UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

LUIZ ANTONIO ROMBOLI FARINA

**O caso Tobias – vida e obra de Ricardo Lísias:
por uma crítica da arte viva**

São Paulo
2019

LUIZ ANTONIO ROMBOLI FARINA

**O caso Tobias – vida e obra de Ricardo Lísias:
por uma crítica da arte viva**

Versão original

Dissertação apresentada ao Departamento de Artes Cênicas da
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de concentração: Teoria e Prática do Teatro

Linha de pesquisa: Texto e Cena

Orientador: Prof. Dr. Luiz Fernando Ramos

São Paulo

2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Farina, Luiz Antonio Romboli

O caso Tobias - vida e obra de Ricardo Lísias: por uma
crítica da arte viva / Luiz Antonio Romboli Farina ;
orientador, Luiz Fernando Ramos. -- São Paulo, 2019.
164 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de
São Paulo.

Bibliografia
Versão original

1. crítica 2. arte 3. literatura 4. antropologia 5. teoria
do ator-rede I. Ramos, Luiz Fernando II. Título.

CDD 21.ed. - 700

Nome: FARINA, Luiz Antonio Romboli

Título: O caso Tobias – vida e obra de Ricardo Lísias: por uma crítica da arte viva

Dissertação apresentada ao Departamento de Artes Cênicas da
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof(a). Dr(a).

Instituição:

Prof(a). Dr(a).

Instituição:

Prof(a). Dr(a).

Instituição:

AGRADECIMENTOS

Escrever desafia a solidão. Apesar do isolamento físico, necessário a certos processos de formalização, escrever equivale a reunir: palavras, coisas, tempos, espaços e pessoas. Solidão não existe; mas lembrar é tão difícil quanto enxergar, quanto escutar. Quem sabe seja por isso que Michel Serres defende, com tamanha veemência, que sua maior luta, como sujeito dedicado à produção intelectual, tem, como objetivo, superar o esquecimento.

Agradeço à minha mãe, Marcia, e ao meu pai, Antonio Carlos, por serem quem são, por ser como sou: minha origem e meu espelho. Dizem - ou talvez eu é que tenha me dito - que, conforme crescemos, ficamos cada vez mais parecidos com nossos pais. Acho que estão certos.

À minha irmã, Marcela, por ser meu exemplo de força, inteligência e coragem. Pela companhia de sempre.

Ao professor Luiz Fernando Ramos, por acreditar neste trabalho e por me orientar com generosidade e precisão. A liberdade, penso eu, demanda uma condução rigorosa e também inventiva. Agradeço por todo o amparo neste percurso, que foi - e ainda é - uma errância.

Aos amigos Felipe Amorim e Pedro Dotto, parceiros de vida e agora de pesquisa. As angústias ligadas ao trabalho não são poucas, sabemos, e compartilhá-las é uma urgência.

A Gabriela Papotto, Júlia Abuchahla, Leandro Vitullo e Thais Alves, pelas histórias, pela nossa história.

A Gustavo Colombini e Vinicius Garcia Pires, pela produtividade dos diálogos.

A Caio Gonçalves Dias, Fernanda Gomes, Eduardo Liron e Vivi Mel, pelo afeto e a crítica da crítica.

A Fernando Aveiro e Monalisa Vasconcelos, pelo nosso encontro.

À Andrea Vilas-Boas, pela cumplicidade de teto e de rotina.

Ao Renan Dias, pela leitura atenta, pelas conversas de tantos anos.

A Ana Ferreira, Maurício Perussi e Miguel Prata, pelo percurso em comum.

Ao Ricardo Lísias, pela contribuição e por ter me ensinado tanto. Provavelmente, mais do que imagina.

Aos professores Fábio de Souza Andrade e Vinicius Torres Machado, pela gentileza e disposição em aceitar nosso convite.

Os eventos por vir projetam antes as suas sombras.

(James Joyce)

*O conhecimento não é o desvendamento de uma
essência oculta, mas uma conjugação, uma relação,
uma semelhança entre objetos visíveis.*

(Ricardo Piglia)

RESUMO

Em julho de 2015, uma intimação expedida pela Polícia Federal, a pedido da Procuradoria Geral da República e do Ministério Público Federal, surpreendeu o escritor Ricardo Lísias. No documento, solicitava-se a presença do autor para esclarecimentos concernentes a duas denúncias de falsificação de documento público, por ocasião da publicação do e-book *Delegado Tobias*. O conjunto composto pelos diversos atores e ações responsáveis por esse imbróglio constitui o alvo principal do presente trabalho. A prática literária de Lísias, avessa a gêneros e fronteiras tradicionais, exige da crítica um exercício proporcionalmente transversal. Por isso, de forma exemplar, manifesta a necessidade, preconizada por esta dissertação, de uma crítica que enxergue a arte como um fenômeno vivo, *de* e *em* ação; em outras palavras, de uma crítica da arte viva. Na fundamentação e no exercício dessa postura analítica, inspirada sobretudo pela Teoria do Ator-Rede, como sistematizada pelo antropólogo Bruno Latour, consiste o percurso substantivo deste trabalho.

Palavras-chave: Crítica. Arte. Literatura. Antropologia. Teoria do Ator-Rede

ABSTRACT

In July 2015, a subpoena issued by the Brazilian Federal Police took writer Ricardo Lísias by surprise. The Federal Prosecution Service requested the presence of the author for clarification regarding two allegations of falsifying public documents. The charges were related to the publication of the e-book *Delegado Tobias*. The set composed by the various actors and actions responsible for this imbroglio is the main target of the present work. Lísias' literary practice, which is averse to traditional genres and boundaries, requires a proportionally transversal exercise of criticism. For this reason, his writing expresses in an exemplary way the need, praised by this Master's thesis, for a critique that sees art as a living phenomenon, from and in action; in other words, for a living critique of art. In the foundation and exercise of this analytical posture, therefore, inspired mainly by the Actor-Network Theory, as systematized by the anthropologist Bruno Latour, consists of the substantive course of this work.

Keywords: Critics. Art. Literature. Anthropology. Actor-Network Theory

SUMÁRIO

1 APRESENTAÇÃO: simetria e representação	9
2 ODISSEIA DAS FORMAS: arte em ação	13
2.1 Questões de fato x questões de interesse	17
2.2 Ação, figuração e representação	20
2.3 Local e global	29
2.4 Contemporaneidade e obsolescência	32
2.5 A mediação da crítica	35
2.6 Figuração e extensão de uma rede	38
2.7 Política das coisas	39
2.8 Arte em ação	41
2.9 Sintaxe das formas	43
3 O CASO TOBIAS – VIDA E OBRA DE RICARDO LÍSIAS	47
3.1 Do alvo	47
3.2 Comunidade das artes	59
3.3 Narrar ou criticar?	65
3.3.1 Formalização	72
O CASO TOBIAS - VIDA E OBRA DE RICARDO LÍSIAS	74
4 ARTE E AUTORIA	128
4.1 Ficção, não-ficção e autoficção	129
4.2 Pessoas e formas: distribuição e conexões parciais	138
4.3 A produção da linguagem	146
4.4 Platô	152
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: conversações	156
REFERÊNCIAS	159

1 APRESENTAÇÃO: simetria e representação

Este texto não lembra uma linha reta. Em verdade, encerro-o com a redação desta apresentação. E, uma vez concluído seu percurso, afirmo: ele também não constitui uma unidade. Comporta-se mais como um circuito, uma máquina ou um mosaico vivo, em que as partes tocam umas às outras, acoplam-se, poderíamos dizer, mas nunca por inteiro; e em que há uma porção sensível de espaços vazios, tanto literais, quanto metafóricos (GLEICK, 1988; STRATHERN, 1991).

Não me propus a exaurir meus alvos; não me surpreendi com este (não) feito. Assumo de antemão esta limitação, porque acredito - e este texto é uma prova cabal dessa crença - que uma forma sintetiza as relações que a perfizeram, assim como e enquanto as transforma em performance: acontecimento e experiência de mediação (LATOUR, 2012). A forma deste texto é uma forma que não se encerra e, o que talvez seja um demérito, não provoca essa ilusão. Não creio, portanto, que esta seja uma leitura apaziguadora. Habituo-nos a coisas que se encerram, e se não lidamos bem com o fim, reagimos com inquietação ainda maior à sua não determinação. Isso posto, uma primeira advertência - sinal de cuidado, não de reprimenda -, aproveito esta introdução para listar outras das peculiaridades deste trabalho.

Uma das razões para sua não linearidade advém do princípio de simetria actancial e, inclusive, discursiva (LATOUR, 1994; 2012). Parto, portanto, do pressuposto de que, como eu, mas às suas maneiras, os sujeitos que convencionamos chamar de objetos de estudo também podem agir. Enfatizo, assim, minha atitude junto aos autores aqui convocados e reunidos. Ao invés de apenas falar sobre eles, mantive-me atento, ou para isso me esforcei, ao que eles também poderiam falar sobre mim e minha pesquisa. Isso implicou, às vezes mais, às vezes menos, na incursão a um número considerável de desvios; tanto é que outra das formas a que este trabalho se remete, creio eu, é a de uma raiz ou, quem sabe, um formigueiro. Há veredas substantivas, mas há, ligadas a elas, vielas adjetivas, não menos passíveis de recompensas.

A situação que evoco, para exemplificar, é a de uma conversa: quantas vezes não somos surpreendidos por seus rumos? E o que é pior (e/ou melhor): quantas vezes não nos perguntamos como é que chegamos a este ponto, em que falamos o que estamos falando? Conversas, diálogos, conflitos, casamentos e surpresas: parecem ter vida própria; e quem sabe o tenham, na qualidade, veremos, de coletivos: associações cujas regras relacionais são, de fato, singulares e definidas por seus integrantes.

Por ora, meu ponto é este: há momentos, mais de um, em que eu explico esse aspecto dialógico; e há situações em que eu rompo a simetria em meu desfavor: furto-me da obrigação de acrescentar algo às visões apresentadas, admito minha desvantagem e peço sua ajuda, em meus esforços de esclarecimento.

No entanto, percebe-se que, com esse movimento, aproveito-me dos autores convidados, com interpretações a que talvez eles se opusessem e releituras que pouco ou em nada lhes beneficiam. *Dingpolitik* (LATOUR, 2005): a política das coisas e a política nas coisas, veremos, nem sempre é equivalente ou harmoniosa. Peço a esses pensadores que me perdoem, mas não me desculpo: diferenças implicam divergências e, também, na habilidade de sua mediação. A vida pública consiste, em âmbito relevante, nisto: na transformação de uma pessoa em ideia, de uma ideia num artefato, de um artefato num desejo, e assim em diante. Ninguém, e a história recente nos prova isso dia após dia, está isento, e todos podemos, de uma hora para outra, percebermo-nos personagens de uma história da qual não concordamos.

Esta contingência me leva a preannunciar que, de fato, a representação - com suas causas e seus efeitos, para o bem e para o mal - é, e efetivamente creio que o seja, o mote principal desta dissertação. Discuto-a em suas variações estéticas, políticas, literárias e, por que não, acadêmicas, e, como um perseguidor, busco enquadrá-la. Mas ela, por caráter e coerção, insiste em escapar às minhas armadilhas.

Ainda não me detive no *Caso Tobias*; e sequer mencionei Ricardo Lísias, o autor do e-book *Delegado Tobias*. Meus leitores devem estar ansiosos, além de levemente enfadados. Há uma razão para tamanha demora: o *Caso Tobias* se manifesta com proeminência apenas no segundo capítulo, e as considerações logo acima se referem sobremaneira ao primeiro. Neste, começo, e agora o exponho sem maiores floreios (abandono até a leve jocosidade com que me expressei até agora, esta sim influência indireta de Ricardo Lísias), por apresentar as bases teóricas, práticas e metodológicas que nortearam minha pesquisa.

Esforço-me, portanto, para sintetizar os principais fundamentos do que Bruno Latour, um antropólogo, chama de Teoria do Ator-Rede (2012) - em inglês, Actor-Network Theory ou ANT. Aliás, esta é outra peculiaridade deste trabalho: ancorado à crítica de arte, institucionalmente vinculado à área de Teoria e Prática do Teatro, ele transita pela antropologia, a teoria literária e a semiótica.

Foi, na realidade, a ANT quem me conduziu a Ricardo Lísias, e não o contrário; este, por sua vez, com sua literatura, aos estudos aplicados ao romance - em especial, a Mikhail Bakhtin e Dorrit Cohn -, além do conjunto de ensaios editado por Philip Stevick, em *The theory of the novel* (1967), cuja influência, não citada nominalmente, subjaz às minhas considerações;

e, juntos, Lísias e Latour me provocaram a adentar a semiótica: de início, a derivada da semântica estrutural fundada por Algirdas Julien Greimas, cuja leitura é declarada por Latour; por contraste, a Charles S. Peirce; e, por conjugação, a Roman Jakobson.

“Odisseia das formas: arte em ação”, o primeiro capítulo, se concentra, então, no método proposto por Bruno Latour, e o descreve por meio de sua aplicação prática, num exercício amparado por uma seleção de três peripécias de Ulisses na *Odisseia* (HOMERO, 2011). Latour, afinal, oriundo dos *science studies* e muito ligado às narrativas gregas, n’*A Esperança de Pandora* (2017), serve-se das invenções de Dédalo, para apresentar as afinidades e interpelações entre ciência, guerra e política. Segui seu exemplo e, a meu modo, aliei-me a Ulisses. Junto a ele, explorei possíveis interlocuções com as obras de Marcel Mauss e Alfred Gell, principalmente no tocante à referida problemática da representação; e, numa aproximação inicial à crítica de arte, com a *mimesis performativa*, categoria proposta por Luiz Fernando Ramos (2015), que sugere, já neste momento, a urgência de uma crítica sintática, atenta às conjugações e disjunções produtivas de e produzidas por eventos artísticos.

No segundo capítulo, cujo título se estende ao conjunto deste trabalho, confronto a metodologia esboçada com um caso menos distante de nossa realidade. Logo, ensaio a concepção, a recepção e o posterior inquérito policial relativos ao e-book *Delegado Tobias*, escrito por Ricardo Lísias. A obra, publicada em 2014, em intensa interação com o Facebook, narra a investigação do assassinato de Ricardo Lísias pelo Delegado Tobias, numa trama repleta de astúcias e de tensões entre o que, por ora, podemos chamar de realidade e ficção.

A excepcionalidade do *Caso* se encontra na instauração de um inquérito pela Procuradoria Geral da República, por conta de duas denúncias referentes a falsificação de documento público. Crendo investigar o autor do *Delegado Tobias*, procuradores, delegados, escrivães e policiais se dedicaram a seguir os vestígios da própria obra. E o que considero mais significativo: numa dinâmica muito similar à atualizada por suas personagens. Na descrição do imbróglio, inspirado pela recomendação de Latour à elaboração de relatos de risco, que simulem, com palavras, a virtuosidade dos sujeitos que buscam apresentar, vali-me de procedimentos diversos. De início, empenhei-me para cercar meu alvo, a partir da exposição de seu contexto e característica mais gerais; em seguida, qualifiquei-o como uma virtual *comunidade das artes*, uma releitura da categoria de Gilles Deleuze elaborada por Ricardo Fabrini (2016); depois, utilizei a tipologia ideal de Georg Lukács (1965), que opõe narrativa e descrição, para fundamentar a forma de minha crítica ao *Caso Tobias*; por fim, entreguei-me à narração, por meio de procedimentos emprestados da prática literária, dos eventos em questão.

Se há, neste texto, uma seção verdadeiramente experimental, trata-se dessa narrativa, em que abandono, e assim o declaro, os padrões que condicionam as dissertações de mestrado.

O terceiro e último capítulo, “Arte e autoria”, surge para, enfim, pensar as relações discutidas nos dois anteriores, sob uma perspectiva propriamente ontológica. Retorno a Latour, que nunca havia nos deixado, para refletir sobre o que pode nos revelar a autoficção - termo cuja disputa atinge a obra de Lísias -, como fenômeno e operação criativa, acerca das relações entre pessoas e obras e, por contiguidade, autores, narradores e personagem. Nesse percurso, bastante denso, aproveito para contextualizar brevemente as controvérsias a respeito da ficção e não ficção, amparado principalmente por Dorrit Cohn e Anatol Rosenfeld; e, no que tange à autoficção, pela coletânea de ensaios organizada por Jovita Maria Noronha (2014). Prossigo, então, à discussão das virtuais conexões parciais estabelecidas entre autores e obras, por meio do convite reforçado a Donna Haraway e Marilyn Strathern, e entre palavras, pessoas e coisas, numa nova interlocução com Bakhtin, Peirce e Jakobson.

Nessas circunstâncias, reconheço a errância de minha pesquisa, assim como a profusão de frentes que ela abre e à qual se dedica. Não tenho outra justificativa que não a fidelidade à ANT e ao princípio, flexível e relativo, da simetria. As redes, logo perceberemos, não se comportam como queremos; sua lógica não corresponde aos pressupostos modernos de cisão e distinção absolutas, necessárias à comparação tradicional. Pelo contrário: revelam-se, segundo o modelo que contemplaremos ao final do trabalho, como entidades móveis, cujas conexões parciais se estendem progressivamente ao imensurável, quando não ao infinito. Desse modo, ao desdobrar a teoria de Latour, identifiquei - ou produzi - uma porção de heterodoxias, se não esperadas, creio que viáveis. *As coisas*, segundo o próprio autor, *não são perfeitas, e sim perfazem-se* (LATOUR, 2005; 2012).

Como eu disse, este texto não lembra uma linha reta. Reconforto-me, se é que é esta a melhor palavra, com a lembrança de que a terra, tampouco, é plana.

2 ODISSEIA DAS FORMAS: arte em ação

Mas muda agora de tema e canta-nos a formosura do cavalo
de madeira, que Epeu fabricou com a ajuda de Atena:
o cavalo que o divino Ulisses levou para a acrópole pelo dolo,
depois de o ter enchido com os homens que saquearam Ílio.
Se estas coisas me contares na medida certa,
direi a todos os homens que na sua benevolência
o deus te concedeu a dádiva do canto inspirado (HOMERO, 2011, p. 254).

Como vencer uma guerra? Como subjugar aqueles contra os quais eu agora me posiciono? Como, enfim, transfigurar uma dada situação, a fim de revertê-la, e preferencialmente a meu favor? Após nove anos de cerco, Ulisses, “mestre dos disfarces” (ASSUNÇÃO, 2012, p. 45), munido de sua astúcia habitual, reage¹ a essas perguntas com um *dolo*, e “a palavra grega *dolos* tanto pode ser empregada como enaltecimento quanto como ofensa” (KNOX In: HOMERO, 2011, p. 55).

Não por acaso, o cavalo de madeira, encomendado por Ulisses a Epeu, suscita divergências, controvérsias entre os cidadãos que o recebem. A princípio, ficam eles divididos entre a execução de três planos: “ou rachar a madeira oca com o bronze impiedoso;/ ou arrastá-lo até o cimo da cidade e atirá-lo para as rochas;/ ou deixá-lo ficar como oferenda para os deuses” (HOMERO, 2011, p. 254). Escolhem, sabemos, a terceira opção, e o que se lhes apresentou, de início, como virtual promessa de paz termina por atuar como o sujeito responsável pela implosão de sua resistência. Eis aqui um exemplo bastante eloquente do que o antropólogo Bruno Latour chama de *iconoclash*: uma imagem que, a princípio, não se pode classificar como destrutiva ou como construtiva (LATOUR, 2008, p. 113); uma forma de expressão enigmática, capaz de, ao seu redor e em sua disputa, mobilizar pessoas, paixões, riquezas, vidas e mortes, em direções distintas e pouco previsíveis.

Ulisses, afinal, assumiu um risco: seu cavalo poderia ter sido destruído, os gregos, mortos, e a *Odisséia* não existiria. O sentido de um evento nunca está dado de antemão: para compreendê-lo, é preciso considerá-lo por inteiro; e como o fim de um acontecimento tende a não ser um marco estável, é necessário, a quem quer que se disponha a estudá-lo, sua concepção e seu recorte. Seja esse evento ou acontecimento uma batalha mitológica, seja ele a rede de

¹ Neste trabalho, adotarei, sempre que possível, o tempo presente. Inspiro-me, para isso, no presente etnográfico muitas vezes empregado pelos antropólogos. Posso, entretanto, justificativas adicionais para essa opção, registradas na próxima seção.

ações entrelaçadas ao que hoje consideramos obras de arte; por exemplo, um livro, um quadro ou uma peça de teatro.

Neste capítulo, pretendo introduzir as condições para compreendermos a arte como uma forma *de e em ação*, num sentido bastante amplo. Em outras palavras, proponho-me a ensaiar teoricamente alguns dos potenciais efeitos *produzidos por e produtores de* formas de expressão. Interessa-me, mais especificamente, explicitar causas, consequências e sutilezas dos fenômenos artísticos que são habitualmente menos evidenciadas pela crítica especializada. Muito por conta disso, são elas, também, menos reconhecidas por grande parte do público que interage com as referidas obras e artistas.

Inspiro-me sobretudo na Teoria do Ator-Rede², elaborada pelo já citado antropólogo Bruno Latour. Oriundo dos *science studies*, Latour escreve que “a ciência é a política perseguida por outros meios” (LATOUR, 1983, p. 168), numa paródia de Michel Foucault, que por sua vez inverteu o aforismo de Carl von Clausewitz, ao afirmar que “a política é a guerra continuada por outros meios” (FOUCAULT, 1999[1976], p. 23). De minha parte, busco estender seu enunciado à arte, à nossa arte, contemporânea e ocidental, e também pensá-la como uma extensão da política; mas de uma política bastante específica, como, espero, ficará claro ao final do capítulo. Ao fim e ao cabo, minha pretensão se vincula às famosas vanguardas do século XX e mira uma crítica que projete a arte *na* vida, subsumindo os limites que supostamente opõem a primeira e a segunda.

Assim, inscrevo este capítulo numa perspectiva pragmática e metodológica, e neste momento apresento uma revisão de algumas das categorias empregadas para pensar a criação e a recepção artística. Neste exercício, confronto-as com outras categorias, sugeridas por correntes contemporâneas do pensamento antropológico. Minha justificativa para fazê-lo é simples: a esta antropologia, concerne estudar o impacto que uma forma de expressão pode ter sobre outros campos, que não os unicamente estético e sensorial; na realidade, o conjunto de autores que me dediquei a acompanhar deseja, de fato, transcender as fronteiras que delimitam com tanto rigor o início e o fim de um saber ou campo de atuação social.

Refiro-me a nomes como Eduardo Viveiros de Castro, Pedro Cesarino, Marilyn Strathern, Tim Ingold, Alfred Gell, além de, é claro, Bruno Latour. Em comum, o que esse conjunto bastante heterodoxo de pensadores expressa é sua insurgência contra o assim chamado “Grande Divisor” (GOLDMAN&LIMA, 1999), sujeito basilar da “episteme ocidental” (CESARINO, 2016, p. 1) e da “Constituição Moderna” (LATOUR, 1994). Segundo Latour,

² Actor-Network Theory (ANT).

trata-se de uma cisão epistemológica profunda e produtiva, que se manifesta por meio da eleição teórica de um conjunto de oposições, como moderno e não moderno, sujeitos e objetos, ocidentais e não ocidentais, humanos e não humanos, natureza e cultura, local e global, divino e não divino, entre muitas outras, incluindo arte e vida. Tais oposições, porém, ainda que narradas e defendidas pela teoria e seus representantes, nunca chegaram a se efetivar. Pelo contrário: o que ocorreu no longo e perdurante período moderno foi a proliferação dos híbridos, de seres mistos e coletivos, com agências e potências variadas, mas concretas e rastreáveis.

Devido à referida Constituição, no entanto, foi possível a mobilização interessada dos híbridos pelos modernos, voltada à satisfação de determinados desejos e ambições: “a Constituição forneceu aos modernos a audácia de mobilizar coisas e pessoas em uma escala que seria proibitiva sem ela. Esta modificação de escala não foi obtida, como os modernos acreditam, através da separação dos humanos e não humanos, mas sim, pelo contrário, pela amplificação de sua mistura” (LATOUR, 1994, p. 45). A exclusão epistemológica dos híbridos é o que permitiu, a um só tempo, reproduzi-los e forjar, por meio de sua manipulação, os fins que implicam sua invisibilidade.

Essa consciência, como veremos em breve, provoca nos autores citados uma busca por narrativas holísticas, complexas e conjugadas. Com elas, conseguimos, por exemplo, discernir a participação ativa de formas de expressão numa guerra - como a descrita na *Ilíada* e referenciada na *Odisseia* - ou numa eleição presidencial, como a que acompanhamos no Brasil, em 2018. Em ambos os casos, a despeito de relevantes distinções, a atuação das imagens e demais recursos retóricos constitui um fator fundamental para o estabelecimento de seus contextos.

Em larga medida, portanto, este capítulo consiste num conjunto de operações de ordem conceitual: a fim de estabelecermos, pesquisador e leitores, um léxico e uma sintaxe comuns, será necessário convencionar, problematizar, relativizar e ressignificar uma série de termos. Para chegar a uma relação alternativa entre crítica e arte, discutiremos categorias como ação e figuração, figuração e representação, local e global, contemporaneidade e obsolescência; prosseguiremos assim, aos pares, num trabalho de articulação e reconciliação de dicotomias comumente estabelecidas.

Entretanto, muito à moda de Latour, faremos um desvio, e atravessaremos esse argumento de maneira a um só tempo mais lúdica e mais didática. Sugiro, então, que retornemos a Ulisses e à *Odisseia*, e que junto a eles ensaiemos estes passos introdutórios. A partir de três de suas situações, de conhecimento relativamente geral, espero apresentar, na prática, alguns de meus principais fundamentos teóricos.

Bruno Latour, afinal, escreve que uma boa pesquisa, um bom relato “é aquele que *tece uma rede*(...) uma narrativa, uma descrição ou uma proposição na qual todos os atores *fazem alguma coisa*” (LATOURE, 2012, p. 189, *itálico do autor*). Utilizaremos-nos da *Odisseia* para colocar seu método em xeque e, neste processo, desdobrar analiticamente os episódios selecionados da narrativa homérica, evidenciando sua produção de diferenças. Na sequência, no segundo capítulo, debruçaremos-nos sobre outro caso, infinitamente mais recente, envolvendo o escritor Ricardo Lísias e o e-book *Delegado Tobias* (2014), de sua autoria. Se escolho começar por um exemplo contrastivo, faço-o no intuito de que a distância nos ajude a visualizar com nitidez os alicerces do presente argumento.

Ademais, a *Odisseia* é um dos mais bem sucedidos relatos a que hoje podemos recorrer. Nela, temos acesso a um mundo, e a um mundo que por muito tempo serviu à ordenação da experiência dos gregos, ordenação que persiste sendo tão cara aos nossos próprios arranjos³. Além disso, mais do que utilizar nossas categorias para ressignificar a *Odisseia*, inverteremos o sentido da operação, ou o duplicaremos, e inspiraremos-nos nos eventos descritos na *Odisseia* para ressignificar as categorias que pretendo questionar. Por fim e principalmente, elejo-a por notar que, diante de seus infortúnios, Ulisses não se furta de recorrer a distintas estratégias retóricas e expressivas. Com essa ênfase, sugiro que a *Odisseia* poderia muito bem ser lida como o relato de seus relatos, de suas imagens, de suas encenações; em duas palavras, como o registro da *figuração* de suas *formas* (LATOURE, 2012, p. 86), junto a frases, a esculturas, a adereços, a figurinos e a outros elementos plásticos e sensoriais.

A esse respeito, é novamente Latour (2017, p. 209) quem relembra que, ainda na *Iliada*, Ulisses, conhecido em grego como Odisseu, era considerado “fértil em artimanhas”. O herói tinha habilidades que se assemelhavam às de Dédalo, o artífice responsável por uma série de máquinas, invenções e construções, dentre as quais o labirinto de Creta é a mais famosa. A analogia entre as duas figuras fundamenta consideravelmente o presente argumento: ambos eram, de acordo com suas respectivas narrativas, hábeis em mobilizar e se aliar a outros meios; ambos, por conseguinte, reconheciam a potência do que podemos, a partir de agora, começar a chamar de *atuantes não humanos*; ou, para usar uma categoria ainda mais ampla, de *coisas*, em

³ Conferir, sobre o assunto e a herança, o monumental estudo de Werner Jaeger, *Paidéia: a formação do homem grego* (1994). Para o presente trabalho, em especial, “Introdução”, “Nobreza e *arete*”, “Cultura e educação da nobreza homérica” e “Homero como educador”.

sua acepção heideggeriana, retomada tanto por Latour (2004) quanto pelo também antropólogo Tim Ingold⁴ (2012).

Ao abordar o termo, mostra-nos Latour como a palavra *thing*, historicizada por Martin Heidegger (2012), referia-se, no passado da língua inglesa, a locais de encontro e de disputa: em oposição a um objeto, tomado como elemento passivo e desprovido de vida, uma *coisa*, sob as óticas mencionadas, pode ser compreendida como uma reunião ou, ainda, como uma assembleia composta por elementos de qualidades e origens diversas (LATOUR, 2004, p. 233; LATOUR, 2012, p. 168). A controvérsia a respeito do vocábulo serve - e, também graças a ela, é melhor esclarecida - à exposição do embate entre, de acordo com Latour, *questões de fato* e *questões de interesse*, tão caro à insurgência contra o Grande Divisor.

2.1 Questões de fato x questões de interesse

A primeira categoria, *questões de fato*, contempla o conjunto de objetos, entidades, acontecimentos ou ideias considerados estáveis, isolados, espontâneos ou pressupostos. Pertence a ela, por exemplo, o conceito de natureza, alvo de longa data dos antropólogos, quando utilizado por um sujeito para descrever uma porção do mundo livre de qualquer interferência intencional, humana ou não. Encaixam-se também nela as coisas quando reduzidas a objetos, as descobertas científicas quando isoladas de seus processos de invenção e as obras de arte quando atribuídas somente a inspirações despropositadas.

Tomado como uma questão de fato, o cavalo responsável pela queda de Ílio jamais poderia ser lido como um sujeito. No vocabulário latouriano, seria, se muito, entendido como um “intermediário”, um mero “meio de transporte” (LATOUR, 2012, p. 65) a serviço dos humanos e de suas vontades.

A segunda categoria, ao contrário, explicita os coletivos de sujeitos que atuam sob os fatos, fabricando-os e tornando-os reais nesta fabricação. Nesse sentido, há, da parte de Latour, um grande esforço em demonstrar como a construção de um acontecimento condiciona sua realidade, e não o oposto, como muitas vezes pregam os defensores da imparcialidade de certos saberes ou crenças (2012, p. 132) e, também, da espontaneidade de determinados fenômenos ou sujeitos. Ao entender a natureza como uma questão de interesse, para utilizar o mesmo

⁴ Ingold e Latour não são autores indiferentes entre si. Na realidade, o primeiro apresenta, inclusive no texto citado, severas críticas ao segundo. Discutirei-as, mesmo que brevemente, um pouco mais adiante. Contudo, neste momento como em outros, acredito ser viável sua aproximação.

exemplo, tornam-se rastreáveis as multidões de atuantes invisibilizados pelas perspectivas naturalista ou sociológica clássicas: os arranjos de não humanos, as alianças entre as plantas, as reverberações dos atos humanos e até mesmo a artificialidade produtiva das divindades; tudo, enfim, em intensa, constante e, por vezes, implícita articulação. Por conta disso, urge, para retomar o primeiro conceito aludido, substituir a palavra “natureza” por outra, menos semantizada, como ambiente, tal qual sugere Tim Ingold (2000, p. 20), ou ainda naturezas-culturas, hifenizadas e plurais, como propôs, há algum tempo, Latour (1994)⁵.

A própria categoria, com sua capacidade de produzir sentidos diversos, atua, no vocabulário de Latour, como mediadora: “mediadores transformam, traduzem, distorcem e modificam o significado ou os elementos que supostamente veiculam” (LATOUR, 2012, p. 65). Com essa nova mediação, resultante de uma palavra alternativa, evidenciam-se os coletivos e coloca-se o observador em relação de contiguidade, e não de separação, com aquilo que é observado: o observador está, assim, *no* ambiente, bem como todos os outros agentes que o cercam, formando, junto com eles, um coletivo, uma *associação*. O Grande Divisor desaparece - daí, também, minha opção por discutir, ainda que muito brevemente, um conceito tão basilar à antropologia quanto o de natureza.

Voltaremos, mais tarde, a discutir a ideia de mediação. Neste momento, sua menção nos convida a lembrar que Latour é tão conhecido por sua oposição àqueles que defendem a isenção das ciências, quanto por sua negação do *social* como entidade capaz de justificar um acontecimento ou uma ação. Com efeito, o autor inverte a relação proposta pelos sociólogos mais tradicionais ao sugerir que “o social nunca explicou nada; pelo contrário, ele é que tem que ser explicado” (LATOUR, 2012, p. 143). Por isso, oferece uma alternativa à sociologia clássica: uma “sociologia das associações”, caracterizada pela descrição das ligações estabelecidas pelos atores de um coletivo confrontado pelo analista. O termo “social”, nesta ciência, passa a caracterizar agrupamentos efêmeros, que tendem a ser performativos, e não duradouros: “Para os sociólogos do social, a ordem é a regra; a decadência, a mudança ou a criação são as exceções. Para os sociólogos de associações, a regra é a *performance*, e aquilo que tem de ser explicado, a exceção perturbadora é qualquer tipo de estabilidade a longo prazo e em larga escala” (LATOUR, 2012, p. 60, *italico do autor*). O social é um efeito, não uma causa, e, no mesmo sentido, uma meta a ser desvendada pelo pesquisador, não uma ferramenta a ser utilizada. Contemplar eventos, sujeitos e mesmo aqueles que são usualmente rebaixados a objetos como frutos de questões de interesse é, portanto, um passo necessário para a

⁵ Para uma atualização dessa discussão, conferir a sexta carta escrita por Bruno Latour no livro *Cogitamus* (2016).

compreensão de suas associações: “o mundo comum ainda precisa ser coletado e composto” (LATOIR, 2012, p. 173), e é tarefa do analista coletá-lo e compô-lo.

O Cavalo de Tróia (ou de Ílio), se lido dessa maneira, adquire outro estatuto ontológico: passa de simples objeto a sujeito complexo ou, retomando a articulação anterior, *coisa*. Constituem-no, por certo, as tábuas de madeira e os pregos de ferro, e também os vestígios dos instrumentos utilizados por Epeu em sua formalização, além de inúmeras habilidades que remontam a outras pessoas, a outros tempos, a outros espaços. Epeu, é claro, atua sobre a madeira, mas a madeira, percebe-se, também atua sobre Epeu, demanda dele certas reações, assim como atuam suas ferramentas e o amparam os ecos de seus mestres no percurso da marcenaria. E, se é inegável que a escultura reproduz os traços de um cavalo, é preciso lembrar que há cavalos inspirando a escultura, recobrando-a. Não fosse desse modo, os troianos, excelentes em suas relações com cavalos, não teriam visto na escultura nada que os seduzisse, nada que os fizesse cogitar seu oferecimento aos deuses. Para cortar arbitrariamente essa rede, que certamente se estenderia, há, é evidente, os aqueus que integram o Cavalo e *com* ele adentram Tróia.

A preposição é relevante: indica uma relação sintática de subordinação ambivalente, ou seja, inexistente com a ausência de qualquer um dos termos. Na ofensiva dos aqueus, assim como em inumeráveis situações da vida pública, vemos pessoas agindo *com* coisas, não por meio delas, não apartadas delas, muito menos linearmente submetidas ou soberanas a elas. Estão junto a elas, modificando-se, enredando-se: acontecendo. Neste instante, talvez a síntese proposta por Tim Ingold (2012, p. 29), menos cartesiana, possa elucidar de vez a ontologia das coisas: “é um ‘acontecer’, ou melhor, um lugar onde vários aconteceres se entrelaçam”. Encontra-se aí uma boa definição, passível de aplicação tanto ao Cavalo de Tróia quanto a uma monografia: ambos são coisas, ambos inegavelmente mobilizam e são mobilizados por complexas questões de interesse, ambos atuam sobre e junto a pessoas.

Mas falávamos de Ulisses, não somente do Cavalo, e a ele sugiro que retornemos neste necessário exercício de instrumentalização conceitual. Quando afirmo que a leitura da *Odisseia* se revela também um relato dos relatos, invenções e encenações de Ulisses, tenciono, como dito, ressaltar que uma parcela bastante considerável de suas recompensas é obtida graças a “formas distintas de expressão pela imagem, pela palavra ou pela materialidade” (CESARINO, 2016, p. 13). De fato, interessa-me, agora, direcionar nosso olhar para os processos de *figuração* atualizados por Ulisses e seus aliados não-humanos, na concepção de suas formas de expressão e na atualização de suas ações.

2.2 Ação, figuração e representação

Além do Cavalo de Tróia, conseguimos elencar sem dificuldade episódios em que Ulisses se junta a distintos sujeitos, com o intuito de agir expressivamente. Aqui, novamente sob a ótica de Latour, qualquer modificação perceptível num circunscrito coletivo será considerada uma *ação*, assim como “qualquer coisa que modifique uma situação fazendo diferença é um ator - ou caso ainda não tenha figuração, um actante” (LATOURE, 2012, p.108). Formulada de maneira mais clara, uma ação é a atualização das condições necessárias à modificação de um coletivo, à mobilização de seus agregados. Quanto a isso, perceberemos que a figuração de certas formas, o percurso em que determinados atores e actantes têm suas roupagens transmudadas, por vezes configura uma ação bastante relevante, ao provocar alterações identificáveis nesses e em outros atores e actantes.

Proponho, então, que nos recordemos de três eventos da *Odisseia*, distribuídos por seis cantos (IV, IX, X, XI, XII, XIII). Com eles, somados à encomenda do cavalo, conseguiremos notar a polivalência expressiva de Ulisses, seu apreço por diferentes formas de expressão. Acompanharemos também as adaptações e os desvios demandados a Ulisses, em cada uma dessas situações, por seus coautores não humanos.

