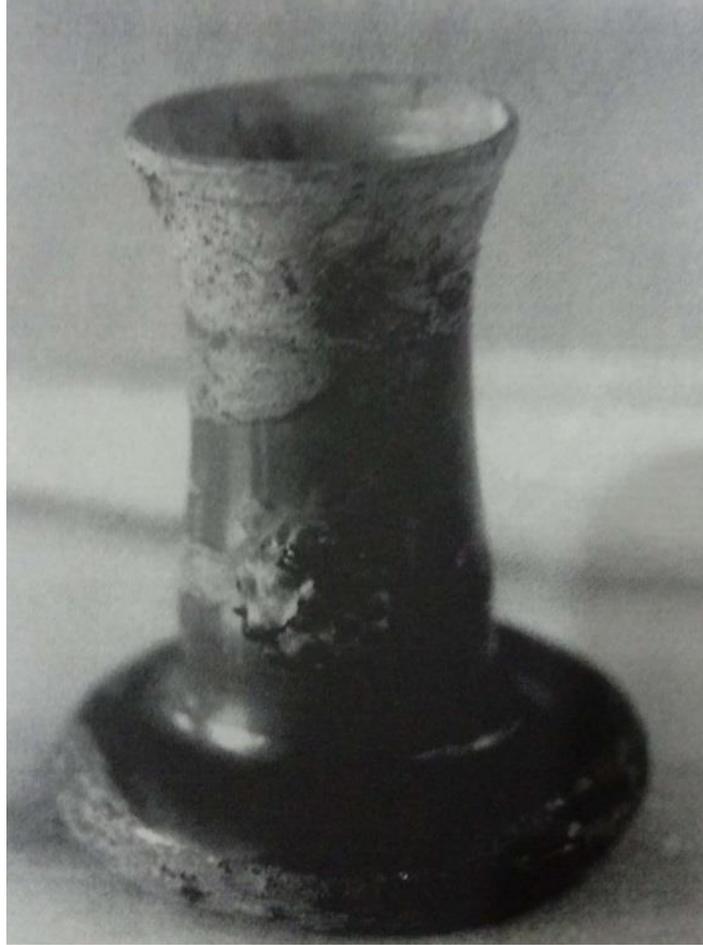
Fonte: Bellatin, 2005

Figura 13: Fotografia do espremedor de nariz



Fonte: Bellatin, 2005

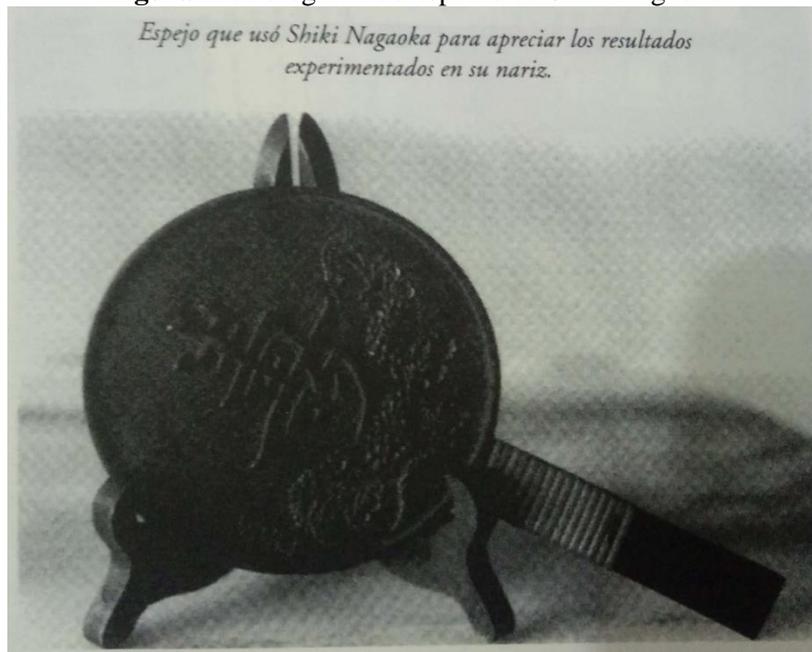
Figura 14: Fotografia do vaso em que eram depositados os excrementos do nariz



Fonte: Bellatin, 2005

Figura 15: Fotografia do espelho de Shiki Nagaoka

Espejo que usó Shiki Nagaoka para apreciar los resultados experimentados en su nariz.



Fonte: Bellatin, 2005

Como se nota, são apresentadas imagens de seus pais – cuja legenda aponta para a sua modernidade e suposta causa do nariz descomunal do filho, demonstrada ironicamente pelos óculos do pai e pelo batom imperceptível da mãe; de seus utensílios para limpeza do nariz, entre outras. Apesar de não confirmarem nada que comprove a existência de Shiki Nagaoka, essas fotografias também contam histórias, tanto de forma independente – como tópicos separados da narrativa verbal –, quanto em consonância com a fábula do relato e com as legendas que as acompanham. Um exemplo é a sequência de fotografias do “Cuenco que contenía el agua hervida necesaria para el tratamiento de la nariz”, do “Exprimidor de nariz”, do “Vaso preparado para recibir la grasa eliminada por medio del tratamiento” e do “Espejo que usó Shiki Nagaoka para apreciar los resultados experimentales en su nariz”. A visibilidade do nariz é negligenciada em todas as imagens, contudo há uma narrativa que conta os tratamentos que o protagonista dava a essa parte de seu corpo. Tal narrativa, por sua vez, faz um paralelo direto com sua vida no monastério e as burlas dos monges para com o nariz de Nagaoka referidas no relato verbal de Bellatin:

De aquellos años de encierro monacal, se cuentan algunas anécdotas curiosas [...] Se dice que, en ese entonces, medía cerca de cuatro pulgadas y que incluso sobrepasaba el mentón. Esos datos no deben ser ciertos, pues en las fotografías de madurez que se conservan del escritor se ve una nariz algo excepcional pero de ninguna manera poseedora de las características que se atribuyen. Las habladurías decían que su piel en aquella zona de la cara se tornó lustrosa y comenzó a ser atacada por una persistente comezón, que únicamente lograba aplacarse introduciendo la nariz cada tres días en un cuenco de agua hirviendo [...] Luego se la apretaba delante de un espejo con una pinza pequeña (BELLATIN, 2005, p.220-221, grifo nosso).

O nariz novamente aparece de uma forma que desestabiliza a narrativa e seu efeito de verdade, tendo em vista que as fotografias presentes no dossiê não comprovam sua existência e até contradizem o relato verbal. O dossiê fotográfico, na concepção de Brizuela, tem por objetivo desafiar a singularidade por meio de uma fragmentação da identidade e, deste modo, apesar de nada representar algo mimeticamente, estabelece um regime em que o somatório do relato verbal e o dossiê fotográfico culminam na arte:

É arte pela convivência de elementos opostos: é arte porque é algo separado, autônomo da realidade e do mundo; e ao mesmo tempo é arte precisamente porque contém marcas, mais ou menos visíveis, de que em seu interior há elementos exteriores a essa autonomia, elementos que consideraríamos, precisamente, como pertencentes ao mundo (BRIZUELA, 2014, p.18).

Ainda segundo a autora, a fotografia estabelece esse paralelismo, considerando-se que,

em sua heterogeneidade, convive entre os extremos do que é e do que não é arte, permitindo-se tanto aproximar-se quanto afastar-se do que é a realidade. Caso o dossiê fotográfico do relato de Bellatin prove algo dentro da narrativa, seria uma prova dupla, em que constariam (1) o poder ficcionalizante de intervenção nos seus autorreferentes no mundo real, e que se justifica como arte, e consegue englobar dentro de si; e (2) “o índice do mundo que toda fotografia constitui” (BRIZUELA, 2014, p.20); além disso, provaria (3) a relação entre linguagem e imagem.

Brizuela salienta que Rulfo, especialmente na narrativa de *Pedro Páramo*, emprega a fotografia e seu uso não como representação, verdade documental, e sim “[...] como um dispositivo que aciona uma desarticulação dos relatos e das formas realistas. Sua intenção não é contar as coisas tal como sucederam, mas mostrar as contradições e tensões da representação dos relatos, da história” (BRIZUELA, 2014, p.123). A mesma coisa ocorre na representação fotográfica presente na narrativa de Mario Bellatin, não se restringindo a *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, apresentando-se, também, por exemplo, em *Jacobo el mutante* e *Perros héroes*.

Por outro lado, *Divórcio* e *Shiki Nagaoka* apresentam em seus enredos outra forma de representação fotográfica que não se materializa pela imagem propriamente dita, mas pela organização textual, pelo narrar fotograficamente, isto é, utilizando procedimentos que se relacionem à linguagem fotográfica: cortes, planos, entre outros. Neste texto de Bellatin, o narrador cita um dos livros do protagonista intitulado *Foto e Palavra*. A publicação desse livro, segundo o narrador, marcou profundamente uma geração de artistas que viu na proposta de Nagaoka um novo método narrativo. Esse modo narrativo consistia em traduzir a realidade por meio da escrita de fotografias narrativas:

Como se escreve fotograficamente? O que está sugerindo o narrador do livro de Bellatin? A fotografia é uma operação sobre os materiais da vida – é isso o que habita as fotografias pessoais, essas que passariam por uma oficina qualquer de revelação, sem pretensões artísticas – porque provém da “prosa do mundo” e ao mesmo tempo é o meio para recuar-se ao mundo, escrever sempre sobre uma já enquadrada e visível realidade que só guarda com o mundo empírico uma relação de fantasmagoria (BRIZUELA, 2014, p.23-24).

Desse modo, os fragmentos que antecedem o dossiê fotográfico no texto em análise seriam também fotografias que, de certa forma, se confirmam pelo próprio dossiê que reconta os fragmentos através de imagens. A escrita por meio de fragmentos é uma prática comum na escrita de Bellatin, mas aparece, ainda, de forma similar em *Divórcio*. A fotografia aparece

como estrutura, como *flashes* de uma máquina disparados e cujas imagens apresentadas pelos cliques são separadas por asteriscos.

A fotografia outrora esteve limitada ao âmbito da materialidade, ao que é palpável e cujo compromisso era o relato fidedigno com a realidade. No entanto, atualmente a fotografia encontra-se em um patamar de autonomia dentro do campo das artes. Porém, Mauro Sérgio Apolinário (2014) questiona a noção da fotografia enquanto verbalização da imagem, afirmando que ela pode restringir-se a ser tão somente interpretada como referência. Nas narrativas analisadas nesta dissertação, a verbalização das fotografias ocorre por um processo de *écfrase*:

Meu corpo estava deitado na cama que comprei quando saí de casa. Olhei-me de uma distância de dois metros e, além dos olhos vidrados, tive coragem apenas para conferir a respiração (LISIAS, 2013, p.7).

Uma série de fotografias invadiu-me a cabeça. Meu pai derramando uma lágrima na derrota do Brasil na Copa do Mundo de Futebol de 1982. O dia em que dormi pela primeira vez na casa da minha avó. De noite, sozinho no hotel, em Santiago do Chile aos quatorze anos. As sobranceiras grossas do meu avô que sabia falar árabe. Aquela menina para quem, por algum motivo, mostrei minha foto de campeão brasileiro de xadrez. Meus irmãos com o uniforme da escola. Passou um álbum inteiro na minha cabeça (LISIAS, 2013, p.33).

[X] aparece no fundo de um corredor, saindo do banheiro onde lavara o rosto. A partir da testa, a água escorre através dos sulcos que a tortura tinha deixado. O olho esquerdo está oculto atrás das pálpebras inchadas. O direito, os militares deixaram intacto. Há um corte na boca e curativos nas duas orelhas (LISIAS, 2013, p.42).

Estaba acostumbrado a ver escenas de la vida cotidiana o imágenes campestres de los alrededores. Pero Tanizaki Junichiro había retratado una infinidad de cuartos de baño. Los había de diferentes formas, épocas y procedencias. Desde los clásicos al aire libre de las primeras casas que se recuerdan en la zona, hasta modernos habitáculos dotados de servicio automático de agua y varias temperaturas y losetas blancas en las paredes (BELLATIN, 2005, p.224).

É relevante observar que, nos fragmentos acima, a fotografia aparece como a captura de um instante ou a descrição de um momento do passado e, ao mesmo tempo, configura-se por meio de uma composição que abarca todos os elementos nela dispostos. Esses elementos devem ter uma combinação que se manifeste por meio da linguagem para que, então, se consiga o efeito desejado (APOLINÁRIO, 2014). Desse modo, o campo literário expande-se em ambas as narrativas: a verbal e a visual (fotográfica), de Bellatin e de Lísias. No caso de *Divórcio*, por meio das fotografias e da inespecificidade que elas apresentam, das narrativas

paralelas e anteriores ao livro como objeto estético, nas relações que se estabelecem com outros gêneros, com a problematização das referências e, inclusive, com a metaliteratura. Em *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, tal expansão está atrelada à ficcionalização dentro de campos de suposta realidade, tal como a conferência, que, em conjunto com o livro, compõem o conjunto da obra/do relato tanto verbal quanto visual.

2.4.1 Expansões: internet, ensaio e ficção

Daniel Link, como os demais autores cujas narrativas analisamos nesta dissertação, trabalha com uma escritura contínua, isto é, em que os elementos de uma obra ou outra se inter-relacionam, se tocam. Isso se confirma no dossiê de imprensa, no qual, como vimos, ele insiste em manter uma determinada continuidade entre seus escritos ficcionais e críticos. Dessa forma, todos os seus escritos, até os do blog *Linquillo*, integrariam o processo de expansão de sua narrativa literária, não necessariamente como algo posterior à publicação do livro, mas, inclusive, anterior a ele. O romance seria o objeto resultante dessas extensões, promovendo um movimento contrário. *Linquillo* se configura, desse modo, como um espaço em que o autor publica suas primeiras versões dos textos e, posteriormente, os edita em formato de livro. Destacamos que o autor expande sua narrativa, também, ao agregar a ela diversos outros gêneros, como a entrevista, os e-mails, o resultado de exames médicos, os chats, além de incorporar uma citação no início do primeiro capítulo que dialoga e introduz a narrativa de *La ansiedad*. No entanto, seja pela, ainda insistente, territorialização da crítica ou pela dificuldade de aproximação das textualidades que circunscrevem o romance, questões como cultura de massa ou alta cultura, modernidade ou não, literário ou não, ainda persistem nas análises do romance. Há que observar que a tecnologia – enquanto aparelho tecnológico – não é o que confere à narrativa um viés experimental (ALVES, 2017).

Em relação ao ciberespaço, ele está presente ao longo da escritura do autor, desde a primeira entrevista incluída no romance, passando pelos chats e e-mails, e, fora do romance, até o laboratório de escritura que o blog *Linkillo* é. O autor pondera, na primeira entrevista incluída no dossiê de imprensa, que a internet funciona a partir da escritura, justamente como um laboratório. Nesse sentido, o advento da internet abre muitas possibilidades de interação, comunicação, visibilidade e, também, de escrita, tendo em vista que todos aqueles que desfrutam de seus recursos podem, por exemplo, administrar um blog e/ou uma rede social e, conseqüentemente, escrever e ser autores cujos textos são/serão lidos, primeiro pela exposição e abertura provocada pela internet, depois pelo interesse acerca do que se escreve. A

facilidade que a internet oferece para a publicação e divulgação de textos abala a relação entre autor e leitor, fazendo com que o leitor possa colocar-se na posição do escritor e ter seus próprios leitores ou, em alguns casos, possa interagir com o autor, na construção da narrativa.

Link explora a internet, primeiro pelo blog, posteriormente desterritorializando-o para seu livro, em *La ansiedad*. Nesse movimento, Link entende a internet como um laboratório de escrita e de ficção, em que ambas se embaralham e se constroem, inclusive com a possibilidade de interação do leitor, tendo em vista a abertura do blog para o público. Bernardo Heisler Motta (2005) afirma que um dos elementos caracterizadores das narrativas digitais – entendemos que a versão de *La ansiedad* iniciada no blog *Linkillo* caracteriza-se como uma narrativa digital – são os textos multiautorais. A autoria, dentro dos meios de comunicação virtuais, é polêmica, tendo em vista que essa definição, dentro do ciberespaço, pode ser de difícil classificação, dados os deslizamentos radicais dos conceitos e a noção de originalidade nesse universo. No entanto, Link parodia duplamente as escritas multiautorais: a. fazendo de seu blog um laboratório de escritura de *La ansiedad*, podendo ou não utilizar as interações nesse processo; e b. realocando dentro de sua narrativa textos de autores conhecidos que, no plano da diegese, “escrevem junto com ele” *La ansiedad*.

A tecnologia digital interativa oferta inúmeras possibilidades na construção de narrativas, desde blogs até mesmo a produção de jogos. Dessa forma, a literatura também pode mesclar suas práticas às mudanças provenientes das tecnologias digitais, tendo, ainda, muitas vezes, o livro como um *medium*. Um dos exemplos é a construção das personagens, cuja multiplicação e o deslizamento entre identidades é um aspecto comum, no romance de Link. Manuel Spitz, personagem central da trama, ilustra bem essa questão. Por diversas vezes, seu nome/*login* (ou a ausência de um nome que lhe defina) é mudado, a depender das situações e com quem se conecta para interagir, brincando, pois, com a percepção do leitor, ao alterar suas “facetas”, à medida que se conecta em uma sessão e desconecta-se de outra, e vice-versa.

Há, no entanto, nas trocas de nomes, relações que se estabelecem entre a vida de Manuel Spitz e as personagens/personalidades que deseja representar/apresentar. Nos chats, por exemplo, ao usar *nick names* como “Manu35” e “Manuel”, tende a mostrar relações de maior proximidade e grau de amizade e/ou confiança:

Session Start: Wed Dec 09 21:37:45 1998
Session Ident: Rocco32 (nose@tt4-12.edu.ar)

<Rocco32> Hola.

<Manu35> Hola, Rocco. ¿Te cuento?
 <Manu35> Me encontré con mi novio, el psicoanalista, en Gandhi. Es casi perfecto, salvo que:
 <Manu35> tuvo un accidente horrible en la cara y está todo lleno de cicatrices. Pedacitos de piel pegada en la nariz y el labio [...]
 <Manu35> ¿El viernes vamos a bailar, sí?
 <Rocco32> ¡Estoy llorando hace dos horas! Tengo que completar este formulario de la DGI y siento que no puedo hacerlo. Me quiero matar. Toda mi vida de puto pasa por este formulario, de repente. Y me quiero matar.
 <Rocco32> Completá ese formulario de mierda y dejáte de joder. Yo lo completé en diez minutos (LINK, 2004, p.36).

Session Start

Kevin 16/04/00 10:13 p.m. Hola, papi. ¿Cómo anda el laburo? ¿Dejaste de fumar?
 Manuel 16/04/00 10:14 p.m. Igual, estancado en la guita. Decí que ahora me conseguí que me paguen un viaje como para compensar.
 Manuel 16/04/00 10:15 p.m. No, estaba en eso pero volví. ¿Vos? Tengo que probar con parches.
 Kevin 16/04/00 10:16 p.m. Yo tampoco... fumo como un cerdo. Vamos a reventar un día... (LINK, 2004, p.55).

Por outro lado, o *nickname* “ansioso40” geralmente aparece nos chats em que Manu aparenta estar em busca de um envolvimento sexual ou com pessoas que não conhece ou com quem não tem nenhum grau de intimidade (amizade/aproximação pessoal). Já naqueles em que seu nome ou *login* é suprimido, aparecem as conversas em inglês com teor de fetiches sexuais ou, mesmo, pornografia. É importante observar que, para além dos nomes que assume a depender de cada situação, suas aparições nos chats como “ansioso40” tendem a ser mais frequentes quando Michel não está mais se relacionando com ele, no período anterior ou posterior ao seu envolvimento:

<ansioso40> Ah, una filosofía de chat, vos decís... Yo estaba siendo un poco más general, o yendo un poco más atrás, a la pregunta “¿por qué estamos acá? (en el chat).
 <HERNAN33> Bueno, el chat es nuestro único punto de contacto... Hasta ahora sólo somos letras (LINK, 2004, p.63).

Start of #Gayargentina buffer: Mon Aug 14 12:54:28 2000

*** Now talking in #Gayargentina

*** Topis is ‘¿Quiénmerobolabarraespaciadora?’

<jc35> ¿Alguno casado? !!!pvt!!!

<PORROSEX> ¿Alguien con cámara?

*** jc35 has quit IRC

* *ansioso40 de zona de norte busca hombre guapo para compartir la vida entera.*

*** Niceguy29 has joined #Gayargentina

*** Dario-29 has joined #Gayargentina
 *** Mann has joined #Gayargentina
 <Trancos46> ¿Algún chico buena onda, de 18 a 25, que quiera charlar y ver que se da? msg me
 <Mann> Estamos en la llanura, es la guerra...
 *** GASTON has joined #Gayargentina
 <GASTON> ¡Hola a todos!
 * *ansioso40 de zona de norte busca hombre guapo, culto y piola para compartir la vida entera.* (LINK, 2004, p.218).

Alves (2017) comenta que, para pensarmos na escrita dos chats na narrativa de Link, o primeiro a considerar são os constantes deslizamentos entre específico e inespecífico. Tendo em vista que Manuel participa de várias sessões, nas quais ingressa com vários nomes distintos, a especificidade atribuída à pessoa física relaciona-se à opacidade referente ao *login*, que pode mudar em cada sessão. Sendo assim, os participantes do chat podem conectar-se e desconectar-se das sessões com falas totalmente distintas uma das outras. Como ilustração disso, na citação acima Manuel aparece duas vezes, primeiro como “ansioso40” e depois como “Mann” e, apesar de ser a mesma pessoa física, os assuntos tratados em cada caso, no chat, diferem e se distanciam. Para o crítico, ainda que, no e-mail, em detrimento do chat, o comportamento seja mais estável, a dinâmica escritural, no relato, é a mesma, e o chat proporciona uma radicalização dos comportamentos adotados no e-mail, visto que o tempo de interlocução é mais rápido.

O caráter irrepetível do gênero chat permite uma performatividade na qual o que importa é *performar-se*, “[...] incluso porque aun cuando el personaje no cambia el nombre, cambian los participantes en la sesión, se agregan otros, o se desconectan algunos, etc.” (ALVES, 2017, p.154). Por outra perspectiva, nos chats deparamo-nos com uma ausência de “temas fortes”, capazes de envolver os indivíduos em conversas mais duradouras e de aproximar os indivíduos a partir de temáticas que lhes interessem mutuamente. A ausência de temas fortes – observada pelo crítico – nos diálogos entre as personagens é semelhante a práticas discursivas do dia-a-dia remete a certo estado contemporâneo da cultura e das práticas languageiras:

Lo vacío del discurso –que sólo halla qué decir en otros discursos (por lo general masivos) y que es evidente en los diálogos entre los personajes en los chats, en la novela– también hace eco de nuestras prácticas discursivas cotidianas en algún nivel. En *La ansiedad* también aparece el tema de la literatura en tanto presencia-ausencia cotidiana en la vida de los individuos de nuestra época. Mientras que Manuel Spitz escribe (dice estar escribiendo un libro), y la propia narrativa está hecha de pasajes de otros textos literarios, al igual que en nuestro presente la literatura parece no llegar a ser un “tema fuerte” o de interés de los individuos en sentido amplio (salvo entre expertos,

quizás), a diferencia, por ejemplo, del cine, la telenovela, la vida de las estrellas del *star system*, el fútbol o los programas de televisión, que frecuentemente se vuelven temas de conversación en las más variadas situaciones (en el bar, en el colectivo, en el auto, en el hogar, etc.). En comparación con estos productos, apenas hablamos de literatura en lo cotidiano, aunque las escrituras están en todas partes (ALVES, 2017, p.55).

No universo digital, há uma possibilidade de interação com o leitor e de escrita em conjunto. Link tem a oportunidade de realização escritural em seu blog, por exemplo, contudo os chats em inglês voltados a fetiches sexuais também possibilitam essa interação, na história narrada. Na diegese de *La ansiedad*, a parte que corresponde à fala do interlocutor que conversa com Manu, nessas seções “quentes” é suprimida. A leitura se deixa fazer, no entanto, à medida que o leitor é obrigado a ficcionalizar os trechos ausentes do interlocutor. Essa ausência ocorre, no entanto a partir de duas situações extraordinárias dentro da narrativa do romance: a primeira é a utilização da língua estrangeira – o inglês – e a segunda o fato de os trechos de chats em inglês possuírem uma conotação sexual intensa (Cf. LINK, 2004, p.42-43; LINK, 2004, p.152-155).

Alves (2017) afirma que os chats convertem-se, quanto a esse aspecto, em lugares de reterritorialização, gueto homossexual, e, como tais, constituem-se, também, como um pseudo-espço de liberdade onde se realiza aquilo que, em geral, se considera como anormal ou lixo³⁵. A reterritorialização desse espaço homossexual tem seus dois momentos principais nas sessões de chat mencionadas acima. Para além dos guetos, os chats também oferecem em *La ansiedad*, a possibilidade de criação de um lugar de subjetividade pela via da enunciação:

En *La ansiedad*, estos lugares inciertos son espacios donde los personajes pueden abocarse a emplear sus formas más amaneradas de lenguaje, pueden expresar roles sexuales más definidos o más cambiantes, relatar prácticas sexuales callejeras, aventuras en darkrooms, y además son lugares abiertos objetivamente a las citas sexuales. Son lugares donde los personajes pueden enunciar lo que no encuentra lugar de expresión o escritura en otros medios normalmente (ALVES, 2017, p.156).

³⁵ Uma referência ao próprio subtítulo de *La ansiedad*: uma novela *trash* e, conseqüentemente, ao modo como Link diz tratar das questões pornográficas em seu romance: “Me parece que la escritura pornográfica es bastante irrecuperable: a nadie le hace gracia y a mí menos que menos. Es por eso que las pocas páginas de pornografía *in progress* que incluí en la novela están escritas en inglés. Me parece que con esa distancia el carácter bizarro de esas palabras y esa sintaxis se tolera un poco mejor” (LINK, 2004, p.12). Ao colocar uma parte do subtítulo do romance em inglês (trash=lixo), o autor busca mostrar um “desconforto” ao tratar questões de ordem pornográfica, distinguindo-as do restante do texto, no título, pela diferença de idioma, na entrevista anteriormente citada e nas conversas que, bem como o subtítulo, estão em inglês. Cabe destacar que a questão pornográfica citada por Link na entrevista relaciona-se, de forma restrita, com práticas que envolvem sadismo ou pedofilia, não com todas as práticas sexuais tratadas na narrativa. Portanto, ele classifica tão somente os textos em inglês como pornográficos, o que é controverso, dada a temática sexual abordada, tanto velada quanto abertamente, em toda a narrativa do romance.

Beatriz Sarlo lembra acerca de *La ansiedad* que a narrativa não se restringe à temática do envolvimento amoroso, de um casal homossexual, tendo em vista que Link “[...] cuenta lo que cuenta con esos fantasmas inestables de cartas y conversaciones a través de nuevas tecnologías” (SARLO, 2006, p.5). Ao tratar abertamente da temática da homossexualidade, Link reivindica o direito a tornar pública a orientação sexual “[...] como la oportunidad que siempre ha abierto la ficción al voyeurismo y al gusto por lo diferente *escrito*” (SARLO, 2006, p.5). As conversas no chat variam do espanhol para o inglês, a depender da temática. Algumas sessões são em grupo, outras apenas entre dois interlocutores, e ainda há aquelas em cuja conversa só aparece um interlocutor cobrando a interação do outro. O importante é como esses gêneros – e-mails, chats, manuscrito, entrevistas – se articulam, uma vez que, apesar de serem diferentes, se comunicam entre si, dando continuidade à história à trama do romance.

Já os inúmeros e-mails trocados ao longo da história narrada no romance de Link são fundamentalmente de dois tipos: os que o protagonista troca com outras personagens internas ao relato, e os e-mails trocados com autores renomados, cujas citações são transpostas de seus contextos originais para o da narrativa do romance, atualizando tanto o que foi escrito outrora por esses autores, quanto o *medium* em que se encontram. O procedimento, todavia, é mais frequente com Michel e com os autores que Link incorpora à narrativa do que com as demais personagens, em *La ansiedad*.

Por sua vez, a organização dos *prints* do computador é realizada de forma inteligente por Link, uma vez que ele os organiza a partir de uma sequência em que se prioriza a ordem cronológica das tecnologias que usa em sua narrativa: primeiro os diários, depois a internet e entre eles, fragmentos de textos clássicos do século XX (SARLO, 2006). Sarlo supõe que a interação entre autores clássicos como Kafka e Mann, por exemplo, pressupõe, de algum modo, uma reordenação do cânone, ou de sua biblioteca pessoal.

Já, *Meshugá* constitui-se como prática experimental de escritura pautada em perguntas que incentivam a busca do próprio Fux, seja como autor empírico, seja como instância autoral ligada ao narrador. Desse modo, a narrativa se organiza através de perguntas que tratam “[...] da forma narrativa na qual se escreve, das alteridades que em sua textualidade se inscrevem e das singularidades que, situadas num amálgama *bio-gráfico*, *transcrevem* o próprio desejo enquanto questionamento que move a escritura” (ALVES, 2019b, p. 3).

Para Alves (2019b), há em *Meshugá*, para além das escrituras pseudobiográficas e dos elementos ensaísticos associados à especulação – isto é, a maneira de reflexão pela escritura que ocorre através da movimentação entre o real e o ficcional –, outro gênero relevante na construção da narrativa: o bestiário, um gênero típico da literatura medieval cuja principal

característica é a apresentação de animais ou seres reais ou fantásticos. Jacques Fux reúne, ironicamente, 8 personagens da cultura judaica que, individualmente, foram excepcionais, contudo, quando confrontados com as teorias e discursos sobre a loucura do povo judeu – que, inúmeras vezes, os colocam como criaturas inumanas – formam uma coleção, aparentemente, de “anormais”. Fux apropria-se de procedimentos que incluem a classificação, a distinção e a segregação, no entanto, com intuito de “[...] sugerir sua arbitrariedade. Pois, ao dialogar com o bestiário enquanto gênero, o que o autor faz é apontar para os princípios classificatórios e seu papel na construção e legitimação do conhecimento” (ALVES, 2019b, p. 7).

A narrativa de Jacques Fux, nesse sentido, ao valer-se de diferentes classificações para enquadrar e, paradoxalmente, desordenar as ideias pré-concebidas acerca do judeu, força os limites do pensamento, tal como afirma Foucault (2000) em *As palavras e as coisas* a respeito do conto “El idioma analítico de John Wilkins”, escrito por Borges. O forçar os limites, aponta, justamente, para a arbitrariedade de todos eles. Através do procedimento *dentrofora* da alteridade, Fux problematiza a percepção do judeu como outro (ALVES, 2019b), que também é uma das características das escritas de si, segundo Klinger (2006), mas que, no texto de Fux, associa-se diretamente à incorporação do gênero ensaio.

Fux utiliza narrativas conhecidas, dentro de seu relato, buscando um elo entre elas, contando ao mesmo tempo duas histórias similares e concomitantemente distintas, uma vez que, retiradas de seu contexto original, elas problematizam os sentidos dos relatos já existentes relacionados ao judeu. Essas narrativas que Fux insere no relato, ao narrar, são uma série de referências históricas que estão demarcadas dentro das mini-biografias de cada personagem e nos textos que antecedem cada história contada (renascimento, iluminismo, referências bíblicas, etc.), mas podemos verificar, também, referências literárias e/ou filosóficas que, em geral, se apresentam na nomeação dos capítulos.

“O judeu louco no jardim das espécies”, por exemplo, é uma referência ou uma releitura paródica de um capítulo de *História da Loucura*, de Foucault – “O louco no jardim das espécies”. Nesse capítulo, o narrador fala do processo de pesquisa e escrita da narrativa do romance, associando esse processo ao próprio *Meshugá*, enlouquecendo junto com os personagens que procurava conhecer, desvendar e, posteriormente, recriar, para fomentar sua hipótese. Flávio Antônio Gomes de Azevedo, ao entrevistar o autor, questiona-o sobre a loucura presente em sua narrativa. Fux responde-lhe que “Quis investigar de onde viria essa palavra – *meshugá* ou *mishigne* (em idiliche) – que ouço e leio desde muito criança. Seria a nossa loucura?” (FUX, 2017, p.2). Em “Sarah Kofman e o Julgamento de Kafka”, Fux

estabelece um paralelo com *O Processo*, de Kafka, sugerindo que, tal como o funcionário do banco fora julgado controversa ou injustamente pelo tribunal, no texto kafkiano, Sarah Kofman também foi: “Começa uma batalha judicial pela guarda de Sarah [...] E a mãe judia vai ao tribunal francês, o mesmo que deliberou o *rafle*. O mesmo tribunal que negociou a entrega dos judeus aos nazistas. O mesmo tribunal que matou o pai” (FUX, 2016, p.19). E, para além dos judeus, a própria mãe de Sarah foi julgada injustamente.

No capítulo “Woody Allen através de um espelho sombrio”, cria-se uma relação clara (ao menos no título) com um dos contos de Agatha Christie – “Através de um espelho sombrio” –, publicado no livro *Os últimos casos de Miss Marple*, cuja história narrada começa com uma fala do narrador que podemos relacionar à temática desse capítulo de Fux: “Não tenho explicação para esta história. Não tenho teorias sobre o porquê de tudo isso. Simplesmente aconteceu” (CHRISTIE, 1954, p.96). A mesma coisa parece ocorrer na narrativa de *Meshugá*, quando se narra a história de Allen: “Em 1991, ela encontra fotos sensuais, levemente pornográficas e insinuantes, da sua filha adotiva. O mundo desaba. Ela perde o chão. Imagina estar numa cena de cinema, em que tudo é falso e real simultaneamente” (FUX, 2016, p.29). Em outro trecho, o narrador interroga-se: “Mas será que ele corrompeu a menina usando essa posição de autoridade? Será que ele a convenceu a amá-lo como homem? Será que ele cometeu o suposto e histórico delito do incesto?” (FUX, 2016, p.34). Tal como no conto de Agatha Christie, que relata um crime aparentemente inexplicável, o “crime” cometido por Woody Allen também parece sem explicação diante aos olhos do narrador, de sua esposa e, até, da filha adotiva.

Já no capítulo “Ron Jeremy: um personagem de Philip Roth”, Fux associa o famoso ator pornô a um escritor norte-americano – Philip Roth, que dá nome ao capítulo – cujos textos estão relacionados ao judaísmo, ao sexo, à baixa autoestima, aspectos também presentes nesse capítulo de *Meshugá* e associados à personagem Ron Jeremy:

No começo da carreira ele se dedicou, e muito, à arte e aos estudos. Ele se graduou em Teatro e fez um mestrado em Educação Especial, ambos pelo Queen’s College em Nova Iorque. Durante alguns anos, e imaginando que esse seria seu caminho, foi professor. Nunca foi *O professor do desejo* de Philip Roth, mas fazia tudo o que podia. Talvez imaginasse que, como educador, conseguiria comer alguma aluna, mesmo sendo um cara feio, narigudo, gordo e desengonçado. Mal sabia ele que comeria o mundo inteiro! (FUX, 2016, p.53).

Em *O professor do desejo* o protagonista David Kepesh é, como Ron Jeremy, um judeu que está descobrindo sua sexualidade, mas outro fator relevante são as características

principais que formam narrativa – o humor, a sexualidade e a relação com a metaliteratura –, uma vez que há muitas referências a outros autores e obras literárias no texto de Roth³⁶. As características acerca do modo como é escrito o livro e os temas que nele persistem possuem uma relação com *Meshugá* como um todo, tendo em vista que Fux também trata dessas temáticas e usa de diversos textos e autores para construir sua narrativa, como o próprio Roth.

“Grisha Perelman: o Bartleby da matemática”, por sua vez, é um capítulo que está ligado ao livro *O Escrivão*, de Herman Melville, que conta a história de um homem que, tal como Grisha Perelman, era aficionado ao que fazia. No entanto, com o passar do tempo, foi perdendo o gosto pela tarefa e deixando-a de lado: “Em 2005, Grisha pede demissão de uma posição de professor que havia aceitado na Rússia. Não era apenas um pedido de demissão de seu trabalho, mas o abandono do mundo e do sonho da perfeição da matemática” (FUX, 2016, p.103). Para Grisha a matemática era mais do que a resolução de problemas, é o que ele acredita ver em Hamilton:

Ele experienciava, a humildade, o respeito, a ética e a devoção de Hamilton pelo conhecimento. Pelo mistério. Pelo segredo da língua sagrada. Apaixona-se pelo brilho de Hamilton e pela complexidade do postulado de Poincaré. Agora sim, resolvendo esse heroico problema, ele estaria mais próximo da divindade (FUX, 2016, p.94).

Todavia, quando recebe o reconhecimento pela resolução do problema, Grisha se sente oprimido, ofendido, uma vez que não o resolvera para receber todo o mérito, mas para mostrar a magnitude da matemática: “Não há beleza na descoberta. Nem no caminho da descoberta. Há apenas uma busca ridícula, estúpida e egoísta pela consagração pessoal” (FUX, 2016, p.102). A ironia da glória da descoberta e do seguinte repúdio à fama sustenta a loucura da personagem que se isola, negando todos os prêmios e as honrarias a ele destinados, o mesmo feito por Bartleby, só que em relação ao seu trabalho e depois à sua alimentação. O narrador afirma: “E Bartleby finalmente encontra seu irmão” (FUX, 2016, p.104), e termina a narrativa com uma frase similar à do narrador de *O escritor*: “Ó Grisha! Ó humanidade!”³⁷

³⁶ No mês seguinte, com um caderno apoiado nos joelhos e algumas observações preliminares na cabeça, volto todas as noites à ficção tchekhoviana, ouvindo os lamentos angustiados dos infelizes que se veem aprisionados na armadilha da vida em sociedade, as esposas bem-educadas que durante o jantar com convidados se perguntam ‘Por que estou sorrindo e mentando?’, e os maridos que, aparentemente prósperos e seguros, não passam de um aglomerado de ‘verdades convencionais e logros convencionais’. Ao mesmo tempo, observo como Tchekhov, de forma clara e simples, embora tão impiedosa quanto Flaubert, revela as humilhações e os fracassos – pior ainda, o poder destrutivo – daqueles que procuram escapar da concha de restrições e convenções, do enfado pervasivo e do desespero sufocante, das situações conjugais dolorosas e da falsidade social endêmica, rumo ao que imaginam ser uma vida vibrante e desejável (ROTH, 2013, p.98).

³⁷ “Ah, Bartleby! Ah, humanidade!” (MELVILLE, 1853, p.51).

(FUX, 2016, p.105).

Quanto a “Bobby Fischer: um personagem duplo de Kawabata”, esse capítulo possivelmente se relaciona a um de seus livros mais conhecidos, *O mestre Do Go*, em que se narra uma partida de Go, e nele Fischer registra novas técnicas desse jogo e a última partida de um famoso jogador. Analogamente, Fischer também foi um jogador de xadrez cujas técnicas eram audaciosas e inovadoras, e Fux, em seu relato sobre o jogador, acentua sua última partida e, conseqüentemente, a decepção oriunda dela.

Há, também, ao longo da narrativa do romance, referências a discursos pseudocientíficos nos capítulos correspondentes a teorias ensaísticas sobre os judeus. Cabe destacar que, apesar de fazer referências a autores conhecidos, Fux os embaralha, alterando-os, pois nem sempre os títulos – em que geralmente se apresentam as referências – correspondem às temáticas originais dos textos referidos, mas, sim, a uma problematização de suas ideias, que denuncia seu enquadramento no ideograma associado à ideia de loucura judaica:

Meshugá está constituído por fragmentos ensaísticos, pelo que, obviamente, o ensaio é uma das formas escriturais constitutivas de sua estrutura. Mais do que isso, o ensaio associado à especulação, essa forma de refletir na/pela escritura, a partir de um movimento transitivo entre o real e o ficcional, oferece uma alternativa escritural de base para o conjunto da narrativa, juntamente com o fragmento – outra forma escritural fundamental à literatura desde a arte moderna, ao menos –, e nos permite compreender, inclusive, a articulação de capítulos narrativos a outros claramente ensaísticos (ALVES, 2019b, p.11-12).

Em “O judeu louco no jardim das espécies”, há uma referência a um dos capítulos de *A história da Loucura*, de Foucault, e também apresenta uma ligação com o seguinte, que trata da personagem Sarah Kofman e sua relação problemática com a escrita. Em “Renascimento da loucura judaica”, por sua vez, o autor contextualiza o período como um daqueles nos quais o preconceito contra o judeu foi institucionalizado por meio de teorias que buscavam a comprovação de sua loucura e de como seus corpos eram sexualizados de forma precoce através do casamento. Fux atribui a La Fontaine, M. Blanchard e Jean Martin Charcot citações relacionadas ao judeu, sobre como se desenvolveria a loucura nesse povo. As citações, por sua vez, não são postas aleatoriamente, a de Charcot, por exemplo, afirma que os judeus são como “[...] um caso de dispnéia histérica” (FUX, 2016, p.28), e histeria é justamente a especialização do médico em questão.