Abstenho-me, neste momento, de descrever demoradamente os apoios e obstáculos operados pelos deuses, cuja influência é presente em toda a *Odisseia*. Não o faço por descrédito a suas agências, e sim por entender que, na narrativa homérica, elas se manifestam junto a outros elementos. Podemos dizer que o oceano atua como mediador associado a Poseidon e a Ulisses, bem como agem os diferentes disfarces fornecidos por Atena a Ulisses. Os deuses nunca se revelam aos homens em suas aparências íntimas. Todo contato é mediado por demais agentes materiais e imateriais.

Apresentada essa ressalva, passemos às descrições. O primeiro evento analisado, no canto IV, se refere a uma das muitas metamorfoses vividas fisicamente por Ulisses. Por meio da locução de Atena, lemos que o herói, ainda no cerco a Tróia “Desfigurando o seu próprio corpo com golpes horríveis/ pôs sobre os ombros uma veste que o assemelhava a um escravo/ e entrou na cidade de ruas largas e homens inimigos” (HOMERO, 2011, p. 174). A par da cartografia de seus adversários, pôde ele urdir sua trama e preparar a armadilha responsável pelo encerramento da guerra.

Neste momento, sentir-nos-íamos pesquisadores oriundos das artes cênicas, a dizer que Ulisses se porta como um ator, no sentido teatral, não sociológico, de apresentar-se aos outros como um sujeito substantivamente distinto de si. Penso, porém, ser preciso resistir a esse

ímpeto, afinar essa descrição e, quem sabe, no futuro, utilizá-la como estopim para uma reflexão mais ampla acerca do ofício dos atores teatrais. Além do que, neste caso, o disfarce de Ulisses funciona, exatamente por não levantar dúvidas acerca de sua identidade; diferentemente do Cavalo, essa figuração não levanta a questão de sua autoria: Ulisses, por mais paramentado que esteja, não é reconhecido como uma pessoa dedicada a transfigurar sua própria aparência.

Isso posto, é necessário que caracterizemos Ulisses/um escravo como um sujeito, já de início, composto por elementos humanos e de não humanos. Aliado a roupas, adereços e outros dispositivos plásticos, e também à iconografia ligada aos escravos de sua época, tem ele sua aparência, sua voz e seus modos de interação modificados; sem esses anteparos, Ulisses jamais seria reconhecido como escravo. Transmudado, age como um coletivo: no léxico de Latour, diríamos, para finalmente introduzir o conceito que atualmente intitula sua teoria, Ulisses atua como um *ator-rede*, isto é, “o alvo móvel de um amplo conjunto de entidades que enxameiam em sua direção” (LATOUR, 2012, p. 75).

Nessas condições, como já introduzido acima, proponho substituir o verbo *representar* por *figurar*. Ulisses, desse modo, junto a seus aliados indicados no parágrafo anterior, figura *um* escravo. Não se remete a nenhum escravo específico, de carne e osso, nem objetiva a reprodução de um referente particular e anterior à sua figuração. Pelo contrário: com sua figuração, Ulisses produz um novo sujeito, inspirado por todos os escravos que um dia conheceu; no entanto, a rigor, distinto de todos eles. Ainda que tenha nascido nobre, Ulisses tem, ao longo de sua figuração, que agir *como* escravo, até mesmo que sofrer como tal para sustentar sua forma, que *simula* a forma como costumam se apresentar os escravos aos demais sujeitos, incluindo outros escravos.

Passemos ao segundo episódio. Trata-se do dolo armado por Ulisses a Polifemo, o Ciclope, graças ao qual pôde aquele escapar deste. Ao longo de seu relato, descobrimos ser Polifemo filho de Poseidon, Deus dos Oceanos e Sacudidor de Terras, e um gigante dotado de um único olho. Ulisses, a princípio, enxerga-o de longe e, atraído por suas ovelhas, decide infiltrar-se, junto a um grupo de companheiros, em sua caverna. Uma vez ali, no entanto, Ulisses se revela a seu anfitrião, contando com sua receptividade e proteção, conforme recomendam os costumes e os deuses⁶. Contudo, ao invés de apresentar-se como Ulisses, o herói se identifica como Ninguém.

Polifemo também não se porta como esperado: não o acolhe, não lhe fornece proteção, muito menos regalias. De fato, depois de deliciar-se com os presentes oferecidos por Ninguém,

“[...] a obrigação moral de receber bem e proteger o forasteiro, obrigação imposta à civilidade imposta por Zeus, do qual um dos muitos atributos é *xeinios*, ‘hospitaleiro’” (KNOX, 2011, p. 44).

o Ciclope passa, dia após dia, a devorar seus companheiros um por um, até que chegue, enfim, o momento de Ninguém alimentar o gigante.

Ulisses/Ninguém não se constrange. Em resposta à conduta de Polifemo, articula um plano para vingar-se do Ciclope e, neste mesmo movimento, escapar da caverna. A princípio, conta com a ajuda de um tronco de oliveira, reservado por seu adversário para, depois, servir-lhe como cajado. Afiando e aquecendo o tronco na ausência do monstro, espera que este, por fim, repouse. Então, junto aos outros homens, Ulisses enterra o tronco no olho solitário do gigante, cegando-o e fazendo com que grite de dor e fúria. Polifemo, diante dos questionamentos dos outros Ciclopes, fora da caverna, afirma: “Ó amigos, Ninguém me mata pelo dolo e pela violência!”. Ao que rebatem-lhe: “Se na verdade ninguém te está a fazer mal e estás aí sozinho/ não há maneira de fugires à doença que vem de Zeus” (HOMERO, 2011, p. 271). Temos, portanto, um exemplo da valência das palavras a Ulisses, que detalharei melhor no terceiro e último exemplo.

Seu dolo, porém, não está completo; Ulisses ainda está preso. Aproveitando-se, agora, da cegueira do monstro, Ulisses ata-se com vime a um carneiro, e seus companheiros a barrigas de ovelhas. Acoplados a animais, os guerreiros conseguem abandonar a caverna e o Ciclope ferido e encolerizado.

Neste exemplo, portanto, Ulisses atua primeiro com palavras, e com uma palavra em específico, com seu significado, para figurar Ninguém. Perceba-se a sagacidade do herói: Ninguém, para Polifemo, é a figuração de um sujeito específico: Ulisses; para os outros Ciclopes, no entanto, ninguém é a figuração de uma ausência atuante. Paradoxal e inexistente até o momento de sua atualização, a forma sustentada por Ulisses ao longo deste episódio também é inédita, e é com ela que Ulisses se escusa da fúria dos conterrâneos de Polifemo. Além disso, Ulisses figura, tátil e audivelmente um carneiro. O que quer, mais uma vez, dizer que por carneiro me refiro ao coletivo formado pela união entre Ulisses e carneiro. Nesse processo de figuração, Ulisses se porta, auxiliado também pelo vime, não somente como idealizador, mas adicionalmente como artesão de sua forma.

Sigamos para o terceiro episódio. Ulisses se encontra agora na corte do rei Alcino dos Feácios, onde lhe pedem para expor suas aventuras e desventuras. Neste caso, distinto dos anteriores, Ulisses não conta com o apoio evidente de atuantes não-humanos. Contudo, vale-se de uma longa narrativa: revive seus feitos em Tróia, vangloria-se do saque aos Cícones, presentifica sua contenda com o Ciclope, agradece o não contato com Circe, padece de suas lembranças do reino dos mortos e finalmente recorda os anos passados ao lado de Calipso, antes de chegar à terra em que se encontra.

Nessas condições, qual será a ontologia das palavras e frases encadeadas pelo herói? São passivas ou ativas? Qual o estatuto de sua locução dentro do enunciado maior que constitui a *Odisseia*? E, mais ainda, quem, nessas mesmas circunstâncias, o integra?

Mantendo-me junto a Latour (2012, p. 256), sugiro que, sim, Ulisses mobiliza palavras e histórias povoadas por outros sujeitos: seus companheiros, seus ouvintes, seus mitos e tudo o que possa ser pragmaticamente, por experiência e por atos de fala e de escuta, incorporado à constituição de seu léxico e de sua sintaxe particulares; sugiro, inclusive, que suas palavras atuam como mediadoras, quando, no momento de sua enunciação, modificam e provocam desvios na articulação de seu discurso e nos significados pretendidos por ele: uma ênfase, uma delonga, uma pausa, uma modulação ou mesmo uma elipse, um salto, um retorno, um desentendimento, entre tantos outros possíveis⁷.

Por mais solitário que aparente estar, Ulisses, penso eu, atua *com* palavras⁸, junto a elas, articulando-as, articulando-se e concebendo um acontecimento diante de seu público e, por contiguidade, diante de nós, seus leitores. Entretanto, é importante lembrar que palavras não significam estruturas: são, aquelas, muito mais possíveis de serem seguidas e rastreadas do que estas. Na realidade, segundo Latour (2012, p. 256, *italico do autor*), uma dada estrutura linguística “está *relacionada*, conectada e associada a todos os atos de fala por *modos* que a pesquisa descobrirá”. Ou seja: assim como o social, uma língua é uma rede que precisa ser explicada, concebida pelo analista de uma determinada situação comunicacional.

Mas a performance de Ulisses não é composta somente de palavras. Inevitavelmente acompanham-na gestos, posturas, *técnicas corporais*, enfim, para utilizar a expressão de Marcel Mauss (1974, p. 209). Também essas técnicas possuem narrativas e redes potencialmente concebíveis. Também elas podem modificar o curso da ação de um sujeito: todos sabemos que um passo em falso pode implicar uma queda ou uma hesitação, o derramamento de vinho, por exemplo, ou uma pausa inesperada. Tudo isso modifica o sentido do que é dito: a comunicação, como bem demonstraram Ingold (2000) e Thomas Csordas (1990), pode muito bem se estabelecer através de conexões heurísticas, não mediadas pela linguagem verbal.

Por fim, essa performance de Ulisses, sua narrativa, também é composta por outras narrativas, muitas das quais parcialmente conhecidas por seus interlocutores. O que estes lhe pedem é que especifique eventos que, até seu presente momento, apenas ouviram com

⁷ Bernard Knox destaca o caráter improvisacional da enunciação poética executada pelos poetas homéricos: em larga medida, adequavam, no presente de sua performance, as palavras e versos às exigências da métrica, a partir de uma coleção pré-apreendida (KNOX In: HOMERO, 2011, p. 26).

⁸ Esta aliança entre pessoas e palavras será desenvolvida no terceiro capítulo.

imprecisão. Ulisses, portanto, atua junto às expectativas, às histórias prévias pertencentes a seu público. E, por certo, o conteúdo das narrativas de Ulisses influencia sua forma. Significados atraem significantes, na mesma medida que significantes atraem significados, como bem demonstra Roman Jakobson (1965). Notemos, contudo, que nada há de irrastrável em minha exposição: os relatos chegaram efetivamente aos Feácios através de viajantes, guerreiros, *aedos* etc.; e as lembranças são efetivamente atualizadas por Ulisses ao longo de sua narrativa.

Um simples ato de fala pública articula um coletivo de elementos atuantes e influentes. Ulisses inexoravelmente tem de dinamizá-los, todos, em seu intuito de arrebatá-los as pessoas que lhe acolhem e que lhe escutam. E, de fato, no princípio do canto XIII, constatamos seu sucesso, ao saber, pela locução de Alcino, que “numa arca polida guardaram-se para o estrangeiro/ vestes, ouro maravilhosamente trabalhado e muitas outras/ oferendas - todas as que os conselheiros dos Feácios aqui/ trouxeram” (HOMERO, 2011, p. 334). Assim sendo, se teve o herói que adiar por uma noite o retorno a Ítaca, sua espera foi, ao menos neste momento, bem recompensada. Uma narrativa, portanto, conquistou um tesouro e uma boa condução.

Meu ponto com esse episódio, mais árido em sua descrição porque menos extraordinário, menos explícito, é precisamente este: nele, Ulisses figura uma narrativa. Dito de outro modo, nessa situação, as palavras “narrativa”, “canto” ou “relato” servem de figuração à conjugação entre os sujeitos Ulisses, palavras, gestos e narrativas em circulação, sendo que cada um desses está enredado, por relações de mediação e intermediação, a outros agentes. O que era aparentemente unívoco passa a ser compreendido como múltiplo, e isso sem que levemos em conta elementos como álcool, alimentos e altura da madrugada. A rede, mais uma vez, poderia se estender, mas, para os propósitos deste trabalho, opto por mais uma vez interromper sua topografia.⁹

Figuração, portanto, segundo Latour, é a atribuição de forma de um sujeito sobre outro sujeito, que pode ser, inclusive, ele mesmo. Tal atribuição, contudo, não tem de ser necessariamente “da lavra de um artista *figurativo*” (LATOUR, 2012, p. 86, *itálico do autor*). A esse respeito, Latour afirma que, em seu trabalho, “os sociólogos precisam de tanta variedade na ‘pintura’ de seus atores quanto são os debates sobre figuração na arte moderna e contemporânea” (LATOUR, 2012, p. 86).

Meu argumento, neste momento, é que há eventos - e somente a análise é capaz de revelá-los - em que a figuração, sua eficácia, é a ação mais contundente, que mobiliza mais mediadores, que faz mais diferença. Por meio da figuração é que, muitas vezes, um sujeito

⁹ Marilyn Strathern discute com maestria o corte das redes. Mais adiante, teremos oportunidade de pincelar seu argumento.

obtem sucesso em seus objetivos, ainda que sejam esses propósitos inevitavelmente modificados em seu percurso. É o caso dos três eventos citados e, também, o do Cavalo de Madeira, uma figuração que encerra nove anos de combate. Não imaginavam os aqueus, a princípio, adentrar a cidade disfarçados, espremerem-se dentro de um recôndito de madeira; pretendiam, acredito, arrebentar os portões, escalar os muros e desfilar em plena luz do dia. Entretanto, foi a concepção de uma forma, um processo de figuração, que lhes rendeu a vitória e o saque. De modo análogo, foram as figurações física, verbo-gestual e tátil-sonora de Ulisses que lhe proporcionaram conhecer a cartografia de Ílio, retornar cheio de tesouros à Ítaca e escapar com vida de Polifemo.

Enfatizo, neste momento, que não pretendo afirmar que Ulisses se portou como artista. Também não sugiro que consideremos suas figurações como obras de arte. Como as concebemos hoje, tais caracterizações não poderiam ser aplicadas com precisão às ações analisadas. Por enquanto e num sentido diverso, sugiro que, à luz dos feitos de Ulisses, comecemos a repensar os *nostros* modos de conceber pragmática e ontologicamente descrições críticas concernentes ao que chamamos de artistas e obras de arte.

Cabe-nos, agora, desenvolver a relação entre figuração e *representação*, bem como entre os atores associados a cada um dos dois tipos de ação. Voltemos, então, aos episódios constituídos pela *Odisseia*.

O Cavalo de Troia confunde as defesas troianas por se assemelhar a um cavalo; a escultura é, porém, feita de homens, de técnicas e de madeira, sendo que não há nela nenhum cavalo e ela não provoca nenhum benefício ou malefício a cavalo algum. A atuação de Ulisses confunde os cidadãos, porque esconde Ulisses, e figura um escravo; entretanto, essa forma é, na realidade, constituída por Ulisses, por escravos, por adereços e por ferimentos, e em nada alterará a precariedade de um escravo. O carneiro ludibria o Ciclope por apresentar-se como carneiro, dócil e familiar, sendo que é, a rigor, um coletivo composto por Ulisses, vime e carneiro; além disso, deverá o carneiro solitário retornar à caverna do gigante. Continua, assim, preso. A narrativa a Alcino é, nesse aspecto, distinta das anteriores, e a abordaremos muito em breve, munidos de estratégias mais adequadas.

O que busco sugerir com os três exemplos que constituem o parágrafo anterior é que se uma forma *figura* um sujeito, age *como ele*, não necessariamente age ela *em nome* desse mesmo sujeito. É este, portanto, o sentido que proponho que, neste ensaio, adotemos para o termo *representação*: agir *por*, agir *em nome de*, ao invés de agir *à semelhança de*. Trata-se, portanto, de uma atuação muito mais próxima à exercida por um embaixador (GELL, 1998, p. 98) do que por um significante, ao menos em suas acepções mais frequentes. Inspiro-me, para sua

concepção, em Marcel Mauss (1974), em Pierre Bourdieu (1990) e, principalmente, no livro póstumo de Alfred Gell, *Art and Agency* (1998). Ainda assim, influenciado por críticas posteriores (CESARINO, 2016; INGOLD, 2012; SEVERI, 2009), opto por não a seguir e não a discutir integralmente¹⁰.

Ao elaborar sua teoria antropológica da arte, Gell nos apresenta um conjunto de categorias, parcialmente correspondentes às que viemos empregando até agora. Para ele, a compreensão da atuação de uma obra de arte se dá por meio do exame da complexa interação entre o *artista* que produz a obra, entre a própria obra, chamada pelo autor de *índice*, entre o que Gell denomina *protótipo*, ou seja, a entidade que inspirou a forma do *índice* em questão, e entre os *recebedores* desse índice. Nessa tipologia, é possível que artista, protótipo e recebedor coincidam parcial ou totalmente. Um exemplo dessas coincidências se encontra nos produtos da magia vodu (*volt sorcery*), em que a vítima (recebedor) serve de modelo (protótipo) ao índice cunhado pelo feiticeiro (artista) (GELL, 1998, p. 103). Por meio do índice, fluirá o mal, e agir sobre o índice é agir sobre a pessoa que ele *representa*. Com efeito, uma das mais relevantes sugestões de Gell (1998, p. 96, *itálico do autor*) é que “obras de arte, imagens, ícones e semelhantes devem ser tomados, no contexto de uma teoria *antropológica* como semelhantes a pessoas [*person-like*]; como fontes e alvos de agência social”¹¹.

Tal implicação, por certo, exige uma configuração específica do conceito de pessoa. Para tanto, Gell baseia sua análise nas *A'a* (ver Figura 1), esculturas pertencentes às comunidades *Rurutu*. As *A'a*, ao figurarem deuses e suas inter e intra-relações, atualizam e presentificam essas mesmas relações. Analogamente, espelham também, as *A'a*, a concepção de pessoa dos *Rurutu*, adjetivada por Roy Wagner como “fractal”, num enunciado que será fundamental a Gell: “Uma pessoa fractal nunca é uma unidade em relação a um agregado, ou um agregado em relação a uma unidade, mas sempre uma entidade cujas relações estão integralmente implicadas” (WAGNER, 2011 [1991], p. 4). Nesses termos, uma pessoa se configura como um microcosmos de seu social, constituinte de e constituído por ele, por ligações de contiguidade. É dessa característica contígua de suas conexões que Gell depreende o complexo processo no qual, em suas palavras, uma pessoa se distribui e é distribuída (GELL, 1998, p. 230).

¹⁰ Grande parte das críticas a Gell encontra seu alvo na atribuição do autor de intencionalidade e cognição às coisas. Tal discussão, que adentra psicologia, transcende o espectro almejado por este trabalho.

¹¹ Todas as traduções de trabalhos em língua estrangeira aqui registradas são nossas.

Figura 1 – A'a

Fonte: GELL, 1998.

Nessa proposição, ecoa perceptivelmente a clássica formulação de Marcel Mauss acerca da circulação das dádivas, referência declarada de Gell: “Se se dão e se retribuem as coisas é porque se dão e *se* retribuem ‘respeitos’ - dizemos ainda ‘gentilezas’. Mas é também porque o doador *se* dá ao dar (...) identificamos a circulação de coisas nessas sociedades com a circulação de direitos e de pessoas” (MAUSS, 1974, p. 129, *itálico do autor*). Note-se como, nessas circunstâncias, pensar as coisas nos termos sugeridos por Heidegger, Latour e Ingold potencializa muito o alcance do enunciado de Mauss. Podemos, com isso, inferir que, ao representar uma pessoa ou, mantendo-nos circunscritos ao léxico de Gell, ao agir em seu nome, um artefato ou obra de arte é capaz de distribuí-la, de multiplicá-la, sem, é claro, feri-la ou aleijá-la. E, por contiguidade, pode essa obra ou artefato estendê-la no tempo e no espaço, ampliando indefinidamente o alcance de suas ações.¹²

O Cavalo de Troia age, substantivamente, em nome de Ulisses e dos aqueus. Por mais que se assemelhe a um cavalo, o Cavalo representa Ulisses e aqueus, muito mais do que um cavalo. Além disso, o Cavalo prejudica consideravelmente os cidadãos troianos, mobilizando-

¹² Também essa relação será esmiuçada no terceiro capítulo.

os de modo bastante distinto dos aqueus. Semelhantes são as relações estabelecidas entre Ulisses, escravos e carneiros. Ulisses figura escravos e carneiros, mas não age em seu nome. Logo, não os representa.

Distintos são os casos estudados por Mauss: não necessariamente as dádivas reproduziam iconicamente (PEIRCE, 1975) a forma dos sujeitos responsáveis por sua circulação. Eram moedas, conchas, penas etc.. Entretanto, tais coisas efetivamente agiam em nome desses sujeitos, estendo-os e cobrando uma reação de seus receptores, uma resposta. Nestes casos, figuração e representação estão, de fato, dissociadas.¹³

Por último, talvez sejam, em parte, convergentes a figuração e a representação atualizadas na narrativa de Ulisses a Alcino. Nesta, pode o relato agir em nome de seus sujeitos figurados. Como vimos, a locução de Ulisses lhe garante uma série de benefícios, dentre os quais o desejado retorno a Ítaca. Creio, porém, que os demais heróis honrados por sua descrição se sentiriam contemplados, honrados e, assim, mais afortunados, modificados. Finalmente, seus ouvintes, associados ao ato de fala não somente pela língua como pelas expectativas e conhecimentos prévios, são, de fato, agraciados, positivamente mobilizados e recompensados pelo acontecimento. No léxico de Gell, esclarecedor para esse jogo de inspiração, autoria e recepção, os ouvintes ocupam a posição de protótipos parciais da narrativa, além de recebedores.

Diferenciar figuração de representação se mostra, assim, uma operação bastante importante à análise de um dado acontecimento, sobretudo se esse acontecimento emerge, em larga medida, da concepção de uma forma de expressão. Não obstante ambas, figuração e representação, configurem ações na acepção latouriana da palavra, suas consequências e seus estatutos ontológicos e pragmáticos precisam ser distinguidos. A prova de tal necessidade é a assimetria das repercussões de determinada forma para os sujeitos que figura e para os sujeitos que representa: os aqueus são recompensados com o saque de Tróia; os cavalos nada adquirem, nada perdem.

Seria, ademais, um engano totalizar a afirmação de que o sujeito considerado substantivamente responsável pela figuração de uma dada forma será sempre representado por ela. A esse respeito, Gell sugere que, de fato, uma forma (um índice) constituirá um testemunho

¹³ Para utilizar outro exemplo etnográfico, também proveniente dos gregos, lembro a leitura do *kolossos*, registrada por Jean-Pierre Vernant e retomada por Carlos Severi (2009). Nele, vemos como um bloco de pedra deitado na terra substitui o cadáver ausente, atuando como uma espécie de testemunho da pessoa ida, sem em nenhum momento almejar sua figuração ou mesmo almejar qualquer imagem antropomórfica. Neste exemplo, é importante notar que a pedra não substitui a pessoa viva, e sim encarna o fato de que ela se foi. Manifesta, assim, paradoxal e poeticamente, sua ausência enquanto entidade atuante.

perpétuo dos processos que originalmente a conceberam¹⁴. No entanto, há registros, e não tão incomuns, em que uma forma acaba por, depois de algum tempo, atuar contra aquele ou aqueles que a conceberam. Nessas situações, deixa de agir em seu nome. Um exemplo claro, e bastante recente, dessa subversão é a publicação do poema “Viva Vaia”, do poeta Augusto de Campos, pelo jornal A Folha de São Paulo, comemorando vaias à então presidenta Dilma Roussef na abertura da Copa do Mundo de 2014¹⁵. Nele, o que vemos é uma forma que, ao que tudo indica, não representa o sujeito que a concebeu.

Busquei, nesta seção, conjugar os conceitos de ação e figuração, bem como disjuntar o último da ideia de representação. Procurei, desse modo, também introduzir a larga dimensão da rede de sujeitos tecida junto a uma forma de expressão; ative-me, desse modo, a conjugações relativas a categorias actanciais. Ou seja: meu esforço esteve focado na potência de *ação* de determinados agentes, principalmente os não humanos, por vezes escondidos por suas figurações. De maneira semelhante, tendemos a ignorar grande parte das extensões espacial e temporal subjacentes às ações expressivas. É sobre essas dimensões que me ponho a pensar agora.

2.3 Local e global

Como analisar os grandes movimentos sem soterrar os pequenos? Como atentar para os detalhes sem obscurecer o todo? Como, enfim, aliar as análises macro e micropolítica? A problemática da escala não é nova, nem é simples, mas Latour a confronta com coerência ao reafirmar a necessidade de substituir as dicotomias pelas conexões. Logo, sua solução é trabalhar numa escala relativa, demandada pelos movimentos da própria rede tecida. Cabe, desse modo, encontrar os pontos pragmaticamente ligados pelos atores, a fim de delimitar a extensão espacial de suas ações. Uma vez mais, local e global são categorias a serem discernidas *a posteriori*, e não empregadas *a priori*.

O método consiste num de par de procedimentos destinado a unir diferentes regimes espaciais por meio da descrição de suas pontes, de seus conectores. O primeiro almeja

¹⁴ Trata-se da ideia de mente expandida, apresentada com maior vagar na terceira seção deste capítulo.

¹⁵ Conferir, a esse respeito, a resposta do poeta ao jornal, publicada no mesmo veículo sob o título “Augusto de Campos critica uso de poema em reportagem sobre vaias”, em que, ao final, encontra-se o manifesto “VIVA DILMA. VAIA AOS VIPS” (CAMPOS, Augusto de. Augusto de Campos critica uso de poema em reportagem sobre vaias. Folha de S. Paulo, São Paulo, 17 jun. 2014. Painel do leitor. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/paineldoleitor/2014/06/1471585-augusto-de-campos-critica-uso-de-poema-em-reportagem-sobre-vaias.shtml>. Acesso em: 05 jun. 2018).

predominantemente identificar os elementos que agem num determinado coletivo e que, a um exame inicial, encontram-se dele apartados. O segundo, simetricamente, busca seguir os efeitos de um acontecimento localizado para além dos seus limites mais evidentes. Esses procedimentos, porém, são na realidade indissociáveis, e o caminho para sua síntese está, também aqui, na análise das ações. “Movimentos e deslocamentos vêm em primeiro lugar, lugares e formas, em segundo” (LATOUR, 2012, p. 295), do que podemos depreender que um lugar, com seus atributos, é também produto de suas interações: “os locais são *situados*” (LATOUR, 2012, p. 283, *itálico do autor*), e situados a partir de interesses.

Construir, desmistificar e relativizar as escalas é não só uma maneira de viabilizar metodologicamente o trabalho empreendido pelo analista: é um modo de ampliar a inteligibilidade do que parece ser pequeno ou grande demais para se contemplar. Uma grande corporação, por exemplo, passa a ser vista como a figuração de uma rede de pessoas, edifícios, dinheiro, regras e dinâmicas que se conectam empiricamente, seja face a face, seja através de qualquer ordem de mediação ou de intermediação sediada num dado lugar.

Uma organização não é sem dúvida ‘maior’ do que aquilo que era organiza. Como Bill Gates não é fisicamente maior do que seus empregados, a própria Microsoft como corporação, não pode ser um vasto edifício onde residam os agentes individuais. Ao contrário, certo tipo de *movimento* se transmite por todos eles, alguns dos quais começam e terminam no *escritório* do Sr. Gates (LATOUR, 2012, p. 259, *itálico do autor*).

O “escritório do Sr. Gates” conecta diferentes espaços, já que medeia e intermedeia um conjunto de ações que diz respeito a todos eles. Nesse sentido, dentro da metáfora criada pelo conceito de rede, melhor esmiuçada adiante, esse escritório pode ser descrito como um ponto em forma de estrela, cujas pontas se ramificam para outros espaços, outros atores, outros tempos. Pode, também, servir como uma pista, a partir da qual faz-se realizável o rastreamento dos outros elementos. Não por acaso, Latour, numa recente comunicação a *designers*, clama a invenção de um mapa adequado à concepção das redes. Assim, por mais que o autor defenda, a princípio, a eficácia da bidimensionalidade na figuração dos coletivos, não é raro a irrupção de fenômenos que o convidam à mobilização de formas mais complexas (LATOUR, 2014).

Se voltarmos à *Odisseia* e aos mesmo episódios que analisamos antes, encontramos bons exemplos de como encenações, narrativas e imagens, portanto formas de expressão, estão também aptas a conectar espaços aparentemente distantes. Na situação em que Ulisses figura um escravo, e também na seguinte, em que junto a outros heróis confunde-se com o Cavalo de Madeira, são as formas as responsáveis pela justaposição de espaços distintos. No primeiro

caso, a encenação é responsável por viabilizar a Ulisses a topografia de Ílio. Um espaço físico se torna alvo de uma mediação que o desdobra como espaço mental específico, posteriormente transportado, compartilhado e utilizado para fins bélicos, a partir dos quais novos sujeitos se conectam àquele espaço físico inicial. Também nesse momento, é o conector, o Cavalo, uma forma, que liga os aqueus ao interior de Ílio e acarreta seu desmembramento e consequente extensão. No saque, os deslocamentos são ambivalentes, pois, se é verdade que há um fluxo de aqueus que se espalha dentro de Ílio, é igualmente verdade que há outro fluxo de riquezas que vai, junto a esses aqueus, a diversas outras cidadelas. A rede atualizada pelas formas, que a princípio somente aproxima troianos e aqueus em pequena escala, estende, na realidade, seus encontros pelas rotas dos navios que retornam de Ílio.

Nesses navios, é claro, não viajam somente tesouros roubados e demais bens materiais. Na terra dos Feácios, Ulisses é antecedido pelos relatos que protagoniza, que circularam através de bocas e ouvidos e que recriaram seus feitos na corte de Alcino. Não fosse por isso, não seria ele jamais reconhecido como herói: como já dito, Ulisses atua junto às expectativas de seus ouvintes, fomentadas por histórias remetentes a espaços distantes. Com efeito, Latour reconhece que, assim como circulam entidades materiais, locomovem-se também impressões, histórias e emoções e, com elas, distribuem-se os espaços: “por que não postular que subjetividades, justificações, inconscientes e personalidades também *circulam*?” (LATOUR, 2012, p. 298).

Também no que tange a essa dupla característica, localizada e distribuída, das ações, a *Odisseia* nos apresenta um mundo quase ideal. Seus acontecimentos constantemente se apresentam como a resultante de um complexo emaranhado de relações que aproxima, a todo tempo, os distintos atores que dela participam. Inspirado pelos feitos de Ulisses em Troia, Alcino lhe oferece o traslado a Ítaca como recompensa, onde Ulisses reencontra Atena, que modifica sua forma, como já havia feito para amparar sua chegada à corte de Alcino. Entretanto, Poseidon, enfurecido pelo apoio dos Feácios a Ulisses, transforma em pedra os responsáveis pelo transporte do herói, e nessa maldição movimenta a totalidade do oceano. Tudo está materialmente conectado pela rede tecida por humanos e não humanos, deuses e não deuses, e tanto os sujeitos do enunciado como o sujeito da enunciação estão cientes disso. Daí, novamente a justificativa de utilizar a *Odisseia* também como modelo *topográfico*: sua própria topografia é móvel, diferencial e intra e inter relacionada, como é a topografia demandada pela teoria do Ator-Rede.

Antes de seguir adiante e passar à reflexão sobre a perspectiva temporal a ser adotada, acrescento um breve comentário, a fim de aproximar essas considerações à nossa experiência

prosaica. Introduzo essa operação, melhor desenvolvida no capítulo seguinte, ao insinuar, de forma muito simples, que talvez devêssemos estender os limites espaciais de nossas análises relativas ao que chamamos de obras de arte. Em termos bastante práticos, quero com isso dizer que um espetáculo, por exemplo, transcende o perímetro do teatro onde é encenado, assim como a contemplação de um quadro e mesmo a vivência de uma performance se estende para além de suas fronteiras mais evidentes.

Um sinal bastante claro dessa condição é a grande quantidade de materiais envolvidos na divulgação e capitalização de uma criação artística: muitas vezes, sua interação com o público começou por meio de flyers digitais, panfletos, cartazes e, por que não, boatos. Da mesma maneira, as pessoas que integram esse público darão o evento por encerrado em outros espaços, que não sua localização inicial: em suas casas, num restaurante, num divã ou em qualquer outro lugar que lhes convenha. Enxergar a amplitude topológica das redes mobilizadas por formas expressivas é um procedimento revelante ao aprimoramento de sua inteligibilidade. Encontrar meios para mapeá-la, também.

2.4 Contemporaneidade e obsolescência

A mesa pode ter sido feita de uma árvore semeada na década de 50 e cortada há dois anos; o tecido da roupa do professor, fabricado há cinco, enquanto os neurônios em sua cabeça, acionados há uma fração de segundo (com a parte do cérebro especializada na fala evoluindo há uns bons cem mil anos ou talvez menos, já que essa questão é muito controvertida entre os paleontólogos). Quantos às palavras empregadas por ele, algumas, de origem estrangeira, penetraram no inglês há quatro séculos e a gramática pode ser ainda mais antigo; a metáfora que ele escolheu tem apenas seis anos, mas os voos de sua retórica remontam a Cícero; e o teclado em que ele digitou sua palestra acaba de chegar da Apple, enquanto os metais duros que tornaram possível a coordenação de alguns de seus circuitos durarão tanto quanto o universo. O tempo é múltiplo (LATOUR, 2012, p. 290).

Latour, como visto, não deixa dúvidas, ao ilustrá-la com a imagem descrita acima, em sua afirmação de que “nenhuma interação é *sincrônica*” (LATOUR, 2012, *itálico do autor*). De modo diverso, sua construção exhibe, num único evento, a coexistência de sujeitos provenientes de tempos distintos. Isso faz com que pensemos no presente como uma dimensão extensa e multifacetada, que se conecta ao passado e ao futuro por meio de percursos não necessariamente encadeados numa linha sucessiva.

Michel Serres, filósofo e importante interlocutor de Latour, na entrevista que fomenta a reflexão citada, contrapõe-se com veemência à difundida linearidade do tempo. Ao pensar a

dinâmica do tempo, Serres propõe substituir o verbo *fluir* (*to flow*) pelo menos usual percolar (*to percolate*), cuja tradução se aproxima de *filtrar*. Nas palavras de Serres: “Isso significa precisamente que isso [o tempo] passa e não passa [...] Em um filtro, um fluxo passa por ele, enquanto outro não” (SERRES & LATOUR, 1995, p. 58)¹⁶. E questionado por Latour sobre a forma desse tempo, Serres, ao invés de encerrar a pergunta com uma resposta, acrescenta-lhe uma segunda imagem, menos simples, mais esclarecedora.

O filósofo argumenta que “o tempo flui como o Sena, se alguém observá-lo bem. Toda a água que passa debaixo da Ponte Mirabeau não vai necessariamente desaguar no Canal da Mancha; muitos pequenos fios retornam rio acima ou em direção a Charenton” (SERRES & LATOUR, 1995, p. 58). Contra a concepção moderna, que afasta o presente do passado ao figurar a passagem do tempo como uma flecha, Serres elabora um modelo multidirecional e descentralizado. Sob sua perspectiva, toda a temporalidade moderna está ancorada na centralidade do presente, entendido como o instante em que se encontra, justamente, o sujeito moderno. É somente por isso, argumenta Serres, que pode o presente se contrapor com tamanha veemência ao passado: porque é essa a maneira de tornar o último obsoleto; porque é a cisão uma marca da modernidade, e o Grande Divisor opera também no tempo. Descreditar o passado é menosprezar uma relevante parcela do conhecimento que nele foi produzido e, de fato, para Serres, a reconciliação entre presente e passado é acompanhada por outra, que volta a considerar as artes e humanidades como ciências, no sentido de reconhecê-las como práticas produtoras de saberes objetivos (SERRES & LATOUR, 1995, p. 53).

Isso posto, um dos grandes esforços de Michel Serres, no qual é certamente encampado por Bruno Latour, é o de repensar a contemporaneidade das ideias, das coisas e dos sujeitos. Nesse sentido, diz ele que uma circunstância é “policrônica, multitemporal, e revela um tempo que é reunido e que possui diversas dobras” (SERRES & LATOUR, 1995, p. 60). É por esse motivo que, segundo suas concepções, todos os autores são, virtualmente, nossos contemporâneos: ao demonstrar, por exemplo, a potência didática dos feitos de Ulisses - e, por contiguidade, de Homero - insurjo-me contra suas obsolescências e os considero contemporâneos a mim. Portanto, assim como Ulisses atua junto aos mortos na corte de Alcino, atuo, também eu, junto a ele, junto a eles.

As consequências metodológicas de tais reflexões são plurais e bastante relevantes. Graças a elas, justifico a conjugação, muitas vezes necessária, de atos e atores a princípio extemporâneos um ao outro.

¹⁶ No original: “This means precisely that it passes and doesn’t pass [...] In a filter, one flux passes through while another does not”.

Neste momento, sinto-me na responsabilidade de enfatizar o cunho político de tal abordagem, a fim de evitar o risco de apresentá-la como seu contrário. A opção de enxergar também a temporalidade dos eventos como uma rede a ser desenhada por atores e analista não implica a ignorância da História e das conjunturas por ela descritas. Trata-se de desdobrar as conjunturas em questão e de enxergar os vários períodos e diferenças que nelas subjazem. Desse modo, a tarefa deixa de ser a definição de uma sucessão de mudanças irreversíveis. O que interessa é traçar justaposições e encontrar pontos ou intervalos em que um tempo interpela outro. Seja como for, o grande objetivo continua a ser a ampliação da inteligibilidade, agora também da memória. Como diz Serres, o princípio de seu movimento é “a luta contra o esquecimento” (SERRES & LATOUR, 1995, p. 53).

Encerro esta breve reflexão sobre os usos analíticos do tempo, espelhando meus apontamentos finais acerca dos usos do espaço. Insinuo, assim, que o contato entre obras, artistas e espectadores possui uma duração muito maior do que aquela normalmente considerada pelos críticos. Expectativas e reminiscências fazem, é claro, parte desse contato, e manifestam-se através de formas concretas: um comentário, uma avaliação, um retorno, uma indicação, entre tantas outras modalidades possíveis de interação. Como nos outros casos, também aqui a generalização é impossível. Há, por isso, que se pensar estratégias temporais de acompanhamento dos atores, que sejam condizentes com as redes por eles desenhadas. Pouco ou nada adianta, por exemplo, a articulação de entrevistas ou a imposição de questionários arbitrariamente forjados pelo analista, muitas vezes em desacordo com os padrões actanciais tecidos por sua rede. Novamente, lembrando Latour, é preciso que a descrição seja tão criativa quanto o acontecimento e que os pesquisadores se inspirem, também metodologicamente, nos sujeitos que estudam.

Ao longo destas primeiras seções, esforcei-me para desdobrar, relativizar e ressignificar categorias que considero basilares para a compreensão da arte como uma forma de ação. Resta-nos discutir como pode a arte ser pensada também como um conceito *em* ação. Para isso, teremos de refletir, com maior cuidado, sobre os conceitos de crítica e, em seu percurso, de rede. Se, até agora, tratamos de questionar o primeiro e sugerir o segundo, é chegada a hora de, como fizemos com os demais conceitos, contrastá-los efetivamente.

2.5 A mediação da crítica

Em larga medida, este trabalho é uma tentativa de reconhecer os potenciais construtivo e destrutivo das abstrações; é, inclusive, um estudo sobre como simular o concreto por meio do abstrato, como figurar o mundo através de conceitos. Nesta seção, aprofundaremos nosso debate sobre a *mediação* exercida por formas expressivas, incluindo, afinal, textos acadêmicos. Tal problematização é, como se verá, necessária à compreensão do real sentido da palavra *rede* e para o desdobramento que, neste capítulo e nos seguintes, pretende-se fazer da ideia de crítica.

Dennis Bertrand, renomado semioticista francês¹⁷, é quem aqui nos fornece uma importante pista. Num enunciado bastante esclarecedor, diz ele, acerca do estatuto metodológico da teoria da enunciação:

Ninguém irá supor, entretanto, que as coisas ocorrem "concretamente" assim; que, quando falamos, "mobilizamos" estruturas abstratas latentes para em seguida revesti-las com as figuras do mundo depositadas em nosso léxico, e que o discurso consiste em um vaivém, consciente ou inconsciente, entre esses diferentes níveis. Uma vez mais, a análise não diz como as coisas se realizam efetivamente: o percurso gerativo não tem a pretensão de desmontar os mecanismos genéticos da atividade significante (BERTRAND, 2003, p. 41).

Como mencionado anteriormente, “estruturas abstratas”, referentes a uma dada língua, são fruto de construções empreendidas por analistas. Mais do que “desmontar” os acontecimentos que se propõe a estudar, ao pesquisador cumpre concebê-los, figurá-los e construir formas passíveis de leitura. Um texto, um relato atua assim como um mediador, ao transformar o evento referido, na medida em que o reformula com palavras. Não há, desse modo, enunciado desprovido de consequências reais, seja sobre o referente aludido, seja sobre seus virtuais receptores. Não há, também, enunciado livre de intencionalidade ou de parcialidade, pois não há enunciado sem enunciador e sem enunciação. O que há são estratégias, astúcias, como afirma José Luiz Fiorin (2016a), que por vezes produzem efeitos de sentido destinados a esconder os atores e processos que sustentam a enunciação.

Uma mediação, como já sintetizado anteriormente, é a transformação, tradução, distorção ou modificação exercida por um sujeito sobre outro sujeito ou acontecimento (LATOIR, 2012, p. 65). Formas, e mesmo conceitos e teorias, são produtos de mediações destinadas a provocar mais mediações; são, também, mediadores. Nenhuma concepção é, desse

¹⁷ Dennis Bertrand, assim como José Luiz Fiorin, evocado logo à frente, é um dos responsáveis pelo desdobramento da semiótica proposta por Algidas Julius Greimas, referência crucial à metodologia proposta por Bruno Latour.

modo, inocente, e seria por demais ingênuo ignorar a produtividade das ideias. Marilyn Strathern, por exemplo, é categórica ao descrever como desastrosos certos efeitos provocados pelo uso inadvertido do conceito de sociedade (STRATHERN, 2014, p. 233-234), reforçando o cerne do argumento de Latour. Palavras simulam mundos, e mundos que agem sobre o nosso mundo. Um fato ou sujeito discursivo, ou seja, produzido por um discurso, continua a ser um fato ou um sujeito, com toda sua potência actancial.

Em uma palavra, a questão se resume, como adiantado acima, a assumir os processos de *fabricação* subjacentes a determinado sujeito ou fato. Um agente (incluindo um acontecimento), seja ele quem for, nasce da mobilização de outros agentes, simples, complexos, mitológicos, humanos, discursivos ou, ainda, diversos de todos esses. Um agente é, para retornar ao léxico latouriano, fruto e semente de questões de interesse, e as ideias de Latour demandam o reconhecimento de sua artificialidade. Isso é verdadeiro para pessoas, filhas de interesses cruzados, para obras, resultantes de processos distintos, e é também extensível a invenções científicas e mesmo a manifestações sagradas:

Mas e se as mãos forem realmente indispensáveis para alcançar a verdade, para produzir objetividade, para fabricar divindades? O que aconteceria se, ao dizer que determinada imagem é produto humano, estivéssemos aumentando, não diminuindo, a reivindicação de verdade? [...] Que quanto mais imagens, mediações, intermediários e ícones se multiplicam e são abertamente fabricados, quanto mais eles são explícita e publicamente construídos, mais respeito temos por sua capacidade de acolher, reunir, recolher a verdade e a santidade (*religere* [conexão] é uma das muitas etimologias da palavra religião) (LATOUR, 2008 [2002], p. 117).

Se aceitarmos que não há elemento que não tenha sido construído, o importante passa a ser a identificação das mediações, interesses e efeitos das formas encontradas no mundo. Em termos práticos, frente a uma dada forma, interessa entender quem age, como age e por que age e o que produz sua ação, ao invés de ingenuamente perguntar se há ação ou articulação envolvidas em sua existência. É essa uma das definições da palavra rede: uma topografia das ações, intenções, acordos, disputas, figurações, representações e consequências de um determinado acontecimento (LATOUR, 2012, p. 192).

No caso das formas expressivas, a compreensão de sua rede, inclusive pelos atores que a ela estão atrelados é, muitas vezes, fundamental à própria sobrevivência da forma. Nos casos em que essa consciência se faz inviável, não é incomum a irrupção de conflitos a respeito não somente das origens como também da circulação e da posse das formas em questão: “podemos definir um *iconoclash* como aquilo que ocorre quando há incerteza a respeito do papel exato da mão que trabalha na produção de um mediador” (LATOUR, 2008[2002], p. 117). Imagens,

livros, encenações, narrativas e mesmo conceitos podem, assim, tornarem-se alvos frequentes de disputas e, por vezes, de conflitos bastante violentos, visto ser sua detenção absoluta o propósito de certos grupos. É o que ocorre, por exemplo, nos embates em torno de imagens religiosas ligadas a diversos coletivos e reivindicadas, com exclusividade, por todos; é, como também vimos acima, o que ocorre em situações como a do Cavalo de Troia.

Reconhecer o complexo fenômeno da mediação é, para uma metodologia inspirada no pensamento latouriano, uma condição para sua continuidade. Na realidade, grande parte do aparato desenvolvido pelo autor se destina à produção do que, em suas palavras, configura um “relato de risco”. E um bom relato de risco é precisamente aquele que é bem sucedido no exercício de constituir uma *rede*: uma ferramenta textual que concebe um coletivo composto pelo maior número possível de mediadores e de mediações. Segundo o autor, “rede é uma expressão para avaliar quanta energia, movimento e especificidade nossos próprios relatos conseguem incluir. Rede é conceito, não coisa. É uma ferramenta que nos ajuda a descrever algo, não algo que esteja sendo descrito” (LATOUR, 2012, p. 192). E, seguindo: “Tudo se resume em descobrir se o *evento* do social pode ser estendido ao *evento* da leitura por meio do texto” (LATOUR, 2012, p. 195, *itálico do autor*).

Lembrando a qualidade efêmera e atual que Latour atribui ao social, depreende-se que um relato capaz de descrever a rede que estuda é um texto que simula com precisão o coletivo que planeja conceber. Trata-se, portanto, de reuni-lo textualmente, de mediar com palavras suas ações. Eis, portanto, o que pretendo conotar com *mediação da crítica*: a reformulação com palavras do coletivo referente a um acontecimento artístico selecionado. Dessa operação, criativa, deve emergir um mundo, do qual o próprio pesquisador inevitavelmente fará parte, como ator e/ou como demiurgo. Assim, o estabelecimento dos locais de escuta e de fala, a ênfase nas diferenças entre estudioso e coletivos estudados há de ser, também e a todo tempo, ressaltada.

Alio-me, portanto, a Donna Haraway, ao sustentar a existência de “objetividades corporificadas” (HARAWAY, 1995), transmitidas por meio de textos. Meu propósito é, desse modo, produzir textos objetivos sem, nessa operação, almejar narrativas absolutas: objetividades parciais, resultantes de articulações operadas por pessoas específicas; objetividades plurais, que em sua concepção, tem a subjetividade como um pressuposto, oriundo de uma localização dos saberes que a compõem; objetividades, enfim, abertas à convivência. Uma rede é, desse modo, uma narrativa objetiva, fruto da mediação exercida por um *saber localizado* (HARAWAY, 1995, p. 18). Voltaremos, nos próximos capítulos, em especial no terceiro, a debater esse aspecto.

2.6 Figuração e extensão de uma rede

Esta seção elenca um conjunto básico de qualidades e limites necessários a uma rede ética e eficaz. No tocante às imagens apresentadas por Latour para ilustrar sua ferramenta, é, de início, importante notar que não se referem, por um lado, a redes sociotécnicas, nem, por outro, a redes de pescadores. Sua metáfora convoca um modelo virtual, que traça com liberdade os movimentos dos atores que descreve. Interessa, assim, localizar os pontos e narrar os fluxos que os relacionam (LATOUR, 2012, p. 194). Dito de outro modo, uma rede não é uma paisagem estática, e sim um mirante que se realiza diante dos olhos do leitor. Mais que explicar, interessa descrever e, descrevendo, conceber.

Uma rede é, além do mais, um modelo diferencial. Enfatizo, com esse adjetivo, sua disposição em considerar simetricamente a potência actancial dos elementos que apresenta, mas também sua aptidão para captar suas assimetrias relacionais. Ou seja: todos podem agir, e essa condição, por princípio, os equaciona; porém, suas ações os diferenciam, ao seguidamente reconfigurar essa equação. Por exemplo, Ulisses se aproveita, em larga medida, de seus parceiros e/ou adversários, ao utilizar a seu favor as potências desses últimos. Nesse sentido, uma rede se difere de uma malha, como a proposta por Ingold, em que a importância conferida ao fluxo chega a quase igualar os nós entre uma linha e a outra (INGOLD, 2012, p. 40). O reconhecimento das diferenças, produzidas e atualizadas pelos atores, são, desse modo, fundamentais ao desdobramento de uma rede. Ou, como logo veremos, às suas relações políticas.

De modo semelhante, são, ou ao menos devem ser, predominantemente pertencentes aos atores os limites e a extensão de suas redes, como bem ressaltou Marilyn Strathern (STRATHERN, 2014b). Supõe-se, por isso, que a mediação do analista esteja atenta não somente a suas próprias concepções, mas também a dos sujeitos que se esforça para narrar. Visa, esse cuidado, a viabilizar o trabalho de tradução, de “mobilização de reivindicações, alegações e interesses através dos quais as pessoas aplainam ou reúnem os componentes de suas vidas” (STRATHERN, 2014b, p. 317). Qualquer outro tipo de corte ou de operação, para qualquer tipo de fim, deve ser assumido e justificado.

Um exemplo desse tipo de recurso, proposital, se encontra na seção anterior, em que interrompo arbitrariamente a concepção das redes ligadas aos feitos de Ulisses. Nesses casos, servi-me da narração para propósitos retóricos e didáticos, e, ao revelá-los, explicito o caráter artificial, fabricado, de meus argumentos. Em outras palavras, projetei deliberadamente minha

enunciação sobre meu enunciado, para enfatizar sua construção e sua manipulação para fins arbitrários.

A enunciação da própria enunciação é, porém, uma qualidade fundamental a esse tipo de crítica, não somente em suas exceções. Sobretudo em seu desenvolvimento, quando a organicidade de uma rede ameaçar a percepção do leitor com efeitos de imparcialidade ou espontaneidade, é preciso lembrá-lo de que tudo o que se vê é uma articulação intencional.

Seguir os atores, escutá-los, comparar-se e compará-los, vislumbrar a rede, descrevê-la, cortá-la. Talvez seja essa, por enquanto, uma lista apropriada dos verbos necessários à presente proposta e à sua decorrente conceituação. Com ela, estamos prontos para finalmente discutir os dois termos que a provocaram: política e arte.

2.7 Política das coisas

Em “Making Things Public”, Latour inicia seu argumento com uma crítica aos modos tradicionais de representação política, em especial ao parlamento (*parliament*) (LATOURE, 2005, p. 8). Nele, segundo o autor, questões de interesse tendem a ser muitas vezes apresentadas como questões de fato. Para ilustrar esse equívoco, Latour cita uma comunicação de 2003, do Secretário de Estado norte-americano Colin Powel, na Sede das Nações Unidas. Em defesa da invasão do Iraque, o “político”, amparado por *slides* bastante eloquentes, declara: “O que nós estamos lhes apresentando são *fatos* e conclusões baseadas em inteligência sólida” (POWEL apud LATOUR, 2005, p. 8, *italico do autor*). Ao que Latour contrapõe que “nunca a diferença entre fatos e declarações [*assertions*] foi mais abusada do que nesse dia” (LATOURE, 2005, p. 8). Afinal, não há como discutir com um “fato”: não há como dialogar com quem não existe.

A apresentação de Colin Powel, por certo exemplar, mas não isolada, levanta uma série de perguntas fundamentais ao exercício da política. Se, num local simbólica e efetivamente destinado à argumentação, os interesses - e, com eles, os sujeitos - são excluídos, onde mais haverá oportunidade para a articulação das diferenças? Se na Sede das Nações Unidas, organização em que o debate deveria ser regra, o debate é inconsistente, o que fazer?

Além do mais, como desconsiderar a influência das formas e dos agentes não humanos nas decisões políticas? Os *slides*, com suas imagens e estatísticas, figurações que compõem outras ações, estão, na realidade, voltados à invisibilização das motivações e, conseqüentemente, da parcialidade inerente ao enunciador do discurso em questão. Seria impossível imaginar um parlamento, ou qualquer outro tipo de espaço-sede à articulação

política, sem um conjunto complexo de mediadores e intermediários materiais. Usualmente pouco considerados, Latour mostra que esses elementos, de recursos audiovisuais a disposição dos assentos, participam ativamente das decisões tomadas.

A crise da política é, portanto, também uma crise da sua representação, e a percepção deste impasse demanda uma nova articulação. Assim, Latour persegue uma categoria capaz de administrar eticamente as divergências entre os sujeitos que compartilham o mundo comum. Junto a isso, esforça-se, num movimento bastante fiel a seu projeto, para ampliar o espectro e a diversidade desses sujeitos. É desse propósito, complexo e, com efeito, virtualmente inalcançável, que nasce a ideia de *Dingpolitik*. Com esse termo, um neologismo, Latour associa a política ao conceito de *coisa*, como discutido anteriormente, de reunião de coletivos, não de sujeitos isolados.

Dingpolitik, desse modo, mais do que uma categoria analítica, acaba por configurar uma espécie de conceito-manifesto, por meio do qual Latour convoca uma assembleia feita de assembleias; de alianças, sim, mas também de dissonâncias. Nela, as conjugações são tão importantes quanto as disjunções, e a política passa a operar como a atualização simultânea das reuniões e das desuniões. Sob essa perspectiva, o conjunto das diferenças que nos aproxima é o mesmo conjunto que nos separa, e aprender a promover distinções é tão importante quanto aprimorar a habilidade de reconhecer semelhanças: “e se nós tivéssemos que imaginar não uma assembleia de assembleias, nem mesmo uma assembleia de modos de união, mas uma assembleia de modos de desunião?” (LATOUR, 2005, p. 25). Somente assim, defende o autor, estaremos prontos para operar uma efetiva política da diferença: com coletivos que se articulam, que não chegam a uma solução e que, apesar disso, conseguem conviver num mesmo mundo, comum e constituído por suas multiplicidades.

A imagem de Latour é ambiciosa e, no que tange à convivência, ainda distante. Seu diagnóstico é, porém, preciso ao conceber a política como a atualização complexa de diversas conjugações e disjunções. Nesse sentido, viver pode ser, sim, um ato político: habitar um mundo (INGOLD, 2010) habitado por outros sujeitos, com os quais esse mundo é compartilhado e é também disputado (LATOUR, 2005)¹⁸. Reconhecer a produtividade das disputas, contendas e controvérsias é, em sua ótica, um passo crucial à compreensão e à prática dessa outra política, efetiva e ainda pouco representada.

É precisamente esse movimento, de concepção de conflitos e de alianças, que agora nos é demandado. Com ele, começaremos finalmente a indexar todas as reflexões que viemos

¹⁸ Arrisco-me novamente a utilizar um verbo caro a Ingold e, ao mesmo tempo, afiná-lo à conotação das diferenças, mais presentes na teoria de Latour.

elaborando à realidade em que vivemos. Situados nela, teremos que pensar, finalmente, a categoria de arte.

2.8 Arte em ação

Pensar a arte em ação, assim como Latour pensou a ciência (1998), transcende seu entendimento como “mediação para acessar alguma coisa” (LATOURE, 2008 [2002], p. 114). Consiste, também, em seguir e registrar os atos e discursos que sustentam sua definição, rede a rede; em traçar as consequências desses passos e, inclusive, em avaliar a potencial aplicação do conceito produzido.

Decorre desse aspecto, concernente à produtividade dos conceitos, a impossibilidade de aplicação da categoria de arte aos feitos de Ulisses: ela não estava sendo articulada e nem mobilizada pelos atores da *Odisseia*. Interessavam-lhes as formas, as mediações e os fins, não o reconhecimento de seus valores estéticos, porque esses valores não estavam em jogo. Daí a produtividade adicional de tomar a *Odisseia* como exemplo contundente de uma não separação entre arte e vida: enxergamo-la hoje como obra de arte, mas, no mundo que ela mesma concebe, nosso conceito de arte, por mais controverso que seja, está ausente. Não há nenhuma menção de formas semelhantes às que entendemos como artísticas, apartadas das vidas e da política atualizada pelos personagens. É por isso que digo, mais uma vez, que podemos e devemos aprender com Ulisses: por ser seu mundo radicalmente distinto do nosso.

Mas, afinal, de que mundo estamos falando quando dizemos nosso? Ou melhor, de que mundo estou *eu* escrevendo? Por enquanto, de um mundo virtual, inexistente, à espera de uma concepção efetiva. A esse respeito, espero que a análise subsequente, relativa a uma das contendas integradas pelo escritor Ricardo Lísias, contribua para sua materialização parcial. Por ora, o que conseguimos diagnosticar, sem grandes dificuldades, é que neste mundo, no Brasil do ano de 2019, o conceito de arte está em constante e sucessiva *disputa*. Inclusive, é claro, por minha parte.

Integro as redes que estudo, sobretudo a desdobrada no capítulo seguinte. Atuo não somente como pesquisador, o que já seria suficiente para incluir-me nos conflitos que descrevo; atuo também como artista e escritor. Produzo formas que circulam e que são reconhecidas, muitas vezes institucionalmente, como arte. Explícito, portanto, minha participação, direta ou indireta, nos conflitos vividos e travados pelos atores que descrevo. Por esse motivo, opto por continuar a pensar em termos de crítica, além de mapeamento: hoje, os críticos estão tão imersos

em controvérsias envolvendo obras de arte como estão os artistas. Além do quê, não é incomum que os artistas atuem como críticos e que os críticos trabalhem como artistas, alternadamente e, por vezes, simultaneamente¹⁹. Em outras palavras, artistas e críticos são atores das redes mobilizadas e mobilizantes de obras de arte.

Sobre esse aspecto, por certo não inédito, Leyla-Perrone Moises, professora e crítica literária, apresenta uma exposição exemplar acerca das disputas travadas pelos escritores-críticos do século XX. Ao analisar a produção teórica, crítica e ensaística de autores tão próximos e tão distintos como Ezra Pound, T. S. Eliot, Jorge Luis Borges, Octavio Paz, Italo Calvino, Michel Butor, Haroldo de Campos e Philippe Solers, a autora nos mostra a quantidade de intenções subjacentes a uma análise. Grosso modo, estão, todos e cada um, interessados em julgar as obras alheias e em defender suas próprias concepções, ideias e criações; em encontrar aliados e em subjugar adversários e concorrentes; em estabelecer, enfim, valores que sirvam como bases de avaliação à literatura e às suas próprias criações, privilegiadas.

Muitas vezes, e a leitura o evidencia, a crítica se desenvolve como uma ação predominantemente combativa, que visa à estabilização momentânea de um conceito de arte, cuja extensão acaba por favorecer o crítico que o encampou. *Altas Literaturas*, como é intitulado o livro, e não apenas uma alta literatura. Não poderia ser de outra maneira: a literatura, como a arte e a política, também está em ação: move e é movimentada por um conjunto amplo de sujeitos aliados e adversários.

Por tudo isso, aproximo-me da prova de meu exercício crítico, amparado por estratégias bastante particulares. Ainda que não seja inédito, o cruzamento entre a teoria do Ator-Rede e a crítica de arte está longe de ser uma constante no Brasil. E, se até agora nos debruçamos sobre o primeiro pólo da articulação, a ANT, sinto ser necessário associá-la, ainda que muito brevemente, a uma das metodologias atualmente empregadas pela crítica de arte; com esta operação, ato uma ponta teórica à outra e fecho, por ora, este nosso complexo circuito de relações. Passemos, então, à ideia de *crítica sintática*, proposta pelo crítico e também professor Luiz Fernando Ramos.

¹⁹ A proposta curatorial da 33ª Bienal de Arte de São Paulo, Afinidades Afetivas, também evidencia essa situação, ao convidar sete artistas-curadores para comporem, sem consenso, parte da exposição. Artista e curadoria, esta última muito associada à crítica, confundem-se na prática, nesse evento que é um dos maiores da América Latina.

2.9 Sintaxe das formas

Em *Mimesis performativa: a margem de invenção possível*, Luiz Fernando Ramos afirma que:

[...] o aspecto performativo é uma constante reconhecível, tanto nas manifestações ditas pós-dramáticas quanto naquelas que viemos reconhecendo como antiteatrais na chave anti dramática. Busca-se uma autenticidade de presença para além das narrativas tramadas, das intenções de feitos e das poses, que explicita naquele desempenho espetacular, por meio de técnicas ou espontaneamente, uma margem de invenção possível na representação da vida (RAMOS, 2015, p. 81).

Seu propósito, como ilustra o trecho acima, é a proposição de uma forma alternativa de compreensão do fenômeno estético, decorrente do encontro com determinados experimentos ou ações artísticas. Nestes, mais do que a representação - entendida, no caso, como a conotação de um referente anterior à atualização do encontro -, o que está em jogo é a produção de sentidos inéditos, emergentes da fricção entre as presenças vivas das obras e dos espectadores. Ao invés da tradicional “figuração da vida”, ou quem sabe do mundo, interessa aos provocadores das experiências em questão a ampliação do que se considera serem as arestas da vida e do mundo. A referida “antiteatralidade” descreve experimentos que se recusam a esconder sua própria artificialidade, e que, nessa recusa, desafiam as regras clássicas do drama e da chamada “quarta parede”.

Com esta consciência, dedica-se o autor a uma reformulação do conceito de *mimesis*, alvo de longa data de seus estudos. Sob sua perspectiva, após uma longa discussão, a operação passa a ser vista não apenas como um espelho deste mundo, mas também como uma “lente para outros mundos”, num enunciado compartilhado com Stephen Halliwell (RAMOS, 2015, p. 251). Para a entrada nesses mundos, é necessária a aceitação de suas regras pelos seus convidados, os espectadores, e também a compreensão de suas sintaxes particulares, condição para a extração de seus potenciais significados. Com efeito, Ramos identifica nos escritos de Aristóteles indícios de uma concepção que entende o ato mimético como essa *criação heterocósmica*, de outros mundos e, conseqüentemente, de outras ontologias.

As ideias de Ramos, objetivadas na categoria analítica *mimesis performativa*, descrevem, assim, acontecimentos não mais pautados em literariedades prévias ou na condução a campos semânticos pré-estabelecidos. Sua distinção se encontra justamente em sua virtual capacidade de produzir novas sintaxes, ou seja, novas formas de organização do tempo, do espaço e dos muitos corpos que compõem um evento, numa operação que ambiciona minimizar

ou ressignificar a influência dos significados anteriores à fruição. Com a introdução da categoria, Ramos sintetiza todo um conjunto de quadros conceituais que se dispuseram à análise do que emerge frente ao contato com exemplos radicais da criação artística contemporânea; alguns dos quais, inclusive, teremos oportunidade de repassar mais adiante²⁰.

Nas presentes circunstâncias, a perspectiva de Ramos revela uma afinidade possível, ainda que não explícita, entre o argumento até aqui desenvolvido, pautado principalmente pelo quadro conceitual latouriano. Tal afinidade se encontra justamente no reconhecimento da produtividade das mediações e, junto a isso, na extinção pragmática dos limites entre arte e política, arte e vida. Interessado na formalização teórica e metodológica da *mimesis performativa*, Ramos define as performances assumida e oficialmente artísticas como campo de suas análises, projetando a partir delas os contornos temporal, espacial e actancial de seu olhar. Entretanto, mesmo dentro desse recorte, o crítico postula a urgência de atentar para os aspectos e práticas sintáticas mobilizados pelos acontecimentos artísticos (RAMOS, 2015, p. 101, 107, 263), ao invés de hipervalorizar e isolar seus aspectos semânticos. Com essa sugestão, Ramos se contrapõe a toda uma longa tradição crítica guiada pela hermenêutica e pela atribuição de uma qualidade puramente expressiva, isto é, desprovida de pragmática, à atuação artística. Por sintaxe, afinal, o autor se refere ao conjunto de conjugações e de disjunções atualizadas pela obra junto a seus sujeitos. Ou seja: a seus modos de produzir e dissolver diferenças no que tange ao tempo, ao espaço e aos atores e actantes. Em outras palavras, Ramos enfatiza a potência política e viva das formas, se associarmos a esses dois últimos adjetivos os sentidos defendidos neste capítulo.

Quando corpos, gestos, palavras, imagens, sons ou quaisquer outros elementos deixam de estabelecer uma relação substantivamente semântica com a vida, anterior a suas atualizações, para lhe afetar de maneira sintática, esses elementos estão inegavelmente acoplados a esta vida; estão, por assim dizer, ligados a ela por coesão e contiguidade, ao invés de coerência e arbitrariedade. Nesse sentido, a relação estabelecida entre obra e mundo passa a ser muito mais metonímica que metafórica: em lugar da, associação entre isotopias distintas (RASTIER, 1975), o que passa a existir é uma reconstituição produtiva e instável entre partes e todos em eterno movimento.

É, para aqui utilizar uma mediação, impossível a cisão completa entre a mão estendida e o corpo que a estendeu: ambos compartilham dos mesmos genes, dos mesmos ossos, do mesmo sangue; por mais escusas ou inconscientes que sejam as intenções de determinado gesto,

²⁰ Destacam-se, dentre os quadros mencionados, o “teatro pós-dramático”, de Hans Thies Lehmann (2007 e 2009), e o “teatro performativo”, de Josette Féral (2015) e Erika Fischer-Lichte (2008 e 2011).

por mais original que seja seu produto, haverá nele a presença do corpo que o gestou, assim como repercutirão no corpo os impulsos e as consequências do gesto. A extensão intencional ou não da mão expande de maneira concreta os limites do corpo e o reconfigura. Seja pela ampliação de seus horizontes espaciais, seja pela inserção na vida pública de imagens, textos, seja, por fim, pela implicação de seus processos cognitivos em quaisquer outras vias sensíveis. Não por acaso, à moda de Georges Bateson, Alfred Gell sugere considerarmos obras de arte como extensões da mente de seus artistas, como mediações que fazem circular um instantâneo vivo de suas cognições particulares (GELL, 1998, p. 250-251).

Torna-se, assim, possível pensar a proposição de novos mundos: a partir da reorganização dos elementos pertencentes ao “velho mundo”. “Os outros” se definem, afinal, por oposição a “este”, que se configura, então, como uma espécie de ponto de partida para uma empreitada artística que tem como resultado não sua exclusão, e sim a reformulação de suas qualidades físicas, coletivas e cognoscíveis. Uma forma pode ser, desse modo, concebida como uma coisa, uma assembleia mista, heterogênea e produtiva, origem e resultado de organizações plurais, efêmeras e multissituadas.

Tomemos como exemplo novamente a *Odisseia*. Ao entrarmos em contato com o livro que registra a narrativa atribuída a Homero, deparamo-nos com um universo perceptivelmente distinto do nosso. Nesse encontro, notamos um conjunto relevante de diferenças: não estamos naquele espaço, nem naquele tempo; não convivemos com divindades, nem acreditamos dar tanta importância ao parentesco. Junto a isso, identificamos semelhanças: elementos físicos, padrões de comportamento, assimetrias diversas, uso de mediações. Articulamo-nas, cotejamos diferenças e semelhanças e, no ato de leitura, modificamo-nos para nos adaptar à nova situação. Homero, os aqueus, os troianos, o papel, a editora, os editores, os tradutores, os filósofos gregos, nossos professores, nossa rede inteira, enfim, atua sobre nós. Sobre a editora, e os editores, atuamos, ao menos financeiramente. Sobre o papel, fisicamente. E, se não atuamos nem financeiramente, nem fisicamente sobre Homero, os aqueus, os troianos, os filósofos gregos, os tradutores, nossos professores, atuamos, ao menos, sobre suas narrativas: reinventamo-las ao renarrá-las e ao atualizar suas existências. Desviamos, assim, o curso de suas ações e, à mediação de Homero, acoplamos novos fins.

Simetricamente, são as ideias de Homero, vivas na *Odisseia*, virtualmente responsáveis por uma ampla modificação na trajetória de seus leitores. No nosso caso, mediam toda uma série de complexas reconfigurações conceituais, certamente outras, se amparadas por uma obra distinta. Conceitos, como vimos, concebem, alteram e simulam mundos, e a *Odisseia* é uma forma de expressão particularmente fértil no que diz respeito ao depreendimento de ideias: são

inumeráveis e intensamente produtivas no universo acadêmico e fora dele. Ademais, as ações de Ulisses, suas artimanhas e sua crença na eficácia dos disfarces seguem, ainda hoje, influentes. Não é de todo disparatado enxergar no derradeiro artifício no cerco a Ílio a inspiração para a atuação de muitos dos hackers que há tempos assombram pessoas e corporações: *trojan horse* é o nome de uma de suas principais estratégias, que consiste justamente na figuração positiva de um programa de espionagem. Contingencialmente esses sujeitos replicam a iniciativa de Ulisses: reproduzem-na, sintaticamente, num universo exterior à narrativa original, mediada por Homero e difundida, também, pelos comentários a seu respeito; pois, fidedignos ou não, são esses comentários derivações objetivas de sua existência. Inserida neste mundo, portanto, a *Odisseia* o modifica e é modificada por ele; está, como a arte e o próprio mundo, em ação.

Neste capítulo, introduzi as condições para pensarmos de maneira mais ampla as origens e os impactos de um determinado acontecimento artístico. Por razões retóricas e argumentativas, utilizei-me da *Odisseia* como anteparo para a exposição de meus fundamentos e do método que me proponho a exercitar. Apesar de brevíssimos exercícios de indexação à realidade que me é mais próxima, mantive-me predominantemente circunscrito ao universo concebido pela narrativa homérica. É hora de nos aterarmos ao presente, com toda a complexidade que este exercício nos demanda, e enfrentarmos um problema mais recente.

3 O CASO TOBIAS – VIDA E OBRA DE RICARDO LÍSÍAS

3.1 Do alvo

De que a realidade inspira a ficção, e de que, por consequência, a ficção pode aludir a acontecimentos reais, não duvidamos. Que a ficção condiciona a realidade e a influencia, também aprendemos a acreditar - vivemos, diga-se de passagem, num tempo notadamente marcado pela atuação discursiva de fatos inventados e de personalidades simuladas, embora tais fabricações sejam constantemente negadas por seus responsáveis. Entretanto, e em meio a tudo isso, de que a ficção, assumida inclusive, projeta sobre a realidade suas próprias cadeias de ações, tendemos a desconfiar. Não é comum que a vida considerada não-ficcional reproduza as relações sintáticas prescritas por uma obra de ficção: seus princípios de conjugação e disjunção espacial, temporal e actancial. O *Caso Tobias*, como aqui o nomeio, provoca-nos, veremos, a rever nossas crenças e nossos conceitos. Leva-nos, pesquisadores, a uma necessária reconfiguração dos limites que opõem as categorias de realidade e ficção, bem como a uma definição mais restrita desta última, colocada *em ação*, para retomar o capítulo anterior. Antes desse esforço teórico, porém, cabe-me apresentar o caso que o inspira, a fim de, com sorte, possibilitar a meus leitores sua contemplação.

Temos, assim, de adentrar o universo da obra e identificar seus múltiplos e variados atores. Faremos isso aos poucos: a complexidade, lembra-nos Latour, demanda calma e atenção no exercício de sua descrição. Há pessoas demais, sujeitos demais, e todos servem, voluntariamente ou não, a algum propósito. Por consequência, provocam desvios, eventos inesperados, exceções e acidentes. Tentei segui-los, os atores. Busquei compreender suas ações e motivações. E esforcei-me, no processo de sua formalização verbal, para corresponder à sua criatividade original. Para tanto, empenhei-me em *narrar*, por meio de procedimentos distintos, alguns dos eventos relacionados ao e-book *Delegado Tobias*, desenvolvido pelo escritor Ricardo Lísias, em parceria com a editora e-galaxia. Optei, dessa forma, por desdobrar uma parte do caso e tratá-la como uma totalidade parcial, relativa a uma visão particular do todo da ação: a minha. Ressalto esse aspecto porque, embora este exercício advenha do encontro com a obra e os mais diversos relatos a seu respeito, assumo a autoria substantiva das considerações apresentadas abaixo. Porto-me, em certa medida, como um ator-rede: um mediador humano de um amplo conjunto de mediações diversas, das mais diversas naturezas.

Operacionalmente, ative-me aos períodos de idealização, execução e recepção mais imediata do *Delegado Tobias*, entre os anos de 2014 e 2015. Nestas condições, minha rede, efetivamente projetada na quarta seção deste capítulo, estende-se ao e-book e a seus sujeitos mais próximos. Não se encontram nela as obras correlatas *Inquérito Policial: Família Tobias* e *Vou, com meu advogado, depor sobre o Delegado Tobias*; a primeira, editada em 2015 pela Lote 42, e a segunda, encenada em 2015, com direção de Alexandre dal Farra e Janaína Leite. De fato, Lísias afirma que esses textos foram sua maneira de “retomar o controle da situação”. Contudo, selecionar implica necessariamente excluir, e muitas vezes os limites de uma pesquisa são impostos por sua própria duração institucional. Corto, dessa forma, minha exposição num momento anterior à produção e à publicização desses dois trabalhos, restringindo-a ao que ocorreu até o arquivamento do inquérito concernente ao e-book.

Nesta seção, a fim de introduzir suas contingências, apresento os contornos gerais do caso, no estilo comumente adotado pelos trabalhos acadêmicos. Quanto a isso, creio também que uma das potenciais consequências de meu empreendimento será a comparação entre uma e outra técnica de produção de conhecimento. Não excludentes e, talvez, parceiras, intuo que a combinação dessas duas metodologias servirá a um entendimento proporcionalmente mais amplo do nosso alvo.

Começamos, então, por esclarecer analiticamente a natureza de um dos sujeitos centrais d’*O caso Tobias*: o *Delegado Tobias*, um e-book, protagonizado pelo personagem que o intitula. Idealizada pelo escritor Ricardo Lísias, em intensa colaboração com a editora e-galaxia²¹, comandada pelo editor e também escritor Tiago Ferro, a obra operou inicialmente numa lógica de folhetim, com lançamentos a intervalos de cerca de dez a quinze dias. Foram, portanto, quatro volumes, publicados entre agosto e setembro de 2014 e, mais tarde, acrescidos de um quinto, um arquivo que registrava algumas das ações ligadas ao e-book, mas externas a ele; principalmente, sua extensão no Facebook.

À época, os propósitos de Lísias e Ferro eram variados. Apoio-me, em sua apresentação, relevante à consideração da ação artística como um todo, em duas entrevistas que realizei com Ricardo Lísias: a primeira, em junho de 2018; a segunda, em maio de 2019.

No primeiro semestre de 2014, Lísias, disse-me, estava²² às voltas com uma polêmica recente, concernente a *Divórcio*, romance lançado em 2013 pela editora Alfaguara e, até então,

²¹ A editora opta por grafar seu nome apenas com letras minúsculas.

²² Diferentemente do capítulo anterior, os eventos ligados ao Caso Lísias pertencem a um momento histórico e historicamente definido, não a um tempo mítico, como o da *Odisseia*. Utilizo, por essa razão, os pretéritos e futuros, sempre que os enunciados lhes demandarem.

seu livro de maior reverberação²³. Nela, prosseguindo (e radicalizando) uma proposta narrativa já exercitada em *O céu dos suicidas*, de 2012, o autor cria, em *Divórcio*, um segundo narrador-personagem homônimo a si mesmo. Ferino e ferido, esse narrador atravessa a experiência de seu divórcio; passa-o a limpo, diríamos, para recordar a célebre pretensão do casmurro Bentinho. Ricardo Lísias, o narrador, utiliza sua separação como estopim e ponto de partida para um romance acerca de sua relação com a ex-mulher e de uma parte relevante de sua história pessoal; e, nesse percurso, altamente metalinguístico, não hesita em tecer considerações jocosas sobre os meios cultural e literário e sobre a conjuntura politico-social do Brasil, por volta do ano de 2013, o presente do livro. Neste contexto, o narrador desvenda a hipocrisia subjacente aos sujeitos narrados, ao mesmo tempo em que, possível e habilmente, a transforma num recurso de narração: não temos, afinal, como garantir a veracidade, ou melhor, a fidedignidade de suas sentenças, e a todo tempo podemos ser ludibriados.