Já no capítulo que se segue a esse, sobre Woody Allen, Fux retoma as questões da

sexualidade desenfreada dos judeus por meio da narração do caso de Allen e a filha de sua esposa. E no terceiro capítulo ensaístico, “O humor e a neurose do povo escolhido”, Fux trata a questão do humor apoiando-se no pensamento teórico de Freud, e cita duas piadas acerca do judaísmo cujos referentes não são o pai da psicanálise: “Prezadíssimo Deus, por 5 mil anos, nós orgulhosamente temos sido Seu povo escolhido. Agradecemos de coração esse presente. Mas, Você não acha que agora já chega!?! Escolha outro povo, por favor!” (FUX, 2016, p.47). E, em seguida:

Estavam num deserto um italiano, um alemão e um judeu. Vagavam e, já sem esperança alguma de serem salvos, e certos do iminente fim, começaram a devanear. O italiano disse: “Estou com tanta sede, tanta sede, que daria tudo por uma taça de vinho.” O alemão suspirou e disse: “Estou com tanta sede, mas tanta sede, que daria tudo por um copo de cerveja.” O judeu então disse: “Estou com tanta sede, mas tanta sede, que eu devo estar, com certeza, com diabetes” (FUX, 2016, p.48).

As duas piadas brincam com a profecia bíblica atribuída aos judeus, segundo a qual eles seriam guiados no deserto até a terra prometida, e a ironizam, ao mesmo tempo em que apontam para sua atualidade ou sobrevivência, na linguagem, por meio de narrativas e práticas languageiras. O capítulo dedicado a Ron Jeremy é introduzido, justamente, com a reafirmação das crenças judias em seu Deus: “Era necessário ratificar o antigo, e já démodé, pacto com o Criador. Homologar o acordo entre a nação (auto) escolhida e seu desmemoriado pai. Legitimar o compromisso entre o povo mais neurótico e perseguido e seu único aliado” (FUX, 2016, p.49). Os discursos bíblicos ironizados por tais piadas são retomados para falar da circuncisão de Jeremy.

E “Tempo é dinheiro: uma visão benjaminiana para a modernidade” é o título de um dos fragmentos ensaísticos. Nele, Fux utiliza e/ou retoma o pensamento de Walter Benjamin para tratar da loucura dos judeus em relação à suposta ganância. O capítulo extremamente breve trata da relação entre tempo e dinheiro proposta no título. A questão é irônica, pois os judeus, historicamente, foram associados às atividades de comércio – “[...] o judeu é um grande realizador na área do comércio e da política” (FUX, 2016, p.69). Durante o Nazismo, foram associados à “desgraça econômica alemã”. Benjamin, por sua vez, judeu e alemão, intelectual, morreu pobre, vitimado pelas consequências desses preconceitos que, levados ao extremo, ajudaram a justificar as políticas do horror nazista.

Por sua vez, em “Fliess e Freud: teorias e loucuras brilhantes”, o autor utiliza o nome de ambos para ironizar a loucura dos judeus até na ciência. Nas palavras do narrador, até Freud, o “pai da psicanálise”, somatizou sintomas da menstruação descritos pelo “charlatão,

médico e louco” (FUX, 2016, p.133) Há nisso uma ironia, pois Freud passa a figurar, também, como um judeu louco.

Como se nota, os capítulos ensaísticos e pseudo-biográficos de *Meshugá* são resultantes de sua pesquisa e, conseqüentemente, da sua relação com a biblioteca, em que, diante dos inúmeros textos acerca do universo judaico, Fux vai somando pretensões científicas que buscam justificar a loucura do povo judeu a histórias individuais já conhecidas ou descobertas na trajetória da pesquisa (ALVES, 2019b). Faz, nesse sentido, de sua especialidade acadêmica seu objeto, também, de ficção, ao mesmo tempo em que aponta para as ficções nefastas por vezes difundidas com a autoridade da ciência. Logo, por meio da soma dos capítulos “biográficos” e “ensaísticos”, Jacques Fux vai desmascarando, ironicamente, um “bestiário humano” criado ao longo da história.

Em *La ansiedad* e *Meshugá*, além dos procedimentos narrativos, podemos constatar a presença de um viés ensaístico e de crítica literária. Nessa perspectiva, a internet em Daniel Link funciona como laboratório de pesquisa e produção de ficcionalidades, bem como em Jacques Fux o mesmo papel é desempenhado por suas pesquisas no campo da cultura judaica, recuperados, ironicamente, nos capítulos ensaísticos que escreve.

Nesse sentido, este primeiro capítulo mostra como as relações pertinentes à inespecificidade e ao não pertencimento a gêneros, suportes ou categorias tradicionalmente associadas ao literário (ou às artes como um todo), assim como as relações de referência autorreferência, apontam (ou colaboram) para a expansão do campo literário, nas narrativas aqui analisadas. Há, portanto, nesses relatos a repetição de estratégias que potencializam o apagamento das fronteiras que em que se balizam a definição e a qualificação das artes como autônomas. Tal liminaridade é o resultado da persistência da confusão entre ficção e realidade, da mescla dos mais diversos gêneros e suportes, do uso de objetos artísticos (literários ou não) nas narrativas, como, também, da possibilidade de escrita colaborativa (a partir dos recursos oferecidos pela internet) como um laboratório de escritura.

3 FACES DA ESPETACULARIZAÇÃO: ESCRITOR, AUTORIA E ESCRITURA

3.1 Espetacularização: atualização de um conceito e problematização da noção de autenticidade

Alckmar Santos (2014) especula acerca da origem da espetacularização dentro da literatura, supondo que ela é resultante dos conflitos entre linguagem e metalinguagem, entre escrita criativa e crítico-teórica. No entanto, quando referida à figura do autor, a noção de espetacularização não é recente¹. Tendo em vista que a autoficção é parte da construção de espetáculos referentes à figura do autor, começamos a delinear as noções de espetáculo a partir de Guy Débord (2003), que define a sociedade moderna como uma sociedade que acumula espetáculos. Em seu texto, Débord o conceitua várias vezes, de modo complementar: “O espetáculo em geral, como inversão concreta da vida, é o movimento autônomo do não-vivo” (DÉBORD, 2003, p.14); “[...] não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens” (DÉBORD, 2003, p.14); “Visão cristalizada do mundo” (DÉBORD, 2003, p.14); “[...] resultado e o projeto do modo de produção existente” (DÉBORD, 2003, p.15); “[...] não é complemento, não é adereço... É o coração da irrealidade” (DÉBORD, 2003, p.15). O autor apresenta o conceito em seu livro *A sociedade do espetáculo*, originalmente publicado em 1967, partindo de uma percepção negativa, associando-o somente ao consumismo desenfreado, nada consciente e, conseqüentemente, a um meio de controle social exercido pelo sistema capitalista e a indústria cultural sobre os indivíduos. Nesse sentido, o espetáculo funcionaria como uma fábrica de alienação:

¹ O autor comenta que a utilização de pseudônimos árcades já apontava para a importância na construção de *personae* públicas para o escritor. Logo, os pseudônimos não eram disfarces – considerando-se que o círculo no qual o autor estava inserido tinha conhecimento de seu verdadeiro nome –, mas uma forma de aproximar do cotidiano, ou seja, fora das academias, o reconhecimento que esses autores desfrutavam entre os seus. Dessa forma, “[...] com o fim das academias, restou apenas esse espaço exterior, o que não impediu de modo algum o exercício da espetacularização de si próprio pelos criadores” (SANTOS, 2014, p.9). Além disso, o processo de espetacularização do escritor, ainda que se torne mais frequente nas literaturas contemporâneas marcadas pela escrita de si, não é um processo recente. Um exemplo são os folhetins do século XIX, nos quais há uma presença marcante da espetacularização da figura do escritor, ligada, na maioria das vezes, a uma lógica mercadológica (SANTOS, 2014), “[...] imaginemos a tensão dos leitores esperando o próximo capítulo *d’O Conde de Monte-Cristo* a sair no *Journal des Débats*, imaginemos, a seguir, o que deveria ser o encontro fortuito com seu autor, numa rua ou num café! Na verdade, toda uma cadeia de produção, ou melhor, toda uma linha de montagem foi arquitetada para dar conta dos folhetins e seu autor [...] era apenas a face visível dessa estrutura, que contava, às vezes, com mais de um escritor produzindo obras sob o mesmo nome [...] Seja, então, indo ao encontro das fantasias dos leitores, como nos casos mencionados acima, seja para promover uma imagem de marginalidade, de uma individualidade irredutível às imposições do século, o escritor romântico investiu bastante esforço na criação de uma *persona* através da qual apresentava seu espetáculo” (SANTOS, 2014, p.9-10).

A alienação do espectador em proveito do objeto contemplado (que é resultado da sua própria atividade inconsciente) exprime-se assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos ele compreende a sua própria existência e o seu próprio desejo. A exterioridade do espetáculo em relação ao homem que age aparece nisto, os seus próprios gestos já não são seus, mas de um outro que lhes apresenta (DÉBORD, 2003, p.25-26).

Deste modo, o espetáculo atuaria como uma forma de dominação do espectador – “é a ideologia por excelência” (DÉBORD, 2003, p.161), tornando a cultura apenas mais uma mercadoria. Por sua vez, na concepção do autor, a arte também teria perdido sua aura, tornando-se uma “especulação cínica”: “Ao ganhar sua independência, a cultura inaugura um movimento imperialista de enriquecimento, que é, ao mesmo tempo, o declínio de sua independência” (DEBORD, 2003, p.139-140). Haveria, portanto, na sociedade do espetáculo, tal como concebida por Guy Débord, a destruição do indivíduo, de suas subjetividades, devido a um processo de alienação que produz falsas realidades, com o intuito de sustentar o controle social e das mentes dos indivíduos – através dos meios de comunicação de massa, por exemplo –, em prol do desenvolvimento da organização tanto política quanto econômica.

Em seu texto “A indústria cultural”, por sua vez, Adorno afirma que “[...] a autonomia das obras de arte, que, é verdade, quase nunca existiu de forma pura e que sempre foi marcada por conexões de efeito, vê-se no limite abolida pela indústria cultural” (ADORNO, 1977, p.289). Para o autor, a cultura de massa – primeira nomenclatura dada ao conceito que ele e Horkheimer se propunham analisar – não é a cultura que surge de forma espontânea, isto é, oriunda das próprias massas, por isso a mudança do termo para “indústria cultural”, tendo em vista que esse último não causa ambiguidades, na percepção adorniana, revelando seu sentido de produto adaptado ao consumo das massas e não produzido por elas. Logo, o consumidor não é o elemento central, mas, sim, um objeto (ADORNO, 1977). Contudo, para o teórico, o conceito de indústria cultural não deve ser entendido de forma literal:

Ele diz respeito à estandardização da própria coisa [...] e à racionalização das técnicas de distribuição, mas não se refere estritamente ao processo de produção [...] Ela é industrial mais no sentido da assimilação [...] às formas industriais de organização dos trabalhos nos escritórios, de preferência a uma produção verdadeiramente racionalizada do ponto de vista tecnológico (ADORNO, 1977, p.289-290).

Rita Maria Kehl (2015) – baseada na comparação entre os textos *A sociedade do espetáculo*, de Guy Débord, e “A Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das

massas”, de Theodor Adorno – afirma, que, apesar de supostamente destituídos e/ou desacostumados de subjetividade, os indivíduos não são capazes de manter relações objetivas, pois estão atrelados à alienação que o capitalismo produz todos os dias. Por sua vez, o espetáculo fabricaria uma versão que a autora qualifica como “hiper-subjetiva”, “[...] na qual as relações de poder e dominação são todas atravessadas pelo afeto, pelas identificações, por preferências pessoais e simpatias” (KEHL, 2015, p.77). Dessa forma, Kehl salienta que, ainda que sejam perdidas as subjetividades singulares, a indústria cultural acaba possibilitando o desenvolvimento de subjetividades que são retificadas, isto é, cuja produção em série, espetacularizada, atua preenchendo vazios interiores de cada um, fazendo com que os indivíduos se integrem à massa. A autora cita como exemplo os *reality shows*, nos quais tanto participantes quanto espectadores estão tão preocupados em procurar expressões espontâneas da subjetividade, que não percebem que ambos estão “[...] formatados pela televisão” (KEHL, 2015, p.78). Dessa forma, a singularidade do espetáculo aliado à indústria cultural não estaria na perspectiva de mercado da arte (algo há muito sabido), mas no fato de sua auto-declaração enquanto tal, negando sua autonomia e estabelecendo-se como um bem consumível (ADORNO, 1994). Desse modo,

Este imperativo da inclusão, cujo enfrentamento cobra ao artista o preço de uma tal marginalidade que o ameaça de tornar-se invisível ou insignificante, produz no indivíduo como consumidor o que Débord chama de “aceitação dócil do que existe”, indicando a autonomia da economia sobre a vida social. O espetáculo visa à identificação entre bens e mercadorias; este o sentido da afirmação de Debórd, de que a lógica da produção alienada é aperfeiçoada pelo consumo alienado (KEHL, 2015, p.80).

Várias décadas depois da publicação do conceito de indústria cultural por Adorno e Horkheimer, Robert Hullot-Kentor (2008) o retoma em seu artigo “Em que sentido a indústria cultural não mais existe”, para discutir, já a partir dos primeiros parágrafos, aquilo que ele considera uma obscuridade do conceito adorniano, atribuindo esse fato à mudança de paradigma do leitor, ou seja, como se lê e entende o conceito no final do século XX e início do XXI:

Agora, com as explicações, comentários e anos de uma crescente familiaridade com sua obra, podemos começar a juntar as peças com bastante facilidade: a reificação representa a rígida rede que tecemos sobre o mundo; a dialética rasga esse véu no conflito de “um” e do “múltiplo”, no qual fica manifesto o primado do objeto; as relações de produção são isso; as forças de produção são aquilo; o sortilégio, o tabu, o fetiche e a barbárie são ainda tantas outras coisas. Mas a força motriz por detrás desses conceitos, seu *noeud vital*, desapareceu. Se, há algumas décadas, ao ter um livro de

Adorno em mãos, o leitor ficava surpreso com a ousadia do projeto, o mesmo leitor, hoje, não mais percebe como tomar o partido do negativo poderia ser equivalente a arriscar tudo, a confrontar todos (HULLOT-KENTOR, 2008, p.17).

Para o autor, “[...] quem esteja minimamente alerta para o que pode ser dito e o que não pode hesitaria em encher os pulmões para se lançar em um discurso sobre as forças de produção, em contrapartida, ninguém pensa duas vezes em discorrer *ad libitum* sobre a indústria cultural” (HULLOT-KENTOR, 2008, p.18). Houve um aumento do número de citações/menções ao conceito de “indústria cultural”, contudo nem sempre equivalente à acepção cunhada por Adorno e Horkheimer. Hullot-Kentor denomina esse uso desenfreado como “[...] a frívola onipresença desse conceito” (HULLOT-KENTOR, 2008, p.19). Logo, a crítica feita pelo autor é em relação ao numeroso agregado de termos, entre os quais indústria cultural acaba por tornar-se apenas mais um, o que obscureceria seu significado original.

Mas Hullot-Kentor ressalta que a distinção entre o conceito cunhado por Adorno e a expressão vernácula não é absoluta: “[...] se um conceito critica o que o outro assevera descaradamente, e se são etimologicamente distintos, são também, para dizer o mínimo, historicamente entrecruzados” (HULLOT-KENTOR, 2008, p.21). Ambos os conceitos

[...] compartilham percepções e estados de espírito solidificados, como parte de uma dinâmica histórica. No entanto, um deles está ciente desses conteúdos, ao passo que a locução vernácula (assim como os conceitos a ela afiliados), ao invés disso, parece anestesiada em relação ao que significa (HULLOT-KENTOR, 2008, p.21).

Compreender que, ao afirmar que a “[...] ideia de auto-reflexão do primitivo simplesmente desapareceu” (HULLOT-KENTOR, 2008, p.25), implicaria afirmar a perspectiva pela qual a indústria cultural também teria desaparecido. Todavia, Hullot-Kentor sugere o processo de reflexão daquilo que ainda somos capazes de pensar. Contudo, no que se refere à literatura contemporânea e à espetacularização do autor, nota-se que esse processo não necessariamente o condena à invisibilidade. Ao contrário, coloca-o em um patamar de exposição sem precedentes.

De fato, relendo o conceito formulado por Adorno e Horkheimer, Robert Hullot-Kentor (2008) entende que ele, atualmente, se desliza rumo a outro significado, diferente do empregado por seus criadores, nos anos 1940. Para o crítico, a indústria cultural, tal como concebida por Adorno, é hoje um fantasma que já se foi. Contudo, também é um conceito de existência paradoxal. O paradoxo ocorre justamente porque, apesar de ser fantasmal, ele ainda

sobrevive, uma vez que é amplamente citado, mesmo que de forma frívola ou pouco criteriosa. Trata-se, atualmente, de um conceito cuja idealização é “[...] um rebento do acúmulo e da crescente densidade de entidades comerciais a partir das quais foi desovada, há algumas décadas, uma multidão de conceitos já completamente maduros” (HULLOT-KENTOR, 2008, p.19). E acabou por tornar-se – em seus vários usos simplificados – mais uma derivação de outros conceitos em uso atualmente, como “indústria hospitalar”, “indústria da educação”, etc.: “Com frequência, o pensamento de Adorno, sobretudo nos estudos de mídia, é identificado pura e simplesmente com esse conceito substituto” (HULLOT-KENTOR, 2008, p.19).

Nesse sentido, o conceito em Adorno e sua expressão vernácula não são de todo distintas, pois “[...] compartilham percepções e estados de espírito solidificados, como parte de uma dinâmica histórica” (HULLOT-KENTOR, 2008, p.21). Todavia, em Adorno a noção de indústria cultural supõe a consciência sobre os conteúdos de que trata, diferentemente do conceito vernáculo, que aparenta inércia quanto ao seu significado, bem como os demais conceitos que a ele estão afiliados. Para Adorno, a indústria cultural está profundamente atrelada à autopreservação e, atuando como produção de cultura dentro da indústria, reduz-se à sobrevivência. Contudo,

Cada palavra que ele escreveu sobre a indústria cultural foi direcionada para a percepção desse processo que é inerente ao conceito. E se esse conceito está agora em grande medida bloqueado por um agregado de conceitos, entre os quais “indústria hospitalar” e “indústria musical”, tais conceitos podem, agora [...] ser reconhecidos como manifestações de brutalização [...] Sem ter parado para pensar nisso, percebemos de repente que a compreensão desse conceito nos levou em cheio para o pleno contexto do pensamento de Adorno: o sortilégio, o tabu, o primitivo, o interdito, a barbárie, a mágica, a regressão. Então, nosso desinteresse expresso em ouvir mais profundamente a linguagem corrente deve tocar no ponto central de cada palavra e cada pensamento na escrita de Adorno (HULLOT-KENTOR, 2008, p.23).

Em síntese, a indústria cultural se introduz em processos sociais que, quando demudam em força de regressão tudo aquilo que extrapola a autopreservação, culminam na promoção de incapacidade de compreensão da primitivização das relações individuais, que, paradoxalmente, é clara para os frankfurtianos. O que as considerações de Hullot-Kentor deixam claro, entretanto, é que o conceito de espetacularização, bem como o de indústria cultural, passaram por rearranjos semânticos tais, que, atualmente, são utilizados, por vezes, como algo positivo, mesmo se entendidos como um novo recurso de autopreservação. Esse “efeito positivo” é, em parte, o que mobiliza, inclusive, autores e artistas em geral, assim

como, naturalmente, o próprio mercado editorial e os meios de circulação de objetos de arte, a intensificar os procedimentos de espetacularização (da imagem, dos objetos, de indivíduos, etc.) sem, por vezes, problematizar qualquer distanciamento crítico, por exemplo, do mercado, das redes sociais, das feiras de livros, etc.¹ Nesse percurso, já não tem cabimento insistir na oposição simples entre autêntico e cópia/reprodução, pois o que se coloca no centro da discussão não é mais a criação, mas o uso (das formas, discursos e meios de articulação de linguagens). Está-se diante do espetáculo não mais como algo que a cultura evita, mas como aquilo que indivíduos ligados à cultura (artistas, escritores, críticos) chegam, inclusive, a procurar, ingressando em seus circuitos e modos de comunicação e circulação, por meio de redes sociais (*Facebook, Instagram, Twitter*, blogs, canais no *YouTube*, etc.), além das vias já há muito incorporadas aos circuitos literários (feiras de livros, eventos acadêmicos).

Contudo, há paradoxos nesse processo, como por exemplo, nos casos envolvendo Pablo Katchadjian (*El Aleph engordado*) e Sergio Di Nucci (*Bolivia Construcciones*), que acabam ganhando projeção (e projeção positiva, inclusive junto à crítica literária) depois que são vítimas da grande espetacularização que tentou sugerir que eles são plagiadores. O espetáculo, nesses casos, mesmo quando posto numa ótica aparentemente negativa (inicialmente), depois é revestido de outra nuance (não mais é a noção de falso que impera, mas de que a reescritura é um recurso para se fazer arte). A espetacularização desses eventos acaba sendo fagocitada pelo próprio dispositivo do espetáculo, como *mise-en-scène* da arte e do artista contemporâneos (isso ocorre em Lísias e em Fux, também), cujas imagens individuais vão promovendo a circulação de suas obras, e não o contrário.

Por essa razão, tratamos aqui das principais faces da espetacularização exploradas nas narrativas analisadas neste estudo: a espetacularização em face da noção de autenticidade, que é um processo ligado à linguagem utilizada, como crítica ou problematização da autenticidade; a espetacularização da realidade, relacionada, também, à autoficção; e, por fim, a espetacularização ligada à *performance*, a imagem que o escritor deseja criar de si fora do livro como objeto estético, mas ainda como parte da construção da (sua) narrativa.

3.2 Espetacularização e autenticidade

¹ Como vimos no capítulo anterior, Daniel Link, por vezes, parece mostrar certo incômodo a esse respeito, ao tentar driblar, ao menos no plano já matizado pelo jogo com a ficção, tal aproximação com a indústria cultural. Isso ajudaria a entender, por exemplo, a ambiguidade de suas posições em relação à exposição de si como autor e, também, a encenação do jogo midiático presente no recurso às entrevistas inventadas que são incluídas como introdução ao seu romance *La ansiedad*.

Se pensarmos em Débord (2003) – um dos autores que mais firmemente se posicionou contra a cultura do espetáculo, nos anos sessenta –, podemos citar inúmeras críticas à cultura digital contemporânea ou à sociedade do espetáculo (SANTOS, 2014). Walter Benjamin (1994), por sua vez, afirmara que a obra de arte sempre pôde ser reproduzida, imitada², ou seja, que a reprodução e/ou imitação não é um recurso específico das sociedades modernas – nas quais prevalece o espetáculo citado por Débord, ou a indústria cultural, conceituada por Adorno. Logo, “[...] a reprodução técnica da obra de arte representa um processo novo” (BENJAMIN, 1994, p.166) apenas no sentido de que o novo estaria na reprodução realizada de forma técnica³, para o que o filósofo dá como exemplo a imprensa:

Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral (BENJAMIN, 1994, p.167).

Esse novo processo citado por Benjamin, por sua vez, teria suas consequências, a perda da autenticidade, do acontecimento, da aura da obra de arte, uma vez que, “[...] na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial” (BENJAMIN, 1994, p.167). Não podemos deixar de considerar que Benjamin pensa esses aspectos para o cinema de sua época, entretanto, trazendo a discussão para nosso campo de análise, podemos, como ele, identificar aspectos hipoteticamente positivos nesse processo, como, por exemplo, a emancipação da obra de arte, considerando que, quando se deixa de aplicar-lhe o conceito de autenticidade, a “função social da arte se transforma⁴”, passando de ritual para um ato político. Há, todavia, em Benjamin, a presunção de que as reproduções, mesmo as mais perfeitas, perdem algo essencial, a autenticidade, que, para o autor, seria “o aqui e o agora do original” (BENJAMIN, 1994, p.167) e, dessa forma, a autenticidade como um todo distancia-se da reproduzibilidade técnica, por dois motivos:

Em primeiro lugar, relativamente ao original, reprodução técnica tem mais

² “A obra de arte sempre foi reprodutível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelo mestre, para a difusão das obras, e finalmente por terceiros, meramente interessados no lucro” (BENJAMIN, 1994, p.166).

³ “Com a xilogravura, o desenho tornou-se pela primeira vez tecnicamente reprodutível, muito antes que a imprensa prestasse o mesmo serviço para a palavra escrita. Conhecemos as gigantescas transformações provocadas pela imprensa – a reprodução técnica da escrita” (BENJAMIN, 1994, p.166).

⁴ Uma das perspectivas positivas acerca da anulação da aura, à qual Mario se refere, é percebida por Mariela Herrero (2017). A autora argumenta que quando a aura é anulada por meio da reprodução em série, as massas também conseguem apropriar-se da arte, tendo em vista que ela torna-se mais acessível.

autonomia que a reprodução manual. Ela pode, por exemplo, pela fotografia, acentuar certos aspectos do original, acessíveis à objetiva – ajustável e capaz de selecionar arbitrariamente o seu ângulo de observação, mas não acessíveis ao olhar humano. Ela pode, também, graças a procedimentos como a ampliação ou a câmera lenta, fixar imagens que fogem inteiramente à ótica natural. Em segundo lugar, a reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original. Ela pode, principalmente, aproximar do indivíduo a obra, seja sob a forma da fotografia, seja do disco. A catedral abandona seu lugar para instalar-se no estúdio de um amador; o coro, executado numa sala ou ao ar livre, pode ser ouvido num quarto (BENJAMIN, 1994, p.167-168).

Nesse sentido, perde-se, na concepção do autor, também, que a aura se atrofia. Mas, à medida que as reproduções chegam até o espectador, elas atualizam o objeto original, movimentando principalmente as estruturas das massas, “renovando a humanidade”. Para Benjamin, o agente mais poderoso dessa mudança é o cinema. Contudo, Hullot-Kentor (2009) discorda que o cinema e revistas mecanicamente reproduzidas – exemplos citados por Walter Benjamin – seriam capazes de fazer com que as massas afastassem das imagens sua aura, trazendo-as para mais perto e fazendo-as refletir. Para defender sua tese, usa como ilustração as reproduções onipresentes de Hitler tanto em filmes quanto em revistas. Para Hullot-Kentor, elas não ajudaram os alemães a fugirem ou refletirem acerca de seu domínio (talvez até tenham tido um efeito contrário). O crítico resume os efeitos da reprodução técnica, então, deste modo:

O vasto poder da reprodução técnica só é conhecido através de seus efeitos, que Benjamin apresenta em quatro passos: 1. Ela resulta em muitas cópias. 2. Tais cópias não são dependentes do original na mesma medida das reproduções manuais, e portanto podem ressaltar o original, tomá-lo de vários ângulos e ampliar aquilo que de outra forma escaparia aos sentidos. 3. A reprodução técnica transporta o original a lugares onde este não poderia ser trazido de outra maneira, na medida em que, para tomar o exemplo de Benjamin, uma foto torna uma catedral portátil. 4. E, ao produzir cópias desse tipo, a reprodução técnica destrói a aura (HULLOT-KENTOR, 2009, p.12-13).

Tratando da literatura e da arte contemporânea, Mariela Herrero, por sua vez, afirma que certas produções artísticas possuem um caráter particular baseado em uma dupla condição produtiva: pertencem simultaneamente à atividade artística e à produção técnica, ou seja, se “[...] constituyen como *techné*: una forma de la verdad, de la *aletheia*, de la revelación que producen las cosas desde la ocultación a la presencia” (HERRERO, 2017, p.84). Nesse sentido, a autora pontua que a importância não está no que é ou deixa de ser arte, mas como a arte age sobre nós: “El arte resulta así, actividad. Un artefacto, arte acción” (HERRERO, 2017, p.84).

Em *La ansiedad*, diferentemente das outras narrativas aqui analisadas, a cópia (por meio da incorporação, da citação e da refuncionalização), é explícita e se constitui num dos procedimentos fundamentais do romance de Link⁵. Textos de Thomas Mann, Foucault e Kafka, por exemplo, são copiados literalmente de seus contextos originais e realocados na narrativa de Link, passando a integrar trechos de cartas, e-mails ou, mesmo, conversas em chats. Parafraseando Hullot-Kentor (2009), pode-se dizer que esse processo ambiciona produzir, também, a aura para a obra de arte, no entanto não deixa, ainda, de ser uma opção política. O crítico discorda, quanto a esse ponto, de Walter Benjamin (1994) – que afirma que a obra de arte perde sua aura devido à reprodutibilidade técnica –, questionando: “Se a técnica automaticamente dissipa a aura, por que um ‘encanto corrompido’ prevalece no filme na forma como ele existe?” (HULLOT-KENTOR, 2009, p.12).

A aura, no entanto, na narrativa de Link, não é obtida pela citação direta de autores clássicos, mas pela inflexão pessoal do autor, ao realocá-las dentro da narrativa, conferindo-lhe, nesse sentido autenticidade: “Se trata, entonces, no del trabajo sobre un género que pertenece a la literatura (menor, popular, industrial, de mercado), sino de la captación de procedimientos con los que sólo hacen literatura los escritores cultos” (SARLO, 2006, p.6). Nesse sentido, há um processo de consciência da forma, que os autores (nesse caso, Link) utilizam como meio de problematizar a cultura moderna das artes.

Contudo, ainda que de modos diferentes, *La ansiedad* não é a única narrativa que trabalha com a cópia, em nosso *corpus*. Devemos considerar, primeiramente, a ideia de cópia como reprodução em série, mas, posteriormente, como reprodução dentro da reprodução, isto é, a reprodução do suposto diário, em *Divórcio*, a reprodução das biografias em *Meshugá* e, por que não, a reprodução de uma conferência em Bellatin, assim como a reprodução fotográfica incluída no dossiê, em seu relato.

Diferentemente da abordagem em Benjamin, em “O que é reprodução mecânica?”, Hullot-Kentor argumenta que “[...] a aura da obra literária depende da reprodução técnica” (HULLOT-KENTOR, 2009, p.14) e, dessa forma, uma não exclui a outra, mas constroem uma relação de dependência⁶. Então, o autor atribui a reprodução a uma necessidade de

⁵ Benjamin (1994), em seu ensaio “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica” disserta sobre como a reprodução técnica destrói a “aura” da obra de arte, culminando na privação de sua autenticidade, singularidade, etc., utilizando como exemplos o cinema e a fotografia para mostrar como essa mudança de função implica uma mudança, também, política da valoração de culto para o valor de exposição.

⁶ Na concepção de Hullot-Kentor, Walter Benjamin se afasta de qualquer consideração acerca da aura das obras literárias e de sua reprodução. Segundo ele, a literatura “[...] é de forma por demais óbvia o resultado da reprodução técnica tal qual ele a descreve: ela existe em qualquer número de cópias; mesmo sendo um ato perturbadoramente humano, se esquiva de todo debate estreito e faminto de reificação sobre a diferença entre o manual e o técnico; é separada de suas origens, etc” (HULLOT-KENTOR, 2009, p.14). Hullot-Kentor também

“retornar pela memória” – algo que já existia antes das catenais se tornarem portáteis através das fotografias. Dessa forma, mesmo com a presença das cópias, a arte não perde sua singularidade: “Se o original não é, em última instância, a obra palpável, então a cópia não é necessariamente desprovida da aura de autoridade e autenticidade da obra” (HULLOT-KENTOR, 2009, p.15).

Nesse sentido, a narrativa de Link procura, por meio das cópias – retomando Laddaga (2006) – abrir espetáculos para os leitores e, sobretudo, se adotarmos a noção de Hullot-Kentor (2009), a possibilidade de recuperação da aura de uma obra de arte sempre que se lhe imprima uma inflexão pessoal (autoral, por exemplo), pois lhe conferiria novamente ares de originalidade. Os espetáculos correspondem, no entanto, a uma definição distinta das de Débord, por exemplo. Essas cópias figuram como um processo performático que fala muito acerca do Link escritor, professor e crítico literário. Klinger alega que “[...] a performance do gênero é sempre a cópia da cópia” (KLINGER, 2006, p.20), isto é,

Da mesma maneira, a autoficção pressupõe a existência de um sujeito prévio “um modelo” que o texto pode copiar ou trair, como no caso da autobiografia. Não existe original e cópia, apenas construção simultânea (no texto e na vida) de uma figura teatral – um personagem – que é o autor (KLINGER, 2006, p.20).

Já Laddaga (2006), ao citar e comentar narrativas como as de César Aira, Mario Bellatin, João Gilberto Noll, Washington Cucurto, afirma que são livros cujo veículo principal sempre está borrado, que não sabemos se este é o impresso ou se são as outras narrativas que o circundam, pois, em uma época repleta de outros recursos, como internet, televisão a cabo, a presença das telas em todos os espaços, a emergência do audiovisual, é praticamente impossível saber qual é a narrativa principal. A escrita e a imagem nunca estão separadas, um fragmento de discurso sempre possui relação com outros, contudo, não se trata de uma mera uma relação de intertextualidade – uma biblioteca pessoal se adotamos a concepção de Borges -,

[...] sino un “estar atravesado” por los textos e imágenes contiguos, sin poder acabar de asegurarse de sus bordes, de manera que todo punto de emisión se vuelve parte de algo así como una vasta conversación, sin comienzo ni fin determinados. Esta es la literatura de un momento en que todo objeto es a la vez una membrana, todo punto de subjetividad un espacio de filtraciones, y todos los impulsos se reúnen en lo que el arquitecto Rem Koolhaas llama “junkspace”, “espacio basura”, la continuidad de los

cita como exemplo *Absalão, Absalão*, obra que, mesmo fugindo a todas as regras da reprodução técnica que, portanto, a afastariam da aura, ainda a mantém.

residuos que se resuelven en un mismo flujo que conjuga informaciones, ficciones, invenciones, documentos y disfraces (LADDAGA, 2006, p.173-174).

Os recortes dos textos de outros autores apresentados na escrita de Link, em *La ansiedad*, por exemplo, não se configuram somente como intertextualidade, mas como uma expansão da própria diegese, o que coloca em xeque a noção de perda de autenticidade, uma vez que, além de incorporar novos sentidos ao que é copiado e reinserido no romance, também contribui para o apagamento das fronteiras que definem o que é ou não literário (e original) dentro da narrativa. Exemplo disso é a epígrafe que abre a primeira parte do livro, intitulada “Sujeto experimental”. Nela há uma citação de *El baile de las locas*, de Copi:

Más enamorado de mí de lo que cree, necesita de mi mirada para vivir, soy ya su asesino. Bueno, asesino es una palabra fuerte, yo no sé aún que voy a matarlo, él no sabe que yo puedo olvidarlo. Y, desde el momento en que he empezado a escribir ya lo he matado, el movimiento hipnótico de la Bic sobre mi libreta bloquea el recuerdo de su olor. Copi. *El baile de las locas* (1977). (LINK, 2004, sem número de página).

A citação, bem como outros fragmentos de texto presentes em *La ansiedad*, não se limita a ser uma colagem de fragmentos de outros autores, mas é, também, um procedimento, um artifício de progressão do relato. No caso acima, ela introduz metaforicamente o que acontece nessa primeira parte do romance: o suposto amor entre o protagonista e Michel, a dificuldade de Manuel Spitz para se relacionar com uma única pessoa – na convivência diária –, dada a profusão de pessoas com as quais já se relaciona pela internet, e o fragmento ainda antecipa o que acontece na segunda parte da história narrada, o retorno de Michel à Europa – motivado pelas inúmeras conversas de Manu com outros homens (inclusive de caráter pornográfico acentuado) –, a partida definitiva de Michel da casa de Manu e a superação do término da relação por parte do protagonista, por meio da escrita, que, já na epígrafe, aparece prefigurada como “o assassinato do outro”. Do mesmo modo, tal tipo de progressão ocorre nos trechos citados a seguir:

De: Michel Foucault. *La voluntad de saber*. (trad. Ulises Guñazú). Siglo XXI, México, 1985

Para: manuspitz@hotmail.com

La sociedad “burguesa” del siglo XIX, sin duda también la nuestra, es una sociedad de la perversión notoria y patente. Y no de manera hipócrita, pues nada ha sido más manifiesto y prolijo, más abiertamente tomado a su cargo por los discursos y las instituciones. No porque tal sociedad, al querer levantar contra la sexualidad una barrera demasiado rigurosa o demasiado general, hubiera a pesar suyo dado lugar a un brote perverso y a una larga

patología del instinto sexual. Se trata más bien del tipo de poder que ha hecho funcionar sobre el cuerpo y el sexo. Tal poder, precisamente, no tiene ni la forma de la ley ni los efectos de la prohibición. Al contrario, procede por desmultiplicación de las sexualidades singulares. No fija fronteras a la sexualidad; prolonga sus diversas formas, persiguiéndolas según líneas de penetración indefinida. No la excluye, la incluye en el cuerpo como modo de especificación de los individuos; no intenta esquivarla, atrae sus variedades mediante espirales donde placer y fuerza se refuerzan; no establece barreras, dispone lugares de máxima saturación. Produce y fija a la disparidad sexual. La sociedad moderna es perversa, no a despecho de su puritanismo o como contrapartida de su hipocresía; es perversa directa y realmente.

Realmente. Las sexualidades múltiples – las que aparecen con la edad (sexualidades del bebé o del niño), las que se fijan en gustos o prácticas (sexualidad del invertido, del gerontófilo, del fetichista...), las que invaden de modo difuso ciertas relaciones (sexualidad de la relación médico-enfermo, pedagogo-alumno, psiquiatra-loco), las que habitan los espacios (sexualidad del hogar, de la escuela, de la cárcel) – forman el correlato de procedimientos preciosos de poder [...]

La implantación de perversiones múltiples es una burla de la sexualidad que así se venga de un poder que le impone una ley represiva en exceso [...] La implantación de las perversiones es un efecto-instrumento... (LINK, 2004, p.38-39).

Session Start: Tue Jan 12 22:52:45 1999

Session Ident: Rocco32 (nose@tt4-12.edu.ar)

<Rocco32> ¡Hola! Al final nos desencontramos en el viernes.

<Manu35> Sí, es que me enganché en mil cosas y no te pude llamar. ¿Vos que hiciste?

<Rocco32> Y... Me fui a Bunker solito. Me cogí unos 20. Y me vine a casa tranquilo.

<Manu35> ¿En el túnel?

<Rocco32> Sí.

<Manu35> ¿Te hago una pregunta tonta, de pajuerano, de pelotudo? Lo que nunca entiendo del túnel es el tema de la ropa... ¿Cómo es lo de la ropa? ¿Te bajás los pantalones? ¿No perdés todo?

<Rocco32> No. Antes te ponés las cosas importantes en los zapatos.

<Manu35> ¡Ah!

<Rocco32> Y vas sólo con las llaves en los bolsillos. Ni bien te empiezan a hacer la paja, te bajás la bragueta. Y llegás hasta donde quieras.

<Manu35> No, se eso ya me lo imagino. Che, me tocan timbre. Debe ser la pizza. Corto. Besos.

<Rocco32> Besos.

Session Close: Tue Jan 12 23:20:40 1999 (LINK, 2004, p.41).

Session Start: Feb 10 1999

Name: grkitalia From Michigan: Hi

...

Name: grkitalia From Michigan: Nice

....

Name: grkitalia From Michigan: mmmmm U single? Live alone? Married? Have kids?

...

Name: grkitalia From Michigan: At least u can hang naked living alone.

...

Name: grkitalia From Michigan: Me too. Pretty much a nudist here. I'm always naked at home. With kids around it's hard to be naked.

...

Name: grkitalia From Michigan: My dad was always naked at home but it was easier I guess because it was just the 2 of us.

...

Name: grkitalia From Michigan: Yes. All alone righth now. Are u alone?

...

Name: grkitalia From Michigan: Bigger. He's 100% italian and was probably over 9".

...

Name: grkitalia From Michigan: Yeah. He was Always naked at home. He was always hard in the mornings.

...

Name: grkitalia From Michigan: Have your kids ever seen u naked?

...

Name: grkitalia From Michigan: I remember the first time I saw my dad naked. I was shocked how big it was. Do they stare amazement? Are they m or f?

...

Name: grkitalia From Michigan: At least it's easier being naked of them since there are boys. how old are they?

...

Name: grkitalia From Michigan: U show face?

...

Name: grkitalia From Michigan: Man dude u are hot.

...

Name: grkitalia From Michigan: U look Italian. So they have never seen u hard?

...

Name: grkitalia From Michigan: Where are u from?

....

Name: grkitalia From Michigan: Very nice.

...

Name: grkitalia From Michigan: I wish I was uncut. Are your boys uncut?

....

Name: grkitalia From Michigan: I wish I was uncut. U think your boys will be hung like u?

...

Name: grkitalia From Michigan: No. Have they seen u hard?

Session Closed (LINK, 2004, p.42-43).