Divórcio representa uma guinada, se não qualitativa, consideravelmente quantitativa, no projeto literário de Lísias. Com ele, e a partir dele, o escritor passa a estabelecer conexões progressivamente mais ousadas entre o universo criado por um romance e o universo anterior à sua enunciação. Lísias, dessa forma, justapõe os campos de referência interno e externo a um romance, de acordo com as categorias apresentadas por Benjamin Harshaw (1984). Nesse sentido, *Divórcio* adensa a exploração de Lísias da chamada *autoficção*, procedimento prático e ferramenta teórica a que retornaremos com maior vagar. Por ora, notemos que os experimentos designados pelo termo tendem a friccionar com grande intensidade universos intra e extraliterário, numa operação que culmina, grosso modo, numa indeterminação de suas fronteiras (JANELLE, 2014).

Dorrit Cohn (1999, p. 13), inspirada por Harshaw, afirma que o universo de uma narrativa é criado pelas referências que narradores e personagens fazem a ele. Na autoficção, entretanto, essas figuras aludem a uma grande variedade de elementos pertencentes ao campo de referência de seus leitores, inicialmente exterior à obra. Nada há de novo nisso: todos os romances, em maior ou menor escala, trabalham com elementos da realidade em que se inserem. Nesse sentido, meu argumento, veremos, defende que a autoficção se distingue pela intensidade com que aproxima esses dois campos de referência - uma diferença, portanto, quantitativa, mais que qualitativa.

²³ Hoje, provavelmente disputa esta posição com o *Diário da Cadeia*, escrito por Eduardo Cunha (pseudônimo) e cuja autoria foi juridicamente atribuída a Lísias, após uma quebra de sigilo requerida pelos advogados do ex-deputado federal Eduardo Cunha, em 2017.

Em *Divórcio*, essa tensão ocorre por conta de uma possível semelhança entre as separações vividas pelo narrador do romance e por seu autor. Autor e narrador, ou narrador e autor, ambos Ricardo Lísias, foram casados com uma jornalista atuante na área cultural, e o compromisso do Lísias-autor era conhecido por seus pares e por parte considerável de seu público²⁴. Por consequência, com a publicação de *Divórcio*, muitos leitores inverteram simetricamente o processo criativo descrito por Cohn e passaram a “importar” personagens e situações da ficção para os seus próprios campos de referência pessoais. Em outras palavras, nas palavras que Ricardo Lísias me endereçou, começaram a “discutir personagens de livros”: a comentar que os conheciam e a identificá-los, como se estivessem debatendo uma curiosa revista de fofocas.

Essa recepção perturbou o escritor; intrigou-o a ponto de fazê-lo refletir sobre o ocorrido, sobre o potencial impacto de enunciados assumidamente ficcionais na vida comum. Essa questão, portanto, o ocupava, e é isso o que, neste momento, nos interessa notar. Lísias a burilava, enquanto começava a planejar seu novo projeto, o *Delegado Tobias*.

Ao mesmo tempo, desafiava-o a tradução do ensaio “Estética da singularidade”(2015), do filósofo norte-americano Frederic Jameson, para a revista Peixe Elétrico, co-editada por ele e, também, por Tiago Ferro. Nele, o autor, famoso por sua elaboração do pós-modernismo nas artes, argumenta que uma relevante parcela da produção artística mais recente consiste em obras que possuem uma duração pré-determinada, como um prazo de validade ou uma morte anunciada; que se pautam, desse modo, pela *singularidade* de seus *eventos* (JAMESON, 2015, p. 30), como instalações, *happenings*, performances e, por que não, peças gastronômicas, como as do chef espanhol Ferran Adrià (JAMESON, 2015, p. 37).

Neste último exemplo, bastante explícito, destrói-se e digere-se literalmente a forma que sustenta o acontecimento, estético e hedonista. Não há problema: Jameson argumenta que obras como essa prescindem de particularidades materiais: podem ser repetidas à exaustão, visto que se ancoram num ato, ideia, colagem ou conjugação inusitada; situam-se, com essa atitude, e como atitudes, como herdeiras diretas e indiretas da arte conceitual (JAMESON, 2015, p. 32). O que lhes interessa, às obras e aos artistas que as fabricam, é a intensidade fugaz de seus efeitos; com sucesso, memoráveis.

²⁴ Conferir, a esse respeito, o artigo de Morris Kachani, “Ponto de partida para romance Divórcio foi ‘pessoal e traumático’”, publicado na Folha de São Paulo, em 2013.

A proposta de Jameson é delicada, abrangente e provocativa, ainda que não de todo inédita²⁵. Em certa medida, importa, sobretudo para o universo das artes visuais, qualidades inerentes ao teatro e à performance. Nos trabalhos em que a analisa, enfatiza a virtualidade, ao invés da materialidade; e, nesse sentido, compreende a experiência de uma obra, nem sempre previsível, como uma de suas características formais.

Em sua tradução, Ricardo Lísias digeriu, pela força do próprio trabalho, as ideias de Jameson. Dividia-se, assim, entre suas consequências teóricas e as reflexões oriundas de *Divórcio*. Com *Delegado Tobias*, ambicionava sintetizar em ato o que pensava, e escrever um e-book que abordasse a influência da ficção na realidade e que produzisse, de alguma maneira, um evento singular, finito.

Já Tiago Ferro, segundo Lísias, no que tange à e-galaxia, dedicava-se ao fortalecimento e à especialização de sua editora. E-books eram, à época, uma relativa novidade, e em alguma medida ainda o são; havia poucas pessoas empenhadas em desenvolvê-los e principalmente em trabalhá-los como plataformas específicas, distintas dos livros habituais, impressos com papel e tinta. Ferro estava em busca desta identidade linguística: do que de particular pode haver num e-book. E Lísias, quando convidado por Ferro a integrar seu rol de autores, expressou um interesse similar: produzir um e-book que jamais pudesse ser impresso. Para isto, a diversidade de procedimentos construtivos seria fundamental, assim como a referida frente aberta pela ação no Facebook. Com este movimento, Lísias e Ferro manifestavam, e a distância nos permite enxergar isso, a crença de que uma mídia, seja ela qual for, possui potências particulares de afecção; uma mesma história, narrada como romance, encenada como teatro, filmada como cinema ou, então, editada como um *e-book* terá, no mínimo, quatro formas distintas, com efeitos condizentemente variados.

Lísias e Ferro conversaram e começaram a planejar seu projeto. No desenvolvimento da trama, Lísias decidiu continuar a narrativa da Família Tobias. Meses antes, havia escrito um pequeno conjunto de contos com imagens sobre ela, distribuídos independentemente e posteriormente publicados no interior do mencionado livro-objeto *Inquérito Policial: Família Tobias*. Contudo, *Delegado Tobias*, o e-book, possuía outros objetivos, bem como uma composição, veremos, pouco familiar a Lísias. Pois o e-book consiste numa espécie particular de colagem, não aleatória, composta por textos heterodoxos, alguns substantivamente não verbais, concebidos com técnicas e a partir de pontos de vista distintos. Apesar disso, o cerne da trama é narrado em terceira pessoa por um emissor que se porta como um jornalista ou, mais

²⁵ Ramos (2015) apresenta uma narrativa detalhada das relações que outras linguagens estabelecem com a teatralidade.

especificamente, como a redação de um jornal; despersonalizado, coletivo, esse narrador apresenta aos leitores os fatos principais, por vezes, comentando-os.

Quanto à sua estrutura narrativa, *Delegado Tobias* satiriza os romances policiais (TODOROV, 2008), com um assassinato no início, seguido por seu desvendamento processual e pelas implicações da investigação. Nota-se na narração, desde o início, uma ironia sutil, quase uma auto-ironia imposta pelo autor implícito a seu narrador predominante; estende-se, assim, neste trabalho, a desconfiança de Lísias com relação aos jornalistas, antevista no *Divórcio*. A ela, ademais, soma-se uma nova zombaria, dessa vez voltada à polícia e a seus representantes; na realidade, poucos são os poupados no *Delegado Tobias*: nem mesmo o próprio autor escapa ao escárnio da obra.

Tomemos, para ilustrá-la, alguns dos fragmentos centrais ao desenvolvimento de seu trecho:

Após atender à chamada dos funcionários de um *apart-hotel* de São Paulo, a polícia encontrou na tarde de ontem o corpo do escritor Ricardo Lísias. Ele estava caído no banheiro, ao lado da pia, em decúbito dorsal, com um tiro na cabeça. À frente do caso, o delegado Paulo Tobias, titular do 4º DP da capital, afirmou à reportagem que a perícia ainda está colhendo indícios e que um laudo parcial deverá estar pronto na semana que vem (LÍSIAS, 2014a²⁶).

O morto, como se vê, é o escritor Ricardo Lísias, e o detetive, como prenunciado no título, o delegado Paulo Tobias. Esta situação curiosa se desenvolve paulatinamente, sempre com contornos bem humorados e leve ar de absurdo. Entre os fragmentos do eixo principal, intercalam-se diálogos curtos, emitidos por Lucão e Dofão, dois homens brancos e um pouco tapados, que comentam as notícias e, não raro, a sexualidade e os costumes do autor e dos demais envolvidos. De menor relevância estrutural, as esquetes ganham sentido se pensadas à luz das redes sociais, povoadas por enunciados semelhantes aos emitidos pela dupla.

- Porra, Lucão, olha que cagada.
- Só pra não dizer que o cara tinha cocaína no cu.
- Também vou fazer poesia pra ficar famoso.
- Aí vira viado (LÍSIAS, 2014a).

Aos poucos, conforme o processo e as reportagens avançam, descobre-se que o culpado pelo assassinato pode ser ninguém menos que um segundo Ricardo Lísias, homônimo ao primeiro e também escritor.

²⁶ O e-book não apresenta paginação tradicional, daí sua omissão nas citações.

Pelo que o delegado revelou, Ricardo Lísias trocou e-mails com um homônimo. O teor das mensagens não foi revelado, mas a reportagem apurou que Lísias estava sendo chantageado. Segundo o delegado a polícia deve convocar nos próximos dias um especialista em crítica literária, pois a chantagem se referia aos direitos de alguns textos que não seriam de autoria de Ricardo Lísias (o escritor assassinado), mas sim do homônimo, que a polícia suspeita ser o assassino (LÍSIAS, 2014a).

Com esse procedimento, a problemática da referenciação se torna explícita ao surgir como um obstáculo para Paulo Tobias: a acusação que recai sobre o segundo Lísias é a de ter narrado a morte de um sujeito com o mesmo nome que o seu; por consequência, é-lhe atribuída a responsabilidade pelo assassinato que abre o e-book: escrever “Ricardo Lísias está morto”, no universo da ficção, corresponde a efetivamente matar Ricardo Lísias. Algum Ricardo Lísias, em algum lugar. Ficção e realidade começam, dessa maneira, a se interpelar no próprio campo de referência interno ao livro. E, de fato, o volume seguinte, *Delegado Tobias e Delegado Jeremias*, revela com os mesmos foco e estilo a existência de um terceiro Ricardo Lísias, novamente personagem e escritor, o que desdobra relevantemente o conflito, ao acrescentar-lhe uma nova camada de mediação.

Nos últimos dias, Tobias teria dito a amigos que já não suportava o caso, inclusive por ter aparecido um terceiro Ricardo Lísias, autor de um conto em que justamente se provaria que o próprio Delegado Tobias é apenas uma personagem literária e que portanto não poderia estar investigando de verdade a morte do primeiro cometida pelo segundo, ela mesma fictícia, bem como todos eles (LÍSIAS, 2014b).

Este último assume, conforme nos é narrado, a autoria de toda a história e, incomodado com seu andamento, ameaça encerrá-la. O que ele, o terceiro Lísias não esperava, e na realidade o que ninguém parecia esperar, era uma insurgência de Paulo Tobias contra seu autor: acuado, o delegado o acusa de tentativa de assassinato. Sem a continuação da trama, afinal, a vida de Tobias seria encerrada: ele morreria. Lemos, a partir daí, o posicionamento intenso de uma personagem contra outra, sendo esta, no universo projetado pela obra, responsável pela existência daquela. Tobias, entretanto, é perseverante e resiste como pode às ameaças e ao controle de seu criador. Sua revolta chega ao ápice no terceiro volume, *O começo da fama*, quando ele publica sua própria versão da história e dos acontecimentos.

Figuras 2 e 3 – Fac-símiles inventados: capa do livro de Paulo Tobias e manchete de jornal

Fonte: LÍSIAS, 2014.

O imbróglgio é astucioso: desenvolve-se graças à locução pouco tradicional das personagens e à composição visual do *e-book*, que simula uma troca de e-mails entre Lísias (o terceiro) e o Delegado Tobias, além de uma série de artifícios afins. A obra apresenta um conjunto de notícias e documentos inventados, povoados por personalidades razoavelmente conhecidas nos circuitos acadêmico e literário. Nomes como Ricardo Lísias, Fábio de Souza Andrade, Leyla Perrone-Moises, Pedro Meira Monteiro, Julián Fuks, Lourenço Mutarelli e Vladimir Safatle, que dizem respeito a pessoas de fora do campo de referência interno ao *e-book*, convivem com personagens como Paulo Tobias (o primeiro delegado) e seu sobrinho Jeremias, que assume o processo após afastamento voluntário de seu tio. Como acontece em *Divórcio*, o livro justapõe campos de referência distintos, de modo a abrandar seus limites e provocar sua justaposição. Faz isso, ademais, com maior radicalidade, principalmente por utilizar-se, como dito, de simulações visuais bastante verossímeis e por promover uma intensa relação entre a obra e o Facebook. Vamos, então, a ela.

Num experimento que mantém, até hoje, parte de seu ineditismo - poucas são as iniciativas que se dispuseram a explorar o potencial artístico das mídias digitais -, Ferro e Lísias criaram um perfil para o Delegado Tobias no Facebook, adicionaram um número médio de pessoas (cerca de trezentas) aos seus contatos e começaram a publicar conteúdos ligados à obra. Principalmente, utilizaram o perfil para encenar, no próprio Facebook, algumas das situações da narrativa.

Dentre essas, destacam-se os inúmeros conflitos virtuais travados por Tobias e Lísias, que efetivamente antecipavam os lançamentos e acontecimentos narrados no e-book, numa ação que também servia à sua divulgação. Além disso, é claro, Tobias interagiu com quem mais se dispusesse a dialogar com ele. Com isso, *corporificou-se*, podemos dizer, mesmo que no ambíguo mundo das redes sociais. Transcendeu os limites da obra e adentrou, concretamente, a vida pública digital. Uma vida contígua à vida real, nesse sentido, e talvez em outros, semelhante à arte e à literatura.

Figuras 4, 5 e 6 – Fac símiles inventados: e-mail e manchete de jornal; print do Facebook

Ricardo Lísias

to me

12:50 PM

Portuguese

English

[Translate message](#)

Prezado Paulo Tobias: em primeiro lugar pare de me chamar de Luisias. Meu nome é LÍSIAS!

A situação é um pouco mais simples: como fui eu que criei você, posso acabar com você a hora que eu quiser.

Então quero deixar claro uma coisa: ou o senhor se comporta, ou eu acabou com esse ebook agora mesmo.

Cordialmente, Ricardo Lísias.

CASO DE LÍSIAS SE COMPLICA DEPOIS DE PERÍCIA EM NOTEBOOK

Fonte: LÍSIAS, 2014.

O ápice dessa ação ocorreu ainda em seu início. No dia seguinte ao lançamento do primeiro volume, *O assassinato do Autor*, Lísias e Ferro compartilharam em seus perfis uma liminar em que constava a proibição da circulação do livro, seu recolhimento e a interdição do termo “autoficção”, em jogo também no e-book. Pelo que declarava o documento, Paulo Tobias havia movido uma ação judicial contra Ricardo Lísias, julgada a seu favor por Lucas Valverde do Amaral Rocha e Silva, um juiz federal. Indignados, Lísias e Ferro tornaram pública a decisão, a fim de provocar um debate a seu respeito e, quem sabe, encontrar meios para revertê-la.

Poucas foram as pessoas que notaram a inveracidade do documento. Faltava-lhe apenas um número de processo, e a quantidade de comentários e compartilhamentos do post foi expressiva e de cunho digno de nota: houve, de acordo com Lísias, até mesmo quem se autodeclarasse parente do Delegado Tobias, numa clara insinuação de que poderia ajudar a “jogar panos quentes” sobre toda a contenda. Logisticamente, a estratégia adotada por escritor e editores, muito inspirada no argumento de Jameson, favoreceu essa momentânea emergência do caos.

Figuras 7 e 8 – Fac-símiles inventadas: decisões judiciais

Confiantes de que, num intervalo de horas, alguém perceberia a artificialidade do documento, aniquilando sua potência estética, Lísias e Ferro articularam a postagem da liminar com o fechamento da editora e o desligamento de seus aparelhos celulares. Interessava-lhes, com esta operação, a criação de um instante relativamente controlado de exasperação, advindo da revolta ou do apoio ao que consideravam um ato de censura deferido por seu juiz inventado; não buscavam, assim, ludibriar, como num trote, seus contatos: a revelação de sua manipulação fazia parte do plano, e o propósito era a criação de um evento efêmero, singular. Assim foi: em determinado momento, uma pessoa noticiou a ausência do número de processo, a informação se espalhou na velocidade da comunicação digital e o frenesi diminuiu até se extinguir.

Lísias e Ferro se deram por satisfeitos e seguiram com o experimento. Naquele momento, como dito, as ações no Facebook antecipavam alguns conflitos e acontecimentos que seriam, depois, narrados nos três volumes seguintes do e-book: *Delegado Tobias e Delegado Jeremias*, *O começo da fama* e *Caso Lísias é realidade*. Este último, gratuito e inteiramente em branco, foi anunciado por Lísias, no Facebook, como “a revelação de toda a verdade”. E mais tarde, a pedido de críticos, estudantes e pesquisadores, foi editado o quinto volume, *Os documentos do Inquérito*, que compilava alguns dos documentos produzidos e das interações do Delegado Tobias no Facebook.

O e-book continuava, e continua, disponível para compra e download, mas a ação artística que ele integrava foi considerada encerrada por seus criadores. O que não significava, segundo os próprios, que, em algum momento, não pudesse voltar a ser articulada. Em suas palavras, publicadas em 2014, também muito à luz das ideias de Jameson, “agora até um museu sai do lugar” (LÍSIAS, 2014e).

A conclusão de Lísias, por certo espirituosa, não pode hoje deixar de ser lida com certa ironia. Havia nela mais verdade do que muito provavelmente intuía o escritor. Na realidade, o *Delegado Tobias* ainda ensaiava seus primeiros passos. Cerca de um ano depois das publicações, Lísias recebeu em sua casa uma intimação, exigindo depoimento, num inquérito executado pelo Ministério Público, a respeito da polêmica liminar elaborada por ele e Tiago Ferro.

A acusação, concernente a uma falsificação de documento público, é de difícil entendimento, mesmo àqueles versados na intrincada variante jurídica. O advogado contratado por Lísias, o criminalista Pedro Duarte, confessou a seu cliente nunca ter tomado conhecimento de um conflito semelhante.

Da leitura dos autos, depreende-se a existência de duas denúncias distintas, ambas dirigidas à pessoa física de Lísias, não à editora e-galaxia. Uma delas partiu de um homem,

advogado, cujo nome foi apagado do processo, mas cujo número de registro na Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) foi mantido; como ele teve acesso ao documento e por que se dispôs a denunciá-lo permanecem um mistério. O fato é que registrou uma denúncia que, por obrigação, ao ser recebida pelo Ministério Público, precisou ser investigada pela Procuradoria Geral da República.

A segunda denúncia, aparentemente mais casual, foi feita por uma das assessoras de imprensa empregadas pelo Ministério Público. De acordo com o processo, a postagem da liminar chegou ao conhecimento de um jornalista, que decidiu telefonar ao Ministério em busca de uma declaração. A pessoa que o atendeu, ao pesquisar a existência do documento indagado, percebeu sua artificialidade ou, no mínimo, estranhou a ausência de seu registro. Por questões éticas e operacionais, decidiu comunicar o acontecimento. Conjugadas, as duas denúncias deram início ao processo de intimação e inquérito de Ricardo Lísias.

O que se seguiu - defesa, depoimento, inquérito e arquivamento - é o que constitui a verdadeira exceção do *Caso Tobias*. Na prática, delegado e promotores se dedicaram a investigar um documento, um autor e um réu fictícios: confundiram personagens de livro com pessoas de carne e osso. Efetivamente, o Ricardo Lísias a quem se dispuseram a decifrar era o Ricardo Lísias da liminar, personagem homônimo a seu criador, alvo de uma ação movida por Paulo Tobias; era, por assim dizer, um duplo, mas um duplo que acabou por adquirir particular autonomia ontológica, a ponto de desvencilhar-se de seu original e, neste movimento, transcender a tautologia que separa modelo e cópia. Significativamente, ainda, o inquérito como um todo exigiu de Ricardo Lísias, o autor, uma defesa de sua existência: teve ele de provar que era realmente ele; que era ele quem existia, não o outro Lísias, nem Paulo Tobias.

Essa operação, complexa e que beira o fantástico, replica as contingências desenhadas pelo e-book. Nele, a princípio, vemos um delegado que investiga a morte de uma pessoa e descobre que esta era, na realidade, uma personagem - de certo modo, mais ficcional que ele mesmo. Depois, lemos Tobias como uma personagem que nega sua condição e tem sua existência contestada por seu autor. Já no inquérito, parece-me, estamos mais uma vez diante de um delegado - para ser justo, vários delegados - que investiga uma personagem de livro; e, agora, de um autor que tem sua existência contestada por sua personagem. Pois, se o outro Lísias existisse, Tobias também existiria, e, por consequência, quem não existiria - ao menos não como Ricardo Lísias, autor de Paulo Tobias - seria ele, conforme afirmou o próprio Lísias no Facebook, referindo-se às futuras estratégias do Delegado: “Qual o próximo passo? É óbvio: convencer todo mundo de que eu não existo” (LÍSIAS, 2014).

Como se vê, o *Caso Tobias* desafia a lógica. Demonstra também que, com seus sucessivos experimentos autoficcionais, Ricardo Lísias criou uma quantidade de duplos que dificulta, e por vezes impede, aos outros sua localização. Mais do que “quem é Ricardo Lísias?”, creio ser importante nos perguntar-mos: “onde está Ricardo Lísias?”. Sua resposta ou, antes, seu desdobramento se encontra, porém, ainda adiante, no terceiro capítulo. Por ora, sigamos em busca de uma compreensão mais complexa da forma do *Delegado Tobias*, não apenas como e-book, mas como uma eventual *comunidade das artes*.

3.2 Comunidade das artes

Delegado Tobias, debaixo de uma máscara de simplicidade, obtida em larga medida pelo uso do humor, esconde um sistema intrincado de relações estruturantes, que resulta num potencial encobrimento de sua artificialidade. Em outras palavras, apesar de radicalmente metalinguístico, o e-book opera por meio de procedimentos que visam ao disfarce de seus princípios formais. Esta operação se estende, e na realidade efetivamente acontece, fora dos limites oficiais do e-book; por consequência, abrange, numa dinâmica semelhante, o universo das mídias digitais, encobrindo suas regras na medida em que as subverte.

Em termos de formalização literária, o e-book, se lido com atenção, não se apresenta como um enigma. Trata-se de uma brincadeira, embora de grande inteligência, elaborada por um escritor em parceria com uma editora, em que um personagem se rebela contra seu autor (a rigor, outro personagem). Em termos de fenômeno social, porém, quando nos referimos à peculiar associação, conjugada pela obra, entre artista, editora, público, Ministério Público, Procuradoria Geral da República, advogado e delegados, suas relações não se mostram tão evidentes.

Um personagem começa a agir como uma pessoa, discursiva e juridicamente, em plataformas extraliterárias, a despeito de sua natureza ficcional. Ainda que seus interlocutores admitam que o delegado não é uma pessoa, não conseguem precisar o que ou quem ele é. Falham em identificar a origem e mesmo o caráter de sua voz. O reconhecimento do responsável por suas falas e ações é obscurecido, a ponto de produzir uma confusão entre fabricação artística e falsificação de documento público. As consequências, suas proporções e sua excepcionalidade se justificam, creio eu, em larga medida, pelo caráter pouco convencional da obra, que se qualifica como uma virtual *comunidade das artes* e extrapola os meios predominantemente ocupados pela arte e pela literatura.

A categoria é do filósofo francês Gilles Deleuze, um dos pensadores de maior impacto sobre a crítica e a criação artísticas mais recentes. Em sua apresentação, amparo-me na leitura feita por Ricardo Fabrini, que se propõe a ampliar o conceito, inicialmente utilizado para pensar a expansão do cinema, e a ensaiar teoricamente o que considera ser o *teatro como campo expandido* (FRABRINI, 2016, p. 20). Nesse exercício, dedica-se a estabelecer parâmetros para a descrição de certos espetáculos contemporâneos, recebidos com entusiasmo e perplexidade por público e crítica, devido a algumas de suas características formais; em especial, Fabrini se refere a *Arquivo*, concebida pelo israelense Arkadi Zaides, e *Coisas de Stífer*, encenada por Heiner Goebbels, obras apresentadas na Mostra Internacional de Teatro de São Paulo em 2015; espetáculos em que, à semelhança do que foi exposto por Ramos (2015), mais que a alusão a referentes anteriores, o que está em jogo é a provocação de sentidos e experiências inéditas, intensas, capazes de, com suas sintaxes singulares, interromper a percepção cotidiana de seus espectadores (LEHMANN, 2009, p. 8).

Essa ruptura dos padrões usuais de apreensão cognitiva, das coisas e do mundo, é, na realidade, condição e objetivo de uma maneira de pensar a atuação política da arte, potencialmente próxima à que discutimos no capítulo anterior. Nas palavras de Hans Thies Lehmann, autor evocado por Fabrini, trata-se precisamente de uma prática da exceção: “Somente a exceção, a interrupção do que é regular deixa a regra à mostra e lhe empresta de novo, mesmo que indiretamente, o caráter de questionabilidade radical, esquecido na pragmática contínua de sua aplicação” (LEHMANN, 2009, p. 8). *Delegado Tobias*, com suas consequências e controvérsias, interrompe as ações habituais de sujeitos e instituições fortemente naturalizados, como o Facebook, o Ministério Público e a Procuradoria Geral da República. Regularmente pensados como questões de fato, para retomar a tipologia de Latour, a obra explicita os interesses subjacentes a esses sujeitos. Nessas condições, extraordinárias, Fabrini nos apresenta duas concepções que podem nos auxiliar a compreender por que e principalmente *como* isso acontece.

A primeira diz respeito à ideia de “imagem-individuação” (SAUVAGNARGUES apud FABRINI, 2016, p. 20), desenvolvida por Anne Sauvagnargues a partir da crítica de Deleuze. Essa imagem, específica, se manifesta como alteridade com relação à forma que convocou sua imaginação; apresenta-se, assim, como “produção de diferença” (DELEUZE; GUATTARI apud FABRINI, p. 26), dado não se estabelecer como imagem estática, inerte, e possuir autonomia ontológica com relação a seu suposto original. Ela é simultaneamente “a própria imagem e seu modelo” (FABRINI, 2016, p. 25), e devém do *contato* entre o sujeito e a forma.

E ela, a imagem, age também sobre o sujeito, afeta-o, também como um sujeito, podendo indiretamente agir sobre a forma, provocando sua modificação física ou virtual.

Se lembrarmos que, segundo autores tão distintos como Hans Belting (2014), Jean-Pierre Vernant (2008) e Régis Debray (1992), a emergência de uma imagem deriva de uma falta primordial, como duplo de um modelo ausente, a proposição de Deleuze adquire particular sagacidade. Pois, ao mesmo tempo em que liberta a imagem da obrigação de assemelhar-se formalmente, diríamos iconicamente (PEIRCE, 1975) ao evento a que se reporta, prolonga-o, de modo sensível, no tempo e no espaço. Porta-se, assim, para usar outra categoria cara a Deleuze e Guattari, como *acoplamento* (DELEUZE; GUATTARI, 2010), numa relação em que partes e todo não constituem uma unidade, e sim uma *multiplicidade* (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 65).

Sob essa ótica, podemos pensar, por ora e de imediato, que a imagem advinda do encontro entre um sujeito e o *Delegado Tobias* não está submetida aos contornos descritos pela obra e nem mesmo às fotografias que retratam o personagem. Estamos, para agora recuperar uma categoria de Latour, falando de uma imagem que age como potencial *mediadora* sobre o sujeito ao qual se revela, e que não necessariamente se manifesta como uma figura. Como veremos em breve, meu argumento defende justamente que grande parte das controvérsias instigadas pelo e-book deriva da intangibilidade das imagens e mediações que ela desperta.

A emergência de uma “imagem-individuação”, entretanto, não é ordinária. Vincula-se ao confronto com formas pouco comuns, estranhas à recepção prosaica; formas expandidas, compostas pela justaposição de linguagens distintas, que constituem, então, uma *comunidade das artes* (FABRINI, 2016, p. 21). É essa convivência de mídias variadas numa mesma obra o segundo ponto que nos interessa no argumento de Fabrini.

Segundo o autor, não se trata de uma coletividade que se dispõe a instrumentalizar suas mídias e, com isso, planificar seus agentes e obliterar o que neles há de próprio (FABRINI, 2016, p. 24). Pelo contrário: trata-se de um agrupamento que não esconde seu caráter intrinsecamente conflituoso. Num cenário similar ao sugerido por Latour, ao projetar sua *Dingpolitik* (2015), essa comunidade é composta por elementos distintos, que mantêm suas singularidades, mesmo quando agregadas por um artista. Prova disso é que Fabrini se utiliza de exemplos retirados da cena contemporânea, em que texto, atuação, luz, cenários e sons não estão em harmonia, mas sim, como formula Silvia Fernandes, “num embate de regimes ficcionais distintos, mas igualmente potentes, que impede a cena de estabelecer uma enunciação estável, construída a partir de um único ponto de vista, e abre múltiplos focos de olhar, em disputa pela primazia de observação do mundo” (FERNANDES, 2010, p. 115).

O enunciado de Fernandes é facilmente extensível à obra de Ricardo Lísias, inclusive a seus romances. Erguidos a partir de técnicas e materiais variados, seus livros - em especial, *Divórcio* e os posteriores *Diário de Cadeia*, escrito junto a Eduardo Cunha (pseudônimo), e *Vista Particular* - criam múltiplos campos de referência, resistentes a reduzirem-se uns aos outros. E é, também e de modo patente, o que ocorre com *Delegado Tobias*, em que os elementos possuem elevada autonomia estética e formal.

Ainda hoje, é possível ler o *e-book* de maneira satisfatória, por mais que o perfil de Paulo Tobias já não esteja mais ativo, e no próprio universo tecido pela narrativa é viável o isolamento e o acompanhamento em separado de seus vários eixos: a variedade de elementos e estímulos assim o permite. Em verdade, a própria noção de autoria se fragiliza em criações como essa. O artista, com seus exercícios de organização, concepção e (auto)representação, se torna apenas mais um dos sujeitos que compõem a pluralidade semiótica da obra. Mais que a assiná-la (à distância), o artista passa, logo, a integrá-la. Esse processo, debatido por Roland Barthes em seu famoso ensaio “A morte do autor” (2004), é ainda mais explícito em se tratando do *Delegado Tobias*, em que a colaboração editorial e as reações do público exerceram papéis fundamentais na estruturação da obra.

Reintegrando, porém, o e-book a seu contexto original, sua característica “comunitária” se torna notavelmente mais explícita. Lísias, o autor, se transforma efetivamente num personagem do conflito encenado no Facebook, junto a Tobias, a Ferro e aos demais usuários da mídia social. Teatro ou literatura em campo expandido? Já não há mais como saber; e, neste caso, a categoria “comunidade das artes”, mais ampla, realmente me parece se adequar melhor à complexa singularidade da ação.

Segundo Fabrini, composições como essas, erguidas do encontro entre entidades ontologicamente distintas, são particularmente propícias a coproduzirem, junto a seus observadores, zonas de indeterminação, imagens produtoras de diferença. Ao evocá-las, o ensaísta enfatiza a impossibilidade de sua descrição precisa, dada sua natureza mutante e não figurativa, indefinida, intempestiva e não fixável. De fato, recorre ao conceito de Real, proposto por Jacques Lacan (2007), para se referir ao que na vida não pode ser nominado, apenas suposto, aludido; à experiência próxima do trauma, cuja figuração é impraticável e, por essa mesma razão, perseguida à exaustão.

Fala-se sobre “isso”, na esperança vã de que “isso” se esclareça. Mas “isso” permanece obscuro, e continua-se a falar e falar, à procura de algo que só existe quando e enquanto calado. “Não querer dizer, não saber o que se quer dizer, não poder dizer o que se acredita que se quer dizer, e sempre dizer ou quase, isto é que é importante não perder de vista, no calor da redação”,

admite Molloy (BECKETT, 2007, p. 49) acerca de sua existência verbal, no primeiro romance da trilogia do pós-guerra de Samuel Beckett, cuja influência sobre Lísias é expressa. Anos depois, ainda, Valére Novarina prossegue num rumo afim: “um dia, acabaremos mudos de tanto nos comunicar; nos tornaremos, enfim, iguais aos animais, pois os animais nunca falaram mas sempre comunicaram muito-muito bem” (NOVARINA, 2010, p. 9).

Haverá algo de similar em torno do *Delegado Tobias*? Creio que sim, sobretudo por conta das narrativas, de número considerável, relativas à ação. Em sua maioria, estas expressam perplexidade, dificuldade de compreensão, curiosidade e inquietação. Como se os jornalistas, pesquisadores, críticos, colunistas e outros leitores que se dispuseram a avaliar o *Caso Tobias* se vissem diante de um fato escabroso. Significativa, e exemplar a esse respeito, é a reportagem “Acusado de falsificar documento, autor transforma sua história em livro e peça teatral”, publicada por Ruan de Souza Gabriel, que afirma que o acontecimento possui um “enredo kafkiano”.

Após a manchete e o *lead*, o jornalista começa sua matéria com uma paródia da célebre frase que abre *O Processo* (KAFKA, 2005): “Alguém certamente havia caluniado Ricardo Lísias, pois uma manhã ele foi intimado a depor sem ter feito mal algum” (GABRIEL, 2016). E, de fato, absurdo é um adjetivo recorrentemente utilizado na qualificação do caso; é, além disso, uma palavra associada com constância à obra de Franz Kafka, e também à obra de autores como Albert Camus, Eugène Ionesco, Jean Genet e Samuel Beckett, supracitado há pouco.

Não penso que essas coincidências sejam casuais: tais autores, dentre outras características, compartilham em seus trabalhos uma crítica às noções de pessoa, sujeito e indivíduo. Seus narradores e personagens se portam de maneira radicalmente peculiar, sobretudo se comparados às figuras que habitam o realismo no teatro e na literatura. Incoerentes, incoesos ou de uma coesão expandida, internamente complexos e fisicamente desviantes da normalidade construída: não é exagerado afirmar que esses personagens e narradores implodem os limites da subjetividade, anteriores às suas leituras. Intuo que o conflito concernente ao *Delegado Tobias* também se articula à categoria de pessoa, embora com menor evidência. A saber: ao questionamento do que faz de uma pessoa uma pessoa, e do que há por trás da fabricação, ou do nascimento, de uma pessoa.

A extensão da obra às mídias sociais, cada vez mais entranhadas às vidas pública e privada, fez com que a existência e a atuação de Paulo Tobias adquirissem um patamar distinto, pouco conhecido e ainda pouco cognoscível nos campos das artes e da literatura. Por conta desse fato, apresento o que considero ser uma atualização da indagação de Fabrini sobre a potência produtiva das mídias eletrônicas. Amparado novamente por Lehmann, e também por

Jean-François Lyotard, o filósofo parece duvidar da capacidade de as mídias eletrônicas projetarem imagens como as descritas acima; a não ser em obras autorreflexivas, como as de Godard, a sensação relatada é a de que a ausência de um corpo físico acarreta a subsunção da própria falta, como se tudo estivesse preenchido ou, inversamente, como se o que houvesse fosse um vazio absoluto, em que nada de relevante acontece (FABRINI, 2016, p. 31). Sobre tudo em eventos teatrais, Fabrini afirma ser o intervalo entre os corpos dos atores, com sua inexorável materialidade, e as diversas mídias passíveis de utilização numa encenação, o responsável pela emergência de imagens abissais, que reconfiguram, em última instância, a percepção daqueles próprios corpos.

Com o *Delegado Tobias*, ocorre um fenômeno distinto e, não obstante, correlato. A conexão entre o *e-book* e as mídias digitais, interfaces virtuais de múltiplos corpos físicos, constitui uma comunidade de características únicas. Dentre elas, sua habitação por um sujeito que se porta discursivamente como uma pessoa, sem, no entanto, possuir o corpo de uma pessoa. Numa nova ironia, Paulo Tobias manifesta uma das particularidades mais proeminentes das figuras beckettianas: o contraste entre uma intensa atividade cerebral (verbalizada) e um corpo precário ou inexistente. Assim acontece com a soterrada Winnie, da peça *Dias Felizes*, e, de maneira ainda mais intensa, com a complexa figura responsável pela emissão das palavras de *Not I*. Entretanto, se essa corporalidade sem corpo é aceita na literatura, dado que, em última instância, a sustenta, assim como nas artes visuais, no cinema e até mesmo em certo teatro, isto não acontece de maneira pacífica nas mídias sociais.