Nos fragmentos anteriores, vê-se a mescla de vários tipos de cópia ou reescritura: dos textos de outros autores, dos discursos de determinados grupos, dos formatos de alguns gêneros escriturais, contudo elas não estão dispostas aleatoriamente dentro da narrativa de Link. Por exemplo, nas três últimas citações, a progressão narrativa ocorre por meio da temática: a perversão sexual, que é explorada justamente pelo procedimento de cópia dos textos de Foucault ou pela recriação de conversas nos formatos de e-mail ou do chat.

Na primeira citação há um deslocamento de um fragmento da *História da Sexualidade* para o contexto do romance, o qual Link transfere para o formato de e-mail, endereçando-o a

Manuel Spitz. Nesse fragmento, Foucault disserta sobre as perversões, exemplificando seu argumento com algumas delas. Na segunda citação, por sua vez, há uma sugestão da vida promíscua de Manuel Spitz, e a terceira corresponde ao diálogo no chat entre o protagonista e um interlocutor, em que se simulam ou se inferem certas perversões citadas por Foucault no e-mail, quando ele se refere a figuras como o “invertido”, ou trata dos “fetichismos”. Manuel Spitz conversa em inglês com alguém que não podemos identificar. Nessa conversa, o protagonista fala sobre sua relação com o pai, que costumava ficar nu e excitado em casa, e questiona seu interlocutor se ele faz isso com seus filhos e se eles também já o viram excitado.

De certo modo, na literatura argentina Link inaugura o uso da interação entre literatura e tecnologia, em especial, a internet. Por sua vez, a convivência de narrativas mais antigas com outras possibilitadas pela internet provoca um paradoxo: a internet como um lugar de inovação e, conseqüentemente, afastada dos preconceitos e das proibições em que se enquadra o mundo concreto, confrontado com os usuários ainda vivendo e se comportando nos moldes pautados em padrões tradicionais, isto é, heteronormativos, repressores e socialmente controlados. Contudo, dentro do contexto do romance, Link mostra o virtual como potência e como laboratório de escritas de ficção experimentais. Dessa forma, em um momento em que tudo parece automatizado graças à tecnologia e os avanços industriais, Daniel Link consegue expandir os recursos oferecidos pela tecnologia, apresentando novas possibilidades e usos para ela (HERRERO, 2017), no campo da escrita literária.

Sendo assim, as cópias e reproduções presentes na narrativa de Link – apesar de retiradas de seus contextos originais – não deixam de apresentar uma inflexão pessoal e, nesse sentido, certa autenticidade que possibilita outras leituras de textos conhecidos, mas, fundamentalmente, potencializam seu próprio texto. Tratando do conceito de pós-produção, Bourriaud (2009) observa que, desde os anos 1990, há, cada vez mais, uma quantidade considerável de artistas que interpretam, reproduzem e expõem obras ou produtos de cunho cultural criados por outros, problematizando, por meio de tal procedimento, noções como originalidade, autenticidade, espetáculo e espetacularização. Para o teórico francês, esses artistas contribuem para a abolição das diferenças inerentes à tradição, como “[...] produção e consumo, criação e cópia, *ready-made* e obra original” (BOURRIAUD, 2009, p.8).

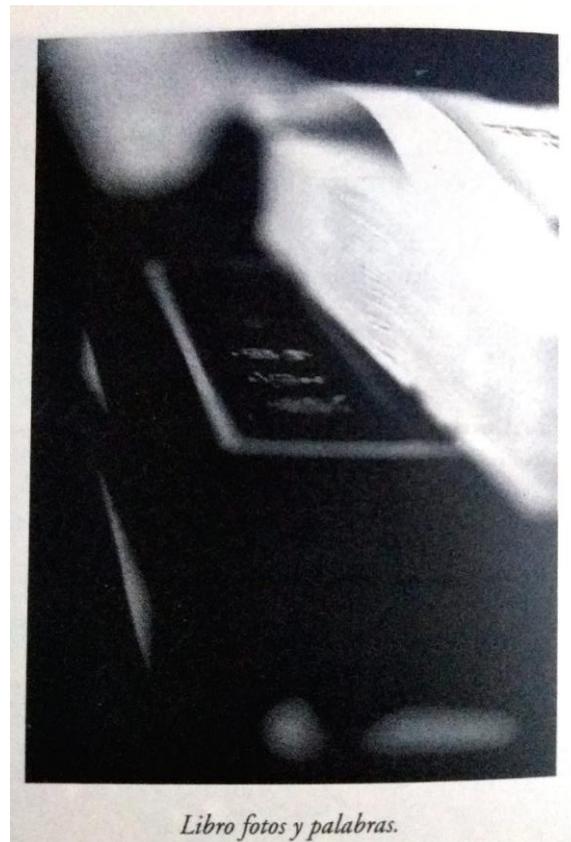
A inserção de diferentes trabalhos de artistas dentro do trabalho literário do próprio escritor também ocorre nas demais narrativas do *corpus* desta dissertação: em Fux, os deslocamentos ocorreram por meio dos discursos pseudocientíficos de Freud, Fliees, La Fontaine, etc. e das histórias biografadas de judeus famosos; e em Bellatin e Lísias, por meio

das fotografias e de um deslocamento “falseado”, uma vez que os referentes presentes na diegese embaralharam a ideia do próprio referente, traço dos escritos contemporâneos, na leitura de Laddaga: “[...] empleados a montar escenas en las cuales se exhiben en condiciones estilizadas, objetos y procesos de los cuales es difícil decir si son naturales o artificiales, simulados o reales” (LADDAGA, 2007, p.14).

Em *Meshugá*, o procedimento que pressupõe a inserção de reproduções dentro de sua narrativa se dá pela recriação livre e, nesse sentido, a ideia de autenticidade sequer chega a colocar-se, mas há também o deslocamento do contexto original que, diferente de Link, que usa fragmentos copiados de outros textos literários e ensaísticos, recria os discursos que incorpora ao seu relato – através de um exercício de reescritura. Por essa via, também se garante a progressão narrativa, tanto nos títulos de todos os capítulos, quanto nos assuntos tratados nos capítulos “teóricos”, no texto de Fux.

La ansiedad e *Meshugá* são as únicas duas narrativas de nosso *corpus* de análise que inserem em seus relatos trechos de textos ensaísticos. Em Daniel Link a incorporação desses trechos tem a função de referendar o que ele vai dizer, como já expusemos anteriormente e, portanto, criar um distanciamento crítico, irônico. Já Fux recria os fragmentos ensaísticos para questionar ou colocar em dúvida o que as pseudoteorias científicas apresentadas acerca dos judeus diziam.

Em *Bellatin* também há um deslocamento de outras artes de seu contexto original, especialmente pelo uso de imagens, isto é, as fotografias presentes no dossiê fotográfico não são aleatórias, primeiro porque “completam” a narrativa textual, segundo porque sua origem é atribuída, dentro da narrativa, a Ximena Berecochea – “Recuperación iconográfica de Ximena Berecochea” –, uma fotógrafa mexicana que, inclusive, assina outras fotografias presentes em narrativas do autor. Para Diana Palaversich (2003), esses documentos fotográficos recuperados por Berecochea inscrevem um discurso contraditório no relato, pois, primeiramente, brincam com as regras de um discurso realista, já que a fotografia é posta ali como uma prova da existência do que foi/representa. Entretanto, por outro lado, apresenta-se como um simulacro que acaba por minar mais ainda a autenticidade daquilo que foi representado.

Figura 16: Livro *Fotos y Palabras*

Fonte: Bellatin, 2005

A fotografia acima integraria o livro *Fotos y palabras*, de Shiki Nagaoka. Seu foco e qualquer relação óbvia com esse livro são um produto ficcional. Deslocada de seu contexto original e realocada no dossiê fotográfico de Shiki Nagaoka, ela acentua o caráter contraditório que cria para o leitor da narrativa de Bellatin. Há na inserção das fotografias processos de corrosão da referência e possíveis diálogos com as noções de autenticidade que corroboram a ficção da narrativa. Para Alves (2019a), o encontro que ocorre entre a experiência da escritura e a experiência na escritura é o que resulta na forma da fantasia do relato, que o crítico qualifica como forma fantasiada da ficção pura, que se quer impossível de ser traduzida a outra linguagem.

Por outro lado, a fotografia a seguir, apesar de apresentar um referente exterior, que é o filme, confunde duplamente o leitor: primeiro, por aludir à produção cinematográfica; e, segundo, por jogar com o discurso realista, afirmando que o longa-metragem foi inspirado na obra narrativa (inexistente) de Shiki Nagaoka:

Figura 17: Filme Tarde de otoño



Fonte: Bellatin, 2005

Nessa fotografia, faz-se referência ao filme *Otoño tardío* (1960), (apesar de nomes diferentes) dirigido pelo japonês Yasujirō Ozu. Sua colocação, no relato, provoca um deslocamento que, primeiro, ocorre em relação ao nome e à direção do filme, muito próximos aos originais, mas não iguais; segundo, pela inserção da imagem na narrativa de *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*; e, por fim, porque a fotografia não é uma comprovação nem do filme nem da influência de Shiki Nagaoka sob a obra de Ozu, como aparece na narrativa verbal que compõe o relato:

Tras los años de posguerra, en los que se trató por todos los medios de olvidar el horror vivido, Shiki Nagaoka terminó de dar forma a la nueva etapa que había entrado su producción. Es de este modo como con *Fotos y palabras*, Shiki Nagaoka posiblemente construye lo más sólido de su trabajo. Ese libro, que fue traducido primero al inglés por la editorial Life y al español en el año de 1960 por la editorial Espasa-Calpe, se ha convertido para muchos en un canto a la reconstrucción de un país. A partir de pequeñas semblanzas cotidianas, que dan la impresión de describir con inocencia una serie de situaciones, Shiki Nagaoka logra mostrar casi de una forma global a su pequeña sociedad. Cuando el renombrado cineasta Ozu Kenzō preparaba la filmación de su famosa película *Tarde del otoño*, recurrió a la estética de ese libro para recrear, según sus propias palabras, el alma de una ciudad. Es importante que alguien como Ozu Kenzō, quizá el más personal de los directores de cine, admita una influencia semejante. Realmente, hay que apreciar con mucho detenimiento la película para discernir cuáles son elementos de la obra de Shiki Nagaoka a los cuales se refiere el director. Aunque en *Tarde del otoño*, por nombrar sólo alguna de sus películas, las imágenes de la ciudad con la que suelen comenzar y terminar sus obras detienen en aspectos de la vida cotidiana. Son anotaciones sutiles que, sin

embargo, son capaces de darle otro valor a la película. Que Ozu Kenzô lo anunciara en público, significó un gran dolor de cabeza para Shiki Nagaoka. A partir de entonces sintió que su quehacer artístico, de alguna manera, se entrelazaba al de sus contemporáneos. Nunca aceptó ver la película ni tampoco conceder entrevistas. Shiki Nagaoka continuó dedicándose sólo a atender a sus clientes (BELLATIN, 2005, p.226).

A partir da fotografia, que aponta para um olhar do cotidiano, Shiki Nagaoka teria conseguido superar o horror da Segunda Guerra Mundial, o que resulta na escrita de seu livro. A presença de um ciclo de referências, pois o narrador afirma que Ozu transpõe os procedimentos e o olhar artístico de Shiki Nagaoka para a fotografia, presentes no livro *Foto e palabra*, para o seu filme, ocorre ao mesmo tempo em que Bellatin utiliza Ozu como elemento referente para sua narrativa, um filme cujo panorama de filmagem parte do olhar cotidiano de uma criança, o que faz a câmera permanecer a, aproximadamente, 90cm do solo (COLLADO, 2012).

Mas o processo referencial acontece, também, por meio de citação, tal como em Link: primeiro as duas epígrafes que introduzem a narrativa: “Si se hallara en el mundo una nariz semejante a la vuestra, iría de buen grado sostenerla.” *La Nariz*, ANÔNIMO, siglo XIII” (BELLATIN, 2005, sem número de página) e

En el hombre conviven dos sentimientos opuestos. No hay nadie, por ejemplo, que ante la desgracia del prójimo, no sienta compasión. Pero si esa misma persona consigue superar esa desgracia, ya no nos emociona mayormente. Exagerando, nos tienta a hacerla caer de nuevo en su anterior estado. Y sin darnos cuenta sentimos cierta hostilidad hacia con ella. *La Nariz*, AKUTAGAWA RYNOSUKE, 1816 (BELLATIN, 2005, sem número de página).

As duas epígrafes introduzem a narrativa de Bellatin: a primeira é, supostamente, anônima, já a segunda epígrafe tem sua autoria atribuída a Akutagawa. Ambas embaralham as noções de autenticidade, tendo em vista que são colocadas pelo próprio narrador como citações, isto é, algo exterior a narrativa, ali realocado. Afirma-se que ambas as citações são originais – e essa afirmação, de certo modo, põe em dúvida a originalidade da narrativa de Shiki Nagaoka –, contudo suas origens são desconhecidas. Por sua vez, a segunda citação é atribuída a um autor que, de fato, existiu. Abaixo a explicação de Bellatin, em entrevista:

Al final no estoy haciendo solamente un libro sino que me meto a hacer libros de tiempos y espacios que no me deberían de corresponder: yo no tengo nada que ver con Japón. El resultado es que me inserto en una tradición: ¿cómo no va a ser así si mi texto está avalado por un texto del siglo XIII japonés y por Akutagawa?, y al final de este juego de confusiones

no creo que alguien pueda reconocer cuál es mi texto, cuál el de Akutagawa o cuál el del siglo XIII, aunque hay quien dirá: “Seguro el de Akutagawa es mejor”. Está bien, puedes decir que uno es mejor que otro, pero no puedes decir cuál es de cuál, y si acaso alguien pudiera hacerlo qué importa: ¿cuál es la diferencia que tú leas el texto de Akutagawa pensando que lo hizo él o yo o fulano de tal? Eso me hace preguntarme, nuevamente, por el papel de los elementos constitutivos de la literatura: el tiempo y el espacio, pero también por quién escribe los libros. Siempre quise hacer libros enmascarados en los que nunca supieras quién es el autor y donde gracias a una objetividad aparente sacaras tus propias conclusiones, reconstruyeras tu propio texto. Esto me puso a pensar: yo ni siquiera soy un escritor sino un traductor de libros inexistentes. He traducido Shiki Nagaoka o El jardín de la señora Murakami (BELLATIN, 2004, p.18).

Mario Bellatin se espetaculariza tanto pela via da autoria, a qual põe em xeque, quanto a partir da própria escritura, como algo que se sobrepõe e passa ao primeiro plano do texto (o escritor Bellatin é o que traduz, falsifica, recria, cria “falsos autênticos”, etc.). Nesse sentido, ele espetaculariza o próprio procedimento de escritura, apontando-o como algo relacionado ao uso. Tal concepção problematiza a ideia de uma literatura original, mas, paradoxalmente, o que Bellatin faz é *inventar*, a partir do uso de formas, discursos, práticas e tradições, inclusive a tradição de fundar seus próprios precursores – como poderíamos pensar a partir de “Kafka y sus precursores”, de Borges (1951). Dessa forma, a noção de criação (a partir do nada) esvaise-se, ou, nas palavras de Bourriaud (2009), “esfuma-se”. No caso de Bellatin, isso ocorre tanto a partir de sua própria obra e da construção de uma figura de escritor, quanto de elementos artísticos exteriores que se somam à sua narrativa (imagens, referências):

Seria então possível pensar que a “fotografia narrativa” proposta pelo personagem de ficção de Bellatin é uma dessas passagens da literatura que a Escola Dinâmica de Escritores buscava impulsionar. *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* foi publicado no ano de 2001, o mesmo ano em que Bellatin funda a Escola Dinâmica de Escritores. É a partir desse ano que começam a aparecer em seus livros, de modo sistemático, fotografias e também experiências que levam a fazer fotografias com palavras (BRIZUELA, 2014, p.24).

Desse modo, a fotografia presente em muitas das narrativas de Bellatin funciona como um recurso que desloca a ficção e que espetaculariza (e problematiza) a noção de um meio “próprio” da arte literária, seja pelo uso da linguagem verbal, seja pelo uso da fotografia. Bellatin também dialoga com uma “tradição literária”, quando afirma que autores como Juan Rulfo e José María Arguedas poderiam ter tido suas mortes evitadas caso tivessem lido as obras narrativas de Shiki Nagaka, ou quando defende que os três, isto é, Shiki Nagaoka, Juan Rulfo e José María Arguedas compartilhavam a mesma opinião de “[...] que la fotografía

narrativa intenta realmente establecer un nuevo tipo de medio alternativo a la palabra escrita y quizá aquella sea la forma en que sean concebidos los libros en el futuro (BELLATIN, 2005, p.227). O Bellatin narrador argumenta que o livro *Fotos y Palabras* foi muito importante no trabalho de Rulfo, aspecto que teria sido declarado em uma carta (apócrifa) para Arguedas (BELLATIN, 2005). Outro autor citado por Bellatin é o japonês Junichiro, o qual Shiki Nagaoka é acusado de copiar, e posteriormente, o narrador de Bellatin justifica essa acusação como equivocada. Há, portanto, problematizações das noções de autoria, originalidade, autenticidade, ao mesmo tempo em que se aponta para a linguagem como núcleo do relato.

Na narrativa de *Divórcio* também estão presentes recortes fotográficos, aparentemente extraídos do acervo pessoal do próprio Lísias. Eles, tal como os de Bellatin, apontam para a tentativa de comprovar o que está sendo narrado, culminando, no entanto, em uma desestabilização do texto, considerando que nada comprovam das noções de referencialidade, originalidade (no sentido do que remonta a uma origem e, também, no sentido de “escritura original”) e de pertencimento. Porém, em Lísias, se busca a comprovação de um referente real e em Bellatin a comprovação de um referente que ele mesmo inventa. Há, contudo, a presença de elementos vindos de outros contextos que são colocados na narrativa, como é o caso do diário.

Nesse sentido, a cópia nada mais é do que uma convenção cultural automatizada, bem como o conceito de original, pois se torna impossível estabilizar a cópia como cópia e o original como original, uma está contaminada pela outra. Esta passa a ser, paradoxalmente, “a lei do gênero” (DERRIDA, 1980). Ao circular nos mais variados contextos a reprodução, tais elementos incorporados ao relato tornam-se uma série de “originais distintos”. As mudanças de contexto ou do meio podem ser interpretadas, nesse caso, como uma negação do pressuposto de cópia como cópia, tornando-a um novo original realocado em um novo contexto (GROYS, 2014). Para Boris Groys, “[...] cada copia es en sí misma un *flâneur* experimentando, una y otra vez, su propia ‘iluminación profana’ que lo convierte en original. Pierde las antiguas auras y gana auras nuevas” (GROYS, 2014, p. 64-65).

A noção de “autenticidade”, posta em oposição à noção de reprodução/imitação/cópia não é relevante, portanto, para essas escrituras, uma vez que tais conceitos pressupõem a ideia de lugares estáticos e separados, enquanto uma escritura expandida transita livremente pelas diversas esferas que a configuram (livro, internet, blogs, etc.), todos aproximados por um elemento – a escritura –, que também é espetacularizada ou colabora para a espetacularização da figura do autor.

Ainda que a espetacularização esteja relacionada ao interesse de despertar o leitor

(consumidor) até seus livros e/ou narrativas (produtos), outro objetivo é colocar em evidência tanto o relato quanto o escritor para que eles sobrevivam no sistema literário. A partir dessa perspectiva, a espetacularização coloca em evidência o autor. Ricardo Lísias e Jacques Fux são os autores que mais se pautam nessa lógica de mercado, entre os autores do *corpus* de nossa análise: primeiro, pelos moldes de sua escrita, cujo objetivo está claramente apontado para atingir uma massa crescente de leitores; posteriormente, pelo possível desejo de se tornarem autores reconhecidos e de alcançarem o sucesso de vendas – a lógica do *best-seller*, se destituirmos a discussão dos costumeiros juízos de valor associados ao termo. Por outra perspectiva, Link e Bellatin apresentam uma escritura cuja preocupação pode não ser atender a todos os públicos leitores, mas, sim, a uma concepção de leitor exigente, cuja bagagem de leitura e, também, cultural procuraria situá-los, paradoxalmente, numa posição crítica das estratégias mercadológicas do literário. Nesse sentido, sua posição é diferente da tomada pelos dois autores brasileiros, que se expõem e se espetacularizam livremente em suas redes sociais, em suas entrevistas e em suas próprias narrativas, com o objetivo de autopromoção e de serem vistos e percebidos como (grandes) autores de literatura. Bellatin e Link empregam outros métodos de espetacularização, que põem em evidência, também, seus modos de escritura. Em ambos os casos, a positivação do conceito de espetacularização ocorre por sua visibilidade no tecido social, mas, por outro lado, isso nem sempre é visto como positivo quanto ao enfrentamento do sistema de produção. No entanto, haveria que analisar se é, de fato, sempre necessário enfrentar (negativamente) o sistema e se, em nossa época, essa seria a única alternativa para uma escritura crítica de suas próprias condições no âmbito da criação artística. Retomando uma discussão importante posta, justamente, no contexto imediato de debate sobre a noção de pós-autonomia, Sandra Contreras (se) pergunta:

[...] ¿hasta dónde la distancia que abre el arte –aún en las actuales coyunturas– tendría que seguir pensándose como crítica del presente, como crítica de la sociedad o de la cultura en que se realiza? O de otro modo, si es que seguimos admitiendo que la práctica artística sigue abriendo una distancia en una ecología cultural y social muy modificada como la presente, ¿hasta cuándo la forma de esa distancia tendría que seguir siendo la del desgarramiento, la del trabajo desrealizador, la del socavamiento del lugar común según una economía literaria que definiera esa crítica como esencialmente negativa, como fundada en la negatividad? (CONTRERAS, 2010, p. 145).

Contreras discute a noção de “Literaturas postautónomas”, de Ludmer (2010a), para apontar a perda da autonomia da arte na sociedade contemporânea e atentar para que as literaturas pós-autônomas, convivem, ainda, com expressões literárias que resistem a essa

condição:

Pienso en la paradoja propuesta por el caso Bruno Morales. Si admitimos las hipótesis de Ludmer, *Bolivia construcciones* es y no es literatura, no admite categorías estéticas para ser leído y juzgado. Pero sucedió que para defenderlo de la acusación de plagio —de la deslegitimación implicada allí— se abundó en la apelación a estrategias específicamente literarias: el plagio apareció así como la esencia misma de la operación literaria. La Vindicación del plagio, que circuló como la Carta de Puán, y también en blogs que intervinieron en el debate como el de Link, sostuvieron, no sólo que “la valoración de la originalidad es histórica”—un invento de la burguesía que se consolidó definitivamente en el capitalismo con el valor de la propiedad— y no corresponde, digamos, al estado actual de las artes, sino también que el plagio en *Bolivia Construcciones* no es en modo alguno ocioso o injustificado porque responde a razones estructurales de la novela —aquí hay que observar esto: el valor atribuido a las razones estructurales de la novela—, y que además es injusto y paradójico que se pretenda una limitación y se confunda con un grosero plagio aquello que constituye una de las excelencias de la novela —nótese el valor—, su rica trama de intertextualidades”. Lo más interesante, creo yo, es esa vuelta por la que entra por la ventana la atribución de valor: si lo que vindica el plagio es “la excelencia” de su uso en la novela, lo rico de su intertextualidad —de su literariedad—, es evidente que se está discutiendo si el plagio es bueno o malo, y que se está presuponiendo que lo que lo legitima —literariamente— es la exitosa operación literaria: un uso bueno y no malo (grosero). No tendría ningún sentido ver aquí algo así como una contradicción; por el contrario, lo que importa justamente es el modo en que la ambivalencia instala en los textos, es decir, en su lectura y en su recepción, algo del orden de la indeterminación (no indefinición, sino más específicamente indeterminación) de los valores (CONTRERAS, 2010, p.146-147).

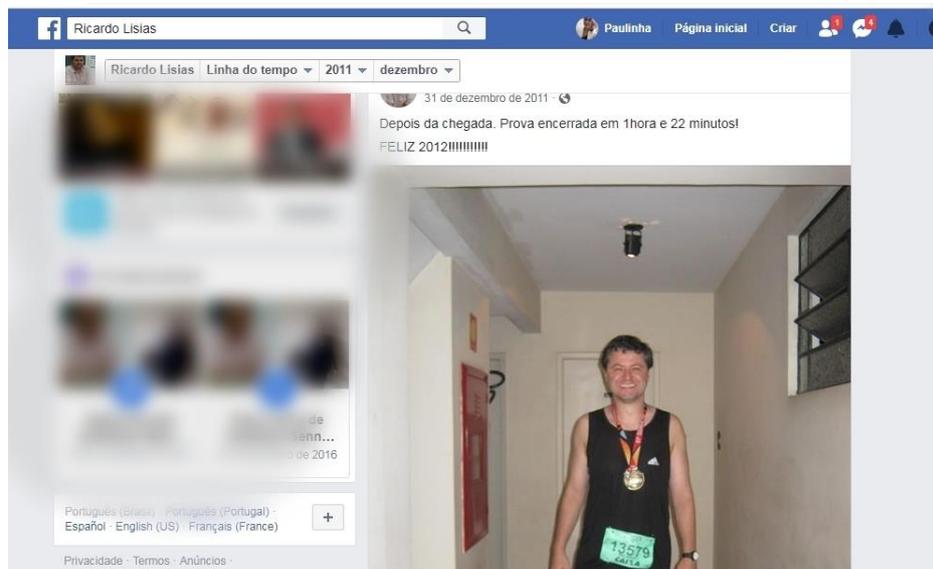
Nas narrativas analisadas neste trabalho, o procedimento de mesclar, de tal modo, fragmentos, autores, referências e linguagens, que tornam praticamente irreconhecíveis o próprio e o alheio, constitui-se numa via por meio da qual noções como “originalidade” e “autenticidade”, nos modos como são compreendidas pela tradição moderna, não se sustentam tranquilamente nesses relatos. Isso porque tais narrativas se inscrevem numa cultura das artes em que a circulação de signos e textos é tão grande, que narrativas, relatos, fragmentos de discursos, etc., parecem separar-se de uma “origem” (o autor, por exemplo) e se encontram livres para articular-se a outros fragmentos, textos e discursos, de modo que o relato cria, na linguagem, uma espécie de “espetacularização dos signos” (verbais, visuais). A espetacularização, nesse sentido, constitui-se tanto num modo de colocar à prova qualquer sentido estável de autenticidade, quanto de projetar a linguagem como o lugar onde o relato, de fato, acontece, não há um dentro e um fora evidentes, para retomarmos aqui a definição de real de Ludmer.

3.3 Espetacularização de realidades

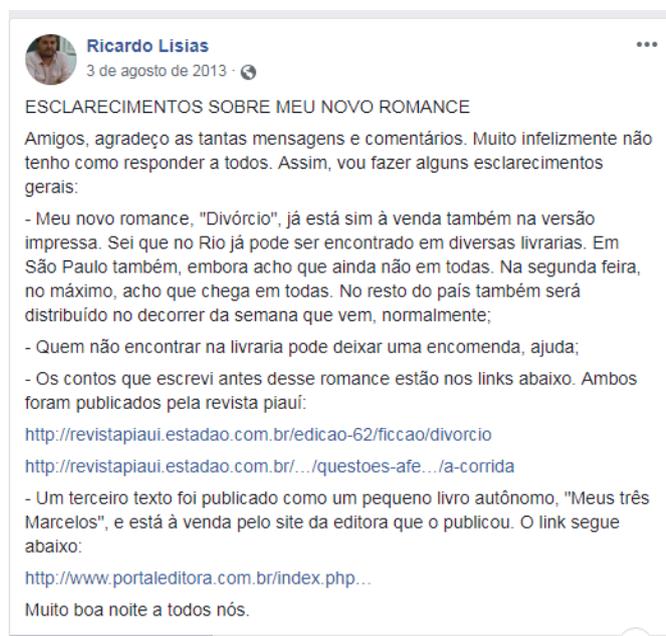
Laddaga, referindo-se à sua leitura de *Las noches de flores*, de César Aira, afirma que, tal como na narrativa de Aira, os autores contemporâneos não atuam mais a partir de regras estandardizadas⁷ no universo que se entende como literário, já que inventam suas próprias regras ou fogem delas. Para Laddaga, esses autores são “[...] realizadores de guiones de espectáculos de realidad, inventores de artistas plásticos inexistentes, diseñadores de sistemas de identificación de textos” (LADDAGA, 2007, p.8). A construção de cenas do presente proposta por Laddaga se pauta na confluência de inúmeras práticas literárias, somada à insistência do elemento midático e da informação, estruturando as experiências de cunho artístico. Nesse sentido, Link cria seus espetáculos de realidade, ao reformular ou reciclar os formatos de escritura. Fux – de modo similar a Link – o faz ao recriar os gêneros – ensaios, biografias e até bestiários (ALVES, 2019b) –, recriando-os em maquetes e problematizando os limites da escritura ao classificar sua narrativa como romance. Bellatin e Lísias executam uma operação equivalente ao criarem narrativas e personagens pautados em histórias de um autor inexistente e de um diário que põe em dúvida a espetacularização de um elemento pessoal, respectivamente.

Os leitores de *Divórcio*, antes mesmo de sua publicação, já vinham sendo provocados acerca de sua leitura. Ricardo Lísias começa a instigar seu público quando este ainda nem sequer nota essa provocação, publicando fotos de elementos que podem ou (não) ser propositais para a construção da narrativa do romance, como fotografias da corrida de São Silvestre, falas ressentidas sobre o amor, etc. Essas fotografias e publicações de Lísias em redes sociais já funcionam como (ou prenunciam) uma escritura ampliada. A primeira imagem a seguir, por exemplo, tem uma relação clara com a estrutura em que o romance se desenvolve, isto é, os quilômetros da Corrida de São Silvestre vencidos por Lísias, justamente no ano de sua separação (segundo a narrativa do romance), fazendo um paralelo direto com *Divórcio* e a superação do trauma pelo desafio da corrida:

⁷ A estandardização é um processo que vem sendo posto em xeque desde a década de 1960, ao menos.

Figura18: Ricardo Lísias depois da chegada da corrida São Silvestre

Fonte: Facebook, 2019

Figura 19: Publicação sobre *Divórcio* no perfil do autor no Facebook

Fonte: Facebook, 2019

Para Laddaga, esses são livros em que há uma impossibilidade de distinção do veículo principal da ficção: “[...] en estos universos contemporáneos, la letra escrita no está nunca aislada de la imagen (de la imagen en movimiento)” (LADDAGA, 2007, p.20). E continua:

Esta es la literatura de una época en la cual el fragmento de discurso está siempre ya atravesado por otros. No me refiero a esa manera de “estar atravesado” que llamábamos “intertextualidad”, por la cual un texto exhibía siempre ecos de otros remotos, sino un “estar atravesado” por los textos e imágenes contiguos, sin poder acabar de asegurarse de sus bordes, de manera que todo punto de emisión se vuelve parte de algo así como una vasta conversación, sin comienzo ni fin determinados (LADDAGA, 2007, p.20).

Posteriormente, com a divulgação do fim do seu relacionamento, com as polêmicas que envolveram tanto o processo de separação quanto a publicação dos contos “Dois Marcelos” e “Divórcio”, cuja temática coincidia com a do romance, são citados dentro do próprio romance tais elementos e eventos, que acabam sendo referenciados como parte da criação de *Divórcio*. Além da exposição decorrente de entrevistas, presença em eventos e em suas outras redes sociais, cabe destacar, também, que o autor tem uma preocupação de divulgar aquilo que falam sobre ele ou sobre seus livros, compartilhando, incansavelmente, boa parte das resenhas que escrevem sobre ele, o que aumenta ainda mais a visibilidade de sua *persona* de escritor.

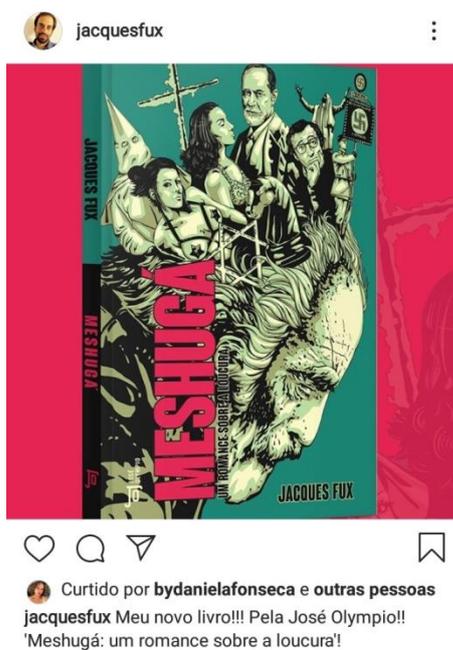
Há, nessas exposições do autor, certa confusão entre o Lísias escritor e o Lísias personagem, que se imbricam de forma a não distinguir-se um do outro, ampliando, para além da escritura do romance, o personagem, e vice-versa. Nesse processo duas noções se sobressaem: a de que o artista se constrói a partir de sua obra, além de uma adesão à máscara do autor. Nessa perspectiva, a obra de arte contemporânea não é o fim do processo criativo, isto é, um produto que já está acabado e pronto para ser contemplado. A obra de arte é, “[...] como um local de manobras, um portal, um gerador de atividades. Bricolam-se os produtos, navegam-se em redes de signos, inserem-se nas suas formas em linhas existentes” (BOURRIAUD, 2009, p.16).

Além dessa progressão perceptível na narrativa de Lísias, Ana Claudia Munari e Taíssi Alessandra Cardoso da Silva (2016) afirmam que, em suas redes sociais, ao mesmo tempo em que o escritor expõe o término de sua relação, os seus sentimentos, os paralelos desses aspectos com a narrativa do romance, ele utiliza-se de uma estratégia de mercado em que, como um personagem – em especial, no Facebook – publiciza, na sua maioria das vezes por meio de mensagens em caixa alta – os seus romances e/ou narrativas: “Somos um Best Seller!”; “E o romance ‘Divórcio’ continua”; “No UOL. Todo mundo continua pasmo”; “Não desistam de mim!” (FACEBOOK, Ricardo Lísias, 2015).

Jacques Fux, por sua vez, ainda que não promova *Meshugá* pelo mesmo jogo de pistas e provas oferecidas por Lísias em *Divórcio*, utiliza estratégias semelhantes de autopromoção,

como participação em eventos onde fala de suas narrativas, publicações em redes sociais em que, além de divulgar os livros publicados, interage com seu público, compartilhando imagens que os leitores fazem de *Meshugá*, ou, ainda, comentando publicações que falam a seu respeito, entrevistas, entre outros.

Figura 20: Publicação sobre *Meshugá* no Instagram do autor



Fonte: Instagram, 2019

Figura 21: Reportagem no Jornal o *Globo* sobre Jacques Fux



Fonte: O Globo, 2019

Figura 22: Divulgação de leituras dos leitores



Figura 23: Publicação no Instagram do autor divulgando leitor



Figura 24: Publicação no Instagram do autor divulgando leitor



Fonte: Instagram, 2019

Para Laddaga, a literatura atualmente inscreve-se numa temporalidade complexa, respondendo ao que ele qualifica como impossível articulação entre espaço da narração e o espaço da informação,

[...] proponiendo su coexistencia en textos que pueden abordarse un poco como si fueran secuencias de mensajes, puntuales, lacónicos, de una brevedad que es el efecto del hecho de que sobre ellos gravita una presión de tiempo: es como si en ellos se sugiriera que no hay tiempo de acabar de escribir lo que se escribe, que es preciso que se proyecte de inmediato (LADDAGA, 2007, p.21).

No caso de Fux, há também um procedimento de divulgação (de si) pela internet que dialoga com essa premissa. No entanto, as relações de si com sua obra não estão associadas de forma tão marcante a elementos exteriores aos livros (neste caso, *Meshugá*), como em *Lísias*. Ao contrário, em Fux tais publicações encontram certo efeito de continuidade dentro do seu próprio projeto literário, pois todos os livros publicados por ele até agora se articulam pela questão autoficcional e pelo judaísmo. Em uma de suas entrevistas para a divulgação de *Meshugá*, como elemento bem humorado e de *marketing*, o autor associa o lançamento de seu

livro sobre loucos à vitória de Donald Trump na eleição para a presidência dos Estados Unidos:

O bem-humorado escritor – e matemático – mineiro **Jacques Fux** oferece uma explicação para quem ainda não conseguiu entender a eleição de **Donald Trump**: foi tudo um golpe de **marketing** para promover seu novo livro, **Meshugá: um romance sobre a loucura** (José Olympio, 196 páginas, R\$ 32,90). “O livro foi lançado em 9 de novembro, o mesmo dia em que Trump, o cara mais louco do mundo, foi eleito”, diz Fux. “Agora, resta ler o livro para entender um pouco mais sobre toda essa insanidade!” O presbiteriano Trump, porém, não figura entre os personagens desse romance louco. Em *Meshugá*, Fux invade os pensamentos de **judeus** famosos e infames que transitaram entre a loucura e a genialidade. “*Meshugá*” (em hebraico) – ou “*mishigne*” (em iídiche) – significa “louco” na tradução para o português (FUX, 2017, sem número de página).

Em sua fala incorporada ao fragmento jornalístico, Fux é irônico e já aparece como um personagem de si, que fala na entrevista, outra sugestão de que o autêntico e a imitação se encontram tão amalgamados em sua literatura, que, por vezes, não podem mais ser separados.

No que se refere a Daniel Link, ainda que com pouca divulgação nos meios de comunicação digitais mais atrelados à esfera comercial – “El hecho de que Daniel Link haya concedido una entrevista justo la semana en que se casa, es una rareza, además de un privilegio” (LINK, 2011, sem número de página) –, podemos verificar certa progressão, que, apesar de espetacularizar a própria vida por meio da ficção, tem como um dos poucos espaços exteriores de autoexposição⁸ o blog “*Linkillo*”⁹, em que escreve esboços ou prévias de suas narrativas a serem publicadas, assim como escreve sobre outros temas.

⁸ Na Argentina, certo desprezo por tudo o que é mercadológico ou agenciável pelo mercado, por parte de acadêmicos, especialmente acadêmicos de certo modo já consagrados e alinhados a correntes de pensamento pautadas em certa noção de negatividade, tornou-se quase um “gênero”, que, como tal, tem também suas “leis”, parafraseando Derrida (1980). Dessa forma, sendo Link crítico literário e professor universitário, como ele mesmo faz questão de se apresentar, talvez se sinta meio “acuado” em relação a formas de autoexposição excessivas, já que isso se situa na contramão de seu discurso como crítico. Quanto a isso, há uma postura diferente dele em relação aos demais escritores que formam o *corpus* da dissertação, não só em razão da nacionalidade, mas da posição/condição de acadêmico e crítico literário, assim como por sua inserção em certa tradição acadêmica argentina.

⁹ “*Linkillo – Cosas mías*” é um blog administrado por Daniel Link, cuja frequência de publicação varia muito. No entanto, podemos considerar um número aproximado de dez ou mais publicações a cada mês. O blog se caracteriza por organizar-se através de publicações variadas, como: reflexões pessoais sobre a própria criação do blog e procedimentos de escritura, galeria com fotos acerca de gostos pessoais e assuntos que considera relevantes, seus livros, publicações, biblioteca com autores e assuntos diversos, *Linkillo TV* – com séries, filmes e vídeos aleatórios –, resenhas sobre cinema e arte como um todo, além de outros *links* como: “*Para el bonce*”, “*Mujeres argentinas*”, “*Hombres argentinos*”, entre outros. No que se refere à literatura – como citamos anteriormente – há links específicos em seu blog para descarregar livros, comentar livros de outras pessoas e também os seus, como: *La mafia rusa*, *Fantasma* e outros –, em que dispõe a capa do livro ou o *link* para a compra e cujos únicos comentários presentes são os dos leitores –, “*La literatura vuelve a reinar*” e publicações acerca de livros de autores como César Aira, Diego Bentivegna, Matilde Sánchez, entre outros. O blog está disponível em: <http://linkillo.blogspot.com/>.

Mario Bellatin, por sua vez, utiliza uma estratégia similar à de Lísias, contudo por outros meios. O autor anuncia a narrativa antes mesmo de sua escrita e publicação, por meio de um ato performático e audacioso: uma conferência em que fala da história e da obra de um autor importante e que teria influenciado a si e a outros escritores: Shiki Nagaoka. Por outro lado, há pouca divulgação midiática de suas narrativas. Em contrapartida, há muita divulgação de sua *persona* de escritor, por meio da crítica e de suas redes sociais, em especial, o *Instagram*. Nesse sentido, sua “[...] obra de arte funciona como o término provisório de uma rede de elementos, como uma narrativa que prolonga e reinterpreta as narrativas anteriores” (BOURRIAUD, 2009, p.6), se imbricam e se indifereciam na construção do relato. Nesse sentido, pode-se dizer que o

[...] escritor de hoje, mediatizado, utiliza outros suportes, além do impresso, para quebrar o distanciamento entre ficção e realidade em seu discurso narrativo, como se quisesse mesmo instigar seu leitor a chegar à realidade dos fatos. Os blogues, por exemplo, espaços voltados inicialmente para uma escrita ao mesmo tempo íntima e pública, exploram essa estratégia muito bem. As narrativas ali presentes transitam entre falsas verdades e relatos cotidianos em um espaço que permite ao escritor mascarar-se por detrás do texto em função do público leitor (SANTA, 2016, p.65).

A mesma progressão ocorre em Fux. Contudo, no seu caso aparenta estar mais claro o ideal de se tornar conhecido como escritor (há que lembrar que Fux ainda pode ser considerado um jovem escritor), que vai se construindo gradativamente, na própria escritura e que, apesar de alcançar um público leitor variado, opta por uma escrita pautada em referenciais massivos, mas também cultos, de compreensão mais complexa do que aquelas mobilizadas por Lísias, por exemplo – ainda que a identificação dessas referências não seja um aspecto primordial para a leitura de seu texto. Jacques Fux publicou quatro livros literários até o momento: *Antiterapias* (2013), *Brochadas* (2015), *Meshugá* (2016) e *Nobel* (2018). Em todos eles está presente o ideal de tornar-se o grande escritor. No entanto, ao que parece, essa ideia é apresentada como um projeto em *Antiterapias* e *Brochadas*, já em *Meshugá* figura como uma conquista, uma vez que o autor-narrador coloca-se num lugar dentro da literatura (e de certas vertentes literárias, como aquela ligada ao judaísmo, à *Shoah*, e a nomes da literatura brasileira) e em *Nobel* a consagração, mesmo que pela ironia e paródia ao prêmio Nobel (ALVES, 2019b).

Nesse sentido, Alves (2019b) considera que os primeiros romances de Fux delineiam a construção da sua *persona* de escritor. Para isso, o *Fux escritor* emerge como aquele em que

as relações que mantém com o judaísmo estão entre a burla e o que não pode fugir enquanto judeu, pelas relações com a religião, os costumes, as proibições, os discursos sobre os judeus, etc. Para o crítico, ainda pesa sobre a figura do escritor o conhecimento acumulado acerca dos judeus, pois é um estudioso dessa temática também.

Dessa forma, o ideal de tornar-se conhecido e ser reconhecido como um (grande) escritor é uma das isotopias que estruturam o projeto literário de Fux: “Ele se questiona: o judeu é realmente louco ou, assim como qualquer outro ser humano, está muito além de qualquer compreensão? Ele não sabe, mas decide matar seu narrador. Assim, ele sonha que vai se tornar verdadeiramente um escritor” (FUX, 2016, p.195).

Em seu primeiro romance, *Antiterapias*, o narrador autoficcional, mas ligado a certa ideia de infância e juventude, fala sobre seus anseios profissionais (ser astrofísico, arqueólogo, falsário, médico, professor, etc.). Em *Brochadas*, fala sobre sua experiência sexual como homem judeu, isto é, fala de sua individualidade, como em um crescente narrativo, pois agora é o jovem adulto que narra. Em *Meshugá*, ele já escreve como um autor supostamente consolidado, e também como um homem que caminha para a maturidade. E, por fim, em *Nobel*, ele, de certo modo, ironicamente se autopremia com o Nobel, consolidando esse ideal fantasmático de ser um grande autor, tal como está projetado no plano ficcional. Contudo, a estratégia narrativa que garante o sucesso dos livros de Fux consiste numa repetição de diversos aspectos que podem ser encontrados – apesar de lidos de formas distintas – em todos os seus romances: todos apresentam traços autoficcionais – inclusive ligados à cultura judaica –; citações e/ou menções a obras e autores importantes dentro da literatura e cultura mundial – a autores como Goerges Perec, Michel Foucault, Walter Benjamin, Agatha Christie, Jorge Luis Borges, entre outros –; a presença de outros gêneros incorporados à narrativa – como e-mails, ensaios, microbiografias, cartas, etc. –; e o recurso a uma escritura fragmentada.

Em Bellatin, por sua vez, apesar de ele já ser um autor consagrado, há um processo semelhante no modo como se inscreve no sistema literário, que Laddaga explica utilizando como exemplo outra narrativa do autor:

[...] hay como una obstinación [...] en incorporar en su trama las informaciones del lugar y el tiempo en el que se han realizado las invenciones que reúne, y las informaciones concernientes al individuo concreto que ha compuesto el objeto con el cual el lector se ha confrontado, como si se quisiera que este objeto conservara las huellas de su construcción (incluso si toman las formas de marcas irregulares, de sellos incompletos); como si se quisiera que en el momento en que los actores de la pieza ingresan a la escena, se vieran, a la vez, las bambalinas. “Esta historia

exorbitante, esta construcción imposible, ha sido realizada en tal momento, en tales condiciones, por MB”: esto es lo que el texto (los textos de Bellatin de los últimos años) monótonamente repiten, a la vez que repasan historias “vulgares, necias, deprimentes, de sirvientas”, invenciones extraordinarias, sí, pero menos próximas a las de un Jorge Luis Borges que a las de esa suerte de sombra suya, de reductor de sus procedimientos, que era Juan Rodolfo Wilcock (LADDAGA, 2006, p.164).

A repetição das estruturas e modos de narrar/construir o relato é um procedimento típico da espetacularização nas narrativas dos autores estudados nesta dissertação, que também coloca em xeque a oposição entre autêntico e cópia/imitação. Em Bellatin, como afirma Laddaga, essa repetição ocorre por meio de seus procedimentos de escrita, pelas histórias contadas e as temáticas recorrentes na sua obra, pela insistência em citar alguma deficiência, etc. Em Lísias – além dos procedimentos de escrita serem similares ao longo da narrativa – pela repetição de trechos do diário, isto é, o mesmo fragmento é repetido inúmeras vezes em versões mais resumidas, outras com mais informações, além de que determinadas expressões atribuídas à ex-mulher também se repetem, como se já fizessem parte do personagem Ricardo Lísias, como aquela em que cita a catedral de Notre Dame.

Mario Bellatin, que é o autor com maior produção literária de todos os escritores analisados nesta dissertação, aparenta não estar mais preocupado em demonstrar ou criar a imagem de um grande escritor – mas esta parece ser, também, outra maneira de inscrever uma persona autoral. Ele se impõe como tal, não somente pela importância de seu nome na literatura contemporânea, mas por sua escritura. Enquanto, nos outros escritores analisados aqui, há um desejo latente de tornar-se um grande escritor (especialmente em Lísias e Fux), Bellatin, ao não colocar em dúvida sua condição de grande escritor, acaba por assumi-la como certa. Contudo, as relações que se estabelecem com a escritura – e os meios de se fazer conhecido por ela –, inferem o interesse (e o desejo) de Obra (grande obra), apesar de não haver um interesse em manter-se fiel a certas noções modernas em relação à arte. *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* e sua apresentação/representação anterior à publicação do livro são um dos artifícios que corroboram essa hipótese. Contudo, como sugere a análise de Laddaga, ele também trabalha em seus textos com uma ideia de progressão, de continuidade.

Em Link a autoexposição não é tão aparente, e esse aspecto influencia, principalmente, o modo como suas narrativas são produzidas e o público que as procura. Há uma continuidade entre os três romances que formam a trilogia *Exposiciones*, que, de 1990 até os dias atuais, contam suas narrativas passando por chats, blogs, e-mails, na organização estética e temática dos romances, e atentando, justamente, para a interface pessoal dessas tecnologias de

comunicação¹⁰. Além disso, há um viés autoficcional nesses escritos, em que, como num diário, o escritor tenta entender as relações que estabelece consigo mesmo e com aqueles que fazem parte de seu cotidiano.

Nessas narrativas, os conceitos de “espetáculo” e “espetacularização” têm uma relação intrínseca com a elaboração da *persona* de escritor e com as experimentações escriturais, que, por sua vez, problematizam a noção de autenticidade, incluindo em suas textualidades fragmentos de outras narrativas, paródias a discursos que circulam no tecido social, assim como releituras e reescrituras de gêneros amplamente conhecidos que colocam em discussão, também, suas relações com a realidade e o cotidiano dos próprios escritores.

3.3.1 Espetacularização (de si) e autoficção

A autoficção é um dos primeiros procedimentos pelos quais o autor contemporâneo frequentemente se espetaculariza, tendo em vista que expõe a sua imagem tanto na narrativa que escreve quanto na exposição de sua vida pessoal ou de um personagem que ele apresenta e/ou representa. Santa (2016) atenta para o papel do leitor em relação à autoficção, que não deve ser lida e interpretada restringindo-se à vida particular do autor, mas na reinvenção de uma imagem ou identidade. Para Santa, é o processo de invenção e reinvenção que transforma o autor em uma *persona* criada a partir de seu próprio discurso e, paralelamente, envolve o leitor em uma trama cuja motivação é sempre a espera de novas informações acerca dessa *persona*, o que, na perspectiva do crítico, é uma tendência contemporânea que articula primeiro autoficção e, posteriormente, espetáculo sem, no entanto, separá-los. Ao contrário, entrecruza ambos, fazendo com que se complementem e se potencializem. Contudo, o entendimento acerca da autoficção é poroso, tendo em vista a dificuldade de sua conceituação pelos teóricos. Ainda assim, adotaremos a concepção de que a autoficção é um processo de escrita muito comum no tempo presente, que integra diretamente o leitor ao autor e suas obsessões históricas (DUALIBE; COSTA, 2016).

As narrativas que compõem o *corpus* dessa pesquisa portam traços autoficcionais materializados tanto pela presença do eu quanto pela fragmentação em que ele se sustenta¹¹.

¹⁰ *Exposiciones. Tres novelitas pequeño burguesas* é uma trilogia que tem como composição: *Los años noventa* (2001), *La ansiedad* (2004) e *Montserrat* (2007), precedidas por um Antiprólogo do escritor mexicano Mario Bellatin. Daniel Link compõe a trilogia registrando quinze anos das tecnologias de comunicação interpessoais, que vão desde a secretária eletrônica até o chat. Como uma linha tênue, que flerta com as escritas de si, Link aborda, também, temáticas como trabalho, família, amor, as relações, a doença, etc.

¹¹ Todas as narrativas analisadas materializam a fragmentação por meio de procedimentos estéticos que, por sua vez, refletem a própria fragmentação do eu autoficcional. Em *Divórcio*, esse procedimento ocorre pelos diversos

No entanto, os procedimentos autorreferenciais utilizados em suas composições são distintos, como vimos no capítulo anterior. De qualquer modo, todas essas narrativas reiteram o procedimento autoficcional. Logo, a autoficção destaca-se como um procedimento literário chave na construção dos processos de espetacularização nesses relatos, considerando que eles nascem, no caso das narrativas que analisamos, da exposição do autor ou da própria escritura, tanto pela narrativa referencial que escrevem quanto por sua espetacularização fora do objeto livro (pelas redes sociais, exposições em eventos e feiras literárias, por exemplo). Nesse sentido, a autoficção também parte da ideia de reprodução: uma ou várias cópias – não necessariamente correspondentes à figura real – do próprio autor, que também já é uma máscara escritural.

De fato, neste início de século XXI, a mídia e seu grande avanço propiciaram um espaço ideal para a disseminação das narrativas que põem em evidência o eu, formando, desse modo, um movimento de sobreposição entre obra, autor e público, da exposição em detrimento do que é privado (ARFUCH, 2010; KLINGER, 2006), por meio da exposição dos indivíduos em *reality shows*, assim como, na literatura, por meio de autoficções, autobiografias, testemunhos, confissões, perfis em redes sociais, entre outros. Nessa mesma direção, o escritor contemporâneo constrói uma *persona* pública materializada através tanto de seu discurso quanto de sua postura (auto)ficcional, por meio de suas publicações, entrevistas, participação em eventos – nos quais, em geral, expõe seu próprio livro e fala sobre ele –, revistas, jornais, etc. Nesse sentido, são cada vez mais frequentes os escritores “presentificados” pelos suportes midiáticos, confirmando a imposição do nome próprio como mote que retoma a figura do autor como um personagem público, espetacularizado, de fácil acesso (SANTA, 2016).

Contudo, para a eficácia da espetacularização é necessário um leitor que seja atraído e envolvido pela teia de referências e procedimentos de presentificação lançados tanto pelo autor empírico (por meio de seus aparecimentos públicos, blogs e redes sociais), quanto pelos circuitos literários em geral (entrevistas, eventos, resenhas, entre outros), enfim, tudo o que colabora para que o nome do escritor se articule a uma *persona* capaz de construir sua “imagem de escritor” (polêmico, bem humorado, pornográfico, acadêmico, criativo, de acordo com sua *mise-en-scène*, etc). A espetacularização funciona, aqui, como uma via de promoção

temas abordados, seja pela via do fluxo de consciência ou pelo uso do diário e/ou caderno de anotações; em *Meshugá*, materializa-se pelo processo de efeito *zelig* produzido pela junção dos demais personagens, que formam, juntos, o perfil do narrador-autor; em *La ansiedad*, a fragmentação ocorre tanto pelo ritmo das conversas pela internet, quanto pelos recortes de outros textos encaixados dentro da narrativa; e em *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, esse processo se dá pelos pequenos fragmentos que contam a história do protagonista somados ao dossiê em que são apresentadas as fotografias.

do escritor, mas também como uma parte constitutiva da materialidade pública de sua *persona*, daquilo que, publicamente, determinado escritor é, seja em sua escritura seja em relação aos diversos discursos associados a ele. A construção da *persona* de escritor do autor está atrelada às relações que ele e seu leitor estabelecem com a internet, as redes sociais, os blogs, já que “[...] tais espaços favorecem a manipulação de suas próprias identidades pelos sujeitos, o que permite ao leitor (*voyeur*) questionar a veracidade das informações ali presentes, verificá-las ou apenas observá-las” (SANTA, 2016, p.41).

Em razão da proliferação dessas narrativas e da construção da *persona* de escritor do autor, o leitor também exerce um papel dentro da espetacularização, uma vez que é devido à sua curiosidade e a seu desejo por saber da vida do autor que ele – o autor – acaba por tornar-se uma celebridade, que, por sua vez, se torna um motivo fundamental da construção das personagens que cria e do que narra.

Ludmer (1999) afirma que a figura da celebridade é um fenômeno oriundo das massas, identificado já no século XIX, em decorrência das mudanças no âmbito das comunicações (em especial, as tecnologias da comunicação), coincidindo com a proliferação da cultura de consumo e destacando-se por relacionar-se à profissionalização do jornalismo, como um dos ramos da indústria cultural – a indústria do desejo:

Las historias y los cuentos de personas (las historias de vida) fueron centrales como *símbolos humanos* que podían sintetizar acontecimientos locales, problemas sociales o tragedias sociales. Los nombres comenzaron a ser noticia. La fotografía daba una imagen realista. Los sujetos podían ser “freaks” (LUDMER, 1999, p.187).

O relato e a figura da celebridade emergem a partir do jornalismo e, obviamente, estão relacionados à imagem. Segundo Ludmer, em relação às entrevistas realizadas com celebridades nesse contexto, o que de fato importa não é o que eles dizem, mas precisamente aquilo que não dizem: “[...] su mundo, su escena, sus gestos” (LUDMER, 1999, p.192), isto é, a intimidade com o público proporcionada pela fama, aquilo que o jornalista “inventa” sobre o mundo que cerca a celebridade. Daí – pautada em estudos de Richard Schkel – a autora ponderar que a importância das pesquisas acerca da celebridade está em observá-la como princípio que articula ideias (políticas, estéticas, morais, sociais) sobre o poder, e não por meio da vida das pessoas que alcançam a fama, uma vez que os famosos são apenas símbolos dessas ideias.

A autora analisa, ainda, livros sobre pessoas célebres, um deles é *Cien hombres*

*célebres*¹². Acerca do livro em questão, é importante salientar que Ludmer o destaca por acreditar que esse *best seller* surge na vida dos jovens latino-americanos como uma evidência, junto aos novos meios de comunicação, de uma nova política cultural, tendo em vista que encarna ideais, valores e uma luta política e cultural que pode servir de modelo, justamente, para essa juventude. As celebridades, nesse livro em especial, são apontadas como modelos a serem seguidos, por isso a exibição de suas vidas é feita. O livro tem como subtítulo “confesiones literárias”. A palavra “confissão” condensa a posição pessoal do autor Soiza Reilly sobre a cultura de celebridade e, inclusive, o debate que se estabelece entre o popular e o literário, que Ludmer descreve, respectivamente, como a escrita para duzentos mil exemplares e a escrita para si próprio, que se configuraria como um debate íntimo entre o jornalista e o poeta.

Dessa forma, ao mesmo tempo em que o jornalismo é fonte de renda para os escritores e, conseqüentemente, uma abertura de espaço para as publicações, por outro lado, questiona a noção de autor. Inicialmente, a figura do autor (jornalista) aparece atrelada à das celebridades (que se expõem), criando, para elas, uma *persona* pautada mais em sua imagem do que naquilo que propriamente dizem. No entanto, ainda em relação ao livro *Cien hombres célebres*, é possível perceber, na análise de Ludmer, uma faceta importante do autor, citado por ele próprio, que aqui utilizaremos para analisar a figura do escritor como celebridade:

Yo fui el primer literato que en América del Sur *desnudó* a los grandes hombres europeos. Con mis libros, he contribuido a que se conocieran muchos talentos que, no obstante estar ya consagrados en el viejo mundo, eran desconocidos para América. Hacer que un libro más se lea, equivale a desasnar un hombre. Yo he desasnado a muchos... (REILLY *apud* LUDMER, 1999, p.190).

Em sua fala Soiza Reilly, o autor de *Cien hombres célebres*, coloca-se como figura central e de relevância na/da narrativa, como aquele que desnuda as celebridades. Coloca-se, também, como uma celebridade, tendo em vista que é graças a ele e a sua narrativa que se pode ter acesso aos “talentos europeus”, por exemplo. Dessa forma, apropriando-nos do trabalho de Ludmer, apesar das diferenças contextuais – na época estudada em seu trabalho, a cultura de massa estava estabelecendo-se –, pode-se admitir que o relato de celebridade é parte integrante das escrituras modernas e contemporâneas pautadas na espetacularização de si, por dois aspectos. Primeiro, por tratar de referentes ou autorreferentes e, segundo, por

¹² Trata-se de um livro argentino, oriundo de crônicas-entrevistas realizadas por Soiza Reilly a celebridades internacionais que apareciam seriadas na revista *Caras y Caretas* nos anos 1907 e 1908, resultando em 1909 na organização do livro, que se tornou *best-seller* (LUDMER, 1999).

colocar duplamente a figura do autor como celebridade: a. como personagem principal de suas narrativas, isto é, se utilizarmos as palavras de Ludmer, como talentos que merecem o foco sobre si mesmos; e b. como os escritores que merecem atenção e que, graças ao patamar em que a cultura de massa atualmente se encontra, aumenta, também, substancialmente os potenciais de divulgação e circulação de sua obra, pois há uma potência ainda maior na exposição dos escritores.

Santa (2016) afirma que a espetacularização do escritor e, conseqüentemente, de sua vida tem uma ligação direta com o papel de leitor¹³ visto como *voyeur*¹⁴. Na concepção de Santa, esse é um aspecto que marca justamente a tendência de falar de si, de se colocar em evidência, dentro da literatura – anteriormente citada por Arfuch (2010) –, o que se acentua devido à proliferação dos discursos apresentados na mídia e, especialmente, na internet. Tais possibilidades acarretam uma maior receptividade para a obra, pois “[...] a experiência do indivíduo que fala de si está em confluência com o espetáculo em torno do escritor” (SANTA, 2016, p. 36).

Logo, a postura do leitor como *voyeur* se reflete, também, na postura do autor, que, quanto mais deseja e procura ser visto como um grande autor, mais tende a investir num excesso da espetacularização de si. Lísias e Fux são exemplos desse aspecto. Porém Lísias utiliza o falar de si de forma mais clara do que Fux, que o faz velando o modo como se expõe na narrativa. Em relação às narrativas analisadas nesta dissertação, Ricardo Lísias espetaculariza sua figura por várias frentes: a de falar de um aspecto pessoal de sua vida, o divórcio; o de mostrar o processo de escritura da narrativa e, também, por meio dos artifícios que estão fora do livro como objeto estético; Fux se espetaculariza recriando sua imagem de autor na narrativa de *Meshugá*, todavia de forma mais velada do que Lísias, mas se espetaculariza também utilizando esses elementos – que, apesar de estarem fora do livro se articulam e formam uma parte de sua textualidade. Alves (2019b) afirma que não é

¹³ Ludmer (1999) salienta que a celebridade surge, também, relacionada às mudanças sociais e ao aumento do número de leitores, justificando o último argumento com o acesso aos duzentos mil exemplares semanais de *Caras y Caretas*, publicados no final do século XIX.

¹⁴ Charles Baudelaire (1996) associa o *flâneur* ao burguês, cuja disponibilidade de tempo lhe outorga o luxo de poder desperdiçá-lo (desfrutá-lo) observando as multidões, no entanto, à procura de experiência, não de conhecimento: “Sua paixão e profissão é desposar a multidão” (BAUDELAIRE, 1996, p.20). No século XIX, a figura do *flâneur* se caracteriza por ser um observador dos centros urbanos – Baudelaire usa Paris como exemplo –, um sujeito cuja descrição do que vê não está atrelada nem à neutralidade nem ao distanciamento daquilo que observa. Além disso, permite-se um olhar distraído, isto é, que modifica inúmeras vezes o modo pelo qual percebe e interpreta o que observa. Por sua vez, transpondo esse traço da figura do *flâneur* para a nossa época – dada a ideia de que ele é um *voyeur* do mundo –, haveria que admitir que esse olhar não se restringe somente ao burguês, ele se amplia, uma vez que há, por um lado, o interesse e a possibilidade crescentes de ver tudo proporcionado pelas mídias, e, por outro, a rapidez e superficialidade desse exercício. Nesse sentido, *voyeur* e *flâneur* se aproximam e se distanciam.

coincidência que a referencialidade e a autorreferência sejam procedimentos fundamentais da escrita de Jacques Fux, “[...] por meio da qual se aponta para um processo em que a vida oferece insumo para a obra, que, por sua vez, amplia o alcance da vida (de escritor) do autor” (ALVES, 2019b, p.6).

A diferença em relação a Bellatin e Link está, justamente, no fato de que Lísias e Fux buscam a todo o momento essas aparições em que se sobressai a imagem do grande autor que tem muito a dizer sobre sua obra, que é muito requisitado para entrevistas, eventos, para se fazer presente, etc. Barthes, dissertando acerca da presentificação do autor, ainda que delegue à linguagem a função primordial dentro das narrativas, comenta:

[...] o autor reina ainda nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas das revistas, e na própria consciência dos literatos, preocupados em juntar, graças ao seu diário íntimo, a sua pessoa e a sua obra; a imagem da literatura que podemos encontrar na cultura é tiranicamente centrada no autor [...] a explicação da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, que nos entregasse a sua confiança (BARTHES, 2004, p.1-2).

Entretanto, ainda que o “império do autor” tenha muito poder, Barthes (2004) entende que o texto (moderno) promove um afastamento do autor, colocando-o como uma figura secundária no contexto literário, uma vez que a escrita tem a capacidade de apagar sua voz. Para Barthes, o afastamento do autor muda toda a dinâmica do texto: o autor moderno nasce justamente ao mesmo tempo em que nasce sua narrativa; o texto é um espaço cujas dimensões são múltiplas e há um abandono da ideia de originalidade, o argumento de que é formado por citações (isto é, outros textos, outros referentes) resultantes de variados aspectos da cultura; o afastamento do autor acaba com a falácia de que ele teria as respostas para os questionamentos acerca de seu texto, o que restringiria o texto a uma interpretação fechada, única, última, acabando, também, com o “império do crítico”. Dessa forma, Barthes chega à conclusão de que a escrita é múltipla, mas há um lugar comum de reunião dessa multiplicidade, que é o leitor: “[...] a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino [...] o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; é apenas esse alguém que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito” (BARTHES, 2004, p.5). Nesse sentido, Barthes falaria no afastamento do autor e colocaria em seu lugar o leitor. Foucault, por outro lado, além de defender o desaparecimento do autor, atribui a esse espaço vazio em que, supostamente, o autor assume algumas funções:

O fato de haver um nome de autor, o fato de que se possa dizer ‘isso foi escrito por tal pessoa’, ou ‘tal pessoa é o autor disso’, indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo status [...] A função do autor é portanto característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade (FOUCAULT, 2006, p.13-14).

Nesse sentido, quando o autor analisa e/ou comenta um de seus livros – fato comum do mundo altamente midiaticizado –, não é o autor que está se expressando, e sim o crítico ou o comentador que existe atrelado ao mesmo sujeito real. Todavia, Klinger (2006) afirma que, na literatura contemporânea, não há um apagamento ou morte do autor, ao contrário, que ele retorna, e a espetacularização é um dos artifícios pelos quais a figura do autor ressurgue com voz atuante em seus relatos, inclusive como parte deles, como também salienta Leonor Arfuch:

[...] há um indubitável retorno do autor, que inclui não somente uma ânsia de detalhes de sua vida, mas os “bastidores” de sua criação; multiplicam-se as entrevistas “qualitativas” que vão atrás da palavra do ator social; persegue-se a confissão antropológica ou o testemunho do “informante-chave”. Mas não apenas isso: assistimos a exercícios de “ego-história”, a um auge de autobiografias intelectuais, à narração autorreferente da experiência teórica e a autobiografia como matéria da própria pesquisa, sem contar a paixão pelos diários íntimos de filósofos, poetas, cientistas, intelectuais (ARFUCH, 2010, p.60-61).

A espetacularização da figura do autor é um procedimento que ultrapassa as barreiras do livro publicado, que se expande pela rede, e por outros meios de expressão artística e de comunicação. Para o escritor, existe um grande interesse em estar presente e visível¹⁵, e para atingir esse objetivo ele pode usar estratégias de autopromoção, como participação em eventos, publicidade na internet, compartilhamento de textos e resenhas elogiosas sobre seus livros em redes sociais, autodefesa acerca de críticas negativas, entre outros, fazendo com que a imagem que apresenta e que divulga esteja frequentemente em circulação, já que é através desse movimento ininterrupto que ele consegue estar sempre “à vista” e ao “alcance” de todos, articulando um movimento fundamental para sua promoção e reconhecimento como escritor (SANTA, 2016).

Lísias, em geral, utiliza suas redes sociais para comentar suas narrativas e expor os comentários e/ou textos de outros acerca delas. Quando questionado pela Revista *Você*: “Em *Fisiologia da Idade* você diz que, na sua literatura, procura 'expor a exposição'. Isso

¹⁵ “O plano do relato apresenta, por sua vez, o deslizamento da pessoa ao personagem, ou seja, à construção ficcional que toda aparição pública supõe e, conseqüentemente, a uma lógica narrativa das ações” (ARFUCH, 2010, p.191).

começou a acontecer em *Divórcio*, né? Por quê?”, ele responde:

O que acontece é o seguinte: em parte, os livros que eu escrevi — **como eu falo na última entrevista que dei pra VICE** — são textos, em geral, de denúncia. *O Céu dos Suicidas* não é um texto de denúncia. O que aconteceu depois da Disneylândia do *Divórcio* (Disneylândia é a melhor palavra para descrever tudo que ocorreu) me pareceu evidente a dificuldade de constituição da literatura como um objeto literário. Uma parte da reação eu esperava, mas outra, da confusão inteira que se fez em cima do *Divórcio* foi desapropriando do que fosse literário. Nesse texto [*Fisiologia da Idade*] eu denunciei a exposição da exposição, como eu já tinha feito com *Delegado Tobias* (LÍSIAS, 2015, sem número de página).

Já em um “ensaio-manifesto” publicado na *Scriptorium* pelo próprio autor, Ricardo Lísias, que nomeia o texto com o título “Eu sou normal” e explica conceitos, ideias e comentários acerca de sua obra como um todo e, especificamente, do romance *Divórcio*, imita o discurso de um crítico de sua narrativa e da recepção a seu respeito:

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 discurso: 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 (LÍSIAS, 2015, p.85).

Na citação acima, Lísias, além de mostrar-se surpreso e, supostamente, constringido — o que também pode ser considerado como parte da espetacularização de si, da atuação de sua *persona* de escritor — com leituras de *Divórcio*¹⁶ que, em geral, foram/são realizadas a partir do conceito de autoficção, também faz paródia de discursos conservadores sobre a literatura contemporânea, tendo em vista que, quando afirma que o texto literário passa por uma diminuição de seus leitores em detrimento da leitura do que ele denomina como “entulho extraliterário”, o autor recicla o discurso de estudiosos que criticam a literatura

¹⁶ Apesar de usar o texto “Eu sou normal” para rebater as associações de *Divórcio* à autoficção, além de comentar sobre o romance e sobre conceitos tais como a própria autoficção, noções de autor, representação e viabilidade na criação de realidades, o autor não cita nenhum dos artigos ou relatos que associam a narrativa de *Divórcio* a uma leitura que se limita apenas ao autoficcional.

contemporânea por sua aproximação do massivo¹⁷. Ao fazer isso, no entanto, Lísias acaba revestindo o fragmento de um matiz fundamentalmente paródico, pautado na repetição e, de certo modo, na diferença.

Lísias utiliza como método a reciclagem de discursos de certa crítica, ironicamente. Essa imitação do discurso ou uso do discurso e da língua pode ser vista como um procedimento de pós-produção (BOURRIAUD, 2009). Reciclar é, portanto, dar outra perspectiva – seja para uma imagem, um som, um texto –, um trabalho de pós-produção. Tal reciclagem do discurso crítico em Lísias atua como procedimento que espetaculariza o espetáculo gerado por seu livro, tendo em vista que ironiza os discursos contrários à sua prática narrativa, expondo-os num discurso que expande *Divórcio*, não em sua diegese, mas no movimento mais amplo de sua textualidade situada como num campo expansivo.

Em Link há um procedimento semelhante¹⁸ ao de Lísias no que se refere à imitação do discurso da crítica de sua própria obra. Nele, a escritura

[...] no asume demasiado el contexto de la cultura de masas ni la cultura *gay*. Se trata de ver ahí como se articulan la técnica y la pasión amorosa, dos intensidades de orden diferente, dos ritmos casi excluyentes, dos velocidades incompatibles. En mi novela hay sólo dos cartas manuscritas, enviadas por correo tradicional. Esas cartas llegan (así hay que entenderlo) cuando la relación amorosa ya está resuelta y condenada al fracaso. Sólo la velocidad del correo electrónico permite una relación que, como la que cuento, está tan mal planteada desde el comienzo (LINK, 2004, p.20).

E em uma entrevista, Link defende a seguinte ideia:

Se debe pensar a la crítica más allá del juicio de valor. La crítica implica situar un texto en un mapa, relacionarlo con otro, establecer sus condiciones de existencia y, además, comentar si a uno le gusta o no. Pero no se puede decir que es malo porque a uno no le agrada. Una crítica debe tener dos momentos: el de situación y análisis del objeto, y el de evaluación, donde se revela si cumple o no con las expectativas (LINK, 2011, sem número de página).

¹⁷ Leyla Perrone-Moisés, em seu livro *Mutações da Literatura no século XXI* (2016), defende que a democratização da literatura é um equívoco, haja vista que é resultante de uma geração cuja “globalização econômica não resolveu os problemas nacionais em termos gerais e igualitários, e o multiculturalismo se transformou em enfrentamento de particularismos” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 40). Por mais que sua premissa não possa ser desconsiderada, no plano da discussão sobre as relações entre cultura, arte e política, ela é anacrônica, uma vez que a autora denomina essa condição da literatura de “pós-moderna”, qualificando sua época como um período desastroso que, segundo ela, contribui para os problemas literários atuais e seu consequente reflexo na pouca importância delegada à literatura dentro dos currículos escolares – mas isso é dito num livro publicado na segunda década do século XXI, quando essas questões não representam novidade para ninguém, apesar de o título do livro associar tais traços ao século XXI, a partir do que a crítica chama de “mutações da literatura”.

¹⁸ Em ambos os autores, os comentários sobre sua própria narrativa estão inseridos dentro do romance, no entanto em Link ele inventa entrevistas, como já analisamos, e Lísias cria cartas e um suposto e-mail do advogado de sua esposa, internamente à própria diegese.

Nos fragmentos acima, Link aponta, primeiro, para uma indistinção entre crítica e ficção – presente inclusive na narrativa de *La ansiedad*. E, em segundo lugar, para modos de leitura de seu romance – “así hay que entenderlo” –, o que também é uma característica da narrativa de Lísias, considerando-se que ele afirma que *Divórcio* deve ser lido de uma determinada forma e não de outra – notem a pretensão de crítico falando no/pelo/através do escritor, e vice-versa. Em terceiro lugar, ambos afirmam que seus romances fazem parte de um projeto maior ao qual se dedicam e que, por sua vez, criam a imagem de obra para seus escritos. Entretanto, Daniel Link aponta, na última citação, para outro gênero explorado em seu romance, a carta:

(Manuscrito, sin fecha)

Manu,
 yo no sabía cómo hacer, cómo decirte que me siento muy mal.
 Me marché sólo porque no aguantaba la situación. Te vas a poner muy mal, triste, enfadado, con rabia.
 Te entiendo porque estoy rompiendo el corazón, lo que temebas.
 No lo quería hacer, pero cada uno tiene su modo de estar y de reaccionar.
 Vos también, de otro modo, me rompiste el corazón, no te quiero cargar pero me parece que alguien enamorado, como me dices que lo estás de mí, no pasaría tanto tiempo con el “chat gay”, con fotos de chicos y otras cosas...
 Supongo que no me querías dañar. Pero sí, no lo aguanté.
 Hay muchas cosas falsas o raras por lo menos dentro de vos que perdí totalmente fe y deseo por nuestra relación.
 Así que no tuve elección y tenía que escaparme.
 Sé, no es elegante pero no puedo afrontar, de momento, más discusiones, más malentendidos.
 Creeme, te quiero mucho como persona. Hiciste mucho para mí pero lo resentí como para “comprar” nuestra relación. Lo siento mucho, lo siento tanto. Yo quiero hablar con vos pero con calma sino no vale la pena.
 Dejamos pasar unos días y hablamos.
 Por favor, piensálo bien, para poder hablar juntos con honestidad.
 Un beso

Michel. (LINK, 2004, p.169).

De: Josefina Ludmer. “La novia robada (a Faulkner)” en *Onetti, los procesos de construcción del relato*. Sudamerica, Buenos Aires, 1978
 Para: manuspitz@hotmail.com

La carta – la forma epistolar – exhibe ciertos elementos que fundan la escritura. Es, ante todo, un diálogo escrito con lo que queda del otro (su palabra-voz, resonando) cuando se ausenta; en verdad exige del otro la desaparición elocutoria – el silencio: esa forma de la muerte – para incluirlo como destinatario y lector. Si toda escritura implica un público interno contradictorio, una figura a la cual se dedica – otro yo, otro modelo plagiado, padre, que se trata de seducir y destruir a la vez -, la carta manifiesta en su

forma misma este conocido juego de dual: supone la muerte de ese público y las suscita, pero requiere su resurrección en el momento de la lectura, que acarreará la muerte correlativa de su autor. Toda carta es una cita alternada con la muerte (de los pronombres en la correlación de la subjetividad); como en el duelo, como en el juego, lleva al extremo la inversión permanente de las funciones de los participantes. [...] En realidad la carta es el modelo del discurso bivocal: se orienta no sólo hacia lo que dice sino hacia otro relato, incluye la palabra del otro y hace presente la cita – elíptica o tácita – del discurso de su destinatario: la otra palabra escinde y desposee al que escribe, que resulta yo (y su palabra) y otro que yo (la palabra del otro). La oscilación entre texto propio y texto (discurso, voz) del otro que produce el propio, la posibilidad de reversiones constantes en el campo de los pronombres personales, la necesidad de absorber el relato del otro para poder replicar y de suponer siempre otra carta (anterior o futura) para poder escribir, hacen de la forma epistolar un depósito de las propiedades de la escritura en el campo de la propiedad: no se sabe de quién es la carta, si de aquel que la escribió, dijo yo y citó al otro, o de quien la recibe y la exhibe, de quien lee yo (LINK, 2004, p.171-172).

Para Herrero (2017), as narrativas de Link (especialmente *Los años 90* y *La ansiedad*) compartilham de alguns aspectos: “A partir de un acontecimiento doloroso, la escritura, que hasta aquí sólo era posible en tanto remedo, copia o reproducción, se transforma en gesto, en intención, en potencia de una escritura otra” (HERRERO, 2017, p.99). Desse modo, o que até então – os deslocamentos, as fragmentações, entre outros – funcionava com espaços de ausência – são interrompidas pelo formato epistolar: “La vida ha perdido sentido para quien escribe, y esto sólo es registrable mediante la forma de una carta” (HERRERO, 2017, p.99). O fato de suprimir a data abre espaço, na primeira das duas citações blocadas acima, para uma lacuna acerca do término do relacionamento, considerando-se o espaço temporal distinto e relativamente grande, se compararmos a carta com a emergência e rapidez das redes sociais. Por sua vez, na segunda citação, Link usa um fragmento de Ludmer, como que para assegurar o que fala, comentando sobre a carta e a ausência daquele que se vai. O processo frequente em sua narrativa constitui-se numa via de mão dupla: a ficção e a crítica se imbricam, mas, além disso, os textos incorporados de outros autores retroalimentam a própria escritura, num deslizamento constante por caminhos que vão se abrindo na escritura.

Desse modo, a autoficção não deixa de estar presente na escritura de Link, primeiro porque ele constrói suas narrativas no blog *Linkillo* como em um diário pessoal, segundo porque essas escrituras aproximam-se das vivências do próprio autor. No “Dossier de prensa”, ao se questionar acerca dos nomes e suas relações com a autobiografia, no entanto, o autor afirma “[...] la trama tiene poco de autobiográfica”(LINK, 2004, p.15). Os chats, e-mails, os fragmentos de críticos e escritores literários, todos os materiais passam pela organização do autor e criação dos diálogos presentes nos chats, por outro lado, sugerem que Daniel Link

também está aí, ora como autor, ora como personagem, ora referência, enfim, como parte da escritura:

De: Manuel Spitz <manuspitz@hotmail.com>
 Para: Michel Gabineau <m_gabineau@yahoo.com>
 Assunto: RE: Desde Tartagal
 Fecha: Martes, 01 de Agosto de 2000 11:44 a.m.

¡Mi amor! Espero que todo ande bien, dentro del desastre. Imagino tu malhumor. Buenas noticias, por lo menos: Daniel Link parece que te consiguió algo de los remedios que necesitas (LINK, 2004, p.166).

Em um e-mail de Manuel cobrando a Michel pelo valor que teria gastado em passagens com ele, também aparece o nome de Daniel Link como uma possibilidade de ser alguém com quem Michel tenha contato, uma vez que não responde mais os e-mails de Manuel:

[...] No recibí contestación a los últimos mensajes y varios corresponsales me han dicho que el servidor de yahoo no está andando del todo bien. Reenvío este mensaje a las direcciones de las personas con quienes podés estar en contacto para estar seguro de que lo recibas. Un abrazo con la estima de siempre. Hasta la vuelta, c.c. Mrita Anchorena, Élida Montoya, Dr. Daniel Link, Celeste Antonini, Eva Gassner, Roco Tamburini, María Eregard, Ricardo Moreno, Marcela López, Dr. Francis Bentley, Mauricio Farinelli (LINK, 2004, p.237-238 – grifo nosso).

Há que observar, contudo, que a aparição do nome de Daniel Link nas falas de Michel ou de Manuel “[...] no es una voz superior, sencilla o exclusivamente” (ALVES, 2017, p.158), mas, sim, um procedimento para a espetacularização de si (autor), pela via autoficcional, a partir de estratégias de referencialidade.

Por sua vez, Jacques Fux, apesar de não analisar especificamente *Meshugá* por meio de uma escrita acadêmica, como o faz Lísias, escreve sobre o romance dentro da própria narrativa, nisso mais próximo de Link, quanto a isso, atentando para as dores e dificuldades de encontrar-se no processo de escrita do romance:

Ele enlouqueceu junto com seus personagens. Já não sabe mais de quem fala. Ignora de quem são as dores, as memórias, as tramas, os traumas e as invenções. Desconhece e adultera as verdades históricas, as biografias, as próprias reminiscências. Ele precisa testemunhar sua mediocridade. Tem que confessar sua fragilidade e sua ojeriza. Busca alguma forma de redenção e de suplício através da escrita (FUX, 2016, p.179).

Ele começa a escrever o livro achando que seria uma grande libertação. E uma grande piada. Acredita que sua depressão e tristeza tenham passado.

Imagina que agora tudo vai ser mais fácil, leve e divertido. Quer ironizar e refutar as crenças conspiratórias e absurdas sobre o judeu louco, *meshugá*, e provar que tudo é uma brincadeira infinita. Mas não é nada disso que se sucede. Ao vasculhar a alma e a mente de seus atormentados personagens, se confronta com a própria vida e a própria loucura. Ele então aceita e compreende o sacerdócio da escrita. Da criação e do autoextermínio. Sente a dor autêntica, legítima e sincera do outro e de si mesmo (FUX, 2016, p.192).