Nestas, pessoas estão acostumadas a lidar com pessoas concebidas às suas próprias imagem e semelhança. Mesmo os chamados *fakes* têm sua existência atribuída a alguém, bem como a falsificação de sua identidade: por mais que se desconheça quem os manipula, reconhece-se a manipulação e o caráter da figura manipulada. Sua atuação se restringe, ou melhor, restringia-se em 2014²⁷ majoritariamente a esta mídia, ao seu campo interno de referência, diríamos, para retomar o termo de Benjamin Harshaw. *Fakes* não processam ninguém; mas Paulo Tobias, desprovido de corpo físico, processou Ricardo Lísias, e o documento originado por este processo transcendeu os contextos do e-book e das mídias digitais; atravessou o universo ficcional projetado pela comunidade das artes em questão e, com efeito, criou uma outra associação, mais ampla e mais extensa, da qual passaram a fazer parte, de uma nova maneira, outras pessoas e consequentemente outros corpos.

²⁷ À luz das mais recentes reviravoltas da história brasileira, teremos certamente que repensar os estatutos discursivo e ontológico das presenças digitais. Esta reflexão, contudo, transcende o escopo do presente trabalho.

A rede de relações desenvolvida pelo *Delegado Tobias* - de relações inclusive narrativas elaboradas *a posteriori* a seu respeito - é, portanto, complexa e mais sutil do que se mostra a um primeiro exame. A influência das plataformas, sua inter-relação e seus efeitos escapam a uma descrição menos ampla. Por isso, acredito, como Latour, que uma concepção de um acontecimento como o *Caso Tobias*, que pretenda simulá-lo com eficácia, desdobrá-lo diante dos olhos do leitor, exige o uso de procedimentos proporcionalmente tão criativos quanto o foram os atores, obras contempladas, do evento original.

O próprio Ricardo Lísias, após o arquivamento do inquérito, decidiu continuar a narrativa da Família Tobias e encenar seu depoimento à Polícia Federal, num espetáculo em que atuou como ator de si mesmo. *Inquérito Policial: Família Tobias e Vou, com meu advogado, depor sobre o Delegado Tobias* foram, em suas palavras, formas de retomar o controle da situação. Minha proposta, apesar de similar, no que tange a uma nova narrativa do *Caso*, orienta-se por propósitos distintos. Visa, primordialmente, ao esclarecimento, reconhecendo que, para isso e em algumas situações, será necessário trabalhar estética, narrativa e analiticamente com aquilo que, por natureza, resiste à formalização. A criação, bem como tantos outros fenômenos, senão todos, guarda em si algo de misterioso. Desconsiderá-lo seria antes uma fuga que um embate. Sigamos, então, a uma breve introdução de minhas escolhas formais, antes de, enfim, passarmos à narrativa.

3.3 Narrar ou criticar?

Narrar e criticar se referem a ações distintas. Todavia, a quantidade de significados, por vezes conflitantes e contraditórios, atribuída a cada termo dificulta o exercício de sua diferenciação. Sabemos que aludem a ações diversas, mas, se solicitados a discerni-los com precisão cartesiana, não nos surpreenderia um instante de hesitação. Narrativa e crítica, afinal, estão associadas, e não raro um gênero interpela o outro: além de encontrarmos sujeitos que se alternam, ora na produção de críticas, ora na de narrativas, defrontamo-nos, e também com regularidade, com textos híbridos. Classificados como literatura, os escritos do próprio Lísias, além de autores como Ricardo Piglia, Roberto Bolaño, Enrique Vila-Matas e Nuno Ramos, admirados por Lísias, tensionam os limites que, a princípio, apartam a teoria e a prática literárias.

Não tenciono, neste momento, listar eventuais significados ligados a um e outro verbo, a fim de cotejá-los a uma exaustão fadada ao fracasso. Opto por seguir um caminho propositivo,

fortemente inspirado por Bruno Latour, em minha defesa da narração como procedimento analítico substantivo. Meu argumento se baseia na posição assumida pelo analista, frente aos acontecimentos que se dispõe a desdobrar. Narrar e criticar, nesse sentido, correspondem a atitudes opostas; a primeira implica uma *participação*, a segunda, uma *explicação*. O narrador escolhe uma visão implicada dos fatos, inclui-se neles. Vive-os por meio da narração e, nesta vivência, parcial, esforça-se para simulá-los em sua totalidade. O crítico, por sua vez, observa-os por fora, separa-se deles e os interpreta, numa tentativa de compreendê-los ou de significá-los.

Esta tipologia, rígida e por certo familiar, se inspira irreverentemente no famoso ensaio “Narrar ou descrever” (1965), escrito por Georg Lukács. Não o seguiremos, entretanto, à risca, sobretudo por sua rigidez e sua resistência a importantes inovações formais. Com efeito, à semelhança do exercício empreendido no capítulo anterior, no que tange à *Odisseia*, interessa-me menos interpretar ou ressignificar o texto de Lukács que usá-lo como ponto de partida para considerações de cunho metodológico. Proponho-me, assim, iniciar por ele, antes de friccioná-lo com reflexões mais recentes acerca das técnicas e procedimentos narrativos.

Neste percurso, apresentarei também, ainda que brevemente, considerações a respeito de algumas das principais referências literárias de Lísias. Justifico este novo desvio por enxergar na crítica de Lukács, em seu ponto principal, um desconforto com algo que podemos entender como uma expressão formal da Constituição Moderna²⁸, postulada por Latour, em que a cisão, e não mais a conjugação, passa a ser a regra epistemológica. Como prenuncia o título “Narrar ou descrever”, Lukács opõe duas formas ideais de composição verbal - ideais, note-se, porque não há obras puras, que se encaixem em absoluto em uma ou em outra categoria. Uma concebida por autores cuja maior representação se encontra na figura de Tolstói, autor entranhado à vida coletiva e alinhado a uma tradição antiga, que o teórico considera como a arte da *narração*; e outra defendida por escritores como Flaubert e, talvez principalmente, Zola, também anteriores a Lukács, cujas narrativas são marcadas pela predominância da *descrição*. O contraste entre as duas formas é, na exposição de Lukács, bastante evidente. Deriva fundamentalmente da postura assumida pelos narradores em cada uma delas; e consequentemente advém do ponto de vista oferecido aos leitores dos textos produzidos por cada postura: no primeiro, estamos imersos na narrativa; no segundo, isolados.

Em narrativas fundadas sobre os princípios da narração, escreve o ensaísta, “constituíamos o público de certos acontecimentos nos quais os personagens do romance

²⁸ Não confundir esta expressão com o Modernismo, abordado mais adiante.

tomavam parte ativa. *Vivíamos* esses acontecimentos” (LUKÁCS, 1965, p. 50, itálico do autor), enquanto em composições pautadas na descrição, “os mesmos personagens são espectadores mais ou menos interessados nos acontecimentos - e com isso os acontecimentos se transformam, aos olhos do leitor, em um quadro, ou melhor, em uma série de quadros. Esses quadros, nós os *observamos*.” (LUKÁCS, 1965, p. 50, itálico do autor).

A função dos acontecimentos narrados é, vê-se, outro dos alicerces desta tipologia. À narração, interessam os eventos com implicações adjetivadas por Lukács como “humanas”, em que a *práxis* dos sujeitos narrados se manifesta e é modificada. Vemo-los, esses sujeitos, em ação, em situações complexas, em que seus papéis sociais estão intimamente ligados à mobilização de suas paixões. Nada é dispensável e, ao mesmo tempo, nada está isolado; cada elemento, por menor que pareça ser, está relacionado à totalidade da narrativa. Sua presença é, assim, condicionada por seu potencial sintático (GREIMAS, 1973; FIORIN, 2016; RAMOS, 2015), ou seja, por sua capacidade de articular conjugações ou disjunções entre outros elementos e/ou ele mesmo. São os processos de mudança, experienciados pelos personagens e seus mundos, os responsáveis pelo trecho da narrativa. Mais do que a facticidade, que a pura atualização de uma dada porção de circunstâncias, o que sustenta as obras afeitas a esta narração é o percurso atravessado por suas personagens ao longo do enredo: suas motivações, suas ações e suas implicações. Narra-se, portanto, um conjunto de transformações, e de sua organização ergue-se a obra (LUKÁCS, 1965, p. 58).

“A narração distingue e ordena. A descrição nivela todas as coisas.” (LUKÁCS, 1965, p. 62), enfatiza o ensaísta, afirmando a importância da arquitetura subjacente a essas narrativas. Nesse aspecto, Lukács se alia a Goethe para defender a onisciência como qualidade necessária ao sucesso de um narrador, bem como a anterioridade declarada dos fatos enunciados, com relação ao instante de sua enunciação (LUKÁCS, 1965, p.62). Diferentemente do drama, o conhecimento integral do enredo, aliado ao uso dos pretéritos, permite ao narrador de uma forma épica apresentar os episódios da maneira mais eficaz ao desenvolvimento de seus conflitos e personagens. Graças a ele, pode este narrador viajar através do tempo, do espaço e das próprias personagens, no intuito de melhor contar sua história. E, no entanto, Lukács adverte, há que se ter cuidado com a assunção prolongada ou perene de uma perspectiva específica, pertencente, por exemplo, a um único personagem; corre-se, nestes casos, o risco de obliterar a visão do todo, das práticas e das modificações. Certa distância entre narrador e personagens é, na perspectiva do autor, uma exigência para a melhor compreensão destes últimos (LUKÁCS, 1965, p. 81).

Mesmo em composições escritas em primeira pessoa, a organização dos acontecimentos requer algum nível de afastamento, conquanto participativo. Pois ao equiparar-se de todo às personagens, ao pretender saber somente o que elas sabem e no instante em que sabem, o narrador perde sua clarividência (LUKÁCS, 1965, p. 68 e 69), e sua construção corre o risco de tornar-se confusa, caótica. Decorre também deste risco a ressalva feita por Lukács a romances concebidos sobre deslocamentos sucessivos de perspectivas particulares: “A falsa contemporaneidade do método descritivo transforma o romance em um rutilante caos caleidoscópico” (LUKÁCS, 1965, p. 69). Perdem-se, nesse trânsito, as conexões épicas, anteriormente traçadas pelos narradores e responsáveis pela vivência plena dos eventos concebidos. Nevralgico ao presente argumento, voltaremos a este aspecto em breve, relativo também ao parágrafo anterior e concernente às distâncias e perspectivas assumidas pelos narradores - sobretudo, por este futuro narrador, que agora vos escreve e que visa, com sua narrativa, à simulação de um evento deveras confuso.

Situações que não estejam materialmente ligadas ao destino das personagens são, portanto, descartáveis e descartadas pelos narradores que encampam a narração. Também o são as descrições de elementos não concatenados à prática humana dos personagens principais: coisas, ambientes e mesmo sentimentos ou emoções que não influenciem diretamente o desenvolvimento da narrativa não são valorizados, e mesmo enunciados, pelos narradores. O foco está, diríamos, todo voltado para o que, no desenvolvimento da trama, *faz diferença*, para retomar uma expressão de Latour; e os narradores citados se dedicam a conceber ações que promovem articulações efetivas entre os sujeitos e os mundos que enunciam. Não há, assim, uma separação, ou melhor, uma cisão entre sujeitos e mundos, paixões e ações, pessoalidade e socialidade; o que há é a projeção de universos em que esses elementos estão conectados por contiguidade - tudo influencia tudo - e diferenciados em sua continuidade - nada é igual a nada. Com efeito, um dos mais violentos ataques de Lukács às obras erguidas a partir da descrição se dirige ao que o autor chama de “autonomia dos pormenores”; a saber: a ausência de conjunções entre palavras, frases e páginas, que imbuídas de uma suposta independência deixam de constituir um conjunto (LUKÁCS, 1965, p. 68). Tomando a utilização das vírgulas como exemplo, sua capacidade de, numa frase, equiparar todos os seus termos, o ensaísta defende justamente o soerguimento de composições diferenciais. Nestas, a singularidade de cada elemento, valorativa inclusive, pode ser lida pelo leitor, muito embora as vírgulas, penso eu, em nada impeçam essa operação.

Lukács, isto é claro em seu ensaio, defende o retorno à narração, em detrimento da descrição. Com efeito, seu trabalho consiste em confrontar as duas práticas, num embate que

resulta predominantemente no prejuízo da segunda. Notemos, pois, o que ele nos apresenta a respeito da prática preterida, antes de prosseguirmos com nossas próprias contestações e considerações.

No que tange, então, à função dos eventos, Lukács destaca a importância *simbólica* dos acontecimentos encontrados nos romances fundados sobre a descrição. Neles, o peso está no potencial semântico do que é descrito: em suas propriedades simbólicas, de aludir a circunstâncias externas à narrativa e, mais, de *explicá-las* a seus eventuais leitores. Pouco importa, segundo o teórico, a relevância que tem uma situação para os personagens que a vivem; importa, sim, o que essa situação pode dizer a seus futuros leitores, que, apartados dela, a interpretarão. Há, assim, e ao contrário do que ocorre com a narração, uma separação entre personagens e mundos, narradores e fatos, leitores e obras.

De fato, é esta a razão da oposição de Lukács à transcrição, à primeira vista não mediada, das consciências das personagens: ele parece compreendê-la como contemplação, omissão do narrador, que se resume a registrar os pensamentos de outrem, sem se envolver com eles; como se esses pensamentos não lhe dissessem respeito, não lhe afetassem de modo algum; ou, ainda, como se a sua própria consciência se esvaísse nas mentes das personagens. Lukács, logo, entende que procedimentos destinados a simular com aparente transparência as mentes e o pensamento das personagens (COHN, 1978) implicam uma prejudicial subsunção do narrador.

Por um lado, então, resumir-se-ia o narrador alinhado à descrição a observar as personagens de fora, cortando suas relações com elas e aproveitando seus discursos para organizar um argumento, cujo sentido não lhes será acessível; porque reduzem-se, as personagens, a objetos da exposição do narrador. Por outro, este narrador se fundiria às personagens que apresenta, desaparecendo em suas locuções.

Entretanto - e neste momento começam minhas contestações à sua teoria - na contramão de sua própria proposta, o autor manifesta com essas considerações uma visão de mundo bastante distinta da que ele mesmo defende que seja representada: uma perspectiva ancorada em sujeitos, e por consequência em personagens e universos estáveis e bem delimitados; apartados uns dos outros, necessitam, todos, de um narrador que explicitamente os conecte. Ademais, o ensaísta despreza a importância imensurável das ausências, dos desvios, do insignificável.

Dentre tantas, uma das contribuições mais proeminentes do modernismo literário europeu - agora, sim, o modernismo, relativamente contemporâneo a Lukács - foi o investimento em mecanismos capazes de expressar o intangível, a virtuosidade subjetiva e a

impossibilidade de certificar-se de algo, quando se trata de algo vivo. A recorrente subsunção de narradores em personagens ou em sujeitos implicados não redundava, pois, em estruturas necessariamente desprovidas de intensidade, de afecção e de organização; ainda que, no caso desta última, de uma organização voltada à concepção do caos. Mesmo em textos ou excertos sustentados, à primeira vista, exclusivamente por meio da locução de figuras específicas, não há, afinal, como negar a presença de um demiurgo, do já referido autor implícito a uma dada obra (FIORIN, 2016). Afinal, sempre cabe a alguém a elaboração e a ordenação dos discursos emitidos pelos personagens e narradores.

O retrato da consciência, na realidade sua simulação, inicialmente por narradores escritos por James Joyce e Virginia Woolf, por exemplo, conduziu à expansão da compreensão que se tinha da própria consciência. Elevou, também, a ciência de sua incoerência e de seus enigmas. Tornou-se impossível, ou por demais ingênuo, ignorá-las, a consciência e a inconsciência, e a simulação da vida, da *práxis* dos sujeitos vivos, passou a se esforçar para escrevê-la, para contemplá-la; e, por consequência, para também se moldar aos seus virtuosismos. Deriva dessa percepção, de uma nova verossimilhança, e não de um suposto hermetismo voluntário, a proliferação de narradores e personagens menos inteligíveis. Em sua busca por narrar o indizível, o que eles mesmos não entendem, os narradores do modernismo em diante verbalizam universos caóticos, à imagem e à semelhança de suas próprias experiências e, além, das experiências de seus autores. Narram, assim, e dedicam-se exaustivamente para isso, sua incompreensão; e não como uma busca por seu oposto, mas como um ato de reconhecimento, protesto ou resiliência.

Se começo, então, por Lukács, para depois contestá-lo à luz da contemporaneidade, faço-o por fidelidade aos meus propósitos. Acredito, como dito, que seu ensaio expressa uma indignação válida, embora não de todo justa, com certa atitude notadamente moderna, sob a ótica de Latour. De fato, poderíamos dizer que o realismo e o naturalismo utilizam a prática da literatura, e também do teatro, como meio de explanação do mundo; fabricam, com seus romances e peças, lentes de significação do mundo, chaves para sua interpretação. Tolstói, por outro lado, não explica nada: mostra e, por contiguidade, enfatiza a manifestação das inúmeras sintaxes mundanas. Não há lições em seus livros, mas deles depreendemos comportamentos; não atravessamos suas narrativas impunemente. Vivemo-los, e a vida parece ser precisamente o objetivo dos modernistas; inclusive, a vida virada do avesso, como a habitada pelas figuras de Beckett, Joyce e, por que não, Lísias.

Simular a vida, a vivacidade do *Caso Tobias*, é também um dos objetivos deste trabalho, do exercício que apresento adiante. Para tanto, não me furto de assumir uma posição ativa e de

ênfatizar a relevância que os eventos escolhidos têm para os personagens ou narradores que a eles se atrelam; no entanto, não hesito, nesse processo, em empregar procedimentos inspirados pelo modernismo, em forjar consciências alheias e em acoplá-las à narração. Por último - e neste momento questiono a outra ponta do argumento de Lukács - opto, repetidas vezes, por explorar o potencial vital, sensível, das próprias práticas de reflexão e de descrição, quando estas se mostram possíveis ou necessárias. E faço-o muito à luz da literatura latino-americana mais recente, como a escrita por Ricardo Piglia ou Roberto Bolaño, por exemplo.

Reconheço a distância entre esses autores e os modernistas citados. No entanto, Lísias se autodefine como um escritor latino-americano, cujas maiores influências são Joyce e Beckett. Embora não possamos interpretar uma obra apenas pelas pistas fornecidas por seu criador, desconsiderá-las seria um desperdício; ademais, parte da singularidade do projeto literário de Lísias decorre, penso, justamente de algumas conjugações pouco comuns ao ofício da literatura. Exemplos disso são a combinação de procedimentos modernistas com problemáticas notadamente latino-americanas, como os traumas pessoais e coletivos, caso de *Divórcio*, e a tensão entre realidade e ficção associada a uma espécie particular de mistério, no *Delegado Tobias*.

Esta última vertente é, em termos mais amplos, exercitada por narradores e personagens ávidos por ensaiar ou reconstituir a história de que fazem parte, o que resulta em livros altamente metalinguísticos; além, é claro, de romances que flertam em larga medida com as teorias literária e cultural. Pensemos, por exemplo, nas últimas páginas de *Respiração artificial*, de Ricardo Piglia, narrado em primeira pessoa por seu duplo Emilio Renzi. A uma avaliação ligeiramente ébria da obra de Kafka, e não por isso imprecisa, segue-se a sugestão de um possível encontro entre Adolf Hitler e o já atormentado escritor tcheco. No breu de uma taverna pouco frequentada, teria Kafka segredado ao então jovem Hitler alguns de seus sonhos, devaneios e pesadelos, e inspirado, com este equívoco inocente, umas das maiores atrocidades da história humana.

Literatura, história e teoria se fundem, assim, numa única peça verbal, em que prática e teoria se entrelaçam a ponto de se fundirem numa só multiplicidade. Não raro, esta literatura, de que *Respiração artificial* é um representante emblemático, inverte as relações usualmente estabelecidas entre arte e vida, e narra as potenciais reverberações, sintáticas e semânticas, da primeira sobre a segunda. E *Delegado Tobias*, à sua maneira, brinca com essa inversão, ao mostrar uma personagem que interpela judicialmente seu autor e, por consequência, contesta o que seria a história de sua criação. Lísias, ademais, cita nominalmente *O caminho de Ida*, último

romance de Piglia, em que violência e retórica, política - quiçá, terrorismo - e literatura, estão conjugadas.

Por força do gênero, da tradição e dos próprios propósitos, no entanto, tais aproximações formais, teórico-práticas, costumam ser menos executadas pelos críticos que pelos artistas. Os primeiros, afinal, visam predominantemente à inteligibilidade, muitas vezes em detrimento da sensibilidade. Meu esforço, que não se pretende literatura, não busca exatamente uma síntese, mas sim uma alternância, na esperança de que de uma abordagem plural advenha uma imagem proporcionalmente complexa, derivada de uma obra que resiste, e com bravura, à compartimentação teórica.

3.3.1 Formalização

Dediquei-me, portanto, a conceber uma vivência, talvez uma revivência, do *Caso Lísias*. Para isso, não me furtei de assumir uma postura participante, com o intuito de explicitar o valor afectivo das situações narradas. Neste aspecto, como dito, assumo a influência de Lukács: empenhei-me em criar cenas e eventos imbuídos de “valor humano”, muito embora tenha expandido os limites dessa qualidade difusa que chamamos “humanidade”. Podemos, por isso, dizer que me empenhei em projetar sobre os acontecimentos narrados certa vivacidade sensível e sensorial.

Utilizei-me, para tanto, de estratégias notadamente modernistas. Na primeira e quarta partes, vali-me do uso constante dos *monólogos narrados*. Interessava-me, com esse procedimento, criar vozes intrinsecamente coletivas, frutos da conjugação entre as emissões das personagens e do narrador. Dorrit Cohn (1978, p. 102 e 103), uma vez mais, é quem afirma que tal artifício, através da máscara da linguagem narrativa “lança uma luz penumbral sobre a consciência figurada, suspendendo-a num limiar da verbalização”. Assim, o encontro entre narrador e sujeito narrado concebe, e é concebido por, uma narração ambígua, liminal, para importarmos a famosa categoria cunhada por Victor Turner (2013), no contexto de sua antropologia da performance. Uma narração que não pertence nem ao narrador, nem ao sujeito, mas que está entre os dois, num umbral: meio aqui, meio lá.

Na terceira parte, uma colagem, transcrevi alguns dos textos e imagens compartilhados por Ricardo Lísias no Facebook, entre agosto e outubro de 2014. Majoritariamente inéditos fora da plataforma, esse material registra parte dos conflitos encenados na rede social, ao mesmo tempo em que, por meio de um deslocamento, modifica sensivelmente seus sentidos. Esse

procedimento dialoga, também, com o que vem se chamando de “escrita não criativa” (VILLAFORTE, 2016), prática publicamente reconhecida por Ricardo Lísias como intrigante. Nela, obras literárias surgem a partir da mediação de textos provenientes de origens diversas, extraliterárias. Famoso, nesse sentido, é o livro *Traffic*, do norte-americano Kenneth Goldsmith (2016), que registra os boletins de trânsito emitidos ao longo de todo um dia em algumas das principais vias nova iorquinas.

Na segunda parte, inspirado por Lísias e, em certa medida, por Ricardo Piglia, empreguei a primeira pessoa, num exercício que pode ser considerado autoficcional. Meu objetivo era oferecer uma leitura localizada do e-book e simultaneamente jogar com a justaposição entre realidade e ficção, dentro de um contexto criado pelos próprios enunciados ficcionais. Enfatizo o uso proposital dos pretéritos como ferramenta eficaz à ilusão de verdade. Tendemos, parece-me, a confiar mais no passado que no presente ou no futuro. Huyssen (2014), entretanto, mostra-nos que isso pode ser um perigo.

Creio que o exercício, como um todo, formaliza com relativa clareza os processos de idealização, concepção, recepção e investigação ligados ao e-book. Optei por manter sua ordem e por ficcionalizá-los, quando o fiz, através da psiquê das personagens envolvidas. O resultado, como o avalio, explicita e, em algumas situações, exemplifica eventuais ações de que não me foi possível o conhecimento factual.

Com início e fim arbitrários, impostos aos inesgotáveis filtro e fluxo do tempo, a narrativa parecia não se encerrar. Isso, confesso, me frustrou. A vida, afinal, nem sempre desenvolve uma curva dramática como nos levam a crer as formas massivamente difundidas nas narrativas atuais. Por conta disso, na quinta parte, quase uma composição autônoma, autorizei-me a uma liberdade maior e prestei uma homenagem ao célebre conto de Julio Cortázar, “Continuidade dos parques”.

À sina de um homem que, inocentemente, lê seu assassinato, assemelham-se, creio eu, as desventuras de um escritor que prenuncia sua luta para provar a própria existência.

O CASO TOBIAS - VIDA E OBRA DE RICARDO LÍSIAS

CONCEPÇÃO

I.

O corpo nu, como ele gosta de se deitar. Ao primeiro toque, os lençóis eriçam os pelos, arrepiam-nos, todos: pelo depois de pelo, erguidos como um pelotão; e passado um tempo, não muito, aquecem a pele. Devagar, o calor invade a cama, o seu lado da cama. Do outro, a mulher ressona, baixinho, já aquecida. O filho assobia também, suave no berço próximo. Minúsculo, ainda, o menininho.

Quando pequeno, Ricardo orava, antes de dormir. Por favor, Jesus, faça que ele não sonhe, nem pesadelo. As mãos juntas. Encerrar custa. Fechar os ouvidos. Às palavras. Escritores escutam demais. Pessoas. Imagens. Tudo. À semelhança de antenas parabólicas, sabe-se lá de quê. De quem. Os escritores. Orelhas gigantes. Hilda Hilst, todos comentam, tentou conversar com os mortos, no interior da Casa do Sol. *Tu não te moves de ti* nasceu dessa tentativa. Três novelas, talvez. Um romance. Melhor seria perguntar a ela. Hã?

Ele costuma rir das próprias piadas. Outros, nem tanto. Amanhã, por exemplo, ele vai escrever sobre um assassinato. De novo. O seu. Ele não cansa de se matar. Acha engraçado. Realmente, seu senso de humor não agrada a todos. Aos mais sensíveis, agrada ainda menos. Será ele um sujeito insensível? Durão. Alguém dirá que sim, isso é certo. Você, talvez. Quem sabe?

Sensível ou não, as circunstâncias de sua morte o interpelam de antemão: frases inteiras, cenas sussurradas em silêncio por esta voz sem voz e sem boca que, quando ele se encontra assim, deitado, quase nunca para de falar. Ricardo Lísias, é este o seu nome. Ricardo Lísias, as pessoas, algumas delas, costumam perguntar com ironia, dentes à mostra, Ricardo Lísias, como o do livro? Ou o do livro, como você? E ele sorri, constrangido. Por ele e por elas. A boçalidade o incomoda. A dos outros. A dele, não. Ele jamais se porta como um boçal. Digno, sim. Como o do livro, ele responde. E agora, como o morto, sorrirá de volta.

Em seu novo livro, melhor, em seu novo e-book, que som horrível, Ricardo Lísias será encontrado em decúbito dorsal, como um defunto mal colocado num caixão: a barriga para cima e as costas bem apoiadas numa superfície fria. Pois Ricardo Lísias, o outro, estará sobre os azulejos de um banheiro, com um buraco de bala na cabeça. Os miolos expostos. E tudo será narrado no pretérito, não no futuro. Ricardo Lísias estava caído no banheiro, ao lado da pia, em decúbito dorsal, com um tiro na cabeça. Mais ou menos assim. Mais ou menos. De manhã, ele melhora: léxico, sintaxe. Pontuação. A ordem dos acontecimentos.

Se ele se lembrar de tudo, é claro. Mas sua preocupação é desnecessária. Ele sempre se lembra. Quase sempre.

Ricardo esquece pouco. Sua cabeça. Lembra muito. Até o que não devia. Não queria. Calar exige mais que escrever. Também por isso ele se levanta antes de amanhecer, quando o vermelho ainda anima o céu. Depois, cinza.

Veste-se de acordo com a temperatura do dia, boceja repetidas vezes e dirige-se à cozinha. Para minimizar o barulho da cafeteira, fecha a porta e toma um copo de água, enquanto a máquina engole a cápsula. Gela a garganta, esôfago abaixo, e o estômago reclama. Pede outra coisa. Xícara na mão, ele prova o primeiro gole, expresso, e o gosto bom, amargo, o agrada. Pouco a pouco, os zumbidos retornam. Falatório, lá de dentro. O café também acorda quem vive lá. Lá onde? Escritores. Escutam demais. Compreenda.

Bom dia.

II.

Semblante nervoso. Contido, a contragosto. Levemente exausto.

Ricardo Lísias não existe. Ricardo Lísias existe apenas como personagem. Não como pessoa. Em comum, os dois compartilham um nome: Ricardo Lísias. Trata-se, todo o resto, no caso do outro, de invenção. Ficção, se preferir ser mais preciso. Mesmo o que, para ele, Ricardo, é história, para o outro Ricardo, é composição. Artifício. *Divórcio* nunca aconteceu, não fora do livro.

Sim, sim. Ele se divorciou. Pessoas se separam. Por quê? Pergunte a elas. À sua vida. Às vidas dos outros. Não à vida dele. Ele não está aqui para ensinar nada a ninguém. Conte quantos casamentos bem sucedidos você conhece. Pergunte, talvez, ao livro. Mas não confunda ficção com realidade, por favor. Não procure num livro o que você não consegue encontrar fora dele. Você vai se frustrar. Com azar, pode até se machucar. Ler o que não gostaria. Houve, sim, um divórcio. No mundo, houve muitos divórcios. Pessoas arrependidas. Inconsequentes. Hoje, há quase tantos divórcios quanto há casamentos. Se é que não há mais. Mas *Divórcio*, não. Não de verdade. Sim, como ficção. Escrever ficção é a profissão dele. Autoficção? Também. Hoje, todos os escritores escrevem autoficção. Quase todos. Os bons. É uma piada. Perdoe o seu senso de humor. E sua irritação.

Café talvez o ajude. E água. Sempre.

Mas saiba: autoficção não tem nada a ver com espalhar fofocas, como acusam os menos talentosos. Com histórias, sim; fofocas, não. Nem um pouco. Ele já disse que não, repetidas e repetidas vezes. Obrigam-no a lembrar isso. Ele não é um fofoqueiro. Quantas mais ele terá que repetir? Não. Não mencione este nome. Deixe a ex-mulher dele fora disso, por favor. Pare de importunar os colegas de trabalho dela. Pelo amor de Deus, não o leve tão a sério. Desde quando, literatura virou sinônimo de verdade? Hã? Está bem, está bem. Ele vai esclarecer o que aconteceu.

Um suspiro.

Ele se chama Ricardo Lísias, assim como o personagem do seu último romance. E ele também foi casado com uma mulher que atua, com grande relevância, na área cultural. Samuel Beckett e James Joyce salvaram sua vida da mediocridade. Ele gosta de correr. Veja o seu porte. Suas roupas. Chama-se microfibra, o tecido. Você pode tocar, se quiser. É gostoso. Levinho. Ele é um atleta. Um amador, mas um atleta. Corre sem parar. Durante o dia, durante a noite. Madrugada. Sente-se bem correndo, indo de um lugar a outro. O que não está aqui talvez esteja lá. E vice-versa. E verso e vice. Perdão. Ele estudou na Unicamp. As fotografias copiadas no

romance pertencem a ele e à sua família. Muitos dos fragmentos têm alguma inspiração biográfica. Mas, veja bem, o que é que não tem? Há algo que não seja biográfico? É uma pergunta. Ele está esperando a resposta. Vê? Nada. Mas as coisas não funcionam assim. Basta analisar a performance do narrador para perceber sua astúcia. Ele quer te enganar. Se a sua esposa era realmente um monstro? Espere. A qual esposa você está se referindo agora? O narrador estava amargurado. Traído. Tinha o direito de escrever aquelas coisas. Você leu o diário dela? Quando ele, o narrador, leu, doeu tanto que a sua pele caiu. Ficou em carne viva durante meses. É claro que é uma figura de linguagem. Mas isso não faz com que a imagem não exista. Nem a dor. Muito pelo contrário. Faz com que exista ainda mais, se é que é possível quantificar a existência de uma imagem. De uma dor. Não, o diário não existe aqui fora, como você diz. O diário também é, por assim dizer, um personagem, escrito por outra personagem. Por que o narrador quer te enganar? Porque as pessoas se comportam desse jeito: iludem umas às outras. Mentem sem parar. A si mesmas, inclusive. Talvez por isso, se separem tanto. Olhe para fora. Para fora. Isso não quer dizer que ele seja uma má pessoa. Bentinho é uma má pessoa, por acaso? Quer dizer: uma pessoa que age como Bentinho pode ser considerada uma má pessoa? Bentinho é uma outra personagem e um outro narrador, escrito por Machado de Assis. Não, Bentinho, não é uma pessoa. Não há pessoas num romance, e *Divórcio* é um romance. Mas *Divórcio* dialoga com elementos de fora do seu próprio universo. Todos dialogam, em maior ou menor grau. Contêm o que eles, os literatos, aprenderam a considerar referências de verdade. Não há como criar um universo absolutamente isolado deste universo, em que eles vivem e conversam. Ou há? Para começar, você teria que inventar uma língua nova. Mas isso te traria dois novos problemas. Primeiro: ninguém conseguiria ler o que você escreveu, e o seu livro não serviria para nada. Ou para ninguém, a não ser você. E os seus. O que faria de você um escritor ainda mais inútil. Segundo, essa língua teria que se referir a alguma coisa, ainda que fosse para transformar essa coisa. E de onde você tiraria essa coisa? Hã? Não poderia ser de outro lugar. Infelizmente. Eles estão atados a este lugar. E mesmo neste caso, um exemplo extremo, uma coisa ainda seria uma coisa, outra coisa, ainda outra coisa. Obviamente. Certo. Ele vai começar de novo. De novo. E do começo.

Outro suspiro. E mais água.

Divórcio, seu último romance, começa com uma cena de morte. Ricardo Lísias, narrador-protagonista, observa seu próprio cadáver a curtíssima distância. Vivo, Ricardo jura que morrerá só mais uma vez. A derradeira. A razão do óbito: a descoberta do diário de sua ex-mulher, com os mais variados impropérios a ele. Pouco ambicioso financeiramente, anda demais, apaixonado pelo próprio pau, dentre outras gentilezas ferinas. Graves. A separação

ocorre imediatamente. Ela, a sua esposa, está viajando. Fora do país. Ele rouba seu diário, sai de casa e passa a xingá-la, a períodos mais ou menos regulares, por e-mail e sms. Exato: sms. O livro se passa em 2013. Ano passado. Não, ele não é um cara muito ligado às novas tecnologias, como você diz. Narrado assim, em primeira pessoa, o livro tece uma espécie de arapuca. Uma arapuca é uma armadilha. O leitor é o alvo. A hipocrisia está em foco na trama, faz parte do que o livro discute. Nos âmbitos pessoal e social. No meio jornalístico, também. Talvez, sobretudo no meio jornalístico. Ele não tem nada contra os jornalistas. Verdade. Desde que cumpram seu ofício com dignidade. Nada. Ele não está insinuando nada. Mas o Brasil é um país hipócrita. Olhe para fora. Pense no que estamos vivendo. Como você imagina o nosso futuro? Hã? Os próximos anos. As eleições deste ano. Tanta gente morrendo por aí. A gente sabe tão pouco das coisas. Ele? Ele tem medo de imaginar o Brasil. Por isso, imagina outras coisas. Como *Divórcio*. Pode rir. É outra piada.

Ele não imaginava que *Divórcio* seria lido por tanta gente como uma revista de fofocas. Porque, como ele falou, e mais de uma vez, ele não é um fofoqueiro. Além do mais, ele, Ricardo Lísias, nunca morreu.

Você pode comprovar isso: ele está bem aqui, à sua frente. Você pode tocar sua mão, se quiser. E como você vê, ou melhor, escuta, ou melhor, lê, ele não para de falar, ou de escrever, e os mortos não falam. Nem escrevem. Pelo menos, não como os vivos entendem a escrita. Se os mortos falam, os vivos não lêem. Uns poucos, sim. Psicografam, até. Mas para a finalidade desta conversa, eles podem concordar que não, os mortos não escrevem. E no entanto, para muitas pessoas, é como se ele, Ricardo Lísias, tivesse morrido e ressuscitado, só para assombrar a vida da ex-mulher. Como? Escrevendo um romance. *Divórcio*.

III.

Risadas. Seus músculos reagem aos estímulos. Às lembranças.

Por falar em morte, Frederic Jameson acaba de publicar um ensaio estupendo, “The Aesthetics of Singularity”. Jameson é um filósofo norte americano, conhecido pela difusão do conceito de pós-modernismo, num ensaio publicado, pela primeira vez, em 1984. Você consegue encontrar a íntegra na internet, se quiser. Está tudo lá. Só não conte a ninguém que ele sugeriu isso, por favor. Podem chamá-lo de usurpador. Comunista. Aproveitador. Apesar de que Jameson, talvez, não se importasse muito. Em português, o título do ensaio, que virou um livro, é *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Não. Ele não vai explicar o que é o pós-modernismo. Seria trabalhoso demais. Tomaria um tempo que eles não querem desperdiçar. Não agora. Confie nele.

Life is too short, ecoam os ingleses na sua cabeça. A voz sem voz. Ele a reproduz para você, apenas. Sem problemas. Ele é a vítima aqui. *Carpe diem*, proferiam os latinos, nossos ancestrais, e também Robin Willians, n’ *A Sociedade dos Poetas Mortos*, um filme norte-americano, lançado em 1989. Sua cena mais famosa retrata Willians como Mr. Keating, mestre inspirado e inspirador, professor de literatura, de pé, numa mesa de madeira, em frente a uma plateia de estudantes engravatados. Anseiam, os estudantes miseráveis, uma lufada de liberdade, um sopro de vida, diria nossa Clarice, uma palavra que lhes inspire uma esperança parca, qualquer, e lhes ajude a enfrentar o patético, embora terrível, dia a dia discente. Mas não. Não há palavra possível. Somente reprodução. Mesmo na poesia. E o filme termina como tragédia. Com um suicídio. Pois é. Entende por que eles não querem desperdiçar seu tempo falando sobre tudo isso, todos esses clichês? Desesperança. Ausência de perspectivas. Ele avisou. Não há nada para falar sobre isso. Eles não querem discutir o pós-modernismo. Confie nele. O próprio Robin Willians, veja só, também se matou. *Life is short. Carpe diem*.

Silêncio. Um arrepio.