O mesmo Jacques Fux (2013) escreve acerca do processo de escrita tanto como alívio/libertação quanto um processo doloroso de redescoberta de dores e de aceitação. O autor ainda afirma que, quando não está escrevendo, se encontra morto, logo desapega-se da literatura pela vontade de viver e de reinventar a vida: “Reinventar a invenção literária. A autobiografia ficcional. A autobiografia literária. Autoficção. Redescobrir e reconstruir a ficção que aqui se acaba com a *disparition* do meu eu” (FUX, 2013, p.63). A narrativa de *Meshugá*, também apresenta uma relação com o Fux pesquisador e crítico:

Sua pesquisa recente de pós-doutorado foi sobre testemunhos escritos da Shoá. Como essa investigação e esses textos atravessaram a escrita do livro? O tema Shoá me é muito tocante. Especializei-me na questão francesa e como a França, depois do término da Segunda Guerra, resolveu ‘reescrever’ e ‘inventar’ a sua própria memória coletiva. Segundo eles, todos foram contrários ao regime nazista e, por isso, decidiram esquecer os “detalhes” de sua participação no genocídio e seguir, felizes, em frente. Porém, não enfrentar a memória, se mostrou (e tem se mostrado) muito assustador. A onda de ódio que cresce na França contemporânea é, sem dúvidas, fruto desses muitos anos de silêncio, de ficção e de recalque em relação à sua participação e coautoria na Shoá. Nesse período de estudo, conheci a minha personagem Sarah Kofman, que abre dolorosamente o livro. Sua história é pesada, sofrida, implacável. Ela foi uma criança que viveu na pele a perversidade da sociedade francesa. Conseguir sobreviver, mas não foi capaz de enfrentar a própria memória. No meu livro tento entrar na cabeça dessa filósofa. Dessa que foi uma das maiores acadêmicas francesas. Dessa mulher/criança que nunca suportou seu corpo, sua história, e ter sido “salva” do extermínio (FUX 2019, sem número de página).

Contudo, o estudo que Fux realiza acerca da *Shoah* e que ecoa em sua narrativa mescla as figuras da *persona* de escritor, narrador, crítico, pesquisador, tendo em vista que, tal como percebe em sua pesquisa, a experiência traumática da *Shoah* impossibilita/dificulta o testemunho¹⁹ sobre esse trauma, de certo modo retratado, também, na dificuldade de escrita

¹⁹ O testemunho é impossível para aqueles que vivenciaram a *Shoá*, no entanto mesmo diante da impossibilidade de falar sobre, eles são impelidos a narrar: “Já que o “real” resiste à simbolização, o texto que o “manifesta” constrói-se entre a necessidade e a impossibilidade de narrar, o que significa, conforme ressalta Giorgio Agamben, que a dificuldade faz parte da própria estrutura do testemunho, pois se o que aconteceu se apresenta aos sobreviventes como algo verdadeiro e inesquecível, por outro lado essa verdade não deixa de ser inimaginável” (FUX; CEI; CARNEIRO, 2012, p.405).

do romance. Deste modo, o autor espetaculariza e borra os limites entre personagem, pesquisador e escritor, ao mesmo tempo em que espetaculariza sua escrita.

Já as figurações de si como artista em Bellatin são mais veladas, apesar de não deixarem de existir encobertas nas falas de seus narradores, que, por um aspecto ou por outro – como veremos à frente – espetacularizam o autor. Em uma de suas aparições – na Feira Internacional de Paraty, a conhecida FLIP em 2009, o autor discorre acerca dos componentes autobiográficos em seus escritos, que aqui recuperamos a partir de Albornoz:

Nessa ocasião, foram mencionados os distintos registros que Bellatin utilizava na hora de narrar as histórias fragmentadas, desenvolvendo um narrador que escreve como se se tratasse de outra pessoa, utilizando um senso de humor muitas vezes estranho, de uma densidade incomum. Falava-se de uma espécie de tática de guerrilha (uma prática semelhante à idealizada por Aira), que Bellatin lançaria mão ao escolher editoras marginais que possibilitam a menor intervenção no texto e, também, no próprio autor que, diante deste movimento altamente ambivalente, tende a desaparecer. Em entrevistas, Bellatin já anunciou um desejo nada secreto de que, algum dia, seus livros sejam publicados sem a necessidade de expor o seu nome na capa, de forma tal que os leitores consigam identificá-lo exclusivamente pela forma do relato. Ou seja, o escritor almeja ser identificado por um sistema de escrita, um espaço no qual – em princípio – o que interessa é a forma (ALBORNOZ, 2012, p.72).

Ao colocar a escrita em um plano superior ao próprio autor, almejando ser identificado não pelo seu nome, mas por um sistema atrelado à própria escritura, um espaço no qual o que interessa é a forma, Bellatin faz dois movimentos: o de desaparecer e reaparecer no texto. Procura desaparecer como ideia de autoria, mas reaparece como marca – no sentido de uma escrita cujos traços marcantes são inconfundivelmente daquele autor e não de outro. Nessa perspectiva, a figura do leitor se sobressai quando na ausência desse escritor. A partir da leitura e interpretação dos textos e das lacunas deixadas pela escrita fragmentária, (re)cria sua própria narrativa. No entanto, Bellatin ainda existe na narrativa, mesmo sem a necessidade de recorrer à presença de si como autor, num livro que ultrapassa a ideia do gênero e funciona mediante suas próprias regras, que dá autonomia para construções a partir da escrita (ALBORNOZ, 2012).

Além de criarem “espetáculos de realidade”, os autores estudados aqui se colocam como figuras fundamentais em suas obras (MELO, 2015) ou, mesmo, como parte delas, ainda que, por vezes, isso se dê por denegação. Dessa maneira, o emprego de referências que fazem menção a si próprio (o autor) pode ser lido como sintomas de um complexo processo de espetacularização (SCHOLHAMMER, 2011) de si, de seu nome, de sua assinatura e dos

procedimentos criativos empregados na escritura.

3.3.2 *Espetacularização e performance*

Segundo Klinger, os textos ficcionais e a vida pública do autor são faces de uma mesma produção cujo intuito é criar uma imagem autoral. Nesse sentido: “[...] O autor é considerado como sujeito de uma *performance*, de uma atuação, que “representa um papel” na própria “vida real”, na sua exposição pública, em suas múltiplas falas de si, nas entrevistas, nas crônicas e autorretratos, nas palestras” (KLINGER, 2008, p.24). É a partir dessa perspectiva que a autoficção aproxima-se da *performance*, também no sentido que o conceito tem para as artes cênicas, considerando-se que a narrativa autoficcional pressupõe uma dramatização de si, do mesmo modo que ocorre no teatro, em que, num sentido duplo, real e ficcional, se confundem: “[...] a dramatização supõe a construção simultânea de ambos, autor e narrador” (KLINGER, 2008, p.25). Dessa forma, ainda que os escritos não destoem da *persona* do autor, a teatralidade estaria presente, mesmo fora dos livros – não das narrativas –, pois se materializa nos modos como se comporta, fala e assume os personagens que cria tanto em suas narrativas como fora delas, expandindo-as em algum nível, também.

Entre o final do século XX e começo do século XXI, em diferentes regiões da América Latina são produzidas narrativas com características distintas entre si, mas que apresentam em comum a busca por estabelecer relações com práticas de artes em que o corpo adquire um papel fundamental. De forma que são escritas “[...] novelas, ficciones breves, novelas con dibujos, con fotografías, narraciones que parecen guiones teatrales y ficciones que no respiran por su incansable proliferación de texto tramadas a partir de motivos artísticos” (RÍOS, 2018, p.101).

William Vieira (2016) fala, em seu ensaio, que o corpo é um dos principais elementos presentes em *Divórcio*, está na capa, no primeiro capítulo de forma mais enfática e repetitiva, e em todo o decorrer do texto. Esse corpo é a representação do corpo físico, o corpo de Ricardo Lísias. Um corpo que, além de se materializar na escrita, surge e manifesta-se fora dela, um corpo que age e encena na narrativa. Essa encenação começa antes da publicação do livro, como já vimos, à medida que Lísias começa a introduzi-lo quase que imperceptivelmente nas suas falas, gestos e *performances* em suas aulas e redes sociais: principiam com a Corrida São Silvestre – posteriormente citada e usada como mote em *Divórcio* –; nela, para além do Ricardo Lísias que ali corre de forma amadora, há, também, o Ricardo Lísias ator encenando apenas uma das partes do espetáculo que é a narrativa de

Divórcio. Nesse sentido, a encenação é um contínuo que vai da publicação dos contos “Três Marcelos” e “Divórcio” pela *Revista Piauí* e prossegue, posteriormente à publicação do livro, com as suas reações associadas à recepção do livro pelos leitores.

Divórcio deixa de ser uma narrativa presa às páginas do livro e passa a funcionar como espécie de uma grande instalação, em que se misturam outros livros do autor, contos, interação entre autor e leitor, uma história em que está imbricada de ficção e realidade, cuja pauta principal se estende para outros temas também inacabados, que não se restringem ao divórcio, de maneira que o autor que tem sua imagem totalmente atrelada ao Ricardo Lísias personagem e ao Ricardo Lísias narrador. Esse aspecto está tão presente na narrativa de Lísias como um todo, que vai se reforçando no decorrer de suas publicações. Como já havíamos mencionado, Lísias objetiva que suas narrativas sejam parte de um todo, um projeto literário maior, logo todas elas estão inter-relacionadas. Em *Delegado Tobias*, por exemplo, Lísias intensifica essa *performance*, atuando em um vídeo publicado pela editora Lote 42 cujo nome é *Booktrailer Inquérito Policial: Família Tobias*²⁰. No vídeo, ele está sendo revistado por um policial e tenta justificar que se trata apenas de um livro, que nada que é dito nele é verdade, somente a literatura é verdade. O vídeo termina com a incitação a uma investigação que convida o espectador a conhecer o novo livro – *Inquérito Policial: Família Tobias* – no site da editora, com as cenas da gravação “comprovando” que isso é uma encenação, e nada mais. O vídeo ainda convida a quem assiste para uma *performance* teatral de Lísias – o autor – acerca de sua narrativa:

Mas cremos que a questão vai ainda mais longe. Com a exposição da intimação judicial, Lísias trouxe a público um lado mais agressivo de sua performance autoral, tentando talvez emular o que fazem autores como Christine Angot, que, acuados pela justiça de forma a não mais mesclar a vida privada de terceiros em seus projetos ficcionais, acabam tragando tal limitação para o próprio projeto literário, ficcionalizando-o em outros romances, ainda que mantendo por completo a referencialidade. Christine Angot e Camille Laurens, por exemplo, foram ambas condenadas pela justiça por danos morais e invasão da privacidade alheia. Nas palavras do juiz, Angot efetuou uma “pilhagem biográfica”. Não nos parece despropositado imaginar que Lísias ansiava por uma continuidade na arena judicial onde pudesse estender sua performance autoral e logo tragá-la para sua obra ficcional. O que não aconteceu, para prejuízo, digamos, da complexidade da estratégia narrativa contida no projeto totalizante de *Divórcio* (VIEIRA, 2016, p.100).

Desse modo, “Abrir uno de estos libros es un poco como asistir a un espectáculo,

²⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=L61CySvt4xc>. Acesso em: 05 fev. 2020.

donde un artista realiza sus números” (LADDAGA, 2006, p.162). O papel não é suficiente para esses livros, eles o extrapolam. Laddaga defende que a tendência atual entre os artistas é a produção de objetos que não estão totalmente concluídos, mas que nos permitem observar seu processo de construção, ainda em movimento, por vezes, por meio de uma encenação interna. Entretanto, o livro não é a melhor forma de dar vazão a essa construção. Por isso,

[...] los libros de estos escritores se escriben un poco contra esta forma material, este vehículo, como si se quisiera forzarlo, modificarlo, reducirlo a ser el medio a través del cual se transmite la conmoción de individuos (que conciben como un agregado de sistemas, prótesis, ideas, afecciones, aparatos) situados en el tiempo y el espacio, conmoción que se prolonga y se despliega en construcciones veloces de lenguaje que se publican sin reserva o correcciones. Se trata de libros del final del libro, libros de la época en que lo impreso es un medio entre otros de transporte de la palabra escrita, y que aquí se quisiera que transportara esbozos que tuvieran el porte de aquello que se ha realizado bajo presión, bloques imperfectos, irregulares, como si fueran hechos por alguien que fuera fiel a esta otra fórmula: toda literatura aspira a la condición de la improvisación. Pero una improvisación que se realice con aquellos elementos que el escritor encuentra en torno suyo, y que arregla en el instante. Porque toda literatura aspira a la condición de la instantánea. Sólo que a la instantánea de la época de la reproducción digital, cuando la toma (el disparo) deja de tener el carácter de lo fatal, cuando la imagen es modificada a la vez que se captura, es inscripta y puesta en red desde el comienzo, de modo que su estatuto es inestable y cada una de sus conformaciones aparece como parte de un proceso, una transformación, una mutación. De manera que es posible que haya que agregar una cuarta formulación a las anteriores: toda literatura aspira a la condición de lo mutante (LADDAGA, 2006, p.167-168).

Essa instantaneidade proposta por Laddaga pode manifestar-se em diversas frentes, uma é a do teatro de si, por parte do autor, presente tanto no exercício de escrita quanto nas aparições públicas e, literalmente, nas atuações de Lísias, Fux e Link como personagens de si, por exemplo. No caso de Jacques Fux, os procedimentos que ele emprega são praticamente os mesmos utilizados por Ricardo Lísias, inclusive a própria atuação: Fux atua em um filme, um curta metragem chamado de *Menage à trois*²¹, em que estão presentes tanto o Jacques Fux escritor, quanto o narrador e o ator. Pode-se, pois, dizer que:

Estos son libros que ensayan responder a la cuestión de qué literatura debiera hoy escribirse ensayando la imposible articulación del espacio de la narración y el espacio de la información, proponiendo su coexistencia en textos que puedan abordarse un poco como si fueran secuencias de mensajes, puntuales, lacónicos, de una brevedad que es el efecto del hecho

²¹ Cabe destacar que o primeiro vídeo, na íntegra, direciona para uma página privada, cujo acesso só é possível mediante senha, razão pela qual informamos, também, o segundo link, com o *trailer*:

(1) <https://vimeo.com/249590963?fbclid=IwAR2UgH8RN2XGX8pP3Nz6eyce8OrOEE1R2kxgRUOW1XsRGCBpIT2OTaCplYg> e (2) <https://vimeo.com/215450432>.

de que sobre ellos gravita una presión de tiempo: es como si en ellos se sugiriera que no hay tiempo de acabar de escribir lo que se escribe, que es preciso que se proyecte de inmediato. Mensajes en los cuáles el emisor se presenta como tal o cual persona, un individuo situable en el espacio y el tiempo, aun cuando las improvisaciones que realiza sean teatrales o extravagantes (LADDAGA, 2006, p.175).

Para Klinger (2008), a ambivalência do teatro persiste na *performance*. Todavia, ao contrário do teatro, na *performance* o performer encontra-se mais presente como pessoa do que como personagem. Essa, porém, é uma definição problemática, considerando-se que em Lísias e Fux tanto a pessoa quanto a personagem se imbricam de forma a, por vezes, não ser possível identificar quem é um e quem é outro, mesmo quando se espetacularizam ao máximo, de fato, atuando visivelmente. Será que essas atuações não seriam, justamente, a confirmação de que todas as *performances* apontam para a dificuldade de dissociação entre uma situação e outra, entre uma *persona* e outra, entre o escritor em sua vida cotidiana e em sua *mise-en-scène*? Há, portanto, em ambos uma persistente ideia de truque cênico que faz dos dois autores personagens de suas narrativas (aqui, incluem-se, também, as narrativas que se encontram fora do livro como objeto material).

Na perspectiva de Santa (2016), essa é uma estratégia de *marketing*. Pressupondo-se que se o escritor dá vida ao autor, essa é a imagem que deve ser utilizada e explorada pelo mercado editorial, promovendo, através de seu nome, uma identidade, uma marca: “Na estratégia de espetacularização e também da criação de *personae*, no campo literário, o autor se eterniza pelo seu nome próprio, como a celebridade (mesmo que seja um nome artístico)” (SANTA, 2016, p.134).

Por outro lado, Bellatin teatraliza o projeto literário como um todo. Marina Cecilia Ríos (2018), referindo-se à narrativa *La escuela del dolor humano de Sechuán* (2005), explica que a ideia de interrupção dada pelos fragmentos – que também estão presentes em *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* – exige dos leitores ações de leitura. Isto é, a leitura breve e a interrupção pelo passar das páginas; por outra perspectiva, a montagem do fragmento desordenado, cujo propósito é que o leitor e/ou espectador possa tomar uma determinada distância crítica do que é representado/lido: “Por eso, el texto de Bellatin más que adherirse a una estética (teatral) determinada, dispone del saber escénico (incluyendo los procesos del que formó parte) para estructurar, escribir y ‘dar cuerpo’ a sus narraciones” (RÍOS, 2018, p.107). Nesse sentido, trata-se de:

Una ficción que articula y reclama: el cuerpo del actor que enuncia el texto, el cuerpo de los actores que representan las piezas, el cuerpo del lector que

debe cavilar un sentido de totalidad, el del espectador que debe transitar un momento catártico y la lista podría seguir, porque de eso se trata: de un catálogo de cuerpos emergentes vinculados a partir de un *corpus* de textos (RÍOS, 2018, p.107).

Ainda segundo a autora:

Las ficciones de Mario Bellatin son escrituras en las que existe una clara preeminencia de los cuerpos al mismo tiempo que el propio cuerpo de la escritura se inscribe en una práctica performática (y en algunos casos performativa) – cuerpos marcados, cuerpos carentes, cuerpos cercenados, cuerpos inmóviles, cuerpos que bailan; inscriptos en rituales, ceremonias que posibilitan cierto continuo narrativo al mismo tiempo que esa escritura se fija a partir de juegos con la repetición y variación del material narrativo como también de cierta tematización de los procedimientos que muestra, (señala a modo de un deíctico) el acto de escritura incluyendo al lector como parte de ese proceso (RÍOS, 2018, p.108).

O corpo, tal como em *Lísias*, é o elemento central em Bellatin, é ele que motiva as demais ações que se desenvolvem na história narrada. Contudo, ao contrário do corpo apresentado por *Lísias* – um corpo doente – num processo de cura, o corpo de *Shiki Nagaoka* é um corpo deformado – tal como o corpo de outras personagens do autor – por um nariz gigantesco, que aponta para a deformidade do corpo do próprio Bellatin e de como ele as performa externamente, marcando “[...] a recorrência, nas obras de Bellatin, de personagens que jogam com a vida por meio da encenação, pois essa experiência propicia um movimento de transformação que está sempre em aberto, ou seja, trata-se sempre de uma potência” (CIPRESTE, 2013, p.61). Em *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, a teatralização do autor é o ponto seminal da narrativa. Bellatin, além de se apresentar como um personagem, improvisa – se utilizarmos os termos de Laddaga (2007) – uma representação em que apresenta seu autor predileto e, como um bom ator, convence por meio de sua atuação:

Bellatin cria um escritor amputado que, diante da ausência de respostas convincentes por parte da ciência, opta por experienciar as relações humanas em vários de seus papéis, mergulhando no insondável para senti-lo com todos os sentidos do corpo (por isso a sugestão da linguagem das flores). A alternativa para o absurdo que é a existência é viver seu sem-sentido de uma forma exuberante e consciente da não totalidade do mundo e da debilidade da razão diante do mistério da vida. A encenação em Bellatin escolhe corpos frágeis, deformes ou degenerados como uma experiência do excesso por meio da qual se pode fruir a existência a partir do terrível, ou seja, daquilo que afronta o ideal do belo como uma totalidade perfeita (CIPRESTE, 2013, p.62).

Já o corpo que se teatraliza em *Link* é o corpo nu, o corpo erotizado, que, apesar dos referentes autoficcionalis presentes na narrativa, não ultrapassa os umbrais do livro como

performance teatral do autor, mas como *performance* do crítico, por meio da espetacularização do intelectual:

Ora, para a promoção de seu próprio espetáculo, isto é, de sua *persona*, o intelectual tem que se manter separado de seus leitores, ele tem de transitar em um espaço de enunciação que nunca se deixará aproximar, nem muito menos se misturar, aos de seus leitores. O palco tem que ser apenas dele! Sem essa distinção, que aparta alguns poucos dos demais, desapareceriam as condições mínimas para o espetáculo (SANTOS, 2014, p.14).

Daí a tentativa de Link, em sua narrativa, de separar/distanciar o escritor do personagem e do crítico, como se fossem *personas* diferentes que, por sua vez, se espetacularizam de formas diferentes: o crítico, pela teatralização do erudito, do que entende o que a narrativa deseja transmitir; e o autor, que cria uma *persona* que nega a autoficcionalidade de seus escritos e, através da criação dessa *persona*, monta seus espetáculos, que, na perspectiva de Santos (2014), utiliza como estratégia blogs, redes sociais e outros meios digitais que mostram como essa *persona* é construída dentro do meio digital. Nesse contexto,

[...] en el curso de unos pocos años de comienzos de milenio, [se] han publicado libros en los cuáles se imaginan –como se imagina un objeto de deseo– figuras de artistas que son menos los artífices de construcciones densas de lenguaje o los creadores de historias extraordinarias, que productores de “espectáculos de realidad”, consagrados a montar escenas en las cuales se exhiben, en condiciones estilizadas, objetos y procesos de los cuales es difícil decir si son naturales o artificiales, simulados o reales (LADDAGA, 2006, p.166-167).

A composição de livros como os de Aira, Bellatin, Curcuto, segundo Laddaga (2006) se dá por um crescente número de jovens – de Buenos Aires, Brasil, México – que não se concentram somente na circulação de seus escritos por editoras e/ou bibliotecas, mas em outras “coisas”. Coisas que ele denomina como a realização de *performances*. No entanto, não somente isso, pois elas devem ser realizadas em situações especiais, como festas, exposições, celebrações que se encontrem articuladas ao contexto do espaço em que se inserem. Dessa maneira, a escrita é o primeiro momento de manifestação da *performance*: “O en el hecho de que estos mismos escritores que piensan que el momento central de su práctica es la performance, también se ocupan en concebir y organizar formas de circulación del escrito diferentes a las existentes” (LADDAGA, 2006, p.169).

Esses espetáculos citados por Laddaga estão atrelados à noção de *performance* do

artista, e essa é uma das características das literaturas pós-autônomas, segundo Ludmer (2010). Tal produção de narrativas caracteriza-se pela linha tênue da indecibilidade, do que são e do que não são, pouco importando se se trata de realidade ou ficção, “fabricando o presente”. Portanto, para além do texto e dos procedimentos autoficcionais presentes nele, o autor tem um papel de protagonista nesse jogo, desenvolvendo-se e espetacularizando a si, sua obra e seu nome por meio de *performances* que integram o campo expandido de sua escritura.

Luciene Azevedo (2007) retoma a função-autor, de Foucault, para levantar a hipótese de que, na literatura contemporânea, a perspectiva autoral assume inúmeras facetas que transformam a voz do autor em “exercício de fabricação de personas”, desestabilizando a noção do que seja o autor e da unidade que compõe a escritura. Desse modo, a função-autor encontra na *performance* uma possibilidade. Pois,

[...] a performance narrativa é tanto uma instância que baralha a correspondência entre o vivido e o inventado, confundindo o enredo ficcional com informações biográficas como uma estratégia capaz de assegurar ao narrador uma pluralidade de vozes.

Não se trata de confundir o escritor com o narrador, mas de pensar as inúmeras personas que falam nos textos [...] Assim, segundo nossa argumentação, a performance é a estratégia que caracteriza a função-autor dos textos da literatura contemporânea (AZEVEDO, 2007, p.138).

Nesse sentido, a autoficção englobaria, justamente, esse baralhamento entre vivência e invenção. Seria, na concepção de Klinger, uma ambiguidade entre a “[...] cultura do narcisismo da sociedade midiática contemporânea” e a “[...] continuidade com a crítica estruturalista do sujeito e com a crítica filosófica da representação, tendo dois pontos que se conectam: a *performance* de gênero e a arte cênica da *performance*” (KLINGER, 2008, p.11). A autora afirma, ainda, que as escritas autoficcionais são um traço recorrente nas narrativas recentes da literatura hispano-americana, citando, inclusive, Daniel Link e Mario Bellatin. Podemos incluir a essa lista Ricardo Lísias e Jacques Fux, que, em suas narrativas, também apresentam relatos do eu e introduzem a dificuldade de “[...] deslocar a figura do narrador e do autor” (KLINGER, 2008, p.12):

O sujeito que “retorna” nessa nova prática de escritura em primeira pessoa não é mais aquele que sustenta a autobiografia: a linearidade da trajetória da vida estoura em benefício de uma rede de possíveis ficcionais [...] o autor hoje fala com sua própria voz mas avisa ao leitor que não deve confiar em sua versão da verdade (KLINGER, 2008, p.22).

Daniel Link e Ricardo Lísias avisam aos seus leitores de forma mais enfática e clara

sobre essa desconfiança em relação ao que escrevem, entretanto os procedimentos pelos quais se espetacularizam se distinguem em alguns aspectos. Link, em *La ansiedad*, o faz por meio de seu “dossier de prensa”, que funciona como uma introdução ao livro. Em Daniel Link, *Los años 90*, *La ansiedad* e *Montserrat* apresentam traços ficcionais, ainda que eles sejam negados em uma nota inicial no início de suas narrativas:

La mayoría de las entregas que integran esta novelita fueron publicadas previamente en Linkillo (cosas mías) (www.linkillo.blogspot.com) en las fechas que se indican en cada caso. Los hechos y personajes son ficcionales y cualquier semejanza con la realidad es mera homonimia o coincidencia (LINK, 2006, sem número de página).

Gasparri (2012) explica, no entanto, que nos relatos de Link é notável a presença de nomes próprios e de aspectos autofigurativos, como os personagens sempre serem o escritor, o professor, o crítico literário. Ele supõe que a declaração que nega qualquer vínculo com a realidade pode ter sido imposta por razões legais ou por conta da editora. No entanto apresenta também outra hipótese:

Sea que él mismo incluyó o bien que aprobó la “advertencia” en esos libros, se trata de posibilidades que, sin embargo, son cuanto menos extrañas al ethos de Link, en tanto enunciados normativos respecto de un modo y un pacto de lectura: “a esto (no) se lo debe leer de esta manera”. Descartada esta hipótesis, entonces, podríamos pensar en una parodia al protocolo, en una ficcionalización en segundo grado, o en un juego de lenguaje del tipo “yo siempre miento” (GASPARRI, 2012, p.2).

Os romances *Los años 90* e *La ansiedad* começam negando os elementos de sua biografia, contudo Link os utiliza como estratégias de escrita. O blog é um dos exemplos disso. Nas duas narrativas, o blog pessoal é de onde elas partem e de onde elas extraem o formato de escrita adotado. Ele se autoficcionaliza tanto pela estratégia de partir de um aspecto real de sua vida, a escrita do blog, quanto ao copiá-la para o formato de seus romances. O blog poderia ser associado ao diário – considerando-se, inclusive, que adota uma estrutura similar –, que é uma forma de escrita de si, o que faz do blog uma espetacularização de sua intimidade.

Figura 25: Publicação no blog do autor divulgando leitor

Linkillo (cosas mías)

Mostrando las entradas para la consulta **Montserrat** ordenadas por relevancia. [Ordenar por fecha](#) [Mostrar todas las entradas](#)

Lunes, 21 de febrero de 2005

Círculos concéntricos

Algunos profesores de universidades extranjeras me han hecho llegar preguntas estructurales sobre nuestro barrio. Es verdad que, hasta el momento, me he referido laxamente al concepto de "barrio"; aquí van un par de precisiones.

Montserrat (donde *decimos que vivimos*), está hacia el sur del centro de la ciudad de Buenos Aires, justo encima de San Telmo. Es un barrio bastante plácido, como he dicho en más de una oportunidad, lo que sumado a su ubicación privilegiada lo vuelve doblemente adecuado para la vida ciudadana.

Muchas personas suelen corregir nuestra afirmación de que vivimos en Montserrat diciendo que en Independencia empieza Constitución, y como nosotros estamos dos cuadras más acá de Independencia sería más lógico que nos adscribiéramos a esa circunscripción. Topológicamente el dato es cierto, pero cualquiera que conozca Constitución comprenderá que su ecología es radicalmente diferente de la nuestra, de modo que es un poco injusto meter todo en una misma bolsa: Constitución está dominado por la gigantesca estación de trenes que van hacia el sur (del país y del mundo), sus urinarios y la prostitución callejera (que aquí existe pero en cuotas más bien módicas). Si bien en algún momento me pareció que era justo que S. y yo fuéramos reconocidos como "las locas de Constitución" (en oposición a "las locas de Palermo", que son tantas que es lo mismo que decir todos los habitantes de ese barrio, es decir: ningún rasgo distintivo), nuestra timidez y el estilo de vida completamente recatado que llevamos nos alejó de una denominación tan... perlongheriana o pasoliniana. Modificamos los límites del barrio según nuestra sensibilidad, porque en realidad el barrio empezó a moldearnos a nosotros. La densidad de homosexuales en nuestro barrio es bajísima (al menos hasta ahora) pero ni aun así nos daríamos vuelta si alguien dijera de nosotros "las locas de Montserrat".

De modo que "nuestro Montserrat" no es el mismo que el de la Municipalidad de Buenos Aires (que en esto, como en todo, se equivoca). Nuestro Montserrat, históricamente, albergó la Plaza de Toros de Buenos Aires (en Belgrano y la 9 de Julio) y la adyacente "Calle del Pecado". También se lo conoció como "Barrio del Tambor" por el alto porcentaje de negros que lo poblaban antes de morir masivamente en las sucesivas pestes que azotaron Buenos Aires. En ese punto, casi nada ha cambiado: Montserrat sigue siendo un barrio de negros, sólo que en este caso se trata de nuestros hermanos latinoamericanos (peruanos y bolivianos, mayoritariamente), que han hecho aquí su segunda patria. En cuanto al pecado, queda dicho que nuestras calles, además de las más tradicionales ofertas en artículos para la vida cotidiana, están pintorescamente puntuadas por trabajadoras de la carne y hoteles por hora.

"Nuestro Montserrat", entonces, encuentra sus límites en la avenida San Juan hacia el sur, la avenida Rivadavia hacia el norte, la avenida 9 de Julio hacia el Este (pretender extender la denominación hasta la calle Bolívar es otro despropósito de nuestros gobernantes, como si la 9 de Julio no fuera capaz de separar un país, un mundo, de otro) y, hacia el Oeste, la avenida Entre Ríos (que, como se sabe, nosotros llamamos "la Avenida", como si fuera la única del planeta).

Sobre la Avenida está la sede central de Partido Comunista, que hoy no corta ni pincha pero que supo ser importante en la política de países como el nuestro. Dentro de los límites de nuestro barrio están Cemento (clausurado para siempre, pero hay memoria), la sede de una universidad privada (Jade) y la futura sede de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA, lo que hace prever que la zona se llenará de librerías y bares para estudiantes. Además están el grupo editorial Planeta y el grupo editorial Norma, a pocos pasos de casa, casi enfrente de Boquitas Pintadas, donde tantas noches deliciosas hemos pasado en otro tiempo.

Más allá de la Avenida viven Andi Nachón y Oliverio Coelho, pero los consideramos parte del "barrio afectivo", en el mismo sentido en que pertenecen a él Bárbara Belloc y Anselmo, el hermano de S., quienes comparten una misma manzana cerca del Departamento Central de Policía.

A vuelo de pájaro, ése es nuestro barrio: una porción tranquila de la ciudad de Buenos Aires, sin la inmerecida fama de San Telmo (donde viven Laura y Martín, María y Meco, entre tantas otras personalidades de nuestra cultura), pero también sin la sombra que la violencia pone sobre otras divisiones catastrales (Constitución o, sin caer tan bajo, San Cristóbal).

Fonte: Blog Linkillo, 2019

Figura 26: Publicação no blog do autor divulgando leitor

miércoles, 4 de mayo de 2011

Divertidas e inquietantes peripecias

Montserrat de Daniel Link

Montserrat, cuya acción transcurre en el barrio homónimo de la ciudad de Buenos Aires, es una aparente crónica vecinal protagonizada por una pareja gay recientemente instalada en la zona. Barrio superpoblado de verdulerías y bazares, nada hace sospechar la verdad: en el subsuelo, surcado de túneles que comunican templos y conventos, se desarrolla una vida secreta en la que el narrador y su amigo se ven involucrados a raíz de la llegada al barrio de otra pareja gay, integrada por miembros de una secta milenarista, quienes les raptan a la gata, llamada Tita Merello, para sacrificarla en el altar en que realizan sus ritos. Para rescatar a Tita Merello los protagonistas inician una incursión nocturna por los sótanos del palacio Barolo, lo que da pie a divertidas e inquietantes peripecias -que se suceden a ritmo vertiginoso- resueltas con un final feliz. Gracias al humor y a una desbordante fantasía, el mundo de dos jóvenes gays, inmersos en un día a día convencional en un barrio de una urbe contemporánea, se transforma en una experiencia exótica y apasionante...

Formato: 14 x 21 cm / ISBN: 978-84-02-42124-1

Etiquetas: Libros recibidos, X Fíles Publicado por Linkillo: cosas mías a las 9:39 p.m., 3 comentarios

Lunes, 11 de diciembre de 2006

Dicen que...

A esta altura, parece innecesario declarar que *Montserrat* es una novela donde las invenciones más delirantes están signadas por un humor tan insidioso como insólito. Al borde de lo paródico, la incursión (nocturna, clandestina, peligrosa) al segundo subsuelo del Barolo para rescatar a "la Tita Merello" de su vigilia sacrificial remeda otro descenso, también a un sótano de *Montserrat*, muy prestigioso éste en las letras argentinas: el de "El aleph". El material de la ficción de Link tiene alguna coincidencia con el de Arlt, pero la prosa analítica, reflexiva, su puntuación alerta, las frecuentes sorpresas de dicción, todo ello está muy lejos del desmañe artiano tan apreciado en tiempos de *Contorno* y sus seguidores. Si el juego de las filiaciones aun interesa a algunos profesores de literatura, podrían rastrear las de *Montserrat* por el lado de cierto Wilcock, el de los relatos de *El caos*.

"Pasó en mi barrio", el texto completo de Edgardo Cozarinsky, publicado en *Inrockuptibles*, 110 (Buenos Aires: diciembre de 2006) puede leerse acá.

Etiquetas: Prensa Publicado por Linkillo: cosas mías a las 7:40 p.m., 1 comentarios

viernes, 1 de abril de 2005

Contemporáneos

Hace meses que estoy obsesionado con dos experiencias estéticas que no puedo sacarme de la cabeza y que en algún sentido son contradictorias. La primera es la música dodecafónica, que no me interesa pero que me he impuesto conocer para entender mejor *Doktor Faustus*, la novela de Thomas Mann en la que un músico inventa el sonido del infierno después de haber hecho un pacto con el Diablo. La segunda es el Pequeño Vidrio de Duchamp. He leído y releído hasta la memorización el cablegrama que mandó desde Buenos Aires explicando la obra planeada. He llegado a aceptar que el "buen uso" del que habla Duchamp debe entenderse en relación con la posibilidad de ver lo invisible (el reverso exacto de las ilusiones que practican nuestros vecinos de enfrente).

Para Raúl, se trata de lo mismo y por eso postula que el Pequeño Vidrio y las estereoscopias son el testimonio de Duchamp sobre la Semana Trágica, durante la cual vivió en Buenos Aires. Duchamp *hace la experiencia* de la Semana Trágica (y al hacerla, inventa el arte).

Pero también me doy cuenta de que lo que leo y lo que me inquieta de ese texto (aunque no sería capaz de explicar cómo ni por qué) es la noción de *comunidad (imposible)* (no tanto como la entiende Bataille sino en la línea de lo que plantean Barthes o Eribon).

En algún sentido, Marcel Duchamp, Álvaro Yunque y Héctor Pedro Blomberg fueron contemporáneos (en otros muchos, no): habitaron, incluso, nuestro barrio y caminaron por las mismas calles. Nos consta que Yunque habló con algunas personas con las que nosotros hemos hablado últimamente. ¿Somos, todos nosotros, contemporáneos? ¿En qué sentido?

Diego de Palermo sostiene que "Link llena con pop aquello que Álvaro Yunque llenó de marxismo ingenuo" y por un instante tiemblo porque me doy cuenta de que no se

Fonte: Blog Linkillo, 2019

Gasparri afirma, a respeito de *La ansiedad*, que a narrativa é “Pensada, entonces, como *continuum* narrativo de sus ensayos e intervenciones críticas, el problema, entiende Link, será eminentemente formal” (GASPARRI, 2012, p.4). Para Link, por sua vez,

Hay, por decirlo de algún modo, una cierta continuidad que me gustaría mantener [entre los ensayos y las ficciones]. Aislar la escritura ficcional de otras formas cotidianas de escritura no tiene demasiado sentido hoy por hoy. [...] [Pero] Naturalmente la novela supone un trabajo específico en relación con un formato específico (LINK, 2004, p.9).

Há uma continuidade que não se limita só aos romances, mas à vida do autor e às atividades que desenvolve, espetacularizando-o, colocando-o no centro das narrativas como personagem principal, ainda que de modo poroso e indeterminado, por vezes. Dessa forma, a espetacularização operada por Link ocorre pela negação do caráter autobiográfico paralelo à confirmação desses aspectos, por meio das confluências com sua vida, com a exposição do seu eu escritor, crítico, professor em suas narrativas e, também, pela divulgação das “falas de si” em seu blog. (Con)Fundindo as noções de verdade e ilusão, o autor embaralha a percepção do leitor com vista a levá-lo a “cessar de descrever”. Nesse sentido, o que interessa na autoficção não é a relação do texto com a vida do autor, e sim a do texto como forma de criação de um “mito de escritor” (KLINGER, 2008, p.22). “A autoficção participa da criação do mito do escritor que se situa no interstício entre a mentira e a confissão” (KLINGER, 2008, p.24). Para Premat, ao figurar um autor, há um investimento na máscara e não na obra, constituindo, então, uma “[...] galeria de máscaras” (PREMAT, 2009, p. 264) em que se circunscreve a criação de um mito: o do escritor.

Lísias mostra essa desconfiança por meios de afirmações que ora negam, ora atestam a ficcionalidade de seus escritos: “Só pode ser ficção. No meu último romance, o narrador enlouquece e sai andando. Agora, fiquei louco e estou vivendo minhas personagens” (LÍSIAS, 2013, p.15), “ACONTECEU NÃO É FICÇÃO” (LÍSIAS, 2013, p.16), “Estou de fato dentro de um texto que escrevi” (LÍSIAS, 2013, p.80), “Vou me salvar. Meu corpo vai ajudar a minha cabeça: não estou dentro de um livro que escrevi” (LÍSIAS, 2013, p.100), “Não estou tratando de uma pessoa em particular. Minha ex-mulher não existe: é uma personagem de um romance” (LÍSIAS, 2013, p.128).

Porém, Lísias estabelece uma relação ambígua com sua própria *mise-en-scène* autoral, pois quanto mais nega o teor autoficcional de seu romance, mais parece investir numa *performance* de escritor (e crítico), revelando nisso a impossibilidade de afastar-se totalmente dos elementos que constituem sua escritura:

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 [...] Além disso, e sobretudo no caso de *Divórcio*, a redação serviu ainda como 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”, 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 (LÍSIAS, 2015, p.87-88).

A saída para o público com o objetivo de rebater o caráter autoficcional de seu livro revela, em algum nível, a possibilidade da *performance*, pois ele não está tentando fazer algo irrepetível (aliás, impossível, na escrita), mas, sim, interrogar sobre os limites da escrita como possibilidade de representação (e de autorrepresentação). É como se ele imitasse os pressupostos da *performance* (irrepetibilidade, subjetividade, improviso, interação artista-público, impacto), para jogar com a *performance* como uma *forma* (contemporânea) de escritura e de pós-produção. Deste modo, apesar de criticar Doubrovsky, Lísias utiliza um procedimento semelhante em *Divórcio*, usa um aspecto real de sua vida para escrever acerca dele e, como Doubrovsky, expõe esse procedimento referencial para a mídia, só que a exposição induz o leitor a pensar que foram movimentos não orquestrados e sim coincidências. Para tanto, ele cita em seu ensaio-manifesto acontecimentos que, mesmo pessoais, “acabaram por entrar” como interpretações ou formas de leitura do romance: em 2011 a separação que culminaria no ponto inicial da narrativa; a revelação “inocente” de que escreveria sobre esse evento traumático, um conjunto de e-mails que, supostamente, foi repassado arbitrariamente para pessoas que não faziam parte de sua lista – evento que o autor define como estranho e constrangedor –; dois textos sobre separação conjugal; e, por fim, ao ser interpelado por um advogado, escreve uma resposta acerca da ficcionalidade de sua narrativa enviada tanto para o advogado, quanto para três jornalistas. Logo, o seu ensaio manifesto “Eu sou normal” atua como um “desabafo” acerca das especulações e considerações acerca de sua narrativa, que, segundo ele, são equivocadas, mas também constitui-se numa uma extensão do próprio romance, tendo em vista que dá voz e espetaculariza o autor por uma via que não é (ou simula não ser) a literária, mas a crítica. A resposta para a esposa sobre as supostas ameaças do advogado é encontrada no último tópico

de *Divórcio*, “Uma reposta ao caos: sobre o amor”, em que defende seu direito de ficcionalizar o que vivenciou:

Já que seu psiquiatra e seu psicólogo não dizem, vou eu mesmo fazer o trabalho deles: seja agora responsável pelos seus atos. Aguarde o que você fez. Tenho, sim, o direito de elaborar ficcionalmente a violência a que fui submetido. Faça alguma coisa melhor do que escrever cartas anônimas para a minha mãe (note como vou assinar tudo que estou dizendo) e vá ler o *De profundis* de Oscar Wilde (LÍSIAS, 2013, p.234-235).