Mas não importa. Jameson, afinal, é um marxista; e, para os marxistas, a história tem começos e fins muito precisos. Passado, presente e futuro não se confundem. Confrontam-se, sim; e, no entanto, evitam-se, como adversários ou colegas sem apreço um pelo outro. Não, ele, Ricardo, não é um marxista. Nem um comunista. Nem um usurpador ou um aproveitador. Mas sigamos, enfim, junto a Jameson. Sem mais firulas ou virtuosismos. Ele promete.

Em “The Aesthetics of singularity”, Jameson discorre precisamente sobre a preciosidade do tempo. Deste tempo, que eles estão gastando irresponsavelmente. Jameson argumenta que há criações com data de validade. Obras com vida útil. E morte anunciada.

Alguém, um artista, idealiza uma obra e a executa. Mas essa obra não se atualiza mais como objeto, e sim como evento. Desenvolve-se no tempo e enquanto tempo. Acontece; depois, expira. Some. São instalações, performances, *happenings* e mesmo refeições. Sim, refeições. Comida. O encontro entre a comida e o comedor. Você devora a forma, digamos que seja um aspargo, mas um aspargo que já não se parece mais com um aspargo, porque ele, Jameson, está se referindo a cozinha molecular, ao chef Ferran Àdria, um espanhol, do outro lado do mundo; e o sabor deste aspargo, estupendo como o ensaio, ressignifica o que você entende ser o gosto de um aspargo. Então, o aspargo desce, pelo seu esófago ao seu estômago, e mais tarde vai embora, perder-se pelos canos, no submundo que se esconde debaixo das nossas enormes cidades. O aspargo vai virar adubo, esterco, para falar às claras, num latifúndio distante, ou melhor, não vai virar nada, e tudo o que resta em você é a lembrança do que aquele aspargo provocou na sua língua e no seu cérebro; no seu corpo, enfim. A experiência do seu conteúdo. É o oposto da reificação. O concreto se dissolvendo no abstrato. Mas o abstrato, na contramão, reconfigurando o concreto. Um aspargo jamais será um simples aspargo novamente. Ferran Àdria garante que não. Seus aspargos recompostos, deste momento em diante, condicionam o que você, em sua integridade de pessoa, alma e anatomia entrelaçadas, compreende como aspargo. As coisas desaparecem, as experiências, não. Lembre-se do que eles falaram há pouco. Existe algo que não seja biográfico? Não! Nada. E se você, como artista, conseguir interferir na biografia de uma pessoa, participar dela, a ponto de conceber nela um episódio, um marco, você eleva sua produção a um patamar diverso, excepcional. Torna-se personagem e, parcialmente, autor dessa vida. É fantástico. Não interessa que sua produção suma, passados uns tantos anos ou instantes. As histórias sobrevivem às coisas; em circunstâncias favoráveis, às próprias pessoas. A destruição da forma pode até estar associada à longevidade de uma obra, das narrativas a seu respeito. A impalpabilidade conduz à recordação.

Fome. De aspargos. Ele nunca comeu comida molecular. Imagina o gosto. A aparência. Pratos que lembram amebas. Sorte a dele não ser rico. Mais risadas, mais contidas.

Há um conjunto de teorias sobre isso, de Vernant a Belting. São europeus. As imagens, e por que não as palavras, surgem para mediar uma falta irremediável, com o perdão do trocadilho. Fala-se incomparavelmente mais sobre o que não está. O luto e o desejo protagonizam a expressão. A morte e também o amor. Ou a paixão. O aspargo que se foi e o aspargo que virá. Uma pessoa. Ele mesmo, quiçá. Ricardo Lísias.

Se ele for bem afortunado, se o destino assim o quiser, sua morte o colocará, Ricardo Lísias, nas línguas dos falantes, e com uma intensidade ainda maior. Com sorte, também, com menos ferocidade. E se ele puder morrer e continuar vivo, tanto melhor. Não, ele não está

usando uma metáfora. Está atualizando o famoso oxímoro de Machado. Lísias, o defunto autor. Escrevendo morto, e andando e respirando por aí. É de morrer de rir. Perdão. Ele vai parar com os jogos de palavras.

Wait and see, my dear. Tobias is coming.

IV.

Esqueleto. Uma caveira. A seu ver, são os ossos o que, à primeira vista, saltam aos olhos dos outros. Tiago sempre foi um homem magro. Tiago Ferro, moldado em osso. Seu amigo; e, neste caso, seu editor. Um esqueleto, coberto de pele. Esqueceram a carne, ele gosta de brincar. Mas deixaram as veias. Como um Giacometti, em pleno século XXI. Quem sabe, foi por isso que se afeiçoou aos e-books, na contramão de grande parte dos literatos de sua geração. Identifica-se, Ferro, com sua intangibilidade. Não se pode pegar um e-book com as mãos, como se pode agarrar um sanduíche. Para morder.

Quem sabe, é também por isso que Tiago não gosta muito de comer. Se dependesse dele, Ferran Àdria passaria fome. Bem feito. Para Àdria, é claro. Bem feito. Não é que Tiago tenha distúrbios alimentares ou qualquer tipo de dificuldade. Apenas não tem grandes apetites, no que tange ao paladar. Comida não lhe apraz tanto quanto, parece-lhe, aos outros. A Ricardo, por exemplo. Quando se encontram, Ricardo come, e Tiago observa a barriga de Ricardo crescer. Há tempos. Não se comove; não o inveja. Sua satisfação, diz ele, Tiago, vem de outros lugares. Sexo, evidentemente. E literatura. Sempre.

Está quente, não está? Ar condicionado? Não? Está bem.

Corpos e livros. Línguas e ouvidos. Promessas. Sedução. As linhas iniciais de um livro têm importância crucial, aprendem os escritores. Assim como as linhas de um rosto. Destinam-se, num livro, relevantemente a angariar leitores, num prenúncio, de preferência bom, do que virá. Ele confessa: se forem ruins, as primeiras palavras e frases, as chances de ele, Tiago, ou mesmo Ricardo, um dos dois, devolver um livro à prateleira, até abandonar uma leitura iniciada, são grandes. Num encontro destinado a uma identificação sexual, ocorre algo semelhante, ele confessa. Um bigodinho pode pôr tudo a perder. Um tique nervoso. Olhos que piscam demais ou lábios inquietos, por exemplo, o afastam. A ele, Ricardo. Ele não sabe se Tiago gosta de lábios inquietos.

Ele mesmo está inquieto agora. Quem o conhece, saberia.

O mundo funciona assim. Meio animal, às vezes. Às vezes, não. Quase sempre. Tem a ver com desejo. Tudo tem a ver com desejo. Com o que provocam você, Ricardo ou Tiago ou você, a desejar. Fome. Sexo. Violência. *Mea culpa*. Ele assume seu caráter impulsivo. Eles. Consumistas. Insaciáveis.

Um corpo não deixa de ser uma mídia, infelizmente. Ou felizmente. Carrega consigo uma esperança: de prazer ou de dor, esta última num sentido quase masoquista. Um livro

também. Um livro formidável chega a lembrar uma pessoa. Ou várias. Sua quentura, inclusive. Um bacanal virtual. Literário.

Eles riem. Riram. Gargalharam disso. Não os condene, por favor. Intimidades deveriam ser preservadas. Não é este o caso, entretanto. Mas não os condene. Neste caso, eles têm pouca responsabilidade pelas palavras que proferem. Ou será que têm? Lembre-se sempre: escritores escutam demais. Juntos, então, quem dirá. Quem dirá.

O que acontece quando o que te estimula não tem um corpo?, ele, Tiago, pergunta a Ricardo. Perguntou. Nem mesmo um corpo tipográfico, feito de tinta e de papel. Eis aí uma boa questão, não é mesmo? Eis uma boa questão. E ele não está falando de fantasmas, deuses, espíritos, assombrações, esquizogênias ou nada do tipo.

Ele, Tiago, agora, então, está se referindo a tecnologia. Mais especificamente, a redes sociais. Uma nova modalidade de magia. Qual o efeito de toda esta ausência de materialidade? Note como são paradoxais as coisas: uma presença ainda mais sensível. E uma modalidade proporcionalmente inédita de obscenidade. Você não percebe? Não? Para retratá-la, ele admite que, sim, terá de iniciar sua exposição por uma forma religiosa. Como Tiago. Ou ele. Isso importa?

Refere-se aos vitrais; pois, ao fim e ao cabo, é disso que se trata: de vidro e de luz. Por vezes, cristal. Antigamente, a luz vinha de fora, do sol, da lua, das estrelas ou do fogo, e sua incidência corporificava as figuras sagradas, representantes da cosmologia cristã. A luz fazia com que os santos, e até Cristo e o Espírito Santo, saltassem de suas superfícies e banhassem os fiéis, clareando-os. Engana-se redondamente quem ignora a tridimensionalidade dessas imagens. Um vitral apagado é um vitral morto. Mal existe. Mas luz o encarna, expande seu corpo. Suas dimensões.

Efetivamente, não se pode tocá-lo. Não por inteiro. Mas sua presença possui o poder de recobrir quem se encontra diante dela. Esta é a magia dos vitrais: estão acima dos homens e das mulheres; podem agir sobre eles e sobre elas, enquanto o contrário não é verdadeiro. À imagem e à semelhança de Deus e dos santos, seu corpo reside fora do alcance dos mortais.

Bonito, não? Bonito. No caso das redes sociais, dos dispositivos que usamos para acessá-las, a luz vem de dentro. Nada há de divino em sua iluminação. Tudo é demasiadamente humano. Desconcertantemente humano. Mas as imagens que você vê, e as palavras que você lê, são tão ou mais impalpáveis que as dos vitrais. De nada adiantaria, por exemplo, destruir os dispositivos que as exibem; as imagens permaneceriam intactas, nas nuvens em que se resguardam. Suas mãos estariam feridas, mas seus alvos, os responsáveis ou os retratados, continuariam saudáveis, se esta for sua situação. E, ainda assim, a presença produzida pelas

redes se manifesta com uma proximidade perturbadora. As redes não constroem seus corpos, como costumam, alguns, espalhar por aí. Transformam em luz. Estar onde não se está. Ver e ouvir com olhos e ouvidos que não são seus. Fazer sexo à distância. Sexo. À distância. Eis a obscenidade: corpos sem corpo, à imagem e à semelhança das mulheres e dos homens, envolvidos num contato tão íntimo quanto o são os intercursos carnavais. Almas nuas. Ou espíritos. Ou o quê? O ponto de Tiago, ou será o de Ricardo? ou o de Tobias? o ponto da obra, enfim, é, ou será, ou foi, o seguinte: toda obra possui um corpo.

Como o dele.

Uma pintura, um corpo pictórico: tela e tinta. Um livro, um corpo tipográfico: papel e tinta. Mesmo um filme, um corpo híbrido, audiovisual: imagens e sons em movimento, possíveis de serem contemplados numa televisão ou numa sala de cinema; possíveis de serem transportados, num HD ou em qualquer coisa que o valha. Como, então, conceber uma obra sem corpo? No caso, um e-book, essa palavra feia, estrangeira, mas significativa; um e-book genuíno, que jamais possa ser impresso, cujas existência e potência sejam puras, ou o mais próximo possível disso, virtualidade? O extremo da ficção. Hã?

A resposta seria prática ou não seria. Teria de dialogar com as redes, ele acredita. E ele intuía que a pessoa certa para desenvolvê-la junto com ele atende pelo nome de Ricardo Lísias/Tiago Ferro.

Tudo certo até aqui?

V.

Para entrar no Facebook, você precisa ter um rosto. Um avatar, como dizem os mais versados. Mesmo que não seja humano ou até figurativo: um desenho, um objeto, uma figurinha, uma mancha de cor. Tanto faz. O importante é que seja uma imagem que te represente e que permita, aos outros, sua visualização. No caso de Paulo Tobias, um rosto de verdade. Um rosto de homem. Vinculado, a princípio, ao corpo do tio de Tiago. Obviamente, o tio de Tiago não está no Facebook. Seria péssimo para o projeto se os leitores descobrissem logo de cara que Paulo Tobias foi inventado; que seu rosto, na realidade, copia o rosto de uma outra pessoa. Para isso tudo dar certo, os leitores devem, deveriam acreditar, ainda que com ressalvas, que o perfil de Paulo Tobias se reporta a um sujeito real, de carne e de osso. A um sujeito como eles. Eles: Lísias, Ferro e você. Esta era a ideia. Criar uma personagem que se pareça ao máximo com uma pessoa; não no que se refere à sua complexidade emocional ou psíquica. No que diz respeito à sua potência de comunicação nas redes sociais. Veja só! Milhares de páginas escritas sobre o assunto, filósofos devorando uns aos outros, antropólogos se matando, críticos literários perdendo os cabelos, séculos e séculos de pesquisa, para enfim chegarmos a uma definição de pessoa ligada às redes sociais. É de morrer de rir! Hoje, você existe se você está no Facebook. Senão, você continua existindo, só que menos. Ou nem continua, dependendo da situação. Da sua sociabilidade. Paulo Tobias, coitadinho.

Um grandessíssimo filho da puta.

Sim. Sim. Perdão. Paulo Tobias, o o delegado responsável por investigar o assassinato de Ricardo Lísias. Do outro Ricardo Lísias. O escritor escrito. Repórteres, leitores e críticos comentam o assassinato, no e-book, e suas declarações serão replicadas nas redes sociais. Imagine só o burburinho. O próprio defunto compartilhando as notícias de sua morte. Porque ele não vai parar de interferir na história. Ele, o Lísias. É mesmo de morrer de rir. Está bem. Ele vai parar de usar essa expressão.

Desta vez, a história é ainda mais complicada que a do *Divórcio*. Tobias, o delegado, descobre que o assassino também se chama Ricardo Lísias e também é escritor. Um terceiro. Na realidade, seu crime, se é que pode-se considerá-lo deste modo, foi escrever um conto no qual Ricardo Lísias é assassinado. Há que se compreender que, no universo da ficção, todo enunciado constitui uma realidade. Se Ricardo Lísias foi assassinado, Ricardo Lísias foi assassinado. Morreu. Ponto. E quem escreveu que Ricardo Lísias foi assassinado se torna, automaticamente, um assassino.

Precauções.

Por favor, não o confunda, você também e neste momento, com um assassino. Neste momento, ele está apenas relatando as palavras de outra pessoa. Ele é tão assassino quanto é fofoqueiro. Mas sim: sua confusão é válida. Depois de um tempo, por volta do terceiro volume, ele aparece. Apareceu. Ele, não, evidentemente. Um alter-ego seu, um quarto, que assume a autoria do livro, quer dizer, do e-book e que ameaça encerrá-lo. Por isso, o Delegado o acusa de tentativa de homicídio. Porque parar de escrever também corresponde a matar, na medida em que as personagens têm suas trajetórias brutalmente encerradas.

Palavras, coisas, pessoas, Facebook, autoria, assassinatos e investigações. Vida e morte. Morte em vida. Ambicioso, não? Sim, esta é uma publicação ambiciosa, a despeito de seu caráter cômico. Ele nunca entendeu essa tendência de não levar a comédia a sério. Não ria. Parece que só se pode rir de coisas banais. Rasteiras. O humor das redes tem sua parcela de culpa. Lá, de fato, as piadas, por hábito, são mais imediatas. E isso contamina a comunicação que se estabelece aqui.

Aqui e lá são, afinal, termos radicalmente relativos. Variam a cada frase. Seu aqui é diferente do seu aqui, assim como seu seu é diferente do seu seu. Sutilezas da fala e da escrita. Mas aqui e lá servem bem a esse contexto, pois não fica muito claro para ele qual a relação efetivamente estabelecida entre as redes e a vida fora das redes. Esta vida. O que acontece lá, às vezes acontece aqui, às vezes, não; às vezes, mais forte, às vezes, mais fraco. Ele sabe que esse relativismo irrita, mas o que ele pode fazer? Nada. Além de denunciá-lo, é claro.

Delegado Tobias tem um quê de denúncia. Essa é uma de suas ambições, talvez a maior: contestar os limites que apartam vida e arte, realidade e ficção. Sua extensão nas redes sociais constitui uma inovação formal, ao menos, de acordo com seus conhecimentos. Ele não se lembra de nenhuma obra de ficção encenada, será esta a melhor palavra?, no Facebook. Não se recorda de ter visto um espetáculo sem atores e sem palco, e em que o público não sai de casa. Nem da existência de um e-book de artista. Um e-book objeto, por mais contraditória que seja a aplicação deste adjetivo a um anti-objeto. Pois o *Delegado Tobias*, concebido em conjunto com a e-galaxia, a editora de Tiago, é tudo, menos um livro digital. Pode checar, se quiser. Uma composição de fragmentos heterodoxos; textos, sim, e também recortes de jornal, prints de e-mails, fotografias, cartazes, diálogos, liminares, toda uma série de fabricações sustentadas pelo autor e pela editora.

Eles contrataram um designer, e não apenas para diagramar as capas e os textos. As capas, porque são quatro volumes de ficção, mais um de documentos. *Delegado Tobias* produz documentos. Por quê?

Documentos são fundamentais à comprovação de uma história. E também, à identidade de uma pessoa. De que outra maneira ele poderia saber, com toda a certeza, que você é você e não apenas mais um lunático? E vice-versa. O mesmo vale para o Delegado. Além do que, o e-book, como um todo, atesta a existência de Tobias. Pois, nele, embora o Delegado não fale, fala-se sobre ele. Quando ele fala, fala no Facebook, como um ator, mas um ator virtual. Escreve. Isso fortalece sua pessoa. Os posts e os rumores. No e-book, as narrativas e os documentos. Isso fortalece sua pessoa. Melhor: sua figura. Delegado Tobias.

Um grandessíssimo filho da puta.

Ele quase consegue ouvir a sua voz, junto a todas as outras vozes sem voz. Rouca. Ricardo nunca contou a ninguém, mas a verdade é que Tobias fuma sem parar. Se continuar desse jeito, está com os dias contados.

Onde quer que esteja.

Pobre Tobias.

LEITURA

I.

Confesso: considero-o formidável. *Divórcio* é um bom romance. Digo até que é um excelente romance. Lísias domina como ninguém o uso da língua. Léxico e sintaxe. Consegue algo raro entre os escritores contemporâneos: sustentar narrativas complexas com vocábulos simples e frases curtas. Tem bom humor, o que facilita a leitura, e não deixa ponto sem nó. A narração, principalmente, se desenvolve com maestria. Não há deslizes. O foco narrativo se mantém claro, coeso e coerente, do princípio ao fim. Ricardo Lísias se prende rigorosa e admiravelmente a Ricardo Lísias. Mesmo as contradições morais do narrador dão margem a interpretações produtivas; o ódio à antiga esposa expressa certa misoginia, possivelmente atribuída à classe média, a qual ele integra; e ele nega a existência de qualquer ponte entre a realidade e a ficção com uma ironia sutil, subjacente. Quase como quem a afirma, com o queixo, subindo e descendo. Bem de leve. Os lábios crispados, num sorriso torto. *Crooked*, é o adjetivo que me vem. *Crooked*. *Cracked*. Cindido. Incompleto. Rindo de você. O Lísias. Não. Não há nada de ingênuo naquele narrador. *Divórcio* é, em termos técnicos, um livro extremamente bem escrito.

A cena inicial, eu me lembro bem, obtive êxito em seu esforço, creio eu que era este o propósito, de me tirar o fôlego. Ainda que não em carne viva, senti-me como o narrador: à beira de um colapso, o peito pulsando mais rápido do que me parecia ser o correto. Semirrecostado em minha cama larga e quente, o abajur à minha esquerda, o travesseiro vazio à direita. Esbaforido, sem ensaiar um único passo. Pensei em Lísias e em sua perda, e compreendi sua dor. Solidão. Eu também me separei um dia. Dói. Muito. Pouco depois, fechei o livro e iniciei uma vigília longa. Têm esse costume, as lembranças: despertar quando o sono se aproxima. O silêncio é um sonho, além de um resto.

Nos dias que se seguiram, acompanhei, com razoável curiosidade, a sordidez desvendada pelo narrador. Ele convalescia, devagar, um passo após o outro; e o avanço do romance, sua concepção, pois trata-se de um livro dentro de outro, coincidia com sua recuperação. Para Lísias, o narrador do *Divórcio*, escrever equivale a viver. Eu concordo, se é que isso interessa a alguém. Aliás, concordo com grande parte de suas análises. A respeito dos jornalistas, *grosso modo*, e dos meandros do campo artístico-literário-cultural. Habito-o, ainda que, hoje, com certa distância. Cheio de, perdoem a aparente grosseria, cheio de filhos da puta.

Por isso, conheço, sim, quem conhece algumas de suas personagens. E aí é que está a hipocrisia, deveras inescrupulosa, voluntária ou involuntária, do próprio Lísias - tanto do autor quanto do narrador. Tanto faz.

Ir a público para defender que tudo o que ele escreveu é ficção; que quem procura identificar suas personagens na vida real padece de desrazão ou de estupidez, de tongueice; que as personagens literárias, as suas personagens literárias, não se remetem a pessoas exteriores e anteriores ao romance; e o pior: que *Divórcio* não é, em medida nenhuma, um livro de fofocas: Lísias ultrapassa os limites do aceitável, e sabe disso.

Há pessoas no *Divórcio*. Quem, exatamente, eu não sei. Jornalistas e editores de peso. Cineastas. E uma mulher, sua ex-mulher, caracterizada como o diabo.

Boatos de que trabalha para a Folha de São Paulo. Para ser sincero, nunca me empenhei em descobrir sua identidade. Nem a dela, nem a de nenhuma das outras figuras citadas. Diferentemente de Ricardo Lísias, eu não sou fofoqueiro.

Quando vi os primeiros posts no Facebook, com as manchetes de jornal, desconfiei. Estavam recortadas intencionalmente, mas anunciavam, a entendedores experientes, a morte do autor. RICARDO LÍSIAS É ENCONTRADO M..., por exemplo. Achei estranho. Com cara de trote. Deve ser um experimento humorístico-conceitual, pensei. Bom humor não significa humor de qualidade, e Lísias sempre foi meio esquisito. Basta olhar para o rosto dele. Parece a cara de um leão. Um leão pidão. Meio bicho, meio gente. Meio acordado, meio dormindo. Não faz sentido. O rosto dele, em sua totalidade, não faz sentido. Mas arte conceitual também não; não necessariamente.

Certo. Muitas vezes, dizem seus representantes, esta arte serve à tensão disso que aprendemos a chamar de sentido. Nossa epistemologia, moderna e ocidental. *O fim das certezas*, preconizam as ciências e as artes do século XX, e escreve o químico Ilya Prigogine. Somos frutos do caos, e é o acaso o elemento que torna o tempo irreversível. Conjunturas não movem a vida; acidentes, sim. Aventuras. Isso é bonito, não é? Em francês, *Il y a* quer dizer: existe. Há. *Il ya un auteur*. Há/Existe um autor. Coincidência? Quem sabe?

Quem sabe, o próprio corpo de Ricardo Lísias não faça parte de uma imensa brincadeira existencial. Desde criança, ludibriando os outros, vivendo uma história que, na realidade, foi inventada. Respirando, amando, sofrendo, comendo. Até rezando. A história de um escritor chamado Ricardo Lísias. Autor de uma série de livros, uns bons, outros, nem tanto. E, agora, de um e-book. Seria o cúmulo da conjugação entre vida e arte. O sonho dos modernistas mais radicais. Um sujeito como obra de ficção.

Não importa. Sonho, sujeito, acaso ou ficção, Lísias anunciava a publicação de seu novo projeto, que chegaria aos leitores no dia seguinte. *Delegado Tobias*, é o nome do e-book. O mesmo nome de um outro sujeito, com o qual Lísias não parava de discutir no Facebook.

II.

O livro de Lísias dura menos de vinte minutos. A leitura. E livro não é mesmo a palavra certa. E-book, sim. O primeiro volume, *O assassinato do autor*. Não me recordo de ter lido nada igual. Dentro da narrativa, tudo é narrativa. As palavras partem de jornalistas, na maior parte do tempo, de emissores que escrevem como repórteres e que narram os acontecimentos em terceira pessoa; e de duas outras figuras, Lucão e Dofão, boçais que têm por objetivo de vida descobrir se o Lísias é gay. Comportam-se como adolescentes mal-criados. Muitas vezes, os homens se comportam como adolescentes mal-criados. Para minha vergonha. Nisso, o e-book acerta. Inclusive, em sua duração. Estou mentindo? *Mea culpa*. Estamos no tempo da *mea culpa*.

Seja como for, gay ou não, Lísias começa o conto morto. Foi assassinado com um tiro e encontrado em decúbito dorsal, isto é, deitado de costas, no banheiro de um apart-hotel. As páginas iniciais, que são cliques, a cada novo clique, uma nova página, indicam que a identidade desse alguém é o enigma do e-book. As evidências, apuradas pelo personagem que intitula a obra, apontam para um assassino que também se chama Lísias. Aparentemente, este segundo Lísias escreveu, e somente isso, a morte do primeiro. E, escrevendo, matou. Funciona assim a vida dos personagens: morrem quando alguém escreve que estão mortos.

Que tristeza.

Tudo o que se lê sobre um fato foi dito ou escrito sobre esse fato. Depois de algum tempo e num outro espaço. As consciências das figuras não são abertas ao leitor. Lucão e Dufão só aparecem em pequenos diálogos; os dois Lísias, Paulo Tobias e os outros personagens são narrados, em texto ou em texto e imagens, como em prints de e-mails. O delegado falha em compreender o caso, por não manejar tão bem as teorias literária e narrativa. Pobre Tobias. Com Lísias, está danado.

Leyla Perrone-Moises e Fábio de Souza Andrade, professores conhecidos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, dão as caras na narrativa. Convidados por Tobias a ajudar no esclarecimento do caso, zombam, quase involuntariamente, do delegado, da ingenuidade de suas perguntas. Pode uma personagem morrer na literatura e na vida continuar viva? Os acadêmicos são presos às gargalhadas. Aprendem que rir de um policial nunca é uma boa ideia. Bem feito.

Lourenço Mutarelli, Julián Fuks e João César de Castro Rocha também são mencionados. Entre outros. O *establishment* literário tem o tamanho de um ovo. Todo mundo se conhece e todo mundo adora comentar a vida e o trabalho de todo mundo. São todos uns

fofoqueiros, os escritores e os críticos. E a forma do e-book antecipa isso. A forma da sua recepção.

Houve, de imediato, pequenas reportagens sobre ele, e as pessoas comentaram seu lançamento, num tom muito semelhante ao de Lucão e Dufão. E o Delegado Tobias continuava lá, no Facebook. Barbudo e careca. Meio loiro, meio ruivo. Bonitão. Ele e Lísias debatiam quase diariamente, porque o Delegado não estava lidando bem com o fato de não existir. Lísias não parava de afirmar que ele é um personagem, e não uma pessoa. Por isso, não poderia, e nem deveria, se irritar tanto. Muito menos gritar, ou escrever em caixa alta. Tiago Ferro, o editor do e-book, também participou da discussão. Inicialmente, tomou o partido de Lísias. O panguão.

Era uma brincadeira. Uma estratégia de divulgação. Mas, para algumas pessoas, a situação não era tão óbvia. Exaltavam-se. Inflamavam-se. Debochavam. Como se tudo aquilo fosse verdade. E por que não seria? Alguém, um dia, afirmou que todas as brincadeiras são de mentira?

Responda, Ricardo Lísias. A pergunta é para você.

III.

No dia seguinte à publicação do primeiro volume, Lísias compartilhou, em seu perfil no Facebook, uma liminar judicial. Referia-se a um processo movido por Paulo Tobias, contra seu autor. Tobias exigia a imediata suspensão do e-book. As vendas deveriam ser interrompidas, e os exemplares já vendidos, devolvidos. Ademais, determinava o juiz Lucas Valverde, em favor de Tobias, a proibição do uso do termo autoficção. Alegava, Valverde, que o público médio brasileiro não tem discernimento suficiente para separar realidade e ficção; a profusão de personagens homônimos a pessoas reais, a começar pelo autor, poderia vir a confundi-lo.

Como era de se esperar, Lísias se exasperou. O mimado. Pela primeira vez em mais de uma década, a Justiça Federal censurava um livro. Justamente o seu. Ferro se manifestou, assim como grande parte da comunidade ligada às letras. Fazia, esta comunidade, parte da rede de contatos do autor e do editor. Em poucas horas, o documento foi recompartilhado mais de cem vezes; à época, um número bastante relevante. Houve indignação. Conhecidos do delegado e do juiz prontamente se adiantaram para tentar resolver a situação. Gralharam, desesperados. E, em determinado momento, Lísias e Ferro pararam de responder a avalanche de comentários. Sumiram.

Eu assistia a tudo, calado e ligeiramente perplexo.

Lísias e Ferro foram longe demais. A coisa, o *Delegado Tobias*, se descontrolou, e os dois, eu sentia, não notavam isso. Num romance tradicional, num conto ou numa novela, a rebelião de um personagem contra seu autor é, em última instância, controlada. O personagem rebelde, para o bem e para o mal, está preso às páginas do livro e às subjetividades de seus leitores. Além disso, lê-se, quase sempre, a sós. Conquanto dialógica, em termos físicos, a leitura é uma experiência privada. No entanto, quando se trata de redes sociais, não existe privacidade. Todos lêem o que você lê, e, não raro, ao mesmo tempo.

A liminar de Tobias, uma extensão do e-book, atingiu uma quantidade imprevista de pessoas. Muitas das quais não sabiam nada a respeito do e-book. Compreenderam, e corretamente, que um indivíduo chamado Paulo Tobias processou um outro, cujo nome era Ricardo Lísias, e ganhou o processo. Leram seu conteúdo e reagiram como quiseram ou puderam. Uns, contra; uns, a favor. Estávamos em 2014, às vésperas das eleições presidenciais. Todos estávamos um pouco, como dizer, eufóricos. Demorou para perceberem a ausência do número de processo e a falsidade do documento.

Tive uma intuição. Um pressentimento. Registro-o em sua literalidade. Perdoem, novamente, minha vulgaridade.

Vai dar merda.

Bem feito.

Tobias diria.

Bem feito, Lusíadas.

IV.

A postagem repercutiu. Viralizou. Devido à expressividade das reações, ou assim o entendi, Lísias e Ferro conseguiram reverter a liminar. No Brasil, sabemos, a pressão popular influencia as ações e decisões dos magistrados. A despeito do que diga as autoridades, oficialmente. *O assassinato do autor* voltou a circular, como antes, à venda nas principais lojas virtuais. Mas a batalha entre Lísias e Tobias se estendeu no Facebook e nos jornais; nos jornais que eles mesmos inventaram. Eles: Lísias, Ferro e quem mais estava envolvido com esse projeto absurdo. Os estagiários, os designers, os revisores, os fotógrafos etc.; e agora, também, uma multidão de anônimos usuários do Facebook. Antes, eram inocentes. Agora, cúmplices em potencial de uma rusga estapafúrdia. Rídicula. Uma rusga falsa, fabricada à guisa de brincadeira ou de experimentação artística. Pessoalmente, pensei que seria mais produtivo se Ricardo Lísias e Paulo Tobias aprendessem a conviver em paz. Creio que estava certo. Lísias teria poupado a si mesmo uma enorme dor de cabeça, e Tobias, talvez, ainda estivesse entre nós. Mas Luísias sempre foi teimoso demais. Turrão. Desculpem. Lísias.

No segundo volume, *Delegado Tobias e Delegado Jeremias*, surge, ainda, um terceiro Ricardo Lísias, que assume a autoria do e-book e ameaça encerrá-lo. Trata-se de outro personagem; narrado, inclusive. Ricardo Lísias, o autor que não para de postar no Facebook, finge ser esse terceiro Ricardo Lísias. É contra ele que Paulo Tobias se rebela, ao ter sua existência posta em xeque. Com efeito, o e-book, seus acontecimentos, estava, naquele momento, atrasado; as redes o ultrapassaram. Tobias, como vimos, atacou de volta: arremeteu-se contra ele com violência e indignação. Escreveu, xingou e difamou. Exaltou-se, a ponto de exagerar nas exclamações. No código velado da internet, quem usa exclamações demais, ou quem escreve em caixa alta, está gritando. Tobias perdeu o controle sobre si mesmo, as rédeas de sua situação. E após diversas tentativas, nenhuma bem sucedida, de provar que, sim, ele existia, o delegado colapsou. Entrou em depressão. Pobre Tobias. Doeu. Muito. Mesmo. Os canalhas realmente o machucaram. Luísias e Fwrrro. Sem condições de seguir adiante, o delegado se afasta do caso. As investigações passam a incluir o terceiro Lísias. Assume o Delegado Jeremias. Daí o título do volume.

Identifiquei-me com a frustração de Tobias, confesso. Ninguém deveria ter que provar que existe. Deveria existir, simplesmente. As coisas funcionam assim, em certa medida, no que concerne às palavras. Quando você conta um conto, o conto está contado. Só por isso, já existe. Quando você inventa uma história e a comunica, esta história automaticamente pertence ao mundo, não mais a você, apenas. Existe, portanto. Mas no que tange a quem enuncia as palavras,

essa existência não é tão simples. Há sempre alguém perguntando: verdade ou mentira? E esta pergunta, a despeito do que possa parecer, relaciona-se muito mais à pessoa que diz do que ao que é dito.

Ser um mentiroso equivale, em certa medida, a ter a existência contestada. A integridade. Vejam só como é capciosa nossa língua. Uma pessoa íntegra é uma pessoa que não mente. Por consequência, um mentiroso, como Lísias, segundo Tobias, carece de integridade. De coerência e de coesão. Se Tobias estivesse certo e se Lísias, o terceiro e, principalmente, o perfil no Facebook, errado, Lísias não existiria por completo. Existiria, poderíamos dizer, como Tobias. Parcialmente. Ou seja, de acordo com suas próprias declarações, não existiria.

Se Tobias existe, *il n'y a pas* Ricardo Lísias.

Viu só como é bom?

V.

Se existisse, algumas semanas depois, Tobias estaria com palpitações. Emocionado. A publicação de um livro transforma a vida de uma pessoa. Quem dirá de uma personagem. Deve ser como ter um filho. Quem dirá. Eu imagino. Eu não tenho filhos.

Acompanhei o lançamento do terceiro volume, *O Começo da Fama*; junto a isso, e talvez por conta disso, testemunhei a publicação de *Como vim à vida*, escrito por ninguém menos que Paulo Tobias. Lísias parecia nos provocar, com um gesto muito seu. O queixo, subindo e descendo, bem de leve. Os lábios crispados, num sorriso sutil. Rindo de você. Ele conseguiu. Paulo Tobias provou com sucesso sua existência, parecia dizer. O Lísias. Seu livro, o livro de Tobias, registra sua história, com suas próprias palavras.

Eu estava enganado, no parágrafo que abre este fragmento. Para Tobias, escrever um livro deve ser como parir um pai. Ou uma mãe. Ou os dois. No seu caso, tanto faz. Progenitores inexistentes não têm gênero.

Não vou corrigir o parágrafo em questão. Erros fazem parte da história. Pessoas erram. Aceitem os erros das pessoas.

Tiago Ferro aceitou editar o personagem-autor. Dane-se a indignação de Lísias. Aliás, que vá para o diabo este Ricardo Luísias. Brincar com os sentimentos das pessoas. Confundi-las ao seu bel prazer. Um pulha, é isso que Ricardo Luísias é. Um pulha. Lísias. Ricardo Lísias. Ricardo Luísias. Ricardo Lusíadas. Vejam só como gira a roda da fortuna. Agora, quem vai ter que provar que existe é ele. Bem feito. Quem mandou tratar desse jeito o coitado do Tobias. Se ele se escreveu, você não escreveu ninguém. E se na verdade foi ele quem te escreveu? Hein? Hein?

Quem é o autor agora?

Pelo que consta no terceiro volume, Tobias se tornou um homem famoso. Uma figura reconhecida nos meios literário e intelectual. Foi a Princeton. Palestrou ao lado de Vladimir Safatle, Michael Lowy e Isa Penna. Talvez ele se disponha a entrar na política. Seria uma maravilha. Finalmente alguém para lutar pelos direitos das personagens. Mas o sacana do Lísias não para de atormentá-lo. E, pelo que afirma no Facebook, vai mesmo parar de escrever. Diz que vai se ausentar por um tempo. Mas que, no próximo volume, vai revelar a verdade. Toda a verdade.

VI.

Não me sinto bem.

Desculpem-me interromper a narrativa assim, sem mais nem menos. Por razões pessoais, não perguntem quais, este será meu último fragmento.

Perdão.

Para não decepcioná-los, e para garantir nossa integridade, porque não somos nenhum Lísias, registro, na próxima seção, a verdade a respeito do *Delegado Tobias*.

Transcrevo na íntegra o quarto volume, *Caso Lísias é realidade*.

Ótimo dia a todos.

CASO LÍSIAS É REALIDADE

AS PROVAS

I.

A rectangular piece of newspaper with a torn, ragged bottom edge. The paper is light gray with a visible vertical fold line on the left side. A horizontal line of small, dark marks, possibly a scanning artifact or a decorative separator, runs across the width of the paper just above the headline. The headline is printed in large, bold, black, sans-serif capital letters.

**O ESCRITOR RICARDO
LÍSIAS É ENCONTRAD**

II.

JUSTIÇA ACABA DE PROIBIR MEU E-BOOK ‘Delegado Tobias’ Amigos, como se pode ver na liminar abaixo, em uma decisão absolutamente bizarra, meu livro ‘Delegado Tobias’ acaba de ser proibido pela justiça através de uma liminar de ‘obrigação de fazer’, coisa que até dez minutos atrás eu não sabia que existia. (A obrigação de fazer.) Uma pessoa que acha que é a personagem do livro (portanto é um ser humano feito de letras) resolveu proibi-lo e sob o argumento de que o público médio não sabe diferenciar a ficção de qualquer outra coisa, meu livro sairá das lojas virtuais. A propósito, até agora ele esteve no topo das vendas...Eu não entendo como em 2014 pode-se falar em ‘público médio’ e ainda mais oferecer para esse tal ‘público médio’ a interpretação de uma obra literária! Um total absurdo. Enfim, sou apenas o autor. Não tenho como tirar o livro das lojas virtuais. Só o Tiago Ferro e a Mika Matsuzake podem fazer isso. Não sei onde foram parar. Minha advogada tentará cassar essa bizarrice amanhã. Até mais.