Além de responder à mulher, Lísias utiliza a carta que conclui sua narrativa associando-a a um livro de Oscar Wilde, conhecido por ter produzido uma literatura de caráter biográfico, isto é, apesar de negar, retifica a presença desse aspecto em seu romance. No entanto, anteriormente a essa carta, no quilômetro quatorze, Lísias antecipa sua aparição e fala sobre *Divórcio*:

Fiz até uma pequenina tabela com as características do narrador que *Divórcio* foi constituindo enquanto eu apaziguava meu trauma. Ela vai ter pouco uso, porém: no próximo capítulo, o narrador sai para que Ricardo Lísias volte à cena. Vou retomar a corrida de São Silvestre que ficou para trás e encerrar o livro com uma carta que de fato assinei. O que faz então com que *Divórcio* seja um romance? Em primeiro lugar, Excelência, é normal hoje em dia que os autores misturem à trama ficcional elementos da realidade. Depois há um narrador visivelmente criado e diferente do autor. O livro foi escrito, Excelência, para justamente causar essa separação (LÍSIAS, 2013, p.217-218).

Também em Fux há essa ambiguidade de pôr em dúvida e posteriormente confirmar a ficcionalidade do relato, em uma circularidade interminável:

E que era função de um bom escritor conseguir desvelar a beleza e a poesia por trás dessas histórias e ficções infinitas. Ele então engendrou o afastamento da própria obra para atacar essas questões. Biografou, pesquisou e esmiuçou a vida, os medos e os escritos de cada um dos personagens que inventariou. Compreendeu, mas também ludibriou e dissimulou, a busca, a solidão, o suicídio e o desejo reprimido dos seus protagonistas (FUX, 2016, p.7).

[...] é tudo ficção – essa é a beleza e a leveza do livro e da literatura, talvez. Apesar de toda leitura teórica e biográfica, tudo inventado. O narrador entra na cabeça de seus personagens, imagina que assim pode desvelar a loucura e o sofrimento do outro. Sonha em descobrir os mistérios e os segredos que levou, alguns, ao ato derradeiro. Mas o narrador é limitado. Ele está preso na sua própria experiência. E por mais que deseje ser honesto e fiel à “verdadeira” história biográfica e canônica, mais e mais ele tem que criar (FUX, 2016, sem número de página).

Fux promove uma (con) fusão entre escritor e narrador, que enfatiza a linha tênue entre a ficção e a biografia, pois, enquanto a ficção parece apontar para o envolvimento do autor com o que escreve, seja por suas origens, seja pela autoficção, suas declarações negam esse vínculo. No entanto, esse parece ser mais um jogo, parte de sua *persona* de escritor, que, pela via do humor e da leveza, vai se deslizando sub-repticiamente para escapar de categorizações estanques.

Já em Bellatin, a *performance*, nesse sentido, está presente tanto em seus escritos, quanto no modo que os apresenta. Primeiro, invertendo a sequência que os autores adotam quando utilizam procedimentos autoficcionais, isto é, Link, Lisias e Fux partem de uma referência a si próprio para criarem suas *performances*, enquanto Mario Bellatin parte de uma referência inventada para referir-se a si mesmo. Performa, também, ao teatralizar a invenção desse personagem como se de fato existisse. Além disso, sua postura mantém esse aspecto performático nos eventos dos quais participa. Em suas apresentações, utiliza próteses peculiares.

Figura 27: Mário Bellatin e sua prótese em formato de pênis



Fonte: Instagram, 2019

Performar é exhibir-se, se expor, e suas possibilidades se ampliam com a profusão de

signos acarretada pelas redes *on line*, como um dos principais meios de comunicação de nossa época e, mais do que isso, como um meio de exposição (divulgação) de si. Nesse sentido, manifestações midiáticas e/ou artísticas não se restringem apenas ao campo representacional, colocando-se, pois, como *performances*. Nelas, o escritor figura-se, tornando-se personagem e, logo, parte da narrativa (de si) que, em movimento simultâneo, constrói a narrativa de sua obra, interpreta-a e a vivencia (como figuração de si), promovendo um processo de subjetivação e de ampliação da própria escritura. Deste modo, obra e vida exterior ao livro se imbricam e se tornam indissociáveis, ambas espetacularizando-se, mas, também, convertendo-se em possibilidades para o relato contemporâneo.

4 ESCRITURAS EXPANDIDAS E CULTURA CONTEMPORÂNEA DO RELATO

4.1 *Mise en abyme*

O conceito de *mise en abyme*, por vezes, aparece relacionado às caixas chinesas ou às bonecas russas, que podem ser inseridas uma dentro da outra, da menor para a maior. Annabela Rita (2017), a qual contribui na elaboração do verbete “*myse en abyme*”, no *Dicionário de termos literários*, baseada nos estudos de Lucien Dallenbach, afirma que este conceito “consiste num processo de reflexividade literária, de duplicação especular” e que existem modalidades no uso desta técnica. A mais simples “[...] mantém-se a nível do enunciado: uma narrativa vê-se sinteticamente representada num determinado ponto do seu curso” (RITA, 2017, sem número de página). Em contrapartida, por meio deste viés, uma modalidade mais complexa no uso da *mise en abyme* reflete “o nível de enunciação”, que “seria projetado no interior dessa representação: a instância enunciativa configura-se, então, no texto em pleno ato enunciatório” (RITA, 2017, sem número de página).

Na concepção de Altamir Botoso (2012), a reinvenção, na literatura, pode ser verificada pelo processo literário de voltar-se para si mesma e, então, levar à autorreflexão. Desse modo, um dos procedimentos construtivos que os escritores utilizam para que a literatura fale por si mesma pode ser denominado como *mise en abyme*. Os próprios elementos da narrativa de autoria de André Gide, considerado um dos principais nomes sobre a reflexão acerca desse procedimento, que Regina Salgado Campos analisa em “André Gide e o questionamento do romance”, mostram que a prática da *mise en abyme* já está amplamente incorporada à cultura do relato literário. Sobre o primeiro livro de André Gide, *Cahiers d'André Walter*, de 1891, Regina Campos comenta:

Se por um lado a ficção originava-se do seu diário íntimo, prova de autenticidade e de sinceridade, por outro lado o procedimento de *mise en abyme* era uma defesa contra os perigos do lirismo e do narcisismo. Era um jogo dialético entre o Eu e o Outro, ao mesmo tempo que modificava a própria concepção de romance, tensionado entre a representação de um mundo fictício e a reflexão sobre sua gênese. Temos já ali um personagem autor que escreve um romance, *Allain*, do qual conhecemos fragmentos apresentados *en abyme* (CAMPOS, 2006, p.27-28).

Entretanto, segundo a autora, a obra de Gide, em seu conjunto, não estaria classificada como romance, mas como “farsas”, “*sorties*”, que funcionam como questionamentos ao

próprio romance como gênero. Em seus relatos, para questionar o romance, Gide tenta evitar o narrador onisciente e usa a estratégia da *mise en abyme*.

A *mise en abyme* é um procedimento alocado no campo da metalinguagem, e o conceito surgiu com André Gide, em sua obra *Journal*. Nos anos 1950, outros autores estudaram e nomearam a estratégia a partir de suas pesquisas: a obra dentro da obra (BUTOR, 1970), duplicação interior (MORRISSETTE, 1971), construção em abismo (LAFILLE, 1954), estrutura em abismo (GENETTE, 1989). Contudo, é Lucien Dallenbach um dos autores que mais se debruçaram no estudo do conceito, concluindo que Gide é o primeiro a atribuir à *mise en abyme* o sentido de obra dentro da obra.

Pautado na definição de Gide, Lucien Dallenbach (1991) tece algumas considerações que buscam delimitar o conceito: a) a *mise en abyme* ocorre quando a obra volta-se para si mesma, manifestando-se na modalidade de reflexo; b) sua propriedade fundamental é enfatizar a inteligibilidade e a estrutura final da obra; c) não é exclusiva da literatura, encontrando-se em diversos outros âmbitos; d) sua denominação surgiu a partir do procedimento heráldico descoberto por Gide.

Dessa forma, a *mise en abyme* é um fenômeno narrativo associado à função do espelho, isto é, uma ferramenta que realça a imagem quando a reflete, transformando-a em seu duplo. Nesse sentido, é um procedimento de autotextualidade ou uma reduplicação interna da obra, atentando para as possíveis relações do texto consigo mesmo. O próprio Gide observa em sua obra o seguinte:

Gosto bastante que em uma obra de arte encontremos assim transposto, no nível dos personagens, o próprio tema dessa obra. Nada esclarece melhor e estabelece de modo mais seguro todas as proporções do conjunto. Assim, em quadros de Memling ou de Quentin Metsys, um pequeno espelho convexo e escuro reflete o interior do cômodo em que acontece a cena pintada. Do mesmo modo, o quadro das Meninas, de Velázquez (ainda que um pouco diferente). E na literatura, em Hamlet, a cena da comédia; como em várias outras peças. Em Wilhelm Meister, as cenas de marionetes ou de festa no castelo. Na Queda da casa de Usher, a leitura feita a Roderick, etc. Nenhum desses exemplos é completamente justo. O que seria melhor, o que melhor mostraria o que quis nos meus Cahiers [d'André Valter], no meu Narcisse e em La tentative [amoureuse], é a comparação com o procedimento do brasão que consiste em inserir nesse primeiro brasão um segundo 'en abyme' (GIDE, 1951, p. 41).

Ao citar vários artistas, como Velázquez, Shakespeare, Poe, etc., Gide esclarece que não é o idealizador da técnica, e sim do conceito. A noção de *mise en abyme* a que se refere, no entanto, não se restringe a uma perspectiva. Ele a define como sendo tripartida. Segundo

Alexandre Alagôa (2016), Gide dá três exemplos associados ao conceito: o primeiro, relacionado ao reflexo do espelho, do qual a pintura se aproveita para a criação de jogos curiosos que se estabeleçam entre o interior e o exterior da obra; o segundo, atrelado à literatura, isto é, obras que, em sua estrutura, apresentam especularmente representações da própria obra ou fragmentos cuja repetição ocorrem por mais de uma vez dentro da narrativa; e o terceiro, a arte de compor escudos que representassem diferentes reinos e famílias.

Para Verónica Labeille (2011), a técnica distingue-se por sua alta concentração de flexibilidade que, mais do que o reflexo em um espelho, é um tipo de caleidoscópio cuja função é iluminar diversos ângulos pelo processo de sua reduplicação, do encaixe narrativo e da atualidade da obra. Em síntese, a “[...] *mise en abyme* acontece quando uma obra literária inclui outra obra, que se assemelha à primeira, isto é, quando uma de suas partes reproduz o todo” (CALVINO, 2009, p. 383), o que a torna algo próximo, também, da metonímia.

Por sua vez, a expansão é uma das manifestações contemporâneas da cultura do relato, ainda que a noção de campo expandido tenha sido cunhada ainda nos anos 1970, por Krauss (2008). Por sua vez, nesse contexto em que se encontra o relato, a própria noção que o define também se expande, se alarga. O processo de alargamento ocorre de maneira a confundir categorias como ficção, narrativa, prosa e, inclusive, relato. De acordo com Regina Salgado Campos (2006), já no final do século XIX se inicia um movimento de questionamento do grande romance realista e naturalista, em que os mais jovens autores buscavam novos moldes para a narrativa. Por sua vez, Alberto Nahum García Martínez (2009) pondera que a contemporaneidade constrói suas tramas a partir do rompimento do espelho ilusionista da ficção, refletindo acerca das convenções que formam o realismo. Apesar de amparar seu argumento em narrativas audiovisuais, Martínez afirma que essas estratégias metaficcional são capazes de mostrar a própria condição do artifício criativo, projetando, dessa maneira, um exercício de questionamento sobre a natureza da representação e, também, de suas limitações enquanto estratégias de representação do real: “[...] su intento de desnudar la ilusión ficcional, las convenciones propias del realismo artístico, el artificio fabricado de la ficción” (MARTINEZ; NAHUM, 2009, p.2).

Portanto, a metalinguagem, os processos que envolvem a forma, a construção em abismo, a representação da representação, não são elementos recentes do fazer literário, uma vez que, ao longo da história da literatura, muitos autores, como Cervantes, Baudelaire, Proust, Machado de Assis, Borges, entre tantos outros, os empregaram na construção de seus

textos¹. Tanto a metalinguagem e a *mise en abyme* quanto os demais elementos já citados estão muito presentes na cultura moderna da arte e tratam do trabalho consciente com a linguagem (AQUINO, 2010), além de estarem atrelados à noção de autonomia.

Uma conhecida referência ao recurso à *mise en abyme* é feita por Foucault (2000), que abre o primeiro capítulo de *As palavras e as coisas* tratando o quadro “Las meninas”, de Diego Velázquez, em cuja abordagem ele utiliza substantivos comuns, negando, a princípio, os nomes próprios das personagens ali representadas. Marcelo Ribeiro pondera que, quando Foucault finalmente, “[...] acaba por nomear as figuras representadas, procura não se manter preso a essa designação e à moeda falsa que ela pressupõe: a referência do mundo, das figuras históricas a que a pintura está associada, o pintor, a infante, o soberano” (RIBEIRO, 2013, sem número de página).

Figura 28 – *Las meninas*



Fonte: <museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-meninas/9fdc7800-9ade-48b0-ab8b-edee94ea877f>. Acesso em 24 fev. 2020.

¹ “No contexto artístico brasileiro dos anos 1960-70, abundam as experiências que transgridem as categorias tradicionais do fazer literário e os padrões expositivos dos museus e galerias de arte. Há, por exemplo, um intenso diálogo entre os poetas Waly Salomão, Chacal, Leminski, Ana Cristina César e os artistas experimentadores Lygia Clark e Hélio Oiticica, que exibem suas criações híbridas, nas quais a poesia ocupa o espaço de exposição em happenings ou o objeto de arte é incorporado pelo espectador e vira dança. Paulo Leminski, amante do haicai, explora a imobilidade viva de que estes poemas concisos são capazes, abrindo-se, como a fotografia, a partir de um detalhe descentrado, de um punctum que fere e resta sem explicação, apenas vibrando na memória” (FRENKEL, 2017, p.60).

Foucault sinaliza a relação infinita entre linguagem e pintura, em sua análise. Desse modo, um dos aspectos que se sobressai na sua leitura é o olhar – e o mistério proporcionado pela tela posicionada de costas para o espectador –, isto é, como se relacionam o visível e o invisível dentro do quadro: ao “[...] espectador o quadro volta as costas: dele só se pode perceber o reverso [...] o pintor, em contrapartida, é perfeitamente visível em toda a sua estrutura” (FOUCAULT, 2000, p.19). O espelho configura-se como o espaço de visibilidade, pois “[...] atravessa todo o campo da representação, negligenciando o que aí poderia captar, e restitui a visibilidade ao que permanece fora de todo olhar” (FOUCAULT, 2000, p.10). Na análise de Michel Foucault o espelho cumpre uma função que é a de atrair para dentro da pintura o que não lhe é comum, ou seja, o olhar, aquele que organizou e para o qual se estende a obra de arte.

A partir da perspectiva do espelho, em que se pode ver ou perceber o quadro pelos diversos olhares que se entrecruzam, inclusive pelo do próprio pintor, em seu livro Foucault defende que há um movimento duplo que se manifesta dentro da pintura, o do quadro dentro do quadro, resultante de uma emergência de consciência estética e representacional da arte moderna. Portanto, sua análise de *Las meninas* tem por objetivo uma reflexão sobre o conceito de representação, tendo como temática a própria representação:

Sendo então o espelho a única representação que é visível, destacamos que ninguém o olha. O que nele está representado não tem relação com aquilo apresentado pelo quadro, uma vez que seu reflexo é de algo que encontra-se no exterior. Para Lali Cecilia Seibert (2008), é a presença invisível ou o poder que dispõe a ordem das peças no tabuleiro do quadro. E no lugar ocupado pelo espectador estão os modelos do pintor. Por isso, o espelho permite ver o que no quadro é duplamente invisível. As personagens do espelho são as menos percebidas, apesar disso é em torno delas que se organiza a representação, é para elas que olham todas as outras personagens. Assim há três olhares que se encontram no exterior do quadro: o do modelo, no momento em que o pintam, o do espectador que contempla a cena, e o do pintor no momento em que pinta o quadro (SEIBERT, 2008, p.39).

Em *Las meninas*, a partir do espelho, Foucault propõe uma reflexão acerca da formação do sujeito moderno. Ao olhar e simultaneamente ser alvo dos olhares no âmbito da representação, passamos a perceber de fora para dentro, ou seja, começamos a notar aquilo que até então era, ou parecia, invisível.

Acerca do modernismo, no sentido que o termo é usado internacionalmente, algumas questões que o fundamentam retomam essa problemática: a necessidade de explicação, procura das motivações pelas quais se adquire conhecimento, relação de dependência com os

objetos, construção de verdades sólidas, legitimação do saber por meio da representação (BICCA, 1997). Enfim, o Modernismo, bem como o sujeito moderno, repousa e se organiza a partir dos discursos ordenadores. Dessa forma, o quadro não foi eleito de forma aleatória por Foucault. Os olhos, para os quais o filósofo chama a atenção, relacionam-se à ideia de constituição daquilo que é interior, a partir do que é exterior, isto é, da *mise en abyme*.

Segundo Iñaki Urdanibia, a modernidade, apesar dos diversos conceitos e interpretações que a envolvem, “[...] surgirá como la idea del sujeto autónomo, con la fuerza de la razón, y con la idea del progreso histórico hacia un brillante final en la tierra” (URDANIBIA, 1990, p.51). Por sua vez, Liduvina Carrera (2000) lembra que as ideias que envolvem o pós-moderno e sua relação com a modernidade abriram espaço para a rearticulação e a retomada de conceitos relacionados à autorreflexividade e à autorrepresentação, nas últimas décadas do século XX, e argumenta, ainda que, apesar da relação entre os movimentos mostrar-se inovadora em termos de conceitos, o pós-moderno problematizaria a ideia do moderno, sendo o “pós” uma despedida da modernidade, considerando-se características para o novo momento, como: um período de crítica à modernidade, em que há desintegração do pensamento, recusa a seguir normas anteriormente estabelecidas e em que “[...] la actualidad, los puntos de vista centrales, a saber: grandes relatos, metarrelatos o relatos legitimantes, han perdido credibilidad y han dado paso a la pluralidad del conocimiento” (CARRERA, 2000, p.21). Quanto às narrativas literárias, dentro do campo pós-moderno isso “[...] se ha verificado en la metáfora del espejo fragmentado, porque el caos devora la trama narrativa mientras otra realidad virtual se convierte en el discurso que permitirá una manufactura ficticia más compleja” (CARRERA, 2000, p.23).

Jean-François Lyotard (2009) considera que há um processo – o pós-moderno – resultante do desgaste dos dispositivos modernos que buscam explicar a ciência, pelo surgimento de linguagens que fogem a predeterminações teóricas modernas². A esse processo o autor nomeia como “deslegitimação”. É através da deslegitimação que se gera a discussão acerca da noção de “desordem”, tornando inconcebível a submissão de todos os discursos ao domínio de um meta-discurso. É a partir daí que a separação entre os clássicos campos do

² “Originalmente, a ciência entra em conflito com os relatos. Do ponto de vista de seus próprios critérios, a maior parte destes últimos revelam-se como fábulas. Mas, na medida em que não se limite a enunciar regularidades úteis e que se busque o verdadeiro, deve legitimar suas regras de jogo. Assim, exerce sobre seu próprio estatuto um discurso de legitimação chamado filosofia. Quando este meta-discurso recorre explicitamente a algum grande relato, como a dialética do espírito, a hermenêutica do sentido, a emancipação do sujeito racional ou trabalhador, o desenvolvimento da riqueza, decide-se chamar “moderna” a ciência que a isto se refere para se legitimar” (LYOTARD, 2009, p.15).

saber entram em declínio. Para Wilmar do Valle Barbosa (2009), o contexto pós-moderno tende a eliminar as diferenças epistemológicas significativas entre os procedimentos científicos e os procedimentos políticos (BARBOSA, 2009, p.13).

Lyotard defende que o pós-moderno é a expressão que, segundo sociólogos e críticos, corresponde ao “estado da cultura após as transformações que afetaram as regras dos jogos da ciência, da literatura e das artes a partir do século XIX”: “Simplificando ao extremo, considera-se “pós-moderna” a incredulidade em relação aos metarrelatos” (LYOTARD, 2009, p.16). Na concepção do autor:

A função narrativa perde seus atores [...], os grandes heróis, os grandes perigos, os grandes périplos e o grande objetivo. Ela se dispersa em nuvens de elementos de linguagem narrativos, mas também denotativos, prescritivos, descritivos, etc., cada um veiculando consigo validades pragmáticas [...] Não formamos combinações de linguagem necessariamente estáveis, e as propriedades destas por nós formadas não são necessariamente comunicáveis (LYOTARD, 2009, p.16).

Desse modo, os relatos representam o que o autor classifica como aquilo que se pode ou não dizer e/ou fazer dentro do campo cultural. E como participantes justamente desse meio cultural encontram-se, por assim, dizer legitimados. Há, portanto, dentro da noção de relato (moderno³), o estabelecimento de regras claras que o norteiam e, por isso, em hipótese, validam o saber. Para o autor, a validação do saber por meio do relato pode seguir dois caminhos, a depender da representação do sujeito que toma para si, podendo ser o cognitivo ou prático. Motivada por essa alternativa, nem a legitimação nem o relato apresentam sempre o mesmo sentido, sendo o próprio relato insuficiente para dar sobre a legitimação uma perspectiva completa.

Desse modo, Lyotard não descarta de todo os relatos, mas ressalta a sua insuficiência e a perda de sua credibilidade perante o desejo de legitimação tanto dos relatos como elementos culturais quanto do saber. É, portanto, a busca pela legitimação que acaba por implodir as fronteiras que dividem as ciências, como também as artes. Nesse cenário “[...] o “pequeno relato” continua a ser a forma por excelência usada pela invenção imaginativa, e antes de tudo pela ciência” (LYOTARD, 2009, p.111).

Como já se disse, o traço surpreendente do saber pós-moderno é a imanência a si

³ “Esta disposição geral da modernidade em definir os elementos de um discurso num discurso sobre estes elementos combina-se com o reestabelecimento da dignidade das culturas narrativas (populares), já no humanismo renascentista, e diversamente no iluminismo, no *Sturm und Drang*, na filosofia idealista alemã, na escola histórica na França” (LYOTARD, 2009, p.54).

mesmo, mas explícita, do discurso sobre as regras que o legitimam. O que pôde passar ao final do século XIX por perda de legitimidade e decadência no “pragmatismo” filosófico ou no positivismo lógico não foi senão um episódio, por meio do qual o saber ergueu-se pela inclusão no discurso filosófico do discurso sobre a validação de enunciados com valor como leis. Viu-se que esta inclusão não é uma operação simples, ela dá lugar a “paradoxos” assumidos como eminentemente sérios e a “limitações” no alcance do saber que são, de fato, modificações de sua natureza (LYOTARD, 2009, p.100).

Todavia, ainda que a cultura pós-moderna busque uma ruptura com a modernidade – por uma aposta no indeterminado – e, na literatura e nas humanidades em geral, os grandes relatos, metarrelatos ou relatos legitimadores tenham, de certo modo, perdido força ou credibilidade, tal ruptura não se efetiva totalmente, uma vez que ainda se mantêm laços com o moderno, mesmo que pautados em outras perspectivas e/ou com outros usos.

Isto é, as narrativas que prezam a forma, a metalinguagem e o próprio desejo de grande relato não foram abandonadas, mas ganharam outras dimensões ou configurações, no caso da literatura contemporânea. Ainda que o discurso sobre a falência dos grandes relatos não se configure como novidade (seria este mais um grande relato?), o paradoxo está no fato de que, em meio à crise dos grandes relatos – de nação, de ciência, da história etc. –, tenhamos uma profusão de relatos – pequenos relatos, parafraseando Lyotard (2009). Enquanto o grande relato estava relacionado a um grande poder de explicação, o relato contemporâneo, como ideia, pode ir de um *byte* até um romance e também pode portar algum poder explicativo (como se pode ver nos casos de *lawfare* ou, mesmo, nas *fake news*). Se pensarmos nas narrativas analisadas nessa dissertação, a metalinguagem, a atenção à forma e até o desejo de grande obra são aspectos frequentes ligados ao relato literário, como vimos nos capítulos anteriores.

Por sua vez, Derrida (1980) e Krauss (1999) que discutem acerca dos discursos que corroboram a ideia de pureza das artes ditas autônomas e qualificam a autonomia como um paradoxo do modernismo, tendo em vista que, segundo os autores, ela seria quimérica, visto que os próprios meios de produção que envolviam a arte abstrata estavam estritamente ligados a uma lógica consumista, transformando-se, portanto, em objetos de troca.

Derrida define o gênero por uma ideia de fuga da naturalidade, pautado em regras, ordens. Ao ironizar repetindo, por diversas vezes, a obrigação autoimposta de “não misturar os gêneros”, ele questiona a pureza e o próprio conceito do que seja gênero e de suas leis. Para o autor, o ápice do enigma sustentado pelo gênero está na organização paradoxal de “[...] los dos géneros del género que no son ni separables ni iseparables” (DERRIDA, 1980, p.3):

[...] pareja irregular de lo uno sin lo otro en el que cada uno se cita regularmente a comparecer en la figura del otro, diciendo simultánea e indiscerniblemente “yo” y “nosotros”: yo el género, nosotros los géneros, sin poder resistirse a pensar que el “yo” es una especie del género “nosotros”. Pues ¿quién nos hará creer que nosotros, nosotros dos, por ejemplo, formaríamos un género o le perteneceríamos? Así, desde que un género se anuncia, hay que respetar una norma, no hay que franquear una línea limítrofe, no hay que arriesgarse a la impureza, la anomalía o la monstruosidad [...] entonces: “no mezclar los géneros” no se debe mezclar los géneros, se debe no mezclar los géneros. Más rigurosamente: los géneros deben no mezclarse (DERRIDA, 1980, p.3).

O autor continua sua fala – originalmente, o texto foi lido numa conferência – de modo a ironizar a obrigação de não misturar os gêneros, afirmando que a frase pode atuar como uma promessa, cuja dificuldade é justamente a de cumpri-la. É importante notar que as multiplicações (ou não) da expressão, pedido, promessa e/ou afirmação acerca da não mistura dos gêneros, presentes no texto de Derrida, apontam para várias direções e, também, para vários sentidos, podendo ser citações, *performances* do autor e/ou metáfora para contar a história da literatura, da escritura ou, mesmo, dos gêneros, indicando simultaneamente sua contaminação. Derrida segue falando da “[...] ley de la ley del género” (DERRIDA, 1980, p.5): um princípio local de impureza, apresentando, então, duas motivações para o trato com essa lei, que classifica como “pobres generalidades preliminares”:

[...] Por una parte, (y ese será el primer motivo de mi abstención) tomando de Platón o de Aristóteles aquello que no les pertenecía o que ellos mismos habrían rechazado, se deformó, ciertamente, sus respectivos pensamientos – dice Genette –, pero se los ha deformado casi siempre, naturalizando. Según un proceso clásico, se han considerado naturales estructuras o formas típicas cuya historia es tan poco natural como posible, muy al contrario: compleja, heterogéneos: [...] si el texto, quizá ejemplar, que les propondré en seguida como prueba se presta o no a la distinción entre modo y género.

Un segundo motivo me retiene en el umbral o en los bordes de una eventual problemática del género (como) historia y teoría de la historia y de la teoría de los géneros [...] Lo que la definición de modo supone de singular e interesante, ustedes lo saben, es que permanece, según Genette, puramente formal. La relación con un contenido no tiene allí ninguna pertenencia. No es el caso del género y el criterio modal, dice Genette, son “absolutamente heterogéneos” (DERRIDA, 1990, p. 5-8).

Há para Derrida algo, em especial, que classifica o gênero, a “re-marca”. O traço que se repete em todos os textos que se enquadram em determinado gênero dentro do campo poético ou literário. Contudo, essa re-marca constitui-se numa ironia (ou paradoxo), já que a marca de pertencimento simplesmente não pertence:

[...] un texto no pertenecería a ningún género. Todo texto participa de uno o varios géneros, no hay texto sin género, siempre hay género y géneros, pero esta participación no es jamás una pertenencia. Y esto no ocurre a causa de un desborde de riqueza o libre productividad anárquica e inclasificable, sino a causa del mismo rasgo de participación, del efecto de código y de la marca genérica (DERRIDA, 1980, p. 10).

O autor entafiza, justamente, esse linha tênue entre as artes e as delimitações impostas pelo gênero, afirmando que, apesar de sua existência, nunca há de fato a pureza, ao contrário, há o não pertencimento como traço fundamental. Por sua vez, as concepções de Krauss (1999) endossam a ideia de inespecificidade e contaminação da manifestação dos gêneros. A autora entende que o termo *medium* – usado em grande escala por Clement Greenberg, crítico modernista – se associado à ideia de campo expandido, envolve-se de maneira mais aberta e até ambígua com outros *media*.

Por essa via, Krauss critica Greenberg, afirmando que o *medium* não pode prender-se ao que é material – como faz o crítico, segundo ela, com os *flatness* para a pintura, por exemplo. O *medium* deveria ser pensado em relação à pluralidade que lhe é própria, que o constitui, e não àquilo que lhe é específico: “[...] a especificidade dos mediums, mesmo os modernistas, deve ser compreendida como um diferencial, autodiferenciado e, portanto, uma camada de convenções nunca simplesmente redutíveis à fisicalidade de seu suporte” (KRAUSS, 1999, sem número de página).

No campo artístico, por sua vez, o conceito de autonomia supõe que as artes se articulam organizadas e regidas por meio de suas próprias regras. Logo, diante da perspectiva adotada na modernidade, a autonomia das artes estaria estritamente ligada à existência de parâmetros de análise e julgamento, acerca da qualidade e relevância das obras artísticas. Todavia, a autonomia das artes parte de uma premissa paradoxal. Eleonora Frenkel (2017), tratando das tendências que compõem a arte moderna, expõe esse paradoxo ao afirmar que, em 1912 Wassily Kandinsky as analisava e concluía que a diversidade das manifestações artísticas se encontrava em meio a uma grande interlocução. A autora utiliza como exemplos as aproximações entre poesia e música, poesia e pintura, etc. Entretanto, apesar de se basearem umas nas outras, de forma mútua, a arte moderna mantém as fronteiras singulares que as delimitam umas em relação às outras, mesmo partilhando equivalências funcionais ou procedimentais:

A contradição me parece ser que, ao buscar a autonomia da disciplina e ao definir o objeto específico (a literariedade), propõe-se um fechamento da

análise literária sob o aspecto exclusivo de sua composição linguística/estilística que escamoteia o fato de que a literatura naquele mesmo contexto procurava elementos na música, na pintura, na fotografia ou no cinema justamente para se desfazer como linguagem corrente e se refazer em sua singularidade literária. Em outras palavras, a literatura definida como violência organizada sobre a linguagem comum implicaria pensar que o material singular que a compõe e diferencia é a linguagem, mas que os procedimentos que provocarão essa violência são comuns a outras artes, por exemplo: o espaçamento da linguagem como a dança do bailarino; a montagem do texto como o ritmo do cinema; a ressonância da palavra como a reverberação da música; o tato do escrito como o volume da escultura (FRENKEL, 2017, p.58).

Nesse sentido, a arte autônoma se ampara em suas próprias especificidades. No que se refere à teoria das artes, a modernidade e a pós-modernidade, inicialmente, aparentam colocar-se em lugares opostos, motivadas pela definição de “meio”. Mas elas não estão necessariamente posicionadas como conflitantes. Krauss defende que aos artistas cabe a invenção de seu próprio meio, pois,

[...] a fim de sustentar a prática artística, um meio deve ser uma estrutura de suporte, geradora de um conjunto de convenções, algumas das quais, ao assumirem o próprio meio como seu assunto, serão inteiramente “específicas” a ele, produzindo assim uma experiência da sua própria necessidade (KRAUSS, 1999, p. 26).

Para Alessio Chierico (2016) a especificidade do meio é uma teoria cuja aplicabilidade pode ocorrer na maioria das artes, contudo foi especialmente orientada nos campos da escultura e da pintura, bem como adaptada para artes como a literatura e a música. Por exemplo, “[...] ao pintar a superfície plana da tela, a materialidade das cores e todos os seus elementos físicos são os temas que a arte deve explorar. O abstratismo é visto como experimentação das possibilidades oferecidas pela técnica pictórica” (CHIERICO, 2016, sem número de página). Já Greenberg, a quem Krauss critica em seu artigo, afirma que “[...] a pintura modernista [...] não abandonou a representação de objetos reconhecíveis em princípio. O que ela abandonou em princípio é a representação do tipo de espaço que objetos reconhecíveis podem habitar” (GREENBERG, 1982, p. 6).

Krauss, por sua vez, tecendo uma crítica a Greenberg e ao conceito por ele defendido acerca da especificidade do meio, argumenta que a chegada do movimento do Filme Estrutural – nos anos de 1960 – foi o fim da especificidade do meio, tendo em vista que possibilitou a percepção de que a produção do vídeo se faz por partes heterogêneas que desenvolvem variadas atividades. Para Krauss, o vídeo não pode ter sua heterogeneidade

descoberta em um “núcleo unificador”.

Desse modo, mesmo na ideia de inespecificidade da arte difundida nos discursos contemporâneos sobre a literatura e a arte latino-americanas, alguns traços da autonomia são preservados tais como: a metalinguagem; os usos da forma; a própria *mise en abyme*; e, até o paradoxo do entendimento das artes como local de pureza quando, ao mesmo tempo “[...] explora as forças de outras artes” (FRENKEL, 2017, p.56), ainda que, por vezes, sejam expandidos, como é o caso da inespecificidade do gênero e da impossibilidade de enquadrá-lo em um local ou em outro; a expansão do relato por meio da *mise en abyme*, que confunde ao extremo as fronteiras entre o real e o fictício, etc. As últimas décadas vivenciam uma radicalização do entrecruzamento de artes, saberes, meios, e há como consequência uma acentuação dos hibridismos, o que põe à prova quaisquer discursos acerca da noção de pureza, outrora norteadores da crítica de literatura e de arte.

Segundo Marcela Ferreira Medina de Aquino, em trabalho sobre a poesia na modernidade, a metalinguagem estaria atrelada a noções de narcisismo e paranoia. Narcisista, por sua construção em torno de si mesma; e paranoica “[...] porque tal mergulho na metalinguagem seria uma decorrência de sua condição marginalizada perante a sociedade de consumo” (AQUINO, 2010, p.33). Dessa forma, a metalinguagem estaria relacionada ao processo de autorreflexão, sendo a *mise en abyme* uma de suas modalidades, um de seus traços. Entretanto, cabe ponderar que a arte contemporânea não se estrutura a partir de uma total ruptura com a arte moderna, mas a partir de relações de tensão, continuidades e descontinuidades simultâneas:

Extemporânea e contrariamente à expectativa do senso comum, a “tradição de ruptura” é referida, no campo da arte, ao modernismo, sentido esse que parece se opor ao entendimento de homogeneidade, centralização e fixidez que se referem, lato senso, à sociedade disciplinar moderna (PIMENTEL, 2005, p.62).

Dissertando sobre a tensão entre os conceitos deleuzianos de tempo pulsado e tempo não pulsado, Alves (2019c) chama a atenção para as oposições dentro/fora no campo das artes, observando que essa é uma tensão que se faz presente em uma considerável parte da arte moderna, porque é constitutiva da própria arte ou, ao menos, de um modo de concebê-la, pois se exige o mínimo de limites e territorializações na composição dos objetos para que eles possam ser percebidos, no plano sensível, condição *sine qua non* de qualquer objeto artístico.

Já em “Lo que viene después” (2012), Ludmer afirma que “lo post”, isto é, aquilo que vem depois – referindo-se às literaturas publicadas depois dos anos 1960 e 1970 – sofre

diversas mudanças no que se refere ao formato, ao suporte, ao modo como é produzido o livro, ao lugar do autor, aos modos de leitura, ao regime de ficção ou de realidade e ao regime de sentido. Contudo, para a autora, o mais importante é que “o post” mostra que modos novos e antigos das escrituras conseguem conviver e influenciar um ao outro, coexistindo, em algum nível, também:

Dicho de otro modo. Lo post (lo que viene después) sería el modo en que se podría imaginar el objeto y la institución literaria hoy porque es un modo de pensar el cambio en las escrituras de los últimos años: en el formato, en el soporte, en el modo de producción del libro, en el lugar del autor, en los modos de leer, en el regimen de realidad o de ficción, y en el regimen de sentido. Pero, y esto es crucial, lo post implica que estos modos nuevos conviven con los anteriores y se influyen uno al otro. Lo anterior está presente en lo actual porque la periodización post no hace divisiones tajantes: no es anti ni contra.

El cambio central, que parece producir los otros, es el cambio en la tecnología de la escritura (el pasaje de la escritura en máquina de escribir a la escritura en computadora). Las tabletas y libros electrónicos implican otros modos de distribución y circulación de la literatura. Y otra tecnología y soportes de la escritura cambian no solo la producción del libro y la lectura sino la cultura misma (LUDMER, 2012, sem número de página).

Um balanço da discussão anterior nos permite observar, pois, que a literatura contemporânea, ao menos no que se refere aos limites do *corpus* analisado nesta dissertação, extravasa o alcance das três categorias de *mise en abyme* já tratadas aqui – ainda que as narrativas estudadas também recorram à construção em abismo como recurso construtivo –, apontando para o que podemos entender como uma cultura contemporânea do relato pautada na expansão tanto das estruturas quanto dos meios (e pós-meios), o que problematiza tanto a noção de autonomia quanto o próprio estatuto literário do relato, uma vez que, por essa via, o relato literário pode conectar-se a postagens em blogs, *performances* públicas, notícias em redes sociais, etc., projetando uma tessitura escritural não restrita a meios e nem mesmo a linguagens exclusivas.

4.1.1 A *mise en abyme* e “o que vem depois”

No processo de escritura de *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, o princípio da repetição é uma marca, repetição da forma narrativa (fragmentária e comum aos relatos de Bellatin), do elemento ligado à deficiência (também típica de seus relatos, mas que nesse se refere ao nariz gigantesco da personagem), das histórias acerca da personagem principal, contadas (primeiro na conferência, posteriormente no relato escrito) e depois “recontadas”

pela fotografia. Em Bellatin, “[...] repetir não indica esgotamento da criatividade autoral ou empobrecimento da materialidade textual, é um recurso de composição levado ao ápice” (PORCKNOV, 2013, p.99). Jorge Panesi afirma que a repetição nos relatos de Bellatin atua como um modo de despertar um jogo que não tem fim e que desestabiliza a narrativa:

[...] en la ficción de Bellatin, toda hermenéutica, toda explicación está allí para participar de un juego de *mise en abyme* que interpone a la pretendida sagacidad relacional del lector un espejo autorreferente interminable, inseguro e inabarcable. Porque cualquier elemento de una ficción, en el universo de Bellatin, parece estar allí para eventualmente generar otra ficción. Lo que él ha llamado el miedo de que la escritura no genere más escritura (PANESI, 2005, p.3).

A motivação primordial das narrativas do escritor mexicano, por sua vez, pode ser considerada a construção do próprio eu refletido em seu universo literário. A figuração de si ocorre explicitamente ou por meio de indícios que levam a imaginar sua presença dentro dos textos, o que se caracteriza por traços da repetição e abismo em seus relatos. Bellatin se autofigura no relato, pelos mesmos significantes que aparecem em outras de suas narrativas: os problemas respiratórios, alguma deficiência, o amor pelos cães, o sufismo, os modos de escritura, etc. Deste modo, o tema central de sua obra como um todo é a escritura (como arte), uma vez que ele escreve – ao menos em *Shiki Nagaoka* – sobre escrever.

Os fragmentos que compõem *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, apesar do título atestando a invenção do relato, sugerem a narração de uma biografia do escritor japonês e problematizam a “lei do gênero” (DERRIDA, 1980), pois o relato se apresenta como ficção, mas também se propõe como biográfico, através de um narrador que tenta comprovar a existência do protagonista de nariz exacerbado e sua importante produção literária, a partir de fotografias e de uma lista de suas obras publicadas e dos estudos acerca delas. Contudo, embaralha as referências, uma vez que as “provas” apresentadas só atestam o trabalho com a escritura. A representação dentro da representação se torna, deste modo, o fundamento que move a escritura, no relato, e potencializa uma sequência infinita de representações que remetem umas às outras.