III.

ME AJUDA, MANUEL DA COSTA PINTO Antes de tudo peço desculpas, mas meus advogados me instruíram a não dar nenhuma entrevista. Passei o resto da tarde e agora o começo da noite reunido com eles e percebemos que o problema, como aliás até mesmo o juiz viu, é o termo ‘autoficção’ (que eu aliás nunca usei...). Assim, é muito provável que consigamos cassar a liminar amanhã se conseguirmos que as pessoas de verdade declarem que não são, por força da lógica, as personagens de ‘Delegado Tobias’. Preciso então que Manuel da Costa Pinto dê uma declaração dizendo que nunca esteve em uma delegacia para falar que o conto ‘Delegado Tobias’ é autoficção e portanto nunca, como está no conto, acabou sendo preso por isso. Como Ricardo Lísias a personagem do conto foi assassinada (no conto), mas eu, o Ricardo Lísias autor do conto, estou aqui, creio que a declaração de Manuel da Costa Pinto e a evidência de que estou vivo serão suficientes para que a justiça libere meu livro. Me ajuda, Manuel!

IV.

BOAS NOTÍCIAS SOBRE O EBOOK ‘DELEGADO TOBIAS’ Amigos, os advogados estão entrando com um instrumento que chama ‘Pedido de Antecipação de Tutela’, se eu entendi direito (não sou da área, obviamente), então talvez ainda hoje tenhamos uma outra decisão sobre o meu ebook...Mas a notícia é outra:

**APESAR DE PROIBIDO
E-BOOK DELEGADO TOBIAS
É VENDIDO PARA O
CINEMA.**

Lísias garante que será assassinado em tela

Inter
ção
ma
obr.
com
te
ao
mas
que
ri
criador,
dense D
dio do cer
não foi pe
coberta de
entrelaçada
chael Sailst
O chinês S
uma maquete
Paulo, formac
foram servide
pois da perf
mais duráveis

virtuais que inte
lulares e outras
mática - desca
obras têm uma
blica, de inter
uma língua
nhamos
de Due

abordagens
tica sobre a
uma ba
por

te relações de gênero.
O papel da mulher é aborda
tando pela portuguesa Joana
encelos. Ele também vai

Não que lhe rendeu boas críti
cas na Bienal de Veneza e um
voto para a possibilidade de
montar uma exposição de Versa

A crítica à produção indus
trial em larga escala e o desper
dício também são desdobra
mentos da aplicação do concei
to hoje. "Eles pararam de temer"

Em uma sala, o brasileiro Da
niel Senise expõe ladrilhos de
paredes, feitos a partir da reci
clagem de catálogos antigos de
também inspi
anhel Daniel

Em uma sala, o brasileiro Da
niel Senise expõe ladrilhos de
paredes, feitos a partir da reci
clagem de catálogos antigos de
seu ateliê. O lixo também inspi
rou o ar

V.

REVOGADA PROIBIÇÃO AO CONTO 'DELEGADO TOBIAS' Amigos, aliviado aviso que o meu ebook 'Delegado Tobias' está de novo com a circulação permitida. Agradeço a todos os comentários feitos aqui no Facebook, pois meus advogados usaram as opiniões daqui para demolir o conceito de 'público médio'. Não tenho como divulgar todas as folhas da decisão, pois elas vieram por fax e algumas estão borradas. Duas mais legíveis estão abaixo. Renovo meus agradecimentos. Certamente tudo isso se tornará ficção, de onde aliás tudo nunca deveria ter saído. Agradeço à equipe da e-galaxia todo o apoio. Muito boa tarde a nós tudo. Vou beber para comemorar.

VI.

SE VOCÊ GOSTOU DO 'DELEGADO TOBIAS' LEIA O 'DIVÓRCIO' E se vocês gostou do 'Divórcio', leia o 'Delegado Tobias'

VII.

POR FAVOR, AVISEM OS LEITORES:

Delegado Tobias
Ricardo Lúas

LOJAS AVISAM: NÃO HÁ DEFEITO NO EBOOK “DELEGADO TOBIAS”. É AQUILO LÁ MESMO.

entead
3113,3651,2º a dor
Fecha 3º. Grátis. Ar

virtuais que inte
lulares e outras
mática, desca
obras têm uma
blica, de inter
uma língua
nhamos
de Duc?

Inter
ção
ma
obra.
com
te ao
mas
que r
criador,
dense D
dio do cer
não foi per
coberta de
entrelaçada
chael Sailste
O chinês S
uma maquete
Paulo, formac
foram servido
pois da pert
mais duráveis

VIII.

PERSONAGEM Delegado Tobias AGORA ME AMEAÇA Amigos, além de colocar na cabeça que existe, minha personagem agora resolveu me ameaçar... É o que um autor passa hoje em dia! Delegado Tobias: não precisamos ser inimigos. Você não vê que estamos os dois juntos nessa maluquice?

IX.

**AUTOFICÇÃO
UMA OVA:
EU EXISTO,
DIZ DELEGADO TOBIAS**

virtuais que inte-
lulares e outras
mática desca-
obras têm um
blica, de inte-
uma língua
nhamos
de Due

Inter-
ção
mã
obr
com
te ao
masc
que r
criador
dense D
dio do cer
não foi po
coberta de
entrelaçada
chael Sailste
O chinês é
uma maque
Paulo, forma
foram servide
pois da perf
mais duráveis

Delegado Tobias de fato está puto hoje...

X.

DESABAFO SOBRE O QUE ESTÁ ACONTECENDO COMIGO E COM MEUS LIVROS

Amigos, desculpem o tom de desabafo, mas acho que esse é o espaço mais adequado para o que tenho a dizer...Há algum tempo venho sofrendo um enorme assédio por parte do senhor Paulo Tobias, mais conhecido como Delegado Tobias. Tentarei ser o mais sincero possível com os fatos. Pois bem, eu o inventei e criei um folhetim via e-book com ele. O cara se convenceu de que existe, convenceu (com procedimentos diferentes) um monte de gente de que existe, telefonou para minha irmã, Fabiana Aidar, procurou os filósofos Vladimir Safatle e Daniela Lima (para perguntar se faz sentido a afirmação de que ‘o eu é um outro’), tentou proibir a circulação do e-book e agora, como se não fosse suficiente, assinou um contrato de publicação com a mesma editora que está publicando o folhetim...Para vocês verem como uma palavra aberrante como "autoficção" tem um gigantesco poder de estrago...O absurdo é tão grande que eu não sei como me expressar direito. Vejam a incrível mensagem que recebi do editor, Tiago Ferro: ‘Para falar a verdade, o projeto do Delegado Tobias é bastante interessante. Ele pegou bem o espírito da autoficção! Vou ver se o Ronald Polito não nos dá uma assessoria. Espero que você entenda que terei que diminuir os esforços de divulgação do seu folhetim, já que as possibilidades com o livro do Tobias são realmente enormes. Ele já foi convidado para palestras e entrevistas. Coisa que, não me entenda mal, você não tem conseguido. Um abraço.’ É isso. Hoje em dia as coisas funcionam assim. E a literatura de verdade, onde foi parar? Confesso que não sei mais como reagir. Não vou dizer que fui eu que inventei tudo isso. Não fui eu...Uma boa tarde a nós tudo, Ricardo Lísias.

XI.

RESOLVI ABRIR TODO O JOGO COM RELAÇÃO AO E-FOLHETIM Delegado Tobias Amigos, como vocês todos sabem, estou sendo perseguido por uma personagem que eu mesmo criei. O cara não se convence disso de nenhuma forma e acredita seriamente que existe mesmo. Muita gente inclusive já o viu na rua. Antes de continuar, vou contar um 'causo': sábado, eu estava subindo a rua Augusta e uma pessoa gritou, lá do outro lado: 'Ô, Lísias, sou sua personagem!!' Ou seja, a coisa está começando a me deixar de fato preocupado. Assim, para provar que o Delegado Tobias é só um conjunto de contos, vou agora expor os procedimentos de realização não apenas do texto, mas do próprio e-book. Um exemplo: o crítico Victor da Rosa é personagem na terceira parte. Aqui está a autorização que ele assinou, liberando o uso da imagem dele. Está claro, senhor Delegado?

Eu, Victor da Rosa, autorizo o escritor Ricardo Lísias e a Editora e-galaxia a usar minha imagem e foto de minha autoria no ebook *Delegado Tobias*, inclusive nas partes do livro que existem por assim dizer fora dele, sem custo para o autor e a editora.

Nome:

Victor da Rosa

Assinatura:

Victor da Rosa

XII.

ESTOU SAINDO DO FACEBOOK Como vocês todos sabem, venho sendo assediado por um certo Delegado Tobias, personagem que eu mesmo criei, mas que usando o conceito de autoficção convenceu-se de que existe. Primeiro tentou proibir meu livro, depois mudou de ideia, convenceu a imprensa de que existe, os editores de que é escritor e agora está atrás da crítica. É incrível como esse cara convence todo mundo de tudo, menos de que eu o inventei. Não sei onde isso pode parar. Tenho receio de que agora ele atinja meus amigos. Qual o próximo passo? É óbvio: convencer todo mundo de que eu não existo. Por isso resolvi sair do Facebook. Aliás, vou parar de usar o computador. Acho que vou voltar à literatura de verdade (da máquina de escrever para o livro), tempo em que nada disso acontecia e, melhor ainda, eu existia. É isso. A gente se vê, pessoal, um abraço a todos.

O PROCESSO

I.

Ricardo Lísias, Paulo Tobias e Lucas Valverde. Ela nunca ouviu esses nomes antes. Alguém precisaria elucidá-la. Você terá de ser um pouco mais claro. Você: a voz do outro lado da linha. Rouca, de cigarros, ela supõe, a voz não pertence a nenhum dos repórteres habituais, dos cadernos policiais. Ela não consegue refazer o caminho que articula, em retrospecto, a voz a uma boca, a boca a um rosto, o rosto a um corpo. Ela apenas reconhece os sons que chegam através do aparelho, antigo e cheio de fios, e os interpreta como nomes: como Ricardo Lísias, Paulo Tobias e Lucas Valverde. Na sua cabeça, homens sem forma. Pessoas-palito, desenhadas por crianças pequenas. Talvez, foragidos, os primeiros. Entre eles, possivelmente, um contraventor. No Brasil, poucos são os indivíduos inocentes. Mesmo ela: se quisessem passar sua vida a limpo, Deus, e somente Ele, sabe o que conseguiriam desenterrar.

A Justiça Federal não censura obras artísticas há quase duas décadas. Quando muito, recomenda restrições etárias. Mas isso não costuma acontecer com a literatura, e sim com o cinema, o teatro ou a fotografia. Imagens chocam com mais facilidade. Por tudo isso, ela responde com estranhamento às perguntas do dito jornalista, a respeito da suposta censura ao e-book *Delegado Tobias*, que ela também não conhece. Ela não gosta de e-books. Além do mais, o termo autoficção, em questão no documento indagado, diz-lhe muito pouco; nada além do que sugere a própria composição da palavra. Isso posto, é claro que, sim, ela irá averiguar. Por enquanto, não há o que ser declarado, tirando o que já foi falado. Não, esta não é uma declaração oficial.

Ela não encontra uma liminar relacionada aos nomes ou termos mencionados. Muito menos o registro de um juiz chamado Lucas Valverde. Esta ausência a inquieta ainda mais. Liminares não indexadas podem ser frutos de um erro qualquer; mas juízes não registrados não existem. Se o dito juiz existisse, ela provavelmente o conheceria e, se não, o obteria com facilidade. Os dados estão todos ali, à sua disposição. À distância de uns poucos cliques, para ser exata; a uma distância muito mais temporal que espacial. Os dados, os seus dados, e os de quase todos os cidadãos, se encontram, hoje, em todos os lugares e em lugar algum. Portanto, se houvesse uma liminar deferida por um juiz Lucas Valverde, ela teria como identificá-la, sem nem mesmo ter de mexer as pernas para sair de sua repartição. Não há liminar, porque não há juiz.

Ela odeia quando essas coisas acontecem. Não lhe pagam para fazer denúncias. Pagam-lhe para escrever declarações e, eventualmente, para esclarecer eventuais dúvidas, com respostas que foram repassadas a ela. Solucionar enigmas jurídicos não integra o rol de competências de uma assessora de imprensa. No entanto, não se pode fugir do lugar onde se está. Esta é uma das artimanhas da língua, e também da vida. Sempre se está no lugar em que se está. O presente se confunde com a eternidade.

Como não há uma liminar e não há um juiz Lucas Valverde, e, como alguém viu uma liminar assinada por um Lucas Valverde, outro alguém forjou essa liminar. Esta é a única conclusão possível a quem habita aquele edifício velho há um certo tempo.

Em breve, esse outro alguém vai ter uma bela dor de cabeça. O pensamento, não a condene, faz com que ela sorria, de leve. As pessoas têm de aprender as implicações dos seus atos. Por bem ou por mal. Não se pode inventar mentiras sem pagar pela verdade. Quem falsificou o documento, e ela ainda não entendeu bem quem foi que fez isso, em breve vai perceber que toda palavra guarda consigo uma consequência. Especialmente, quando esta palavra é emitida pela boca gigante do Estado. Também as máscaras ocasionalmente transformam seus mascarados, mesmo após serem despidas. Não finja ser quem você teme, nem quem você ama, nem quem você odeia. Conselho. Agora, por ofício e por desencargo, ela vai denunciar você.

II.

Falta só o número do processo para atingir a perfeição. Coisa que poucas pessoas notariam. É uma liminar muito bem falsificada.

Ele refaz o percurso das postagens, da que vê até a publicação original; sua curiosidade o conduz ao tal Ricardo Lísias. Ele não o conhece, mas diria que não simpatizou muito com o sujeito. Escreve demais, declara-se escritor e tem um rosto estranho. Fino embaixo, largo em cima. Meio chorão. Remelento. Postura de quem dorme demais e trabalha de menos. Deve gostar de curtir com a cara dos outros. Gerar polêmicas. Contrariar a ordem. Com certeza, ele gosta de contrariar a ordem. Para ele, a Justiça não tem valor nenhum, não é verdade? Acha que está acima de tudo. Acima de todos. Ah, mas agora ele se deu mal. Ah, se ele se deu mal! Brincou com quem não devia. Mesmo que por acaso. Não importa.

Se ele se compraz com o sofrimento alheio? Evidente que não. No máximo, a morte de um bichinho, um pernilongo, na ponta dos dedos; o canalha, afinal, se alimentava com sangue seu. Nada mais justo que morrer com uma bela espalmada. Dessas que fazem bastante barulho. Ardem, só de ouvir. Quer ouvir para comprovar? Brincadeira. Uma piada aqui, outra acolá. Rir não machuca ninguém, desde que se ria com inocência. Que se tenha bom gosto.

Ele, sim, é um sujeito engraçado. Seus amigos também acham; são como ele: engraçados que só vendo. Ele prefere estar entre eles. Chama-os, consigo mesmo, de seus. E prefere estar entre os seus. Os outros que fiquem entre os deles. O tal de Lísias que não se arrisque a se aproximar demais. Aí, sim, teria motivos para chorar, o remelento gozador. Com Justiça não se brinca. Espere, Lísias, espere e veja o que vai acontecer quando ele for juiz.

Quem sabe seu próximo caso não cai com ele.

III.

Chama-se Fernando Araújo. Trabalha na Seção de Atendimento ao Cidadão da Procuradoria da República do Estado de São Paulo. Ao receber uma denúncia, ele a registra. Gera um documento, que oficializa sua existência, bem como sua posterior investigação. Neste caso, neste estranho caso, Fernando se depara com duas denúncias correlatas, ambas referentes à falsificação de documento público. Numa delas, consta um pedido de sigilo; o denunciante que requer a preservação de sua identidade atua como advogado. Deve saber o que e por que está fazendo, e, mesmo que não saiba, que diferença faz? Tão pouca. Na outra, não consta pedido nenhum, mas a identidade da requerente já está marcada como SIGILOSA, e ele não se esforça para identificá-la.

Fernando acata o pedido do advogado e cadastra o documento referente à sua pessoa como RESERVADO. Encaminha a denúncia ao Excelentíssimo Procurador da República; e expressa, no arquivo, a esperança de que o Excelentíssimo adotará as medidas que entender necessárias. Como rege o protocolo, o documento não vai direto para o Excelentíssimo Procurador da República, mas para, antes, na Divisão Criminal Extrajudicial (DICRIMINEX) da Procuradoria da República do Estado de São Paulo.

IV.

No DICRIMINEX, quem o examina é Emerson Foruyama, que averigua se Ricardo Lísias, o nome denunciado, já possui antecedentes ou menções no sistema judiciário. Não, o nome Ricardo Lísias não consta em sua base de dados.

Emerson despacha o documento ao Gabinete do Procurador da República, lembrando-se de acrescentar que tudo está disponível a eventuais novas apreciações, se as circunstâncias assim o demandarem. Obedecendo aos critérios de praxe, o sistema ÚNICO distribui a presente denúncia à Excelentíssima Procuradora da República Doutora Priscila Pinheiro de Carvalho. Boa sorte.

V.

Priscila, desejosa de evidências palpáveis, solicita a José Moreno Neto, técnico administrativo do Núcleo Técnico de Combate aos Crimes Cibernéticos, que imprima as URLs indicadas nos documentos, onde talvez Ricardo Lísias tenha cometido algum delito. Sim, ela pede que materializem, com tinta e papel, as postagens desse homem, a fim de que possam analisá-las e anexá-las às suas atas.

Há um pequeno problema com essa ordem, pois a URL do perfil de Ricardo Lísias remonta a 2010, e como Ricardo Lísias parece não ter mais o que fazer além de postar besteiras no Facebook, a impressão de suas atividades virtuais exigiria uma quantidade esdrúxula, impraticável, de papel. Por sorte, José se atém às publicações mais recentes e à fotografia que está em questão; e, junto a elas, às impressões, envia o resultado de uma pesquisa inicial que aponta que o domínio facebook é de responsabilidade da empresa norte-americana Facebook. Perfeito.

Reinaldo Paulino, outro técnico administrativo, agora do próprio Gabinete da Procuradoria, organiza os papeis, visando a resguardar qualquer materialidade delitiva, além de melhor disponibilizar os resultados para sua chefe. A Excelentíssima.

VI.

A Excelentíssima, de posse das evidências supracitadas, reconhece fortes indícios das infrações tipificadas pelos itens 304 c/c art 297 do Código Penal. Sendo assim, remete os autos à Delegacia da Polícia Federal de São Paulo, para que se instaure o inquérito e se elucidem os fatos. Recomenda, a Excelentíssima, de antemão, a oitiva de Ricardo Lísias, por meio de intimação a ser entregue nos endereços abaixo. Note que eles já sabem onde vive esse homem, Ricardo Lísias.

Eduardo Bilharinho, Escrivão da Polícia Federal, Classe Especial, apensa os autos, lavra-os e os repassa a Notícia de Fato (NF), de onde Christiane Rodrigues, também Escrivã da Polícia Federal, Classe Especial, o assume e novamente apensa e lavra, antes de apresentá-los a Andrea Alves Martins, Delegada da Polícia Federal, Primeira Classe, que os recebe e imediatamente os remete ao Delegado Chefe da Delegacia de Repressão aos Crimes Fazendários, onde ela mesma trabalha.

Chama-se, Rodrigo Adriano, Delegado da Polícia Federal, Classe Especial.

VII.

Rodrigo Adriano designa o Delegado de Primeira Classe, Cícero Estrano Moraes, para conduzir o inquérito. Quem lavra os autos é o Escrivão Pedro Paulo da Silva Cordeiro, Classe Especial.

VIII.

Não obtendo sucesso em sua busca pela compreensão dos fatos, Cícero solicita um novo prazo para investigar, por meio de auto lavrado, uma vez mais, por Pedro Paulo, Escrivão, Classe Especial. Márcio Araújo, Excelentíssimo Procurador da República, concede 120 dias para o apuramento das eventuais contravenções.

IX.

Dessa vez, o Delegado Rodrigo Adriano distribui o inquérito ao Delegado Giovani Celso, noutra auto lavrado por Pedro Paulo. Giovani assume as investigações já atrasado, pois além de receber um caso começado, recebe, agora e simultaneamente, uma quantidade sobre-humana de inquéritos. Considerem as contingências, ao analisarem a data de seu despacho, autorizando a escrivã a recuperar os autos e iniciar efetivamente o trabalho.

Jessica Belivaqua, Escrivã de 3ª Classe, também está sobrecarregada, e é por isso que demora um tanto a atender o pedido de Giovani. No entanto, a corporação não está à espera de ninguém, e quando Giovani finalmente detém os autos em suas mãos, está de partida para a DP do Aeroporto Internacional de Guarulhos. Assim, o Delegado determina que o inquérito permaneça acautelado em cartório, à disposição da Chefia de sua presente delegacia, para nova distribuição.

X.

Rodrigo Adriano, numa nova peça lavrada por Jéssica, passa o caso ao DPF Luis Vanderlei. Como se a sua mesa já não estivesse entulhada de papeis, sua cabeça povoada pelos sacanas mais indecorosos, muitos deles uns verdadeiros marginais, Luis Vanderei precisa agora dedicar seu tempo a esse Ricardo Lísias.

Um escritor, aparentemente, que ao que tudo indica pensou que seria divertido falsificar um par de liminares para entreter seus leitores. Está escrito ali, no topo de cada um de seus documentos: Ricardo Lísias, preterido numa decisão, favorecido em outra. Resta descobrir quem são Paulo Tobias e Lucas Valverde.

Por tudo isso, e na realidade para entender que diabo foi de fato feito, o Delegado intima Ricardo Lísias a depor.

XI.

Não há precedentes. Nem há jurisprudência. De acordo com a narrativa de Ricardo, tudo não passa de um grande absurdo. Mas isso, longe de reconfortá-lo, o preocupa. Diante da loucura, as pessoas ignoram a razão e reagem com insanidade proporcional. Verdade. Basta pensar um pouco. Quando se vive um evento, diga-se, que destoa do que é considerado lógico, a última coisa que se faz é parar e pensar. E, de fato, há soluções que nascem dessas urgências imediatas. Intuição, como dizem os artistas. Tino, os esotéricos. Ou desespero mesmo. E sorte. Muita sorte. Seu ponto, contudo, é que o número de problemas supera consideravelmente o número de soluções. Dito de outro modo, quando você fica nervoso, você fica mais propenso a seguir seus instintos, sem sopesá-los com atenção. A socar a parede, por exemplo; ou a chutar um homem, se isso lhe parecer pertinente. E ele seria capaz de apostar que o Delegado não está exatamente calmo com a situação. Provavelmente, está perplexo. Com razão: ele, o Delegado, enfrenta uma questão que, sendo bem honesto, provém de um mundo quase apartado do dele. Se a culpa pertence ao Delegado ou aos artistas, escritores contemplados, ele não se sente capaz de opinar. Falta-lhe tempo para acompanhar os avanços estético-culturais, para usar o jargão dos artistas. Portanto, sim: certas questões discutidas no universo da arte contemporânea fazem com que, para muita gente, os artistas lembrem extraterrestes.

O caso Lísias, como ele o considera, é astucioso. Ricardo Lísias, o cliente que agora lhe reporta minuciosamente sua história, escreveu um e-book. Este Lísias, evidentemente, é uma pessoa, assim como ele, Pedro, seu advogado. A despeito de suas diferenças, suas semelhanças os enquadram numa mesma espécie. Lísias veste calças e casaco de abrigo, parece que foi correndo ao escritório, e seu nariz escorre sem parar, o que o obriga a fungar repetidamente, para o desconforto de Pedro; para Pedro, nada justifica a ausência de sapatos e camisa adequados, e isso nas raras vezes em que as contingências não lhe exigem o recorte fino de um terno. A forma como você se apresenta influencia mais que diretamente a forma como te tratam. Por isso, ele não funga, ele quase nunca funga, espera a coriza atingir um limite insuportável dentro do nariz até fungar; então, retira um lenço de pano, não de papel, do bolso interno do paletó, e se desculpa antes de assoar o nariz com delicadeza e guardar o lenço num outro bolso, o das calças, do traseiro. Longe das vistas de todos. Não: ele e Lísias, o ranhento, não se parecem um com o outro; não ficarão amigos, nem darão risadas juntos. Ainda assim, ele e Lísias são seres humanos. Não são?

O outro Lísias, Lísias lhe explica, cansado, o Lísias a que se referem os nomes escritos nas liminares, não é um ser humano. É uma personagem. Ele, Lísias, já passou por isso antes,

por ocasião do seu último romance, *Divórcio*. Naquela época, também confundiram-no com uma figura homônima a ele. Sim, talvez ele precise repensar suas escolhas literárias. Mas isso não está em questão neste momento. Eles, delegados, procuradores e escrivães investigaram personagens de livro esse tempo todo. Paulo Tobias, Lucas Valverde e o outro Lísias só existem enquanto ficção. O Facebook foi apenas uma extensão do e-book. Lísias, este Lísias, fingiu ser o outro, para potencializar a narrativa do e-book; narrativa que, percebe a ironia, trata exatamente da não distinção entre realidade e ficção. Umas das liminares, a segunda, fala disso.

Imagine a surpresa de Lísias ao receber a intimação. Parecia, no começo, uma pegadinha de mau gosto; depois, um sonho, depois, um pesadelo. De novo, não. Pelo amor de deus. Ele não aguenta mais ter que provar aos outros que ele é realmente ele. Porque, ao cabo, se trata disso: de provar que ele é Ricardo Lísias e, com isso, provar que o outro Ricardo Lísias não existe. À imagem e semelhança de Tobias. Ora: ninguém deveria ter que provar que existe. Pobre Tobias. Quer dizer, pobre Lísias. Pode rir. É só uma piada ruim. Mas carrega uma verdade. Dá trabalho demais, essa defesa sucessiva da existência. Exaure. Além do mais, desta vez, ele não vai ter que simplesmente demonstrar que o que acontece num romance se restringe às subjetividades de seus leitores. Subjetividades, anote esta palavra. Ele vai ter também de lembrar a todos que o Facebook não é a vida real. Não? Não. Por último, não o leve a mal, isso tudo não passa de um desabafo, mas ele vai gastar uma quantidade respeitável de dinheiro.

Ah, sim. Infelizmente, processos criminais custam, como disse Lísias, uma quantidade respeitável de dinheiro. Envolvem muitas pessoas, muitas horas de trabalho. Sobretudo, quando se fala de um caso que não tem precedentes e nem jurisprudência. Ele brinca que, em casos assim, a defesa tem de ser tão inventiva quanto as ações do defendido. Lísias que não espere nada menos que um samba no interrogatório. Ele tosse. Ou ri. Sua risada lembra uma tosse, e vice-versa, o que dificulta a interpretação de Pedro. De qualquer maneira, ele prossegue, apesar de usualmente se posicionar contra a publicização jurídica, esta é uma situação excepcional. Comunicar a imprensa se torna uma estratégia de sobrevivência. E Lísias, afinal de contas, é uma figura pública. Quem sabe, isso não chega até a polícia antes do próximo dia vinte.

O ÚLTIMO AUTO

Disse-me que escreveu. Libertar-se seria um exagero; escrevendo, desprende-se. Como quando desafivelamos um cinto, após uma refeição farta: afrouxamo-nos, e nossa barriga incha, satisfeita. Ricardo Lísias laceou as cordas de seus demônios, mas manteve-os próximos de si.

Disse-me isso. Ou assim o compreendi. Quanto mais escrevo, menos entendo.

Escrever, Ricardo admitiu, para ele corresponde a viver. E Ricardo me contou, em verdade confessou, como, palavra a palavra, colou-se ao corpo impossível de um investigador. Chamava-se Paulo Alinde Tobias. Um diabo, qualificaria mais adiante Ricardo, posto no mundo por ninguém menos que ele mesmo. Um diabo, que vivia como ninguém.

Nascido em São Paulo, em 1958, fascinou-se desde muito cedo pela criminologia, adentrando, assim que pôde, seu universo. Tobias, sujeito de berço, logo chegou à posição de delegado da Polícia Civil. Gostava, prosseguiu Lísias, de confrontar transgressões excepcionais. Assassínatos misteriosos, roubos insolúveis, litígios e falsificações engenhosas. Tudo o que beirava o fantástico lhe interessava. O extraordinário. Porque, e neste momento a voz de Lísias reduziu-se a um sussurro, quase que a um suspiro, o que não se pode explicar por inteiro serve melhor à literatura. Como à vida. Tem de haver algo que nos escape. Para que a graça sobreviva. Não o gracejo: a graça.

Madrugada ainda, anterior ao amanhecer, Lísias digitava a história de Tobias. Compunha-a, e vejo esta imagem com nitidez, como um músico, além de escritor. Um pianista: tecla a tecla, em busca da harmonia mais adequada. Ou de sua ausência. Afinal, Paulo, o delegado, investigava uma morte particularmente intrigante: um autor assassinado por outro, um homônimo. Batizaram, ambos, como Ricardo Lísias.

O segundo, o acusado, se defendia alegando que apenas escreveu a morte do primeiro. Não poderia, não deveria ser incriminado por exercer sua profissão. A despeito de pouco reconhecida, a escrita literária continua a ser um ofício, praticado por muitas pessoas. Livres, em sua maioria. Conquanto, presumo, e creio que Lísias concorda, em nada inocentes.

Tobias não compreendia o caso, Ricardo escrevia. E divertia-se, ao mesmo tempo em que se entristecia. Padecia da dor que ele mesmo provocava. Pobre Tobias! Pobre Ricardo! Ele não conseguia parar de rir, de sofrer. O trabalho o consumia, manhã adentro, e a ficção, seu artifício, o excitava: letra seguida de letra, depois silêncio e um muxoxo, um suspiro e mais palavras. Erguia-se, mareada, a obra. À sua frente, iluminava-o a luz fria da tela, lá fora, protegido pelo vidro grosso da janela, despertava o céu rubro-acinzentado, e uma cabeça de

homem grisalho, a calvície muito próxima, a fronte brilhante, encarava-o de lugar algum. Ricardo gozava do prazer da concepção, enquanto também sucumbia à imaginação de seu avesso. Ser personagem, ao invés e além de autor.

Escreveu-se, novamente. Seu nome. Ricardo Lísias, todo-poderoso-escritor, pretensamente irritado, invadiu de súbito a narrativa. Ameaçou pôr fim à realidade que com tanto esmero havia urdido. Encerraria, de uma vez e para sempre, Tobias e o plano que ele habitava, junto aos outros Lísias e a outros tantos personagens.

Fez da vida de Tobias uma tragédia: vencido o (anti)herói, seu mundo desapareceria. Existindo, salvaria sua pele e a dos outros. Apenas uma pessoa o separava do futuro: Ricardo Lísias. E Tobias, Ricardo admitiu, lutou como e o quanto pôde. Gritou, xingou e difamou sua incontestável esfinge. Recorreu até mesmo à Justiça.

Por Deus! À Justiça! Eu existo!, berrava Tobias. Eu existo!

E Ricardo aceitou: deixou-o vivo, não destruiu sua narrativa. Entretanto, condenou-o à luta eterna. Não adicionaria sequer uma linha sobre as conquistas de Tobias. Jamais ele conheceria a satisfação de existir sem duvidar. Nunca viveria uma vida comum. Seria, daquele instante em diante, um homem fadado à tentativa de convencer os outros de que, sim, ele existe, e de que nada disso é um sonho ou uma ilusão. De que ele é ele mesmo e ninguém mais. Não outra pessoa. Não uma personagem. Ele: um homem com um nome. Que gosta de comer. Precisa dormir. Ressente-se do presente e do passado. Conjectura o que um dia poderia ter sido. Quem ele poderia ter sido. Isso tudo. Tudo isso.

Mas nada disso Ricardo Lísias escreveu. Houvesse ele escrito, talvez tivesse notado que, ao negar a existência de Tobias, contestava também sua própria existência. Cara de um, palavra de outro, é o que dizem. Há muito que Tobias já não fala ou escreve nada, mas Ricardo Lísias, como que a imitá-lo diante de mim, não cessa de afirmar com desespero crescente:

Eu existo! Eu existo! Eu existo!

E eu custo a acreditar.

4 ARTE E AUTORIA

No primeiro capítulo, apresentei o sistema que norteia este trabalho: suas bases teóricas e práticas, a partir de um breve exemplo de sua aplicação. Dediquei-me, neste exercício, a fundamentar a metodologia do que chamei, um pouco garbosamente, de *crítica da arte viva*. Ou seja: de uma crítica que conceba a arte como um fenômeno em ação e que assuma uma postura similar a seu alvo, por meio da já mencionada elaboração de relatos de risco; nestes, vale lembrar, interessa desdobrar analiticamente o maior número possível de mediadores a respeito de um determinado acontecimento, e depois narrar - num mapeamento verbal - sua rede.

No segundo capítulo, confrontei a metodologia proposta com um caso particularmente desafiador: o complexo imbróglio concernente ao *Delegado Tobias*, *O Caso Tobias*, em que vida e obra de Ricardo Lísias se justapõem com radicalidade extraordinária. Por meio de procedimentos distintos, empenhei-me em simular o evento, numa tentativa de transformar em palavras e frases suas virtuosos temporal, espacial e actancial. Nestas circunstâncias, podemos qualificar esse capítulo como um estudo de caso ou, ainda, como um capítulo pragmático: de reconstituição prática de um conjunto de ações, seus efeitos e suas causas.

Agora, no terceiro e último capítulo, ensaio uma porção de considerações de natureza *ontológica*. Opto por novamente utilizar o verbo ensaiar, pois não pretendo exaurir o resistente problema sobre o qual me debruço. Entretanto, não enfrentá-lo não me pareceria correto. Dedicamo-nos, pois, a estudar *como* se comportam obras de arte e *o que* podem produzir essas obras. É tempo de finalmente nos perguntarmos *quem é* ou *quem são* aqueles que as compõem e que as enunciam.

Adentraremos, portanto, a discussão que orbita em torno da autoria e, como faremos essa entrada pela literatura de Ricardo Lísias, começaremos pelo debate das categorias de ficção e autoficção. Necessárias ao presente argumento, foram elas também postas em ação, verdadeiramente disputadas na contenda concernente ao *Delegado Tobias*.

4.1 Ficção, não-ficção e autoficção

Ao substantivo ficção, o senso comum²⁹ atribui dois sentidos principais, constantemente negativados: invenção e mentira. Questionaremos ambos, em busca de um significado positivo, num brevíssimo mapeamento de suas controvérsias (LATOUR, 2012). Releremos o primeiro, menos concernente à arte e à literatura (em grande parte, aceita-se que uma peça verbal assinada por um artista deriva de uma ação intencional), sobretudo à luz das ideias de Bruno Latour e Donna Haraway; o segundo, este sim relacionado à produção literária, a partir de proposições de Dorrit Cohn e Anatol Rosenfeld. Da combinação dessas duas considerações, obteremos, por contraste, definições razoáveis e distintivas de ficção e não ficção, e, por desdobramento, a teoria necessária à interpretação do delicado termo *autoficção*.

O entendimento da ficção como exercício de invenção, diríamos de fabricação, depende, segundo a lógica que me esforcei para demonstrar no primeiro capítulo, da compreensão de uma relevante parcela do mundo como *questão de fato* (LATOUR, 2012). Essa postura sugere a existência de enunciados não fabricados e, por contiguidade, a viabilidade de objetividades isentas, imparciais e inquestionáveis; como que depreendidas de formalizações espontâneas a respeito do mundo e de seus integrantes, cujas origens não remetem a ninguém em específico.

Entretanto, lembra-nos Latour (2012), quando observados com a devida atenção, não há fenômeno que não advenha de intrincadas *questões de interesse*, ainda que estas sejam ou estejam implícitas e mesmo inconscientes; não há, dessa maneira, acontecimento que não tenha sido articulado por um ou mais sujeitos. Sob esta ótica, a subjetividade não se opõe à objetividade, e sim a condiciona: um saber, e por consequência uma formalização, emerge de uma ação realizada por alguém: por um agente individual ou, mais provável, coletivo, enredado a outros tantos atores e actantes (LATOUR, 2012).

Donna Haraway oferece, quanto a este aspecto, uma exposição exemplar, num ensaio intitulado como “Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial” (1995). Por um lado, contrapõe-se aos discursos predominantes nas ciências exatas e biológicas, que tendem a uniformizar o universo segundo seus próprios critérios, supostamente não corporificados; e, por outro, a certas correntes do marxismo que generalizam e, não raro, naturalizam condições particulares de exploração. Logo, numa terceira

²⁹ A respeito desta controversa categoria, conferir o esclarecedor ensaio de Clifford Geertz, “O senso comum como sistema cultural” (2014). Nele, Geertz, principal representante da antropologia interpretativa norte-americana, afirma ser o senso comum “um corpo organizado de pensamento deliberado” (p. 79), e não uma porção de opiniões ditas naturais e na prática naturalizadas. O senso comum, diríamos, para retornar a Latour, é também composto de questões de interesse.

via, Haraway defende a produção e a produtividades das perspectivas parciais. Em suas palavras:

a objetividade revela-se como algo que diz respeito à corporificação específica e particular e não, definitivamente, como algo a respeito da falsa visão que promete transcendência de todos os limites e responsabilidades. A moral é simples: apenas a perspectiva parcial promete visão objetiva (HARAWAY, 1995, p. 21).

Com essa afirmação, a pesquisadora nos remete a outra qualidade inerente aos processos de figuração, sobretudo àqueles que se propõem a relatar um evento com vistas a seu esclarecimento. Refiro-me à mediação (LATOURE, 2012); porque, por mais pretensamente fiel que seja um texto a seu alvo, sua reprodução exata está, em última instância, fadada ao fracasso e a uma modalidade diversa de sucesso. As palavras, testemunhamos, e as formas em geral modificam as coisas, na medida em que, literalmente, as transformam. No que concerne à enunciação, não há, para o bem e para o mal, fidelidade absoluta.

O que existe, e não se pode negar sua diferença, é ética e rigor, comprometimento com a objetividade, inclusive na assunção de suas limitações. A objetividade, sua possibilidade, se vincula, assim, à assunção de uma mediação parcial, fruto de uma ação subjetiva. Por tudo isso, nas presentes circunstâncias, utilizar artificialidade como critério para distinguir a ficção, bem como para desconsiderar suas eventuais potências, constitui, no contexto que desenhamos, um equívoco prático e metodológico.