Por sua vez, em *Divórcio* há um processo de encenação da escritura, em que o livro está dentro do livro. Lísias (autor empírico) escreve um romance em que Lísias (autor-narrador) encena a escrita de um romance, que, por sua vez, conta a história de um homem traído, que também é/se chama Ricardo Lísias. Nesse processo de escrita do romance, o leitor percebe que o que lhe apresentaram como o presente em que a narrativa está sendo escrita

consiste, na verdade, no passado, o que funde a cronologia que organiza a história narrada. Diante dessa cronologia que mistura passado e presente, o narrador vai listando aquilo que está fazendo em seu livro, simultaneamente: a organização de fatos e lembranças de sua memória, a compreensão e superação da traição e da descoberta do diário e as dificuldades e os processos da escrita do romance. Nesse processo de *mise en abyme*, a narrativa traz três Ricardos Lísias diferentes, que se relacionam: o primeiro, que descobre o diário de sua esposa jornalista e “perde a pele” tentando lidar com a verdade e a decepção; o segundo, que escreve o romance dentro do romance, pautado em suas lembranças e na superação do episódio acerca do diário; e, por fim, a figura extratextual, o sujeito empírico: Ricardo Lísias, também espelhado nos demais. Ao contar, em seu romance, sobre a escrita do mesmo livro, Lísias problematiza o próprio procedimento de escrita, trazendo-o para o presente da escritura e intensificando ainda mais seu potencial e sua complexidade: “[...] senti uma enorme tremeira na mesa onde estou sentado agora escrevendo” (LÍSIAS, 2013, p.38); “Estou escrevendo sentado no chão, em uma mesa de rodinhas que trouxe do apartamento antigo” (LÍSIAS, 2013, p.60).

Os fragmentos da narrativa buscam trazer para o presente o momento da escrita do romance, provocando o efeito de abismo, uma vez que ele relata – no agora – estar escrevendo, algo que já está escrito: seu romance. Na confusão entre os tempos, Lísias também se projeta como objeto presente da escrita, estando ali, como autor, personagem, narrador, etc.

O abismo criado na narrativa de Lísias começa pelo diário deixado pela esposa, que não apresenta uma sequência que dê continuidade ao que, supostamente, estava escrito nele, mas várias repetições de trechos que, ora estão mais resumidos, ora mais completos, mas que sempre enfatizam o olhar pouco benevolente da esposa para Lísias, distinguindo-se do restante da narrativa porque seus trechos citados (ou inventados) sempre aparecem destacados em itálico e são apresentados em uma ordem cronológica linear, necessariamente, que é o que confere ao suposto diário ares de um relato autônomo, a partir da conexão de seus fragmentos:

NY, 14 de julho de 2011 (no hotel Riverside Tower)

Apesar de andar muito, o Ricardo é legal. Ele é uma boa companhia: é engraçado e de vez em quando inteligente. É que às vezes (sic) nos intervalos das caminhadas que ele quer fazer o tempo inteiro ele diz coisas inteligentes. Mas eu também não entendo: ele se recusa a ver uma peça na Broadway! Os grandes atores do mundo passaram pela Broadway, mas não adianta dizer isso. Ele não dá atenção.

Mas a viagem está servindo para me mostrar que apesar disso eu casei com o cara certo para mim. Só que apaixonada eu não estou. (LÍSIAS, 2016,

p.10-11).

19 de Julho de 2011: Casei com um homem que não viveu. O Ricardo ficou trancado dentro de um quarto lendo a vida toda (LÍSIAS, 2016, p.15).

20 de julho: casei com um homem que não sabe dirigir e nunca se preocupou em comprar um apartamento. Porque me casei com um homem que não fez uma poupança? (LÍSIAS, 2016, p.17).

29 de julho: casei com um homem que não sabe dirigir e nunca se preocupou em comprar um apartamento. Porque me casei com um homem que não fez uma poupança? Fui eu que paguei a conta do restaurante da Torre Eiffel e também o Alaim Ducasse. Eu posso dizer que isso é casamento? O Ricardo não percebe a diferença desses lugares para qualquer restaurante de esquina e se comporta do mesmo jeito. Acho que ele sempre vai ser o simplório que é (LÍSIAS, 2016, p.18).

“19 de Julho de 2011: imagina eu tendo um filho com o autista que casei. O Ricardo é patético, qualquer criança ficaria com vergonha de ter uma pai desse. Casei com um homem que não viveu. O Ricardo ficou trancado dentro de um quarto lendo a vida toda” (LÍSIAS, 2016, p.21).

Na sequência de fragmentos acima, a construção em abismo se deve ao fato de que o diário, um objeto de escritura interna do romance, se torna um objeto que ativa outro objeto de escritura, a narrativa do romance, por sua vez, dentro de um objeto de escritura, o produto livro: *Divórcio*. Os fragmentos, bem como toda a narrativa, formam um movimento de espiral cuja presença é notada pelos movimentos de circularidade dentro do texto. No diário, por exemplo, há sempre a presença de elementos repetitivos – que, apesar de apresentados em datas diferentes (ou na mesma data), vão promovendo esse abismo – e uma noção de continuidade – que constrói a imagem do autor, a partir da perspectiva de sua esposa.

Os trechos do diário em geral se repetem, mesmo quando as datas não correspondem, mostrando um Ricardo obcecado exatamente pela mesma parte da história que, na narrativa, ele retoma várias vezes, como em uma espiral que, às vezes, perde o rumo. Paralela aos trechos de diário repetidos está a absorção por parte de Ricardo Lísias (narrador) do discurso presente nos fragmentos do diário, em que, por vezes, ele repete a mesma frase lá exposta ou uma ideia lá presente, mas que identificamos como dele por não estar mais em itálico:

Nas minhas anotações, a segunda semana depois de sair de casa foi tomada por ruídos caóticos e pelo enorme medo de ter enlouquecido: tive mesmo certeza de estar vivendo um dos meus textos. Cheguei a me concentrar para mudar o enredo, refazendo folhas de rascunho, remanejando esquemas e sobretudo mudando as personagens. No final do capítulo, porém, voltavam sempre o Festival de Cannes de 2011, Lars Von Trier dizendo que compreende Hitler, as guerras de libertação da África e o diário (LÍSIAS, 2016, p.46).

O narrador incorpora os discursos do diário e suas lembranças traumáticas, colocando-se, porém, como uma personagem dentro da narrativa que está escrevendo, analisando-a e tentando modificá-la enquanto escreve. Contudo, à medida que os recortes do diário vão sumindo gradativamente, ou seja, primeiro os locais, depois a confusão com as datas, o sumiço de datas, até a nula existência de trechos do diário dentro do romance, o narrador vai adentrando cada vez mais na escrita de sua narrativa e confundindo-se com ela, ao fazer do escrever seu método de cura:

O capítulo fracassou. Meu plano inicial era lembrar tudo o que vivi de bom com minha ex-mulher para entender por que resolvi me casar. Na economia do romance, seria o momento de descrever o que ela fez por mim, os passeios, as conversas e sobretudo como cultivei o amor que comecei a sentir no lançamento de *O livro dos mandarins*. Estou escrevendo onze meses depois de ter saído de casa e visto meu corpo morto no cafofo. Passei dez dias esquematizando esse trecho, mas consegui pouquíssima memória. Não achei fotos ou anotações do período de namoro. Devo ter jogado tudo fora. Sinto que alguma coisa de fato morreu dentro de mim. Se tiver sido feliz na maior parte do tempo em 2010, a ponto de me casar no começo do ano seguinte, agora no meio de 2012 não consigo me lembrar de muita coisa. Parece um período quase suspenso na minha vida (LÍSIAS, 2016, p.131).

O leitor tem a sensação de estar acompanhando o projeto e a escrita do relato, enquanto ele é narrado, tendo em vista que são exploradas principalmente as dificuldades em sua construção, construindo uma textualidade paradoxal em que convivem a sensação de leitura enquanto se acompanha o processo de escrita e o objeto artístico pronto (ou não, se consideramos que a todo momento ele reflete sobre o fato de não estar conseguindo avançar na escrita do modo que desejava). No entanto, essa mesma literatura que ele diz problemática é a válvula de escape de suas dores, ela é sua própria vida: “A conclusão é obrigatória: a literatura é agora parte vital não apenas da minha vida simbólica, mas até de meu corpo” (LÍSIAS, 2016, p.166), por isso se justifica a sensação de simultaneidade entre a leitura e a escrita do livro:

Divórcio é um livro repetitivo. Já escrevi algumas vezes que o fato de concluir algo que eu tenha planejado me faz bem. Mas como minha cabeça se desarranjou completamente, cada confirmação é um sinal de esperança. Dei um exemplar a cada um de meus alunos do curso e os vinte que sobraram foram distribuídos por aí. Como previa, na mesma noite o livro foi escaneado e compartilhado por e-mail. Em dois dias ele estava em praticamente todas as redações de São Paulo [...]. Escrevo esse trecho um ano depois de sair de casa. Minha pele já voltou.

Está novinha. Não sou a mesma pessoa, claro, mas superei quase tudo. Só tenho raiva de ser obrigado a levar essa história para o resto da vida. Um clichê; um jurado humanista do Festival de Cannes e a Catedral de Notre Dame (LÍSIAS, 2016, p.173).

A *mise en abyme*, em *Divórcio*, se caracteriza como uma via de mão dupla em que o narrador encontra-se num abismo, no sentido de estar perdido diante do trauma sofrido e de como esse abismo se reflete na escritura do romance, sobre o romance, na busca de superação dos traumas, de seu esquecimento e da retomada da vida e do que lhe dá prazer, como a escrita, a pesquisa. Não se pode desconsiderar, no entanto, que todo esse processo é parte de uma encenação maior, referente ao processo que teria levado ao divórcio e, conseqüentemente, fomentaria o *Divórcio*.

Em *Meshugá*, por sua vez, o procedimento da narrativa dentro da narrativa ocorre de dois modos, principalmente: o primeiro – já apontado nos capítulos anteriores – é quando o narrador vê seus personagens como espelhos que refletem aspectos de sua personalidade, de sua vivência e de sua origem judia. Fux encena a função do biógrafo. Historicamente, escreviam-se biografias de pessoas importantes na política e na história; posteriormente, começam a se escrever sobre pessoas célebres; em nossa época, em meio à profusão de escrituras do eu, qualquer um fala de si em seus blogs e redes sociais. Fux junta tudo isso e assume a posição (encenada) do grande biógrafo. Cada capítulo dedicado aos fragmentos biográficos, no romance, funciona como uma biografia em potência. Note-se a pretensão irônica de Fux: bio-grafia > escrita da vida. Escrever 7 biografias, 7 histórias da vida inteira de cada personagem. Eis a pretensão de uma obra monumental! Obviamente, isso não é feito no romance, pois seria impossível em seus limites. Fux limita-se à pretensão que, no entanto, pode ser captada como encenação.

Dessa forma, Fux cria um personagem de si que se reveza dentro e fora do objeto material, o livro. A mesma coisa ocorre com Lísias. Ambos os autores, em seus discursos, reiteram sua presença no imaginário do leitor, ultrapassando as fronteiras do livro e fazendo com que o leitor – que está muito mais próximo dos autores, em nossa época, dadas as possibilidades comunicacionais – atente e busque as questões que são apontadas na narrativa, procurando nele e na sua exposição uma resposta para as lacunas deixadas (ou potencializadas) em seus romances.

Dentro da narrativa de Fux, uma das primeiras questões postas para o leitor aponta para a isotopia entre o narrador e Fux, haja vista ambos serem judeus e suas histórias e sentimentos se misturarem às das personagens:

Mas a verdade é que os personagens deste livro somente foram eternizados após o reconhecimento do público de sua genialidade. Ou de suas loucuras. E, só agora ele, o autor, o narrador, o protagonista, o louco, o incestuoso, o artista auto-odiado e neurótico se dá conta de que todos os seus personagens são partes indissociáveis de si próprio. Todos eles foram lentamente introjetados ao serem escritos. Toda dor, angústia, insatisfação, crueldade, sexualidade, ironia, perseguição, culpa, medo, cólera e loucura foram também vivenciados por esse autor/narrador. (FUX, 2016, p.180).

A sobreposição de representações de si e do outro, na escritura, impulsiona um movimento duplo que ora reforça a imagem irônica do judeu como louco, ora traça o perfil dos personagens, associando-os parodicamente a outros e ao próprio autor. Tal, como Foucault (2000), em sua análise do quadro *Las meninas* (1656), do pintor espanhol Diego Velázquez, que considera o espelho o aspecto mais importante e central dessa obra do pintor, Fux convida o leitor a olhá-lo dentro de *Meshugá*, como esse espelho que centraliza a narrativa a partir de seus reflexos, compostos pelas narrativas dos demais judeus, e aponta para fora de si, inclusive para o próprio Fux.

Por meio da *mise en abyme* tais narrativas proporcionam um olhar para dentro (o texto dentro do texto dentro do texto), que, por vezes, também apresenta uma relação especular com o mundo exterior. E esse não é um traço exclusivo de Jacques Fux, que faz o movimento de espelho em relação a sua *performance* como autor refletido em seus personagens fragmentados (como em um espelho quebrado que mostra pequenos pedaços da imagem que reflete). A presença da relação especular com aquilo que se encontra fora do texto, também uma marca de Ricardo Lísias, que o faz por meio tanto do mesmo procedimento de Jacques Fux – o emparelhamento das figuras de narrador/autor/personagem – quanto por meio da espetacularização que promove em suas redes sociais e a imprensa, formando um abismo no qual não sabemos o começo nem o fim da narrativa da própria figura performática de Ricardo. Em *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, Bellatin faz com que o relato se espelhe na ação performática exterior a ele como, por exemplo, a criação e divulgação do autor em uma conferência. E em *Link*, há toda uma instalação de espelhos que envolvem a história de Manu e Michel: espelhos que refletem a relação exterior com o blog, refletindo a interação com o leitor; que estabelecem um paralelo com outros textos e ao mesmo tempo refletem o que ali está sendo narrado, sem distorcer o sentido inicial, mas apresentando-os de outro ângulo, etc.

No romance de *Link*, por sua vez, ainda há um procedimento de *mise en abyme* parecido ao utilizado por Fux, pois ele também adota claramente outras fontes literárias, além de ser um romance que reinventa a linguagem por meio de trocas de e-mails, reproduções de

diálogos de personagens através de programas de conversação, tal como o ICQ – e, por vezes, lembra a estrutura de um romance epistolar. Nessas conversas, também são apresentados fragmentos deslocados e citações.

La ansiedad é a narrativa que mais contém em seu interior referências e fragmentos de textos de outros autores – que projetam jogos de espelhos –, que, apesar de deslocadas de seu contexto original, estão transcritas literalmente, ainda que ganhem outros sentidos quando realocadas na diegese, na medida em que funcionam, também, como representações que acabam sendo associadas às investidas eróticas do protagonista. Nesse sentido, também funcionam como um grande jogo de espelhos: “[...] el juego con los correos electrónicos que son a la vez citas de textos de escritores o críticos, y la inserción de fragmentos de obras de otros escritores en forma de charlas en chats, actúan en este sentido” (ALVES, 2017, p.149).

Como, por exemplo, no dia dezesseis de junho de 2000, em que, inicialmente Gabineau envia um e-mail para Spitz informando os detalhes de sua viagem e recebe como resposta a alegria e hospitalidade do outro para recebê-lo. Logo em seguida é transcrito em um e-mail para Manuel Spitz um fragmento de *Cartas a Milena* de Kafka que trata justamente da chegada da pessoa amada:

De: Michel Gabineau <m_gabineau@yahoo.com>
 Para: Manuel Spitz <manuspitz@hotmail.com>
 Assunto: grazie, merci, thank you
 Fecha: Viernes, 16 de Junio de 2000 09:14 a.m.
 Hola sweetie pie,
 Gracias, gracias, gracias. ¡Hecho! ¡Ya tengo todo. Me emitieron el pasaje, sin problemas, esta tarde. Yo lo tengo conmigo estrechado contro mi corazón. Tendrán que violarme para robarlo! Estoy tan feliz...
 Anoté tu código para poner los miles en tu cuenta, será hecho, no te preocupes [...]
 Migueliño (LINK, 2004, p.98).

De: Manuel Spitz <manuspitz@hotmail.com>
 Para: Michel Gabineau <m_gabineau@yahoo.com>
 Assunto: RE: grazie, merci, thank you
 Fecha: Viernes, 16 de Junio de 2000 01:27 p.m.
 No te preocupes, vamos a poder ensuciar bien las sábanas...
 Igual quiero ordenar todo: mi casa es chica pero el corazón es grande.
 Voy a rechazarte un poco, el lunes por la mañana. Para que sufras un poquito por mí... y después pueda darte mucho placer con calma para el sufrimiento.
 Te espero. (LINK, 2004, p.99).

De: Franz Kafka. *Cartas a Milena* (traducción Ernesto Schóo). Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1974
 Para: Manuel Spitz <manuspitz@hotmail.com>
 No es tan fácil ahora, después de haber leído esta terrible, aunque en modo alguno profundamente terrible carta, agradecerle el placer que me dio a su

llegada. Hoy es día de fiesta, el correo ordinario no hubiera llegado, si algo llegara de usted mañana viernes es también dudoso, de manera que hubo una suerte de silencio opresivo, aunque de ninguna manera triste en lo que a usted respecta [...] (LINK, 2004, p.100).

Os trechos criam um efeito de continuidade no texto de Link e marcam um ritmo, assim como criam um efeito de distanciamento, uma vez que a relação entre Manuel Spitz e Michel Gabinau vai, pouco a pouco, se desintegrando. Nos primeiros e-mails, em tom de humor, o protagonista escreve a um amigo para contar-lhe que seu namorado está indo para Buenos Aires e que, por causa disso, ele (Manuel) se ausentará da internet por uns dias. O e-mail com a citação de Kafka poderia ser a resposta de Michel a Manu, falando da falta que ele irá fazer. Os fragmentos, ainda que aparentemente soltos, dão continuidade à fluidez da narrativa, mas tornam o jogo de espelhos mais poroso. Esses fragmentos de outros autores, por sua vez, estão pautados em uma organização por meio do uso de referências explícitas.

Como se nota, de acordo com a própria tendência à autonomia típica da arte moderna, o procedimento de abertura do texto por meio de um jogo de espelhos leva, sempre, cada vez mais para dentro do texto (no sentido da própria autonomia, talvez), de modo que a escritura se volta cada vez mais para si mesma. Por sua vez, nos textos que analisamos aqui, esse sentido não desaparece, porém o processo que a expansão mostra, e que apontaria para certo estado do relato contemporâneo, é uma abertura pós-*medium*, para fora de si, não rumo ao seu interior, mas aproximando-se de outros relatos, incorporando-os, fagocitando meios, fundindo-os e colocando à prova as noções de próprio, de centro e de especificidade. É o que explica que a narrativa do romance de Lísias se encontre com as postagens de Lísias no Facebook, e vice-versa, de modo que, desses encontros, emerge um relato maior do que os limites textuais do romance ou das postagens, um relato expandido e de acordo com a própria indiferenciação que marcaria nosso estado de época, também, em relação às conexões entre a realidade e a ficção.

Deste modo, a construção em abismo funciona, nas narrativas em análise, como um procedimento que, ao mesmo tempo em que as coloca cada vez mais uma dentro da outra, as abre, tal como as bonecas russas, potencializando uma série de deslizamentos textuais e discursivos que, no entanto, não deixam de colocar o autor como figura central, uma vez que o procedimento também expande tanto sua figura quanto a própria relação das artes, dos textos e dos discursos mobilizados nesse processo.

Em *Heroes sin atributos*, Julio Premat (2009) trata – no capítulo “Coda. Aira: el idiota de la familia” - do que intitula como “efeito Aira”: “[...] hechos de procedimientos de

escritura, de estratégias editoriais, de acumulación, de frivolidad, de intensas y paradójicas reflexiones metaliterarias y, sobre todo, de una figura de autor (PREMAT, 2009, p.240). No “efeito Aira” o que ocorre é a predominância do procedimento, mas também a sua invenção. Conteras (2002) ressalta que essa é uma oposição ao pensamento dos que entendem a arte como pura. O que surge, então, a partir do “efeito Aira” é a construção da figura do autor (PREMAT, 2009). Por sua vez, Jorge Wolff sustenta que esse autor “[...] talvez sem firma, sempre com data, mas em definitivo um autor e seu mito pessoal, [contraria] paradoxalmente o esvaziamento dessa figura própria às neovanguardas em cujo contexto surge o próprio escritor (WOLFF, 2014, p.219). De certo modo, essa constatação também se aplica às escrituras que constituem o *corpus* analisados neste trabalho.

4.2 Expansão do relato como estado da literatura contemporânea

As construções em abismo e a expansão relacionam-se, também, ao conceito de *medium* apresentado por Krauss (1999), tendo em vista que não se restringem a uma busca pela crítica e exploração do ficcional, mas também potencializam uma análise das próprias possibilidades da escritura⁴. Uma das primeiras definições de *medium* que Krauss levanta ao estudá-lo é a de que nas artes ele está associado a estruturas oriundas de regras produzidas através de alguns de seus princípios constitutivos. A autora também entende a capacidade do *medium* de “[...] fornecer uma estrutura que gere uma série de convenções, algumas delas muito específicas, que produzem uma experiência de sua própria necessidade” (KRAUSS, 1999, p.4). Já no contexto *pós-medium*, a noção de *medium* não é abandonada, no entanto há um deslocamento do entendimento a seu respeito: ele deixa de estar ligado às condições materiais da obra de arte e passa a uma perspectiva simbólica, em que se estabelecem relações de teor cultural, que se posicionam por meio de ligações contrárias, gerando uma matriz de sentido para constituir a parte material da obra artística (KRAUSS, 1999).

Dessa maneira, Krauss tenta provar, através de sua argumentação sobre questões de ordem do pensamento e da linguagem, que houve uma problematização dos meios. Com a problematização dos meios, há uma expansão do relato, de tal forma que o faz presente,

⁴ A concepção de Bakhtin (1998) já entendia que os gêneros do discurso – dentre os quais enfatiza o romance – acumulam inúmeras formas de percepção do mundo, em que tanto os olhares quanto os sentidos põem à mostra características da sociedade. Na visão do autor, o romance, como um gênero discursivo, possui uma grande abertura de caráter linguístico, estilístico, além de conseguir abarcar outros gêneros em sua formação: “A linguagem literária é um sistema dinâmico e complexo de estilos de linguagem; o peso específico e sua inter-relação no sistema da linguagem estão em mudança permanente. A linguagem da literatura, cuja composição é integrada pelos estilos da linguagem não-literária, é um sistema ainda mais complexo e organizado em outras bases (BAKHTIN, 2003, p.267).

mesmo como potência, em todos os meios, em todas as artes, sendo, às vezes, o próprio relato uma expressão irônica da impossibilidade de relatar. Paradoxalmente, o relato surge em decorrência da própria impossibilidade de contar, a qual se torna uma forma de contar, também (JAMESON, 2015).

No *corpus* que estamos analisando, a expansão se articula, fundamentalmente, a dois movimentos: a) movimento intra e extra-código, ligado a experimentações, questões de autoria, das mídias, das redes sociais, geralmente relacionado à *mise en abyme*; e b) como a expressão de um estado da escritura contemporânea. Diante disso, a *mise en abyme* é, tão somente, uma parte do processo (ainda limitada ao estágio do *medium*), enquanto a expansão está mais envolvida com a etapa *pós-medium*. O *pós-medium* aponta para a condição de perda da hierarquia material e/ou técnica da arte. Ocorre, portanto, uma desconstrução dos limites que demarcam um *medium* para a arte. Nessa perspectiva, a característica que se sobressai na arte *pós-medium* é o seu desenvolvimento num lugar indeterminado, ou na fronteira (KRAUSS, 1999).

Ao escrever “Estética de la singularidad”, Frederic Jameson se justifica pela busca do entendimento sobre o presente, que classifica como relato de ficção científica: “[...] sus novelistas escriben complejas narraciones sobre la imposibilidad de narrar nada” (JAMESON, 2015, p.110). Jameson atribui tal conjuntura à etapa mais recente do sistema socioeconômico capitalista: a globalização. Dentro do campo da Estética, o autor trata de características que, na sua percepção, são sintomáticas da arte contemporânea: a primeira é a “desdiferenciação” entre as distintas artes e meios (citando como exemplo galerias e museus com inúmeras combinações de fotografias, *performance*, vídeo, escultura) que refletem a volatilização do objeto artístico e, também, o desaparecimento da pintura a óleo; a segunda característica seria o desaparecimento do “universal genérico da arte”, substituída por variadas e numerosas combinações (inespecíficas) – a miniaturização, a dinâmica da *performance*, as instalações. Nesse sentido, “el arte expandido, entonces, significaría un horizonte artístico” (JUANPERE, 2018, p.106). Desse modo, haveria uma espécie de mudança da cultura da arte/da linguagem na época contemporânea, rumo à indeterminação.

Nas narrativas aqui analisadas, podemos constatar certa aproximação do relato a uma “instalação”, cujo elemento central e que está envolto de outros relatos é próprio livro. Em *Divórcio*, por exemplo, ligado ao livro podemos encontrar um conjunto de vários outros relatos, que se inter-relacionam (podendo assim ser lidos de forma independente) e contam histórias que se cruzam com o relato de *Divórcio*, através de outros *media*, que portam o mesmo potencial narrativo do relato construído no romance (a história da separação, ou, por

outra perspectiva, a história da escrita do livro): os contos que precedem a publicação do livro, a Corrida São Silvestre, as publicações do Facebook, as fotografias de família, as resenhas acerca do livro, o diário e outros relatos que borram as fronteiras entre ficção e realidade, entre os *media* que as produzem e expandem a própria noção do que seja literatura/arte.

Em *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* ocorre um movimento semelhante, tendo em vista que a narrativa do livro envolve conferências anteriores a sua publicação, fotografias e referenciação de livros inexistentes do autor, mas que possuem uma relação com narrativas de autores conhecidos, os quais são postos como leitores do escritor Shiki Nagaoka e influenciados por sua obra. Mais do que isso, a narrativa se espetaculariza e se expande através da imagem de si que Mario Bellatin projeta para o seu público em suas aparições. Para Jesús Arellano:

Este cuerpo raro se nos presenta como la alteridad cuya posición “[...] parece ser el cuestionamiento de lo real [...]”. Y no solo de lo real sino que ese cuerpo raro funciona como la contraparte del orden; aparece e irrumpe para oponerse a la norma, provocando y cuestionando (ARELLANO, 2016, p.16).

Em Bellatin, o próprio corpo questiona a especificidade. Esse questionamento da ordem, relacionado à presença do corpo na narrativa de Bellatin, tem relação com toda a sua produção literária. Ainda na concepção de Jesús Arellano, a configuração presente nos textos de Bellatin e o acontecimento literário ocorrem entre o lapso de alteridade e normalidade. Quando o outro quebra a norma nos deparamos com os acontecimentos que podem ser da ordem do fantástico, do maravilhoso, etc. Nessa perspectiva, o sinistro pode ser considerado como a transgressão do limite, da pureza: “Los personajes de sus novelas son expresiones del mal, pues todos ellos se oponen a la normalidad de una sociedad. La nariz de ficción que sustituye a Shiki Nagaoka es una amenaza (maligna)” (ARELLANO, 2016, p.16), pois, para a família de Shiki Nagaoka, o nariz é um castigo justamente por terem ultrapassado a fronteira que separa sua cultura da cultura estrangeira.

Segundo Krauss (1999), seja como instalação ou crítica institucional, o alcance internacional que as instalações de mídia mista conseguiram tornou-se onipresente, mostrando que vivenciamos uma era pós-*medium*. Nessa era, o que se sobressai não é a mera possibilidade de exploração do ficcional pelo confronto com a realidade, mas a produção de uma análise acerca da própria ficção, em confronto com uma estrutura e sua linguagem. Krauss escreve sobre Broodthaers: “[...] a análise da própria ficção em relação a uma estrutura

específica” (KRAUSS, 1999, p.46) é capaz de produzir novos modos de percepção do espaço e do tempo que se formam por meio de camadas de significações.

Ludmer (2012), por sua vez, afirma que uma das mudanças mais importantes das escrituras recentes encontra-se na tecnologia da escrita – aspecto também salientado por Jameson (2015). A tecnologia, no entanto, não aparece tão somente na produção dos livros, mas imersa no relato, como tema, forma, expansão do objeto livro, como o próprio relato, por vezes (se pensarmos nos jogos em rede e nas possibilidades comunicacionais que a tecnologia oferece, por exemplo).

Em *Divórcio*, a tecnologia aparece como meio de divulgação de uma primeira parte do relato, na forma de contos publicados na *Revista Piauí*; ou na publicação de imagens que relatam ligadas a Lísias e que, posteriormente à leitura do livro, são associadas à superação do processo de separação – dessa forma, podem ser lidas de maneira distinta, a depender do momento de realização da leitura –; nas publicações de polêmicas resenhas que especulam a veracidade (ou ficcionalidade) do romance e que criam outros relatos a partir da interação do público, isto é, dos leitores. Aparece em *La ansiedad*, pelo formato em que está disposta a organização textual na narrativa: em e-mails ou janelas de *chats* e, também, pela interação com os leitores, tendo em vista que a narrativa foi publicada primeiro no blog do autor.

Todos esses elementos alteram (e expandem) nossos modos de leitura e percepção do relato, considerando que se expandem o suporte, a ordem e o gênero ao qual aparentemente ele se enquadra; posteriormente, altera, também, o papel do leitor, que se posiciona como aquele que constrói, ordena e interage na (com a) narrativa; e o autor, que passa a se posicionar literariamente dentro e fora do relato, performando-se. A expansão do relato, avançando para além das fronteiras do livro (como um objeto físico) possibilita um viés de democratização da leitura, uma vez que estarão (ao menos em parte) disponíveis em canais mais acessíveis, além da possibilidade de espaços de leitura em rede.

Juanpere concebe a expansão, na literatura contemporânea, a partir de dois usos: o primeiro referente a projetos literários que são pensados a partir de um fundamento para se expressarem em várias linguagens, de forma simultânea e orgânica (como instalações); e o segundo uso são os fenômenos que surgem de forma mais espontânea ao redor de um livro. Sobre este último uso, a autora complementa: “En ellos se mantiene el texto como eje vertebrador, pero amplían la noción de autoría y de lectura, así como la idea de texto cerrado” (JUANPERE, 2018, p.108). Em *La ansiedad* e em *Divórcio* (ainda que em menor escala neste) podemos constatar essa abertura para a construção de novos sentidos em suas redes sociais (*blog* e *facebook*) que possibilitam aos leitores a interação com suas tramas,

construindo outros relatos menores em volta do relato principal. Ludmer também disserta sobre essas relações:

Ya rige un desinterés por la autoría como horizonte de coherencia conceptual, y también existen experiencias de autorías colectivas como la de Wikipedia, Wu Ming, y las novelas colaborativas de los blogs. En la realidadficción y en la red habría otra propiedad y otra juridicidad para la literatura (LUDMER, 2012, p.6).

Nesses usos, a tecnologia exerce um papel fundamental – mas não determinante –, seja como forma de escritura, suporte, ou *medium*. Além de atentar para a tecnologia, Ludmer afirma que “o post” borra as fronteiras e, de certo modo, mina especificidades (dos meios, dos gêneros, da própria autoria):

No es que las literaturas se confundan con otras escrituras ni que desaparezcan: todavía existen las instituciones literarias, las academias, las carreras de letras, las librerías, los premios, los escritores... Todavía existen, pero la imagen es la de algo abierto y agujereado. Las esferas se abren, las prácticas cruzan fronteras y quedan en la posición de éxodo, desterritorializadas. La literatura es también otra cosa: crónica (como *Desubicados* de María Sonia Cristoff o *Banco a la sombra* de María Moreno); testimonio (como *Historia del llanto. Un testimonio* de Alan Pauls); biografía (como la *Biografía de Osvaldo Lamborghini* de Ricardo Straface); diarios como *Intemperie* de Gabriela Massuh. O un post de twitter, de blog, o una escritura en cualquier calle... (LUDMER, 2012, p.4 – grifo nosso).

A literatura passa a ser, potencialmente, qualquer relato que consiga narrar, assim como outros elementos com potência para narrar se aproximam do literário, também. Nesse sentido, as relações com as publicações no Facebook, os contos, as fotografias, os e-mails, chats, conferências e interações com o leitor potencializam o relato e expandem as narrativas desses autores de forma sem precedentes.

Nas linhas iniciais do texto de Jameson (2015), há uma citação sobre um livro que conta sobre a dificuldade de um escritor de narrar a escrita do próprio livro. Esse livro citado por Jameson para introduzir o argumento que posteriormente vai defender em seu artigo, poderia ser, por exemplo, *La novela luminosa*, de Mario Levrero, que Laddaga (2010) analisa em seu estudo “Um discurso potencial”, comparando-a com *Rayuela*, de Júlio Cortázar. Laddaga afirma que as narrativas literárias, em geral, estão pautadas em uma leitura associada a modos pré-definidos (formas) de leitura e escrita, no entanto o romance de Levrero incita a fazer desse processo de escrita e de leitura uma experiência em busca de novos modos de

leitura:

[...] no nos solicita, pienso, que ingresemos en ella como en un espacio mental bien delimitado, sino que efectuemos una lectura al mismo tiempo sostenida y distante, de modo que algunos de los innumerables elementos que componen la muestra o museo en que consiste se incorporen a la mezcla general que es nuestra experiencia más común. Claro que para eso es necesario un ejercicio de paciencia, la misma paciencia que el texto, como Jorge Carrión lo señala, desafía. ¿Por qué? Porque la mayoría de las veces es “soso”, para usar la palabra que probablemente Levrero emplearía. La impresión, hacia el final, es que, efectivamente, hubiera pasado muy poco. Pero ¿cómo habría que entender esto? Es difícil saberlo, porque toda una cultura literaria –de la cual, es natural que Cortázar participe de manera plena– nos solicita lo contrario. El gusto por las formas irruptivas o, mejor dicho, por las irrupciones que interrumpen el juego de las formas es recurrente en la historia del arte (y de los discursos sobre el arte) de linaje europeo (LADDAGA, 2010, p.96).

Ao falar da sua experiência acerca do romance de Levrero, Laddaga conta sobre um conflito que percebe a partir da leitura da narrativa e que se assemelha ao seu processo de leitura do próprio livro, respectivamente, o tempo perdido no computador em detrimento da escrita e o tempo destinado a ler o livro, em contrapartida ao tempo destinado a responder a correspondência eletrônica. É justamente essa experiência a que Laddaga se refere, ou seja, a dificuldade em concentrar-se na leitura, concomitante à reflexão sobre essa dificuldade que sugere o processo de expansão do relato de que estamos tratando, ao acusar a indecidibilidade (dos modos de leitura) não como problema a resolver, mas como conquista decorrente de um modo de escritura não amparado na cultura da autonomia. Para o autor, isso sugere uma tensão entre os modos atuais do relato e a cultura literária, que parece manter-se num movimento na contramão: “Creemos que nuestros mejores escritores debieran atraer, fijar, cristalizar al lector tentado de distraerse de estos trabajos mayores, presentándole, de manera agresiva si fuera necesario, opacidades, fragmentaciones, silencios repentinos” (LADDAGA, 2010, p.97). Nesse sentido, sua leitura de Levrero possibilita destinar atenção ao que poderia ser considerado como distração e, no entanto, é o que colabora para expandir a leitura para o que está posto fora do livro e, mesmo, do legível no campo da literatura, fazendo um movimento que força o literário em relação a seus próprios limites já convencionalizados.

A expansão, no presente – tomando os termos de Ludmer e Jameson – não é só um aspecto formal do relato, é também um modo de conceber o relato, a linguagem e a arte de nossa época. Garramuño define o que entende por literatura expandida do seguinte modo:

Lo que yo pretendo explorar por lo menos provisoriamente bajo el mote de literatura en un campo expansivo refiere, en cambio, a un tipo de literatura

que ha incorporado dentro de su lenguaje y sus funciones una relación con otros discursos en la que “lo literario” mismo no es algo dado o construido sino más bien deconstruido o por lo menos puesto en cuestión. La articulación de los textos con correos electrónicos, blogs, fotografías, discursos antropológicos –entre muchas otras variables–; o en el caso de la poesía, la puesta en tensión del límite del verso que puede incorporar a menudo todas esas otras variables referidas, cifra en esa heterogeneidad una voluntad de imbricar las prácticas literarias en la convivencia con la experiencia contemporánea. Para esa literatura, una lectura demasiado estrictamente “disciplinada” o disciplinaria poco parece poder captar. En ese campo expansivo también está la idea de una literatura que se figura como parte del mundo e inmiscuida en él y ya no como esfera independiente y autónoma. Es sobre todo esta cuestión, aunque difícil de conceptualizar, el signo más evidente de un campo expansivo (GARRAMUÑO, 2009, p.3).

A autora explica o que entende sobre campo expansivo, e sua definição abarca uma numerosidade de discursos que se relacionam (intrinsecamente) à literatura, sem, por outro lado, delimitar o que seja campo expansivo ou essas relações que ocorrem completamente, fato que fugiria à própria noção de expansão. Contudo, o que a autora considera uma questão essencial à construção do campo expansivo é a capacidade de demonstração de uma literatura que consegue desempenhar funções que estão além daquilo que se define como, usualmente, o seu campo de ação.

Paula Juanpere começa seu artigo citando uma exposição – em formato de instalação e a posterior publicação dedicada a ela – que tinha como título *Literaturas expandidas*, uma proposta da artista Jordi Lara. Usando a exposição como ilustração da temática que deseja explorar, Juanpere questiona: “¿De qué hablamos cuando hablamos de literatura expandida? ¿Puede lo literario expandirse?” (JUANPERE, 2018, p.104). Para discutir a problemática, a autora retoma a ideia de campo expandido, de Krauss, mostrando que a desestabilização da autonomia das artes resultaria em uma obra de arte que não se bastaria por si só. Dessa forma, o campo expandido deixaria de ser uma representação apenas da expansão das esculturas, e passaria a ser usado para representar uma expansão do meio artístico como um todo:

El campo expandido significaba lo que dice la propia expresión: que el campo de acción de lo denominado artístico se expandía. Esto, en última instancia, se traduce por lo que hemos podido ver en los últimos años en las salas de exposición y el circuito del arte: la explosión de los soportes, la desvinculación con el acto de la visión, la mixtificación, la transgenericidad y la ruptura de cualquier molde serían ahora los rasgos definitorios a priori del arte (JUANPERE, 2018, p.104).

Nessa perspectiva, a literatura, que, no âmbito da autonomia, estaria presa às suas próprias especificidades e formas hipoteticamente puras, se alarga. A arte expandida seria,

portanto, uma aposta no ilimitado como potência. É arte porque a ela se atribui a condição de arte e também porque a ideia de arte vai se alargando e tomando outros territórios (JUANPERE, 2018).

Por sua vez, Néstor García Canclini, analisando a miríades de notícias (e suas narrativas) típicas da nossa época, comenta:

Decenas de activistas de Greenpeace escalan edificios de Expal –una empresa española que vende bombas de racimo–, preguntan en el quinto piso si los trabajadores tienen armamento en las oficinas, entregan un video de niños de Camboya mutilados, llenan el suelo con siluetas de las víctimas y distribuyen piernas sueltas amputadas.

Los performances de guerrilleros disfrazados de policías o de militares existían antes en unos pocos países alterados por “la subversión”. Ahora, en cualquiera de las ciudades donde actúan narcotraficantes y secuestradores, los diarios y la televisión documentan enfrentamientos a balazos entre grupos que visten uniformes idénticos, sea porque uno de los dos se disfrazó o porque pertenecen a la misma corporación, que está “infiltrada”.

En México se sabía hace años que había “fugas” de petróleo y gasolina de los duelos, pero las investigaciones sobre las redes de narcos revelaron en 2009 que en el 30% de las 557 tomas clandestinas donde se hacían “desvíos” participaban “los Zetas”, brazo armado del cártel del Golfo, y funcionarios de Petróleos Mexicanos que les prestaban uniformes y vehículos oficiales para realizar esas operaciones (CANCLINI, 2010, p.13-14).

O autor se pergunta onde enquadrar essas notícias – em que lugar, em que gênero, em que formato, poderíamos acrescentar. Na parte destinada à política, à segurança, à economia ou a espetáculos? No contexto atual de uma sociedade fragmentada e globalizada, Canclini (2010) vê na pós-autonomia uma possibilidade de percepção e análise do mundo contemporâneo em que “[...] la tarea del arte no es darle un relato a la sociedad para organizar su diversidad, sino valorizar lo inminente donde lo diverso es posible” (CANCLINI, 2010, p.251). O autor mostra a existência de um deslizamento até a pós-autonomia, considerando as práticas artísticas que se situam em não lugares, e distanciadas de restrições e normas, assumindo o lugar da impureza.

Do movimento de tensão dos grandes relatos anunciado, por exemplo, por Lyotard e da ausência de relatos com força de agregação, segundo Canclini, emerge, paradoxalmente, uma profusão de pequenos e variados relatos – tudo se torna, potencialmente, uma pequena narrativa, seja um *story* no Instagram, seja uma notícia no Google, uma postagem no Twitter, uma informação jornalística, um romance, etc. -, que não substituem os grandes relatos, mas ocupam um espaço discursivo e entregam narrativas cotidianamente, com as quais leitores, espectadores, seguidores, eleitores se deliciam, se surpreendem ou, mesmo, se alienam, mas,

principalmente, são envolvidos num emaranhado de escrituras que problematizam qualquer distanciamento ou separação estanque entre a realidade e a ficção, entre o estético e o informativo, entre o próprio e o alheio.

Dessa forma, as fronteiras da arte vão se desfazendo, confundindo ficção e realidade e desestabilizando as visões que marcavam posições estáveis. A oralidade, o visual, o arbitrário, a transgressão, a falta de definição dos gêneros escriturais tracionais formam também uma concepção reconfigurada do literário, em que os elementos exteriores estão postos como parte da construção do relato, expandido as fronteiras do que tradicionalmente se entendia (se entende) por literatura. Nesse sentido, vivenciamos um processo de cultura das artes no qual a própria noção de relato se expande:

Tomada no plano da escritura, essa ambivalência constitutiva se coaduna à expansão estrutural e às indefinições atuais do relato, visto que, como ideia, porta traços que caracterizam todas as formas-relatos de todas as épocas e lugares, enquanto potência nem sempre manifestada, que emerge como escrituras possíveis do relato (ou do romance) (ALVES, 2019a, p.354).

Se pensarmos a expansão do relato no âmbito da cultura e, dessa forma, para além da literatura, podemos observar que, por exemplo, as informações que circulam na mídia, as *fake news*, assim como a própria literatura formam um conjunto de narrativas, relatos, cuja potência em comum está no fato de que são capazes de contar histórias. Dessa maneira, os relatos literários, objetos de nossa pesquisa, de certo modo integram a cultura contemporânea do relato, no interior da qual parece não haver limites claramente definidos entre o relato ficcional, o relato noticioso ou o (grande) relato explicativo.

Logo, a expansão não ocorre apenas no nível estrutural das narrativas analisadas, e enquanto expansão para fora do livro ou do texto, para as redes sociais, da figura do autor, mas configura-se, também, como uma expressão da ausência de limites do (ou para o) relato como forma e como ideia. Isso ocorre porque, ao menos desde a modernidade, a arte tende a forçar os limites entre ficção e realidade. Nesse sentido, o contexto em que se encontram as artes do presente repotencializa a expansão do relato, pois absolutamente tudo, em nossa época, apresenta uma potência narrativa: uma imagem, uma notícia, um momento histórico, tudo pode ser, em potência, um relato. De certo modo,

[...] nas narrativas publicadas nas últimas décadas sob a rubrica romance, por exemplo, há tantas semelhanças e tantas diferenças, que a questão que salta à vista não é a das homologias ou daquilo que apresentam em comum, mas a ausência de um lugar seguro comum, e disso provém uma espécie de atopia

constitutiva de certa ideia contemporânea do romance surgida não de um conceito positivo do gênero, mas de sua ausência, do vazio como resposta à pergunta “o que é o romance contemporâneo?”, que é ocupado por uma fantasia de certo modo não restrita às limitações do gênero e suas determinações históricas, no horizonte do escritor. Uma consequência dessa imaginação *in absentia* está no fato de que a aparência de continuidade no nível da superfície (que nos permite identificar uma infinidade de relatos como sendo “romances”) constitui-se, por vezes, no resultado de um duplo processo: uma substituição crescente, no plano cognitivo, da forma do romance por outra mais fluida, que poderíamos chamar de relato, prosa ou narrativa; e a legitimação da indefinição como sendo um princípio constitutivo do relato contemporâneo, no plano sensível, que permite ao crítico e ao leitor identificarem o “romance” inclusive onde ele não está ou não é, na medida em que o (des)encontro da fantasia com o real da escritura implica um desvio (ALVES, 2019a, p. 352-353).

Nesse sentido, no estado atual que experimentam as artes, formas que antes eram consideradas como não narrativas se incorporam à narrativa e, em um movimento simultâneo, a própria narrativa começa a reinventar seus modos de narrar. Diante dessas questões, mais do que o campo expandido dentro da literatura, que constatamos a partir de procedimentos de referência, espetacularização, *mise en abyme*, a expansão é uma das expressões desse estado da cultura das artes. Em nosso *corpus*, por mais que algumas das narrativas se definam como romances ou se aproximem do que se aceita como romance (*Meshugá*, *Divórcio*, *La ansiedad*) ou sequer se coloquem como tal (*Shiki Nagaka: una nariz de ficción*), não se pautam num princípio de pureza do gênero (algo, aliás, frequente na literatura), o que converte seu próprio caráter de indeterminação em fundamento para sua constituição enquanto relatos.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta desta pesquisa começou a partir da percepção das potenciais relações entre quatro narrativas latino-americanas contemporâneas: *Shiki Nahaoka: una nariz de ficción*, *La ansiedad*, *Divórcio* e *Meshugá*. Numa primeira perspectiva, esses textos literários podem ser observados e comparados a partir de inúmeros traços que se sobressaem e permitem sua análise em conjunto: são relatos cujas noções de referência, autorreferência, instabilidade na definição dos gêneros, indeterminação dos estatutos de ficção e realidade, bem como a espetacularização da figura do autor e da própria prática da escritura se destacam e marcam uma das expressões possíveis do relato contemporâneo, no que poderia ser compreendido como um campo expandido, isto é, em que há uma desterritorialização das fronteiras que dividem os objetos de arte (ou não) entre si, colocando-os em uma posição de indecidibilidade, dissolução ou indeterminação frente às especificidades que a autonomia (paradoxalmente) parecia prever para a constituição do objeto estético.

Para tanto, movimentamos no decorrer da dissertação conceitos como os de Reinaldo Laddaga (2007) em *Espetáculos de Realidad*, em que o processo pelo qual ocorre a diluição das fronteiras entre as artes se manifesta através do que ele nomeia de “espetáculos de realidade”, ou seja, experiências ou *performances* contadas (e recontadas) de inúmeros modos, destacando o processo da produção artística por trás do objeto artístico; de Florencia Garramuño (2014) que questiona a especificidade atribuída ao gênero, tratando-a a partir da noção de não pertencimento e inespecificidade através do entrecruzamento de suportes, meios e/ou expressões artísticas; de Nicolas Bourriaud (2011) que afirma que os artistas contemporâneos trabalham com base na utilização de vários elementos como imagens, obras de artes, filmes, etc. que são deslocados de seus contextos originais e se ressignificam a partir de outras configurações em que são realocados; Jacques Derrida (1980) ao criticar a pureza dos gêneros, compreendendo-os como não naturais e, que, portanto o próprio ao gênero é, justamente, a escassez de naturalidade; e a própria Rosalind Krauss (2008) que trata do conceito de campo expandido (inicialmente, para as esculturas) propondo nomear formas e expressões artísticas que extrapolam a especificidade de determinados campos da arte.

Desse modo, nosso trabalho buscou mostrar e analisar nessas narrativas os aspectos anteriormente citados, apontando para a abertura que se opera na própria concepção de relato, na arte e no mundo contemporâneos, que tais textos literários ora encenam, ora incorporam, ora problematizam em sua textualidade. Nesse sentido, no primeiro capítulo – que se estende

mais do que os outros justamente pela necessidade de demonstrar a presença desses artifícios no *corpus* analisado, bem como os processos pelos quais as narrativas se expandem –, as noções de referência e autorreferência, bem como o questionamento de qualquer noção de pureza ou pertencimento no campo das artes, devido ao seu entrecruzamento com outros meios, são discutidos. Por essa via, começamos a notar que autor/personagem/narrador se confundem nas narrativas do *corpus* e que os gêneros mobilizados na escritura dos relatos são, também, porosos, de modo a não tão somente questionar a ficcionalidade e/ou a noção de pureza para as narrativas, mas a expandir o relato em várias frentes, como: as fronteiras do livro (como objeto físico) para as redes sociais, entrevistas, aparições públicas e até mesmo para a escritura colaborativa (real ou simulada) com a parceria do leitor; a indecisão entre o que é “vida real” ou ficcional, ocasionando a mistura de ambas, por meio da *performance* do escritor, que se soma à participação do leitor na narrativa lida, com a qual pode, de certo modo, interagir; o embaralhamento dos meios, que indetermina o início e/ou fim dos relatos, minando as noções de origem e originalidade; a inespecificidade dos gêneros, que, apesar de muitas vezes se autoclassificarem internamente, constituem-se em extrapolações ou na mescla de várias tendências escriturais, tornando problemáticas as classificações estanques. Cabe destacar que, na mescla entre os meios em que o potencial do relato se expande, dois deles se sobressaem na relação que contraem com a literatura: são eles a fotografia e a internet (e seus variados recursos escriturais). Além disso, o diálogo com outras narrativas também é um fator presente em todos os relatos estudados, seja por meio de processos referenciais, seja por jogos de espelho (cenas de escrita, livro dentro do livro, encenação de *bio*-grafias, gestos autorais, etc.). A partir das discussões das questões citadas, mostramos os procedimentos a partir dos quais elas se expandem, daí a noção de campo expandido cunhada por Krauss (2008) ter um espaço introdutório no primeiro capítulo. A concepção de artes em campo expandido se vincula, justamente, ao entrecruzamento dos meios e das artes de que tratamos no decorrer dos tópicos abordados.

Se, por um lado, as fronteiras que poderiam determinar os limites (para o autor, para a escritura ou para a configuração material do relato) se borram nesses objetos estéticos, por outro, há um retorno da figura do autor, contudo, exercendo uma função ou perspectiva distinta daquela proposta, por exemplo, por Foucault. Dessa forma, no segundo capítulo tratamos dessa oblíqua presença do autor nos textos analisados, como vimos, pela via da espetacularização da própria figura, como uma “celebridade” cujas *performances*, que cria em torno de si e de seus livros, intensificam a confusão entre as figuras do autor, da personagem e do narrador e se tornam inerentes à concepção e realização do relato que, desse modo, devem

em relato expandido, intensificar a porosidade das classificações sólidas tanto dos sujeitos implicados na narrativa e no narrar (o leitor também se encontra aqui), quanto da própria escritura e suas relações de (não) pertencimento. Tendo em vista que, as narrativas também se expandem pelos processos de espetacularização tanto da escrita quanto da figura do autor, passamos a entender como Adorno concebia a indústria cultural e como esse conceito se atualizou e adquiriu outros entendimentos. Para Hullot-Kentor (2008) conceitos como espetacularização e indústria cultural no decorrer do tempo passaram por rearranjos semânticos até que, atualmente, podem ser percebidos a partir de uma perspectiva positiva, mesmo quando entendidos como uma nova forma de autopreservação. Esse “efeito positivo” que Hullot-Kentor destaca é o que, de certo modo, mobiliza os artistas, mercado editorial e a circulação dos objetos de arte a espetacularizar-se ou buscar a espetacularização. Diante disso, perde o sentido na polarização entre autêntico e cópia (ou reprodução), uma vez que, o cerne da questão não está mais na criação, e sim no uso de formas, discursos e meios pelos quais a linguagem se articula. Logo, o espetáculo não é mais algo que se evita, mas algo que se procura dentro do universo artístico, seja pelos meios usuais - como eventos acadêmicos, feiras de livros, etc.- ou outros meios de comunicação como as redes sociais, por exemplo.

Laddaga (2007) ilustra esses autores como roteiristas de espetáculos de realidade, inventores de artistas plásticos que não existem, que projetam sistemas de identificações de textos. É nesse panorama que Daniel Link elabora seus espetáculos de realidade, ao recriar os formatos e/ou modos de escritura, ou Jacques Fux ao recriar os gêneros – ensaios, biografias, bestiários (ALVES, 2019b) – em maquetes que problematizam os limites da narrativa e do enquadramento em gêneros específicos como, por exemplo, o romance. Mario Bellatin e Ricardo Lísias também recorrem a uma operação semelhante quando criam suas narrativas com base nas histórias de um autor que não existe e de um diário que coloca em dúvida a espetacularização de um elemento de ordem pessoal, respectivamente.

Cabe destacar que, para além da criação dos “espetáculos de realidade” os autores trabalhados em nossa pesquisa se impõem como elementos centrais e primordiais em suas obras, seja como parte delas, ou pelo processo de negação dessa centralidade. Sendo assim, tanto o emprego de seus nomes quanto de seus modos de escritura podem ser pensados como parte do processo de espetacularização da figura, do nome e da escrita dos próprios autores.

Por sua vez, a *mise en abyme* – o primeiro procedimentos discutido no terceiro capítulo – se relaciona à *performance* do autor, que escreve uma narrativa, que escreve sobre sua própria vida (e narrativa) ou sobre seus modos de escrita, na qual, paralelamente, é autor, personagem e crítico de sua própria obra, por meio de uma teatralização que também

contribui para a expansão do (seu) relato. Diante dessas questões, as quatro narrativas, em síntese, apresentam traços e se organizam a partir de *mise en abyme*, como podemos perceber a seguir: a narrativa de Bellatin é organizada com base na construção de um eu autoral que acaba por se refletir no universo literário do relato, isto é, para toda explicação que há em Shiki Nagaoka (e no universo literário do autor) há também um jogo de *mise en abyme* que se manifesta como um espelho autorreferente infundável e de impossível demarcação, considerando que os elementos que compõem a ficção no autor, aparentam estar ali para fomentar outras ficcionalidades; em *Divórcio* ocorre uma encenação da escritura, em que o livro encontra-se dentro do livro. Diante disso, um Ricardo Lísias (o autor empírico) escreve um romance em que Ricardo Lísias (autor e narrador) encena a escrita de um romance, cuja história contada é a de um homem traído por sua esposa, que também se chama Ricardo Lísias. Há, portanto, uma cronologia na narrativa que mescla passado e presente, fazendo com que o narrador narre suas ações simultaneamente e nos apresente em *mise en abyme* três Ricardos distintos, mas que se refletem um no outro, ao problematizar a autoficção e os procedimentos de escrita; em *Meshugá*, a narrativa dentro da narrativa, se dá por duas vias, a primeira quando o narrador apresenta as personagens como espelhos que conseguem refletir os aspectos de sua própria origem e personalidade e, a segunda ao (tentar) criar sete biografias, Jacques Fux acaba por criar um personagem de si que reveza entre o dentro e fora do livro como objeto estético. Sendo assim, por meio da *mise en abyme*, sua narrativa propicia um olhar para dentro do texto (o texto dentro do texto) que, se relaciona de forma especular com o mundo exterior, com sua *performance*, reflexo de seus personagens fragmentados; em *La ansiedad*, Daniel Link joga com um conjunto de referências e textos de outros autores – projetando jogos com reflexos de espelhos – que mesmo transcritas literalmente, adquirem novas simbologias dentro da narrativa de Link, uma vez que, funcionam como associações a vida amorosa da personagem principal.

Desse modo, o terceiro capítulo, que começa retomando o conceito de *mise en abyme*, procurou analisar o uso desse artifício criativo dentro das narrativas e, mais do que isso, explorar a hipótese de que, como categoria conceitual, ele se mostra insuficiente para descrever certos procedimentos ligados à expansão do relato recente. A *mise en abyme*, quando comparada à expansão como uma das expressões da cultura contemporânea, implica sempre um movimento que tende a levar, cada vez mais, para dentro do texto, o que, se analisarmos pelo viés da autonomia, poderia reforçar a ideia de pureza do gênero ou, ao menos, de sua separação do mundo à sua volta. Contudo, apesar de essa perspectiva não desaparecer por completo nas narrativas analisadas, vislumbra-se nelas outro movimento: uma

expansão que irradia e aponta para fora (paradoxalmente), aproximando-se de outros relatos (integrados ou não ao campo da arte) e problematizando a noção de pertencimento ou, mesmo, de próprio na literatura.

As análises e hipóteses discutidas no decorrer da dissertação apontam, portanto, para um estágio das artes e, particularmente, do relato, cujos modos construtivos e os usos das formas, por vezes, mudam, a partir da incorporação de *media* e concepções de narrativa, relato e prosa que outrora não eram “captados” nem considerados como narrativos e, em um mesmo movimento, nesse processo se reinventam modos de narrar. Nessa perspectiva, as figuras do autor e do leitor se redimensionam e fomentam outros modos de leitura, que também participam na trajetória de expansão do relato. Apesar de analisarmos apenas quatro narrativas em nosso *corpus*, há um movimento constante em relação à expansão dos relatos e do que se entende por eles na literatura das últimas décadas. Nesse sentido, obras de artistas como Washington Curcuto, Cesar Aira, Bernardo Carvalho, Nuno Ramos, Luiz Ruffato, Bruno Morales, etc. alargam a dimensão do conceito de relato, até não mais conseguirmos enquadrá-lo em um *medium* em particular.

Contudo, nos quatro relatos aqui analisados conseguimos perceber uma aproximação entre eles a uma “instalação”, em que o elemento que em primeiro plano se põe como central (o livro) é concebido e está envolto de outros tantos relatos, cujo início ou fim é, praticamente, impossível distinguir. No caso da narrativa de *Divórcio*, por exemplo, ligado ao livro podemos encontrar diversos outros relatos que se imbricam e se relacionam, podendo ser lidos e produzidos em conjunto, separadamente, em autoria individual (de Lísias) ou com a colaboração de seus leitores. Em *Meshugá* e em *La ansiedad* há também uma movimentação desses outros relatos que se juntam e se complementam mutuamente ao relato dos livros, a partir de outros *media*, que envolvem a participação do leitor nessas construções – no caso de *La ansiedad*, através da escrita colaborativa por meio do blog, e no caso de *Meshugá* a partir da criação da persona do autor em suas aparições públicas e redes sociais. Em *Shiki Nagaoka* a construção narrativa envolve relatos de conferências anteriores à criação do livro, fotografias, citação a livros inexistentes do autor (também inexistente), desse modo a narrativa se expande no sentido de criar uma imagem de Bellatin a partir de seus modos de escritura que se embricam entre os relatos que produz, indissociando a figura do autor das que cria.

Cabe destacar que, há, também, nesse processo de expansão do relato como expressão de um dos estágios da cultura contemporânea, elementos herdados da cultura moderna das artes, da perspectiva da autonomia, tendo em vista que se trata de uma trajetória maior do

campo artístico, cujo recorte analisado nesta pesquisa constitui-se apenas numa peça ou fragmento. Por sua vez, as questões analisadas no decorrer da dissertação abrem o leque para outras investigações a respeito do tema, como as próprias trajetórias de expansão do relato, o alcance (ou dimensão) dos movimentos da literatura para os *media* e dos *media* para literatura, as origens e trajetórias desse percurso e, enfim, desdobramentos futuros que, esperamos, essa pesquisa possa fomentar.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T.W. **Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4564355/mod_resource/content/1/Adorno_Industria_Cultural.pdf. Acesso em: 20 agost. 2019.

ADORNO, T.W. **Dialética do esclarecimento**. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

ALAGÔA, A. **A mise en abyme**. FBAUL, 2016.

ALBORNOZ, C.V. **É ou não é? Sistemas de escrita na obra de Osvaldo Lamborghini, César Aira e Mario Bellatin**. Tese (Doutorado em Letras). Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2012.

ALVES, W. A tentação do relato: formas fantasiadas e desejo de escritura na narrativa contemporânea. **Caracol**, São Paulo, n.15, p.346-371, 2019a.

ALVES, W. *Boca de lobo, Menino oculto, El Aleph engordado y Meshugá*: dinámicas del tiempo en el relato latinoamericano contemporáneo. **Confluente** (Bologna), v. 11, p. 244-264, 2019c.

ALVES, W. *Meshugá*, de Jacques Fux: à roda de perguntas sumamente delicadas. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, Brasília, n. 58, p. 1-11, 2019b.

ALVES, W. Redes y relaciones experimentales en *La ansiedad* de Daniel Link. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, 9(2): p. 145–165, 2017.

AMARO, L. De la “vida de artista” a la “fábula biográfica”: autores quiméricos en las obras de Bolaño, Bisama, Guebel y Pron. **Literatura y lingüística**, N° 36, Santiago, 2017. Disponível em: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-58112017000200149. Acesso em: 29 Mar. 2018.

APOLINÁRIO, M.S. O universo da imagem ou a palavra como fotografia. **Revista do Colóquio**, n.7, 2014. Disponível em: <http://periodicos.ufes.br/colartes/article/view/8871/6274>. Acesso em: 8 set. 2018.

AQUINO, M.F.M. **Faces do poeta pop** - O caso Manoel de Barros na poesia brasileira contemporânea. Tese (Doutorado em Letras). Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2010. Disponível em: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/16272/16272_1.PDF. Acesso em: 9 dez. 2019.

ARELLANO, J. Mario Bellatin desde “el afuera”. **Revista Ciencias Sociales y Educativas**. Vol. VI, n.2. 2016. Número especial: “Voces de alteridad” Centro de Investigações Sociais e Educacionais (CISE) da Universidade Nacional Experimental “Francisco de Miranda” (UNEFM) Disponível em: <https://issuu.com/revistacienciasocialesyeducativas/docs/rcsevolvinro2>. Acesso em: 8 nov. 2019.

ARFUCH, L. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

AZEVEDO, F.A.G. Sobre *Meshugá*, de Jacques Fux. **WebMosaica** revista do instituto cultural judaico marc chagall v.9, 2017. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/webmosaica/article/download/79830/46881>. Acesso em: 29 mar. 2018.

AZEVEDO, L. Autoria e Performance. **Revista de Letras**, São Paulo, 47 (2): 133-158, jul./dez. 2007.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e estética**: a teoria do romance. 4. ed. São Paulo: Editora Unesp, 1998.

BARTHES, R. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAUDELAIRE, C. **Sobre a modernidade**: o pintor da vida moderna. Org. Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Tera, 1996.

BELLATIN, M. Shiki Nagaoka: una nariz de ficción. In: BELLATIN, M. **Obra Reunida**. México: Alfaguara, 2005. p. 215-260.

BELLATIN, M. “Crónica del paseo. Entrevista con el escritor Mario Bellatin” [Entrevista concedida a] Calera-Grobet. **Tierra Adentro**, n.114, p. 13-22, 2004.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, W. **Obras escolhidas**. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994. v. 1. p.165-196.

BERGAMASCHI, A. Rosalind Krauss e o *Medium*. Revista A! | n. 5, 2016/01 <https://mundosdaarte.files.wordpress.com/2017/02/art04.pdf>. Disponível em: <https://mundosdaarte.files.wordpress.com/2017/02/art04.pdf>. Acesso em: 9 nov. 2019.

BORGES, J. L. Kafka y sus precursores. In: BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, 710-712.

BORGES, J. L. **El hacedor**. São Paulo: Globo, 2000.

BOTOSO, A. A recriação ficcional de escritores no romance histórico brasileiro contemporâneo. **Web Revista Linguagem, Educação e Memória**. v. 16, n. 16, 2012.

BRIZUELA, N. **Depois da fotografia**: uma literatura fora de si. São Paulo: Rocco, 2014.

BOURRIAUD. N. **Pós-Produção**: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins 2009.

BOURRIAUD. N. **Radicante**: por uma estética da globalização. Tradução Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BUTOR, M. L' **emploi du temps**. Paris: Éditions de Minuit, 1957.

CAFEO, V.C. O século de Borges - entre a memória e a ficção: uma escrita alegórica aos olhos do leitor. **Cadernos de estudos culturais**. Campo Grande, MS, v. 1, p. 9-24, jul./dez. 2009, p.187-196.

CAMPOS, R. S. André Gide e o questionamento do romance. **Lettres françaises**. n. 7, p. 27-38, 2006.

CARVALHAL, T. **O próprio e o alheio**: ensaios de literatura comparada. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

CHACON, D. R. A.; ALMEIDA, F. S. O “mundo do texto” como centro da hermenêutica filosófica de Paul Ricoeur. **Outra margem**: revista de filosofia. n.4, p. 80-88, 2016.

CHARLES, Sébastien. **Cartas sobre a hipermodernidade**. Tradução de Xerxes Gusmão. São Paulo: Barcarolla, 2009.

CHIERICO, A. **Especificidade do meio na prática pós-mídias**. Tradução de Nayara Benatti. **V!RUS**, São Carlos, n. 12, 2016. Disponível em: <http://www.nomads.usp.br/virus/virus12/?sec=4&item=6&lang=pt>. Acesso em: 9 nov. 2019.

CHRISTIE, A. **Os últimos casos de Miss Marple**, 1954. Disponível em: <http://lelivros.love/book/baixar-livro-os-ultimos-casos-de-miss-marple-agatha-christie-em-pdf-epub-e-mobi-ou-ler-online/>. Acesso em: 8 set. 2019.

CIPRESTE, K. F. **Experiências do excesso**: Casares & Bellatin. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Literatura Comparada. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

CIPRESTE, K. F. Fotografia deslocada e experiência estética em Mario Bellatin. **Aletria**, v.24, n.2, p. 189-202, 2014.

COLLADO, I. Otoño tardio. **Buscandoelhilo**, 2012. Disponível em: <http://buscandoelhilo.com/category/peliculas/otono-tardio/>. Acesso em 15 jun. 2019.

COLONNA, V. Autoficção: um mau gênero?. In: NORONHA, M.I.C.G. (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p.67-110.

CONTRERAS, S.. “En torno de las lecturas del presente”. In: GIORDANO, A. **Actas del I Congreso internacional ‘Cuestiones Críticas’**. Centro de Estudios de Literatura Argentina. Rosario: CELA, 2010. p. 135-153.

D'ANGELO. História híbrida da literatura: uma questão de gêneros. **Revista brasileira de literatura comparada**, n.14, 2009, p.173-190.

DALCASTAGNÉ, R. A auto-representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea. **Letras de Hoje**. Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 18-31, dezembro 2007. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/4110/3112>. Acesso em 16 set. 2019.

D'ANGELO. História híbrida da literatura: uma questão de gêneros. **Revista brasileira de literatura comparada**, n.14, 2009, p.173-190.

DÉBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2003.

DERRIDA, J. La ley del género (La loi du Genre). Trad. Ariel Schettini (*ad hoc*). (exemplar xerocopiado). Originalmente publicado em: **Glyph**. n. 7, p. 176-201, 1980.

DUAILIBE, A.B.S.; COSTA, M.I.A. A autoficção e a reconfiguração autoral na obra *divórcio*, de Ricardo Lísias. XV Encontro Abralic 19 a 23 setembro. Rio de Janeiro, RJ. **Anais...** Rio de Janeiro: Dialogarts, 2016, p. 1729-1739. Disponível em: www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1490918496.pdf. Acesso em: 29 mar. 2019.

FAEDRICH, A. **O conceito de autoficção**: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea. *Itinerários*. n.40, 2015.

FIGUEIREDO, E. **Em torno de Roland Barthes**: da “morte do autor” ao nascimento do leitor e a volta do autor. Santa Maria: PPGL, 2015.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo : Martins Fontes, 2000.

FOUCAULT, M. **O que é um autor?** Trad. António F. Cascais e Eduardo Cordeiro. 6. ed. Lisboa: Nova Vega, 2006

FRENKEL, E. Artes em contato, experiência e afecção. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 9, n. 2, p. 52-67, 2017.

FUX, J. *Divórcio*: o corpo e os limites da ficção. **Revista de Letras**, Fortaleza, v. 32, n.2, 2013, p. 91-93.

FUX, J. **Meshugá**: um romance sobre a loucura. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

FUX, J. “Meshugá”, de Jacques Fux. [Entrevista concedida a] Manoela Sawitzki. **Grupo Editorial Record**, 2016. Disponível em: <https://www.record.com.br/meshuga-de-jacques-fux/>. Acesso em 15 abr. 2019.

GARRAMUÑO, F. La literatura en un campo expansivo: y la indisciplina del comparatismo. **Cadernos de estudos culturais**, v.1, n.2, 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/cadec/article/view/2190/1357>. Acesso em: 29 mar. 2019.

GARRAMUÑO, F. **Frutos estranhos**: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Trad. Carlos Nogué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GASPARRI, J. Link: La realidad como invención [En línea]. **VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria** Orbis Tertius, 7 al 9 de mayo de 2012, La Plata En Memoria Académica. Disponível em:

http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2129/ev.2129.pdf. Acesso em: 2 mai. 2018.

GENETTE, G. **Figures**. Éditions du Seuil, 1989.

GIDE, A. **Journal** (1889-1939). Paris: Gallimard, 1951.

GREENBERG, C. Modernist Painting. In: FRASCINA, F.; HARRISON, C. (Eds.). **Modern Art and Modernism: A Critical Anthology**. Thousand Oaks: SAGE Publications, 1982.

GROYS, B. Políticas de la instalación. In: GROYS, B. **Volverse público**. Buenos Aires: Caja Negra, 2014. p. 49-67.

GUTIÉRREZ, R. Formas híbridas na literatura latino-americana contemporânea. **Revista Landa**, v. 3, n. 2, p.94-115, 2015.

HANZA, A.G. **Entre el corsé y el exprimidor de nariz: un análisis de los instrumentos de la representación en dos foto-novelas de Mario Bellatin**, 2015. Disponível em: http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/6601/GIUSTI_HANZA_A_RIANNA_ANALISIS_INSTRUMENTOS.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 12 jan. 2019

HERRERO, M. Máquinas y artefactos de profanar. Estrategias para una reactivación de lo improductivo. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, n. 9, v. 2, p. 82-104, 2017.

HULLOT-KENTOR, R. Em que sentido exatamente a indústria cultural não existe mais. In: DURÃO, F.A.; ZUIN, A.; VAZ, A.F. (org.) **A indústria cultural hoje**. São Paulo: Biotempo, 2008. p. 17-27.

HULLOT-KENTOR. O que é reprodução mecânica?. **Remate de Males**, n. 29, v. 1, p. 9-23, 2009.

HUTCHEON, L. O problema da referência. In: **Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

IZEL, A. Entenda as estratégias que levaram a Anitta ao topo. **Correio Braziliense**, 2018. Disponível em: https://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2018/01/16/interna_diversao_arte,653490/carreira-internacional-de-anitta.shtml. Acesso em: mar. de 2019.

JAGUARIBE, B. **O choque do real: estética, mídia e cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

JAMESON, F. La estética de la singularidad. **New Left Review**, n. 92, p. 109-142, 2015.

JASINSKY, I. Escrita nômade e ação literária: Escribir sin escribir de Mario Bellatin. In: ABRALIC, 2015, Belém, Anais..., 2015, p.1-10.

JUANPERE, P. **Del arte expandido a la literatura expandida**. Una aproximación a la posibilidad de la expansión de lo literario en las artes visuales contemporáneas. 452°F. #19 (2018) 102-113. Disponível em:

<https://ficcionalarazon.files.wordpress.com/2019/04/342056-493481-1-sm.pdf>. Acesso em: 18 jun. 2019.

KEHL, M.R. O espetáculo como meio de subjetivação. **Concinnitas**, ano 16, v.1, n.26, julho de 2015 file:///C:/Users/Paula%20Aires.PaulaAires-PC/Downloads/20102-65552-1-PB%20(1).pdf. Acesso em: 12 mai. 2019.

KLINGER, D.I. **Escritas de si e escritas do outro. Auto-ficção e etnografia na literatura latino-americana contemporânea**. Tese (Doutorado em Letras). Literatura Comparada. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

KLINGER, D.I. Escrita de si como performance. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n.12, p. 11-30, 2008.

KRAUSS, R. **A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition**. London: Thames e Hudson, 1999.

KRAUSS, R. Sculpture in the expanded field. **Arte & Ensaios**, n. 17, p. 87-93, 2008.

LABELLE, V. Manipulation de figure: le miroir de la mise en abyme. **Figura**. Montréal: Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. n. 27, p. 89-104, 2011.

LADDAGA, R. Espectáculos de realidad: Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas. **Comunicação e Poética**, v.24, n.3, p.159-178, 2006. Disponível em: <https://www.yumpu.com/es/document/read/35711878/espectaculos-de-realidad-cebela>. Acesso em: 18 jan. 2019.

LADDAGA, R. **Espectáculos de realidad**: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.

LADDAGA, R. Un discurso potencial. In: LADDAGA, R. **Estética de laboratorio**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2010. p. 69-104.

LAFILLE, P. **André Gide Romancier**. Paris: Hachette, 1954.

LEDESMA, G. A. Imaginario tecnológico en la narrativa argentina del siglo XXI (Alejandro López, Daniel Link). En: **V Jornadas de investigación en Humanidades. Noviembre, 2013**. Bahía Blanca, Argentina. Disponible en: <http://www.jornadasinvhum.uns.edu.ar/files/5JIeHVol08.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2019.

LEJEUNE, J. **Le moi des demoiselles**. Enquête sur le journal del jeunefille. Paris: Seuil, 1993.

LINK, D. **La ansiedad**: novela trash. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2004.

LINK, D. **La lectura es una práctica solitaria**, 2011. Disponível em: <https://www.cronista.com/claseejecutiva/La-lectura-es-una-practica-solitaria-20110526-0116.html>. Acesso em: 11 mar. 2019.

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

LÍSIAS, R. O Ricardo Lísias quer enganar você. [Entrevista concedida a] Carla Castellotti. **Interviews**, 2015. Disponível em: https://www.vice.com/pt_br/article/nzjqxw/o-ricardo-lisias-quer-enganar-voce. Acesso em: 18 dez. 2018.

LYOTARD, J.F. **A condição Pós-Moderna**. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. 12ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 2009.

LUCENTE, G. L. **Beautiful Fables: Self-consciousness in Italian Narrative from Manzoni to Calvino**. Baltimore, Md. e Londres, Johns Hopkins University Press, 1986.

LUDMER, J. **El cuerpo de delito: un manual**. Buenos Aires: LIBROS PERFIL S/A, 1999.

LUDMER, J. Literaturas posautónomas. **Ciberletras**, n. 17, 2010a. Disponível em português em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>. Acesso: 12 mar. 2019.

LUDMER, J. **Notas para literaturas posautónomas III**. 2010b Disponível em: <https://josefinaludmer.wordpress.com/2010/07/31/notas-para-literaturas-posautonomas-iii/>. Acesso: 12 mar. 2019.

LUDMER, J. Lo que viene después. seminario-encuentro Reflexiones sobre el futuro de la literatura después del libro (Sevilla, 17 – 19 de abril de 2012) incluido dentro del programa de UNIA arteypensamiento].

MACAYA, A. “**Yo soy Mario Bellatin y soy de ficción**”. O el paradójico borde de lo autobiográfico en El gran vidrio. Wahsington University in. St Louis, 2007.

MAGALHÃES, M. A figura do escalpelado: sobre *Divórcio*, de Ricardo Lísias **Itinerários**, Araraquara, n. 40, p.61-74, 2015.

MALUF, V.M. **Confissões e simulacro na literatura contemporânea: análise do romance Divórcio de Ricardo Lísias**. Dissertação (Mestrado em Filosofia) São Paulo: USP, 2016.

MARTINEZ, G.; NAHUM, A. El espejo roto: la metaficción en las series anglosajonas. **Revista Latina de Comunicación Social**, vol. 12, núm. 64, 2009, pp. 654-667.

MEDINA, S.P. **Ecphrasis ou Ekphrasis**. Dicionário de termos literários. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/ecphrasis/>. Acesso em jan, de 2020.

MELO, A.M. **O narrador e o giro caleidoscópico da galeria da flores de Mario Bellatin**. 2015. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Universidade do Estado do Mato Grosso: Tangará da Serra, 2015.

MOTTA, B.H. **A Narrativa Contemporânea e As Tecnologias Digitais Interativas: Fragmentação, Descentralização, Deslizamento e Multiplicação das Identidades dos Personagens**. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Rio de Janeiro: USP, 2005.

MORRISSETE, B. **Les Romans de Robbe Grillet**. Paris: Éditions de Minuit, 1971.

MUNARI, A.C.; SILVA, T.A.C. O romance de Ricardo Lísias: janelas escancaradas para o sujeito hipermoderno. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 51, n. 4, p. 491-500, out.-dez. 2016.

MORRISSETE, B. **Literatura no século XXI: expansões, heteronomias, desdobramentos.** Disponível em: <http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/download/388/380>. Acesso em: 15 jun. 2019.

NASCIMENTO, E. Entrevista. In: FAEDRICH, Anna. **Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea.** 2014. 251 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014. p. 218-224.

NUNES, R.; BEATRIZ, C. Série das Kardashians completa 10 anos em exibição; entenda o sucesso. **Correio Braziliense**, 2017. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2017/09/01/interna_diversao_arte,622068/keeping-up-with-the-kardashians-10-anos.shtml. Acesso em: 12 mar. 2019.

NORONHA, J. M. G. “Apresentação”. In: **Ensaio sobre a Autoficção.** Org. NORONHA, J.M.G. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2014. p. 7- 20.

OLIVER, F. De algunos usos de la fotografía en la literatura hispanoamericana contemporânea. **Cuadernos de Literatura**, v. 20, n. 40, p. 418-436, 2016.

OLMOS, Ana Cecilia. “Transgredir o gênero: políticas da escritura na literatura hispano-americana atual”. **Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea.** n. 38, Brasília, p. 11-21, 2011.

PADRÃO, A. A teologia e a literatura de Borges: um diálogo. In: FERRAZ, S., *et al.* **Deuses em poéticas: estudos de literatura e teologia** [online]. Belém: UEPA; Campina Grande: EDUEPB, 2008. p. 109-124.

PALAVERSHI, D. “Apuntes para una lectura de Mario Bellatin”. **Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana**, v. 32, n.1, p. 25-38, 2003.

PANESI, J. **La escuela del dolor humando de Mario Bellatin.** Disponível em: <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/01/perros-heroes-por-panesi.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2019.

PERRONE-MOISÉS, L. **Mutações da literatura no século XXI.** São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PIMENTEL, M.E.M. O moderno e o contemporâneo: a topologia das redes propondo visibilidade de estratégias para localização. **Cibercultura**, Porto Alegre, n.13, p.62-71, 2005.

PORCKNOV, R.C. **Uma estética da existência: vida e escritura em Bellatin.** Dissertação (Línguas e literaturas espanholas). São Paulo: USP, 2013.

PREMAT, Julio. **Héroes sin atributos.** Figuras de autor en la literatura argentina. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

RIBEIRO, M. Las meninas segundo Foucault. **Incinerante**, 2013. Disponível em: <https://www.incinerante.com/textos/las-meninas-segundo-foucault>. Acesso em jan. 2020.

RICOUER, P. Estudo VII: Metáfora e Referência. In: RICOUER, P. **A metáfora viva**. Tradução de Dioni Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

RITA, A. **Mise en abyme (ou mise en abîme)**. E-dicionário de termos literários, 2010. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/mise-en-abyme/>. Acesso em 11 jan. 2020.

RÍOS, V. Analogías: Fotografía y Literatura en Mario Bellatin. **TRANS**. n.19, p.1-14, 2015.

Ríos, M.C. La escritura dinámica de Mario Bellatin: del texto al teatro y del teatro al texto. **La Palabra**, n 32, p. 99-116, 2018.

ROTH, P. **O professor do desejo**. Tradução de Jorio Dauster. São Paulo: Companhia das Letras: 2013.

SANTA, E. V. **A espetacularização do escritor**. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

SANTOS, A. L. Solipsismo, espetacularização e exibicionismo nos intelectuais das Letras dos dias de hoje. In: MOREIRA, M.E.; KOHLRAUSCH, R.; JACOBY, S. (Org.). **Histórias ou histórias: desdobramentos da história da literatura**. 1. ed. Porto Alegre, RS: EDIPUCRS, 2014, v. 1, p. 1-19.

SARLO, Beatriz. Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia. **Punto de vista**. n. 86, p. 1-6, 2006.

SCAMPARINI, J. Presença do autor: autoficções de Ricardo Lísias e de Lúcia Murat. **Itinerários**, Araraquara, n. 36, p.277-286, 2013.

SCHØLLHAMMER, K.. E. Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira. In: PEREIRA, C.A.M. *et al.* **Linguagens da violência**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p.237-259.

SUSSEKIND, F. Objetos verbais não-identificados, **Prosa & Verso, Jornal O Globo**, 21/9/2013. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2013/09/21/objetos-verbais-nao-identificados-um-ensaio-de-flora-sussekind-510390.asp>. Acesso: 12 mar. 2019.

VIEIRA, W. Um copro no prato: da performance autoral ao canibalismo literário em *Divórcio*, de Ricardo Lísias. **Revista Contramão**, n.2, p. 86-109, 2016.

VIEIRA, W. Pacto com o diabo: *Divórcio*, de Ricardo Lísias, como manual para compreender a autoficção contemporânea. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. n.51, p. 182-204, 2017.

WOLF, J. Auto-grafia: pensador airado. **Revista Landa**, n. 2, p. 217-227, 2014.