No que tange à ficção literária, entretanto, estas questões não se aplicam, ou têm sua relevância diminuída. Pois, novamente sob o prisma do senso comum, circula a consciência de que, substantivamente, quem escreve o que lemos é o escritor ou a escritora que assina o livro. E, de fato, quando se pensa em ficção literária, fora do campo literário, composto por literatos e entusiastas, emerge o sentido de *mentira*, junto ao de invenção.

Trata-se, mais uma vez, de um significado muito particular do termo, que se opõe a outro, igualmente específico, de verdade. Para abordá-lo, creio, teremos de voltar à problemática dos campos de referência interno e externo a uma composição verbal.

Em geral, as afirmações de que o que ocorre na ficção é “de mentira” - emprega-se até mesmo o diminutivo “mentirinha” - se referem a uma não correspondência rigorosa entre o universo intencionalmente projetado por um romance (ou outro gênero literário) e o universo mais amplo, também intencionalmente articulado, no qual esse romance se insere (ROSENFELD, 2014, p. 17). Como vimos, um romance, ou outra verbalização ficcional, concebe, através da linguagem, um mundo relativamente autônomo, ao continuamente aludir a

ele (COHN, 1999, p. 13). Nesse sentido, constitui um circuito à primeira vista fechado, e que se relaciona em menor ou maior grau com o mundo no qual se posiciona: este mundo, em que vivemos nós, pessoas de carne e osso.

Contudo, e outro equívoco reside nesta constatação, na prática, a literatura *acopla* realidades distintas, porém fronteiriças a este nosso mundo; realidades contíguas, cujos limites nem sempre são discerníveis a olho nu (ANDRADE, 2001, p. 15). Apesar disso, a qualidade autorreferencial, em algum grau precisa ao soerguimento de uma narrativa, desloca a problemática da verdade, no tocante à arte e à literatura, ao ancorá-la a outros campos de referência, também contíguos.

De cunho filosófico e longamente alimentada, não me alongarei nesta controvérsia. Resumo-me, por isso, a registrar uma breve, mas ampla síntese de Anatol Rosenfeld a seu respeito, e a segui-la de uns poucos comentários, na condução do argumento que sustento.

O termo “verdade”, quando usado com referência a obras de arte ou de ficção, tem significado diverso. Designa com frequência qualquer coisa como a genuinidade, sinceridade ou autenticidade (termos que em geral visam à atitude subjetiva do autor); ou a verossimilhança, isto é, na expressão de Aristóteles, não a adequação àquilo que aconteceu, mas àquilo que poderia ter acontecido; ou a coerência interna no que tange ao mundo imaginário das personagens e situações miméticas; ou mesmo a visão profunda — de ordem filosófica, psicológica ou sociológica — da realidade (ROSENFELD, 2014, p. 18).

Rosenfeld, percebe-se, qualifica como “verdade” o que uma obra literária pode produzir, em tratando-se de estrutura e coerência internas, e acrescentar à realidade, em termos de “visão profunda”. Não se detém na precisão com que esta obra se reporta a fatos ou pessoas preexistentes à sua escrita ou leitura; não por menosprezar sua importância, mas porque, reitero, a rigor, esses fatos e pessoas não participam dos campos de referência projetados pelas criações ficcionais. Desta compreensão, também compartilha Dorrit Cohn, que afirma que julgamentos amparados no critério de verdade - em termos de fidelidade factual - servem somente às biografias e aos relatos históricos, e não à ficção literária (COHN, p. 17).

Ambos os autores, dessa maneira, defendem que a ficção se liberta do compromisso de reproduzir o que lhe aconteceu, porque, por definição, consiste na invenção de figuras que até então não existiam e principalmente na assunção das perspectivas dessas figuras; por consequência, a ficção se desenvolve através da narração de fatos inéditos: as vivências e experiências dos seres que fabrica, que, por sua vez, habitam mundos proporcionalmente inventados. Cohn, a esse respeito, esclarece a questão, ao defender que “o principal processo

pelo qual a ficção altera o mundo real (...) é aumentando sua população: implantando nele os seres imaginários que nós usualmente chamamos de personagens” (COHN, 1999, p. 17).

Esta concepção de ficção, bastante formal, permite a distinção entre trabalhos ficcionais e não ficcionais, sem necessariamente excluir um ou outro do amplo e disputado espectro contemplado pela literatura. Desse modo, as biografias, os testemunhos e os relatos históricos, a despeito de eventuais qualidades estilísticas e mesmo de trama, de uma organização inventiva ou não tão fidedigna - caso em que julgamentos a partir da categoria mais tradicional de verdade se aplicariam -, não são considerados textos ficcionais; de maneira similar, poemas fundados, por exemplo, na expressão de intimidades abstratas ou eventos físicos também não o são (ROSENFELD, 2014).

Nessas condições, notemos que, embora, a rigor, todo texto fomente retrospectivamente a imagem de um certo autor, o referido autor implícito, por princípio diverso do autor real, Cohn e Rosenfeld utilizam seus conceitos de ficção com razoável flexibilidade. Logo, vinculam sua prática a uma mediação particular, exercida, explicitamente ou não, pelo narrador ficcional.

A habilidade, o poder que o narrador possui de transitar, em alguns casos livremente, pelas consciências das personagens, na medida em que as transforma em linguagem, fundamenta a criação da ficção, sob as óticas apresentadas. E essa qualidade, sonhada e não tão praticável na realidade extraestética, define ontologicamente a criação ficcional³⁰ como a verbalização de subjetividades distintas das da figura que tipograficamente as transcreve. Nesse sentido, creio ser, inclusive, sintomático que Cohn manifeste, como Henry James, certa predileção pela narração em terceira pessoa, em que esta transmutação linguística se expressa de maneira mais explícita. Examinemos, então, uma pequena seleção de suas considerações, a fim de melhor ilustrar algumas das características da narração - em especial, aquelas atinentes às relações estabelecidas entre, a princípio, narradores, personagens e autores implícitos, cujas propriedades nos serão, em breve, preciosas.

De modo significativo, a teórica denota grande interesse pelos procedimentos através dos quais a narração apresenta as consciências das figuras que escreve. Um de seus estudos de maior repercussão, “Narrated Monologue”, que integra o livro *Transparent Minds: narrative modes for presenting consciousness in fiction* (1978), já citado no capítulo anterior, debruça-se sobre o que chama de “monólogo narrado”, ou seja, a narração em terceira pessoa de fluxos e

³⁰ Clarice Lispector, no não tão conhecido conto “Encarnação involuntária”, cria uma metáfora potente para o ficcionista: um sujeito que, de tempos em tempos, encarna algumas das pessoas com que se depara, no contexto da narrativa, involuntariamente. Assim, na duração dessa fusão, o sujeito experimenta as particularidades que fazem da pessoa que encarna uma outra pessoa e, no entanto, por estar nele encarnada, a mesma.

pensamentos de uma dada personagem. Nestes casos, grosso modo, a consciência da personagem afeta o léxico e a sintaxe predominantemente assumidos pelo narrador, mas não chega a invadi-los a ponto de ordenar sua desorganização. O recurso, muito explorado por autores como James Joyce, Virginia Woolf, Clarice Lispector, dentre tantos outros, com destaque a Ricardo Lísias - que, diga-se de passagem, constrói narrativas belíssimas com o monólogo narrado, como o conto “Anna O.”, inspirado nos relatos de Sigmund Freud -, produz uma voz ambígua, em que não se pode deduzir com rigidez absoluta as palavras do narrador e as da personagem; numa voz que é, por isso, coletiva, emitida por mais de um sujeito.

Essa incerteza faz com que o encontro entre narrador e personagens resulte numa figura que se difere de sua soma ou divisão; nesse processo, leva a um virtual paroxismo um fenômeno a que Mikhail Bakhtin se refere como dialogismo, a saber, a pluralidade linguística e discursiva que fundamenta o romance e a prosa ficcional. Assim, embora o tradutor Paulo Bezerra informe a ausência de um termo russo com acepção similar ao nosso “ficção” (BAKHTIN, 2015, p. 23), Bakhtin é bastante claro ao defender que “o heterodiscurso introduzido no romance (quaisquer que sejam as formas de sua introdução) é *discurso do outro na linguagem do outro*, que serve à expressão refratada das intenções do autor” (BAKHTIN, 2015, p. 113, *itálico do autor*). Pois, segundo Bakhtin, esta forma se manifesta precisamente como uma representação do *heterodiscurso*; romances e novelas constituem, assim, um gênero que representa a linguagem pelo uso da própria linguagem (BAKHTIN, 2015, p. 129) e a apresenta como um fenômeno vivo, dissonante e estratificado por quem o enuncia (BAKHTIN, 2015, p.30), no instante e na situação de sua enunciação. Esta segunda qualidade autorreferencial da prosa ficcional visa à encenação da “vida das palavras” (BAKHTIN, 2015), e não dos sujeitos reais que as emitem. No monólogo narrado, então, ocorre uma simbiose entre as vozes do narrador e do personagem, que impede o discernimento entre um e outro; como se a refração, a influência que, de acordo com Bakhtin, as palavras ligadas a um determinado objeto exercem sobre um emissor que busca verbalizá-lo, atingisse um grau inédito de distorção, levando este emissor a um comportamento peculiar. Narrador e personagem, pois, se acoplam um ao outro, e passam a agir discursivamente como uma entidade que não se deixa reduzir a nenhuma das figuras iniciais, nem mesmo a de seu autor.

Registradas essas afirmações, sigamos aos comentários sobre a primeira pessoa. Afinal, a não predileção de Cohn por seu uso não implicaria, em nenhum momento, sua não consideração e sua não apreciação. Com essa operação, contemplamos os dois pontos de vista predominantes nas literaturas moderna e contemporânea, num panorama necessário ao posterior desdobramento do conceito de autoficção.

De fato, também em primeira pessoa, e por vezes com intensidade ainda maior, enxerga-se a proeminência da mediação do narrador. Lembremo-nos, para novamente voltar ao ecossistema de Ricardo Lísias, dos narradores que habitam a obra de Samuel Beckett e de alguns de seus procedimentos mais evidentes. Explicitamente inventados, fisicamente precários ou precarizados e barbaramente articulados no tocante às potências verbal e cerebral, estes narradores têm por costume o distanciamento de si mesmos, na composição de alteridades divergentes: observam-se, mesmo com a manutenção do presente verbal, de longe. Ademais, repetidas ocasiões, muitas das quais para arranjar alguém com quem conversar, duplicam-se para viabilizar algum tipo de interlocução e falam consigo mesmos. Assim também o faz, à sua maneira, Ricardo Lísias, o narrador-protagonista de *Divórcio*, homônimo a seu autor, que, logo na primeira cena, assiste à sua morte fora de seu corpo e utiliza-se do discurso indireto livre para citar seus - e a ambiguidade é aqui proposital - próprios pensamentos, noutro recurso contemplado por Cohn no livro citado (1978). Perceba-se, portanto, que a presença de um narrador em primeira pessoa em nada facilita a resposta à celebre pergunta “quem fala?”.

Seja como for, em terceira ou em primeira pessoa, e até em segunda, a mediação exercida por um narrador cria uma alteridade substantiva, distinta de seu autor e relativamente plural, que funciona como chave para a apresentação de demais alteridades, inclusive derivadas da sua. Seu exercício alicerça as definições primordiais de Cohn e Rosenfeld acerca da ficção. Seguiremos junto a elas, pensando, portanto, a ficção como a assunção criativa e deliberada de perspectivas inicialmente alheias às do sujeito ficcionista. Com isso, conseguimos estabilizar, por relativa negação, a categoria de não ficção, enquadrando sob seu espectro os textos articulados sem a criação de um narrador diverso de seu autor. Passemos, portanto e finalmente, à autoficção.

Controverso e em ininterrupta disputa, aceito por uns e negado por outros, o termo foi apresentado pelo escritor Serge Doubrovsky, em 1977, na quarta capa de seu romance *Fils*. Nele, autor e narrador-protagonista compartilhavam de um mesmo nome, assim como em outros de seus romances futuros e em *Divórcio* e *O Céu dos Suicidas*, de Ricardo Lísias; nesse aspecto, *Delegado Tobias* se distingue pela ausência de um narrador homônimo, por uma narração múltipla e em terceira pessoa, e pelo fato de que nenhuma das três personagens chamadas Ricardo Lísias protagoniza a narrativa.

A correspondência tripla é, ao menos de início, relevante, visto ter Doubrovsky se inspirado numa lacuna deixada por Philip Lejeune, em seu ensaio “O pacto autobiográfico” (2008), publicado pela primeira vez em 1973. Nele, Lejeune aventava a impossibilidade da reunião narrativa de um pacto romanesco, assumidamente ficcional, e um personagem,

protagonista, com o mesmo nome do autor; e, de fato, para Lejeune, a equação nominal entre autor, narrador e personagem é - ou era - uma das bases para o reconhecimento de uma obra como autobiográfica. Doubrovsky, assim, ao ficcionalizar sua própria pessoa, ou seja, ao criar um duplo homônimo a si mesmo, que narra fatos referentes à vida de seu autor, ocupa propositalmente a lacuna sugerida por Lejeune³¹; além disso, subverte os comentados limites entre os mundos intencional, da ficção e aquele exterior a ela.

Desde então, o termo atravessou uma sequência de contratempos, como registra o livro-dossiê organizado por Jovita Maria Noronha (2014). Há quem diga tratar-se de um fenômeno, mais que de um gênero; de um gênero, mais que de uma categoria analítica; de uma categoria analítica, mais que uma prática; de uma prática, mais que de um fenômeno; e assim por diante. Difícil, como afirma a organizadora, encerrar de uma vez por todas a que se refere este mutante substantivo, ecoando a pergunta de Philip Gasparini: “Autoficção é nome de quê?” (2014).

Antes de adentrar o debate em si, ressalto o espanto e a inquietação com que as práticas e teorias associadas à autoficção continuam a ser recebidas e, à semelhança do *Delegado Tobias*, a proliferação de narrativas a seu respeito. Os embates suscitados pela autoficção, parece-me, seduzem um número cada vez maior de pessoas que, embora não a entendam por completo e não se posicionem nem contra nem a favor de seu exercício, não param de falar sobre ela. E isso, penso, não acontece por acaso.

Como afirma Jean-Louis Janelle (2014), uma das características mais proeminentes da autoficção é justamente a provocação de uma hesitação no leitor, que tem de decidir entre assumir ou não a realidade factual da narrativa que lê. Essa incerteza, agora com relação às ligações efetivas entre ficção e realidade, arte e vida, talvez seja o que, com maior proeminência, caracteriza a autoficção; o que, como prática, a categoria específica. A tensão entre ficção e realidade - campos de referência distintos por princípio -, evidenciada pelo termo, resulta numa aparente e misteriosa contradição. Pois, se a ficção, como vimos, se pauta na assunção criativa de perspectivas alheias, a autoficção executa essa operação por meio da mediação de um duplo muito particular: um personagem, já de início, homônimo a seu autor, em variadas e sobretudo verificáveis medidas semelhante a ele e, ainda assim, diverso, fabricado, numa relação de ambiguidade intencional com a realidade exterior à sua narrativa.

Notemos, desse modo, que a operação requalifica o dialogismo proposto por Bakhtin e, mais tarde, diagnosticado exponencialmente por Cohn, ao introduzir a *pessoa* do autor e, por conseguinte, o seu mundo à realidade articulada pela narração. A indeterminação que, por

³¹ Doubrovsky chegou a escrever a Lejeune, antes da publicação de *Fils*, comunicando suas intenções formais.

exemplo, no monólogo interior, recobre o narrador, as personagens de um texto e o autor implícito se estende, na autoficção, ao autor “explícito” e seus pares. Habitam, afinal, os textos autoficcionais, personagens e narradores amplamente inspirados em pessoas reais, bem como são desenvolvidos por fatos que ecoam acontecimentos pretéritos.

Isso, é claro, não é novo, como bem ressalta Vincent Colonna (2014), para quem a autoficção opera como chave de leitura para as inúmeras experiências ligadas à ficcionalização de si. Nestas circunstâncias, experimentos tão variados quanto os de Jorge Luis Borges e a *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, podem ser compreendidos como variações *fantásticas* da autoficção (COLONNA, 2014, p. 39); nelas, no entanto, a ficção é evidente, e a confusão com a realidade, quase impossível. Diferentemente, na autoficção *biográfica* (COLONNA, 2014, p. 44), o escritor opta por fabular fatos ou experiências retirados de sua própria biografia, mas narrados com a liberdade de uma trama e de um narrador inventados. Encaixam-se, nessa variação, alguns dos livros de Lísias, assim como os de escritores como Julián Fuks, *A Resistência*, e Bernardo Carvalho, *Nove Noites*, para citar duas obras bastante discutidas na atualidade e narradas por emissores não autoneameados; e também os referidos romances de Ricardo Piglia, *Respiração artificial*, *Alvo noturno* e *O caminho de Ida*, narrados pelo semi-homônimo Emilio Renzi, em que o diálogo com a realidade se dá predominantemente pela similaridade entre autor e narrador. Roberto Bolaño, por sua vez, em certos casos, flerta com o que Colonna chama de autoficção *especular* (COLONNA, 2014, p. 53), na qual o narrador se posiciona à distância de casos dubiamente inspirados na realidade, como em *A literatura nazista na América*; e, em outras ocasiões, escreve sob a perspectiva do selvagem fugidio Arturo Belano, um duplo enviesado, cujo nome e cujas características remetem às suas³². E esta prática de híbrida duplicação do autor foi realmente exercida com notável regularidade, inclusive por Joyce e Beckett, com as figuras de Stephen Dedalus, no caso do primeiro, personagem de *Ulysses* e protagonista de *Retrato do artista quando jovem*; e de Sam e Mr. Hecket, respectivamente narrador e personagem de *Watt*, no do segundo (ANDRADE, 2001, p. 18).

Percebe-se, e a síntese as potencializa, as vantagens e as fragilidades da amplitude conferida por Colonna à autoficção: ao compreender uma quantidade infinita e variada de obras, arrisca-se a menosprezar suas diferenças. Mas, seja como for, na autoficção, em especial naquela considerada biográfica, o estatuto das ligações estabelecidas entre palavras e pessoas, ficção e experiência prévia, autor e narrador, se torna consideravelmente mais delicado, visto questionar a estabilidade dos limites que separam mundo e literatura - muitas vezes por meio

³² É famosa, inclusive, a afirmação de que Bolaño teria assinado seu último romance, *2666*, como Arturo Belano.

da revelação de vivências íntimas, privadas. Prova dessa aproximação é que os efeitos ocasionados pela prática da autoficção tendem a extrapolar o campo da fruição estética.

Ricardo Lísias, como vimos, foi processado e intimado por conta da transcendência de sua narrativa; e a esposa de Serge Doubrovsky, comenta-se, numa conhecida luta contra o alcoolismo, teve sua derradeira overdose após ler trechos ligados à sua pessoa, no romance *Le livre brisé*³³. Em ambos os eventos, recordadas suas diferenças de proporção, as consequências decorreram da importação de circunstâncias de um universo supostamente ficcional para este outro, não exclusivamente literário.

Entretanto, meu argumento, inspirado pelas colocações de Lehmann acerca da interrupção no teatro, defende que essa incerteza, relativa à autoficção, e seu consequente mal-estar advêm não de uma exceção propriamente dita às regras da ficção; não constitui, portanto, um gênero distinto. Pelo contrário: deriva precisamente de uma exposição excepcional das raízes que ancoram a ficção a este outro mundo, que é nosso. Ao invés de mascarar-la, a autoficção explicita a presença ativa de seu autor: coloca-a em xeque, em maior ou menor grau. Por consequência, evidencia a materialidade e a relatividade das ligações que associam escritores e narradores, narradores e personagens, linguagem e experiência - arte e vida, enfim.

Com efeito, como veremos a seguir, creio que adentraremos o arenoso terreno das diferenças quantitativas, e não somente qualitativas. Pois, parece-me, a autoficção revela a atuação do escritor junto ao narrador de maneira *mais* explícita, *mais* intensa e, ao mesmo tempo, *mais* indeterminada. Encontramos, afinal, pessoas, personagens, narradores e situações sobrepostos uns aos outros, e com uma intimidade desconcertante: como se a privacidade, e os limites que a circunscrevem, amolecessem, abrandassem.

Ao invés de um narcisismo exacerbado, a autoficção expressa, sob essa ótica, um fenômeno intuitivo e, ainda assim, potencialmente incômodo: demonstra que, quando referimo-nos a um sujeito, e mesmo quando o encontramos, é pouquíssimo provável que ele esteja sozinho, no sentido em que aprendemos a interpretar a solidão, como exílio ou isolamento - qualidades absolutas. Maior é a chance de que, como autores, narradores, personagens, ele esteja, de algum modo, conectado a outras figuras, outros tempos, outros espaços. Tal probabilidade também se estende às obras de arte e literatura. Talvez por isso, de quando em quando, sentimo-nos constrangidos ao ler o que nos soa indevido. Testemunhamos uma obscenidade, e não me surpreenderia - na realidade, não nos surpreende - um desejo súbito de fechar o livro.

³³ Largamente explorada, a morte da esposa de Doubrovsky, cujo nome não costuma ser revelado, apresenta um dilema ético e jurídico sobre o qual não nos debruçaremos aqui.

4.2 Pessoas e formas: distribuição e conexões parciais

Recordemos algumas das proposições de Alfred Gell acerca da ontologia e da agência das obras de arte, apresentadas em *Art and Agency* (1998). Segundo o antropólogo, em escala revelante, obras de arte podem e/ou costumam adquirir, parcial ou integralmente, os *poderes sociais* de seus artistas; dessa forma, criações podem agir *em nome de* seus artistas ou *como* seus artistas (GELL, 1998, p. 98), no sentido de seus agenciamentos, a despeito, muitas vezes, de uma dessemelhança icônica, ou seja, de similaridade formal (PEIRCE, 1965, p. 116) com esses artistas.

Tomando a literatura como exemplo, e o próprio *Caso Tobias*, tal potência se evidencia: um e-book e uma liminar inventada não lembram a forma de uma pessoa; apesar disso, ambos, conjugados, agem juridicamente como uma pessoa, disparando um inquérito em seu nome, do qual são, ao fim e ao cabo, alvos e responsáveis. Investigar o personagem Ricardo Lísias equivale, assim, a investigar Ricardo Lísias, o escritor.

De modo menos gritante, um livro, quando lido, enuncia frases a seu leitor no instante da leitura, numa dinâmica que é melhor descrita como uma troca que como uma ação ou recepção unidirecional (BAKHTIN, 2015, p.55, conferir adiante) . Quanto a este aspecto, tocante à fruição estética mais habitual, Gell, inspirado pela vasta produção de Marcel Duchamp, afirma ser uma obra de arte uma extensão viva, e portanto ativa, da mente do artista que a criou, no instante em que a criou (GELL, 1998, p. 249-250, *italico* nosso). Logo, uma análise do conjunto da obra de determinado artista se porta como um mapa virtual de sua consciência, inclusive de seu avesso, do qual se conseguem depreender suas continuidades e descontinuidades; ou a descontinuidade de sua continuidade, e vice-versa. Sua obra perpetua sua vida, enquanto ela mesma sobreviver, na medida em que se manifesta, caso a caso, como parte ativa de sua vida.³⁴

Belo e significativo - o livro de Gell foi publicado após a morte prematura do autor -, o trabalho ecoa, como também introduzido no primeiro capítulo, a clássica teoria de Marcel Mauss, que equaciona a troca das dádivas à circulação de pessoas (MAUSS, 1974, p. 179). Pois, na prática, afirma Mauss, eram as próprias dádivas que cobravam de seu recebedor a

³⁴ Recordemo-nos, quanto a este comportamento temporal, que Gell é também reconhecido por sua *Antropologia do tempo* (2014), na qual procede à análise de diversos mapas e imagens ligadas ao tempo, produzidas por culturas e antropólogos variados. Em meio à sua formalização, Gell se assume como um defensor de uma concepção de que o tempo não passa, quem passa somos nós, de modo que passado, presente e futuro se associam de maneira a, possivelmente, se interpelar. Sua imagem, assim, aproxima-se das de Latour e Michel Serres, descritas no primeiro capítulo.

retribuição necessária à manutenção do célebre ciclo triádico *dar-receber-retribuir*. Nesses casos, as dádivas, sempre materiais, agiam em nome de e como a pessoa que representavam; estendiam-na e, segundo Gell, a distribuíam entre os sujeitos com os quais ela se dispunha a trocar, sobretudo no que tangia à comunidade *Rurutu*, estudada por ele. Para tanto, Gell baseou sua concepção de pessoa entre os *Rurutu*, num diálogo com Roy Wagner e Marilyn Strathern, esta considerada uma das antropólogas mais influentes da segunda metade do século XX.

De acordo, os três vislumbravam, na experiência de certas etnias - Wagner e Strathern dedicavam-se com vigor a conhecer os povos que viviam na Melanésia -, comportamentos que lhes sugeriram, no esforço de sua descrição, a expressão *pessoa fractal*; e repito, para ilustrá-la, as palavras de Wagner: “Uma pessoa fractal nunca é uma unidade em relação a um agregado, ou um agregado em relação a uma unidade, mas sempre uma entidade cujas relações estão integralmente implicadas” (WAGNER, 2011 [1991], p. 4). E, agora nos termos de Strathern, essas pessoas são “como o lócus plural e compósito das relações que as produzem. A pessoa singular pode ser imaginada como um microcosmo social” (STRATHERN, 2006 [1988], p. 40-41). Uma pessoa, compreendida dessa maneira, pode ser dividida e distribuída, sem com isso sentir-se aleijada ou cindida; e isso ocorre precisamente por essa pessoa não ser imaginada como uma entidade una, absoluta e subjetivamente isolada, e sim como uma composição plural, intra e inter-relacionada às outras pessoas com as quais convive.

Utilizar as concepções apresentadas para iluminar nossos contextos, contemporâneos e ocidentais, seria, a princípio, arriscado e potencialmente pouco produtivo; precisaríamos, e efetivamente precisamos, de uma mediação que nos permita uma aproximação responsável. Entretanto, e fortuitamente, Marilyn Strathern, ela mesma, na elaboração d’ *O Gênero da dádiva*, citado acima, amparou-se numa categoria proposta por Donna Haraway, em 1985, acerca das mudanças pragmáticas e epistemológicas atravessadas pela cultura ocidental - considere-se Europa, América do Norte e parte das Américas Latina e do Sul. Encontramos, por isso, no *Manifesto Ciborgue* (2009 [1991]), uma nova elaboração de Haraway para o conceito lido por Strathern, publicada originalmente em 1991, uma boa via de acesso à utilização das ideias expostas.

Em seu manifesto, Haraway se empenha em criar, por meio de uma articulação particular dos estudos feministas de seu tempo, um mito político: uma metáfora capaz de descrever e provocar a emergência de ontologias conceituais mais adequadas à experiência pública e, então, contemporânea. Neste contexto, Haraway (2009, p. 91) defende que “descobrimo-nos como sendo ciborgues, híbridos, mosaicos, quimeras”. Afinal, “por que

nossos corpos devem terminar na pele?” (HARAWAY, 2009, p. 92), perguntava a teórica, tida como uma das mais inventivas de sua geração.

Com tantos dispositivos, tantos acoplamentos feitos e desfeitos ao longo da vida, por que restringir o corpo de uma pessoa aos limites de sua pele? Por que não pensá-lo como uma entidade expandida, espalhada e distribuída pelo mundo? Por que, ademais, não considerar a mente como uma parte do corpo? Haraway reunia questões e proposições na construção paulatina da imagem do ciborgue, retirada do imaginário produzido pela ficção científica, escatológica e de terror com que se confrontava; ao invés de rejeitá-la, como muitos faziam, Haraway acolheu essa produção e a ressignificou, para projetar um sujeito diversificado, heterodoxo e, ainda assim, contínuo, contíguo e mapeável. Diz ela:

Nossos corpos são nossos eus; os corpos são mapas de poder e identidade. Os ciborgues não constituem exceção a isso. O corpo do ciborgue não é inocente; ele não nasceu num Paraíso; ele não busca uma identidade unitária, não produzindo, assim, dualismos antagônicos sem fim (ou até que o mundo tenha fim). Ele assume a ironia como natural. Um é muito pouco, dois é apenas uma possibilidade (HARAWAY, 2009, p. 96).

“Um é muito pouco, dois é apenas uma possibilidade”: Haraway, vê-se, utiliza sua metáfora para aludir a uma interação entre pessoas, acoplamentos e coisas que, penso, pode, sim, nos oferecer uma alternativa viável na elaboração das relações entre artistas e obras; e, inclusive, entre autores, narradores e personagens. Com efeito, Marilyn Strathern, num estudo posterior, emblematicamente intitulado *Partial Connections* (1991), retorna à proposta de Haraway, para pensar a viabilidade do estudo comparativo entre seres que, quando postos lado a lado, não formam um conjunto homogêneo. Preocupa-se, numa regularidade de sua pesquisa, com as condições éticas, estéticas e metodológicas ligadas ao exercício da comparação antropológica. Meu foco, no entanto, se dirige principalmente às considerações que a antropóloga tece sobre as possibilidades de representação de relações mais amplas, entre um ou mais corpos, sugeridas pela metáfora do ciborgue.

Com ela, afirma Strathern, o analista pode enxergar, e por consequência elaborar, mediações que desenhem uma figura como “mais que uma única pessoa e, de fato, mais que uma pessoa”³⁵ (STRATHERN, 1991, p. 27), resultando numa imagem multifacetada, em que “suas partes não são nem proporcionais, nem desproporcionais, uma com relação à outra. Suas conexões internas compõem um circuito integrado, mas não uma única unidade. É também

³⁵ No original, “to draw a figure who seems *more than* one person, indeed more than a person” (itálico da autora).

assim que a imagem de Haraway opera: é uma imagem inteira, mas não a imagem de um inteiro” (STRATHERN, 1991, p. 36)³⁶. Trabalhar com conexões parciais implica, portanto, um abandono da primazia dos números inteiros e uma aceitação dos racionais, irracionais e complexos. Ademais, exige a aceitação de uma autonomia relativa das partes com relação às outras partes a que estão integradas, não mais compreendidas como um único todo; quando muito, como um conjunto, em constante interação com outros conjuntos e cujos limites serão, de fato, definidos a posteriori por seus analistas.

Há uma imagem, e Strathern a evoca na introdução de seu livro, que ilustra com razoável eficácia a natureza dessas relações. Provém, mais uma vez, da observação dos fractais, no caso mediada pelo escritor James Gleick. Nessas imagens, construídas a partir de padrões bastante gerais de comportamento físico, enxergamos superfícies que se tocam, mas não por completo, não por toda a extensão de seu perímetro (GLEICK apud STRATHERN, 1991, p. XXIV). Há uma porção que é comum às superfícies em contato e outra que se mantém distinta. E, quanto a isso, Gleick acrescenta, referindo-se ao famoso conjunto de Mandelbrot, que, embora similares e sempre conectadas, nenhuma “ilha” ou “continente” é, em dimensão molecular, igual a outro ou outra: todos mantêm, em alguma escala, particularidades formais próprias (GLEICK, 1988, p. 228).

Figura 9 – O conjunto de Mandelbrot

Fonte: <http://math.hws.edu/eck/js/mandelbrot/MB.html>

³⁶ “Its parts are neither proportionate to nor disproportionate from one another. Its internal connections comprise an integrated circuit, but not a single unit. This is how Haraway's image also works: it is a whole image but not an image of a whole.”

Artistas e obras, imagino eu, pessoas e formas - e, talvez, mesmo pessoas e pessoas - se conectam de modo afim. Integram-se umas às outras, embora não componham uma unidade, nem mesmo, em certos casos, um agregado harmonioso. Estabelecem entre si conexões parciais e portam-se como elementos simultaneamente distintos e indistintos; em um, é possível reconhecer traços do outro, mas nunca reduzi-lo às suas propriedades e potências. Com constância, por exemplo, afirmamos não ser possível extrair o significado de uma narrativa ficcional da história pessoal de seu autor; simetricamente, não conseguimos apartar por inteiro as duas tramas; e, por lógica e contiguidade, referimo-nos com relatividade equivalente às relações estabelecidas entre autor e narrador, narrador e personagem: um pouco um, um pouco outro, e um pouco, ainda, muitos outros; relações expressas por *variações quantitativas, e não somente qualitativas*. Pois jamais chegamos, no que tange a essa misteriosa ligação entre criador e criaturas artísticas, à identificação de um “*um*”, completo, estável, uno; da mesma maneira, não obtemos a separação que os cindiria, por absoluto, em dois.

Nas seções seguintes, voltaremos com maior vagar à problemática do narrador e da narração, numa tentativa de momentaneamente encerrar a elaboração do *Caso Lísias*. Por ora, a fim de explicitar meu argumento e de apresentar algumas de suas possíveis derivações analíticas e metodológicas, opto por um novo desvio e esboço uma breve reflexão acerca da representação teatral, do que passo a chamar de a *pessoa da encenação*.

Justifico-a com a crença de que o teatro, devido à sua necessária articulação de mídias muito diversas, se manifesta, enquanto acontecimento, como uma entidade cujas conexões parciais se deixam observar com maior proeminência. Além do que, a presença do próprio corpo humano nos permite o estabelecimento de uma ligação explicitamente material com a vida a princípio extraestética. Logo, com este exercício, conseguiremos iluminar certas características do fenômeno teatral e, junto a isso, esclarecer a teoria e colocar à prova as metáforas até aqui apresentadas.

Conceberemos, portanto, a encenação como uma máquina complexa, inclusive na acepção matemática do termo, em que partes se acoplam umas às outras na produção de um sujeito que é, em si, um evento e uma ordenação instável e mutante; e o faremos a partir de um de seus representantes mais exemplares: Antunes Filho. Empreenderemos, desse modo, uma operação semelhante à qual nos dedicamos no primeiro capítulo, nos episódios protagonizados por Ulisses; porém, se naquele momento nossa ênfase estava nos processos de figuração, cujo resultado era ainda entendido como um conjunto integral, neste, procederemos pelo viés da

ontologia e das relações internas que perfazem o acontecimento analisado: *Blanche*³⁷, um dos últimos espetáculos dirigidos pelo artista, em 2016, e que ilustra com proeminência escolhas usualmente associadas à sua assinatura. À luz das ideias de Gell e Strathern, veremos como, e em que circunstâncias, torna-se viável interpretar uma encenação como a distribuição da mente e, por conseguinte, do corpo do encenador, em diálogo vivo com os demais corpos dos atores e outros elementos presentes e articulados na criação.

Blanche se assumia como releitura livre de *Um bonde chamado desejo*, a emblemática peça de Tennessee Williams, transportada para o cinema por Elia Kazan, com atuação de Vivien Leigh, Kim Hunter e Marlon Brando. Na trama, Blanche DuBois, uma mulher jovem e recém divorciada, chega a Nova Orleans, onde passa a viver com a irmã, Stella, e seu marido, Stanley, num pequeno cortiço. Aos poucos, a impetuosidade e o desejo entre Stella e Stanley contagiam sua nova hóspede, e uma ambígua atração começa a surgir entre Blanche e seu cunhado. No entanto, a bestialidade, inicialmente mascarada na peça pelas interações comuns, cotidianas, não demora a se revelar; e, numa noite, por desfortuna a sós, Stanley estupra Blanche. Depois disso, a personagem tem sua já instável condição psíquica debilitada, e termina a obra internada à força num hospício.

Duro e cruel, o texto de Williams, na mais produtiva tradição norte-americana, utiliza-se de situações reconhecíveis, a princípio quase realistas, como um trampolim para a exploração de sintomas psíquicos que, por natureza, costumam resistir à formalização. Confrontamo-nos, nestas circunstâncias, com a paixão, não necessariamente direcionada a algo ou a alguém e que extrapola os julgamentos da razão, e com a violência, esta sim negatizada no contexto erguido pela peça: Stanley, ao final, se porta e é visto como um vilão.

³⁷ Reconheço a arbitrariedade da escolha, no contexto do presente trabalho. Justifico-a por sua exemplaridade e, também, por compreendê-la como uma minúscula homenagem a Antunes, recentemente falecido.

Figura 10 – O ator Marcos de Andrade como Blanche.

Fonte: Inês Correa/fotografia.

Antunes, em sua versão, radicalmente autoral, opta por reduzir ao máximo qualquer tentativa de reprodução da realidade suburbana projetada pela peça. Pelo contrário: limita a cenografia a elementos esparsos pelo espaço, como os retratados na fotografia acima; mantém acesas as luzes de serviço, brancas e frias, ao longo de toda a sessão; e, os dois artifícios principais, escala o ator Marcos Oliveira para encarnar Blanche; finalmente, encena todas as ações a seu ver contidas no texto, físicas e psicológicas, com os atores vocalizando seu famoso fonemol - não uma língua, mas uma técnica de verbalização muito ligada à prática do Centro de Pesquisa Teatral do SESC, até este ano coordenado pelo diretor. Nestas condições, os espectadores recebiam, no programa, um resumo do enredo, semelhante ao que por vezes se encontra nos libretos de óperas, a fim de, se assim o quisessem, acompanhar o trecho original. E, com efeito, o espetáculo se sustentava por meio da estranha tensão entre a figuração de uma história, cujo entendimento não era verdadeiramente possível, e o jogo relativamente autônomo de ações executadas pelos atores.

Ao final, lembro-me bem, a sensação que se tinha era a de que nada daquilo poderia ser tomado como a alusão direta, factual, a um referente anterior, mas precisamente como a simulação de um emaranhado de interações de alguma maneira conectadas à realidade externa

à sua atualização. Tratava-se, dessa maneira, e vejo-o com a distância de uma pesquisa, de um signo de concepção peculiar, em que um símbolo não visava a uma interpretação convencional, e sim a uma diagramática expressão icônica (PEIRCE, 1965, p. 119). Como numa equação matemática, o espetáculo, tomado como um símbolo complexo, constituía um sistema que era, por sua vez, ícone de determinadas dinâmicas relacionais, não passíveis de figuração direta. Por essa razão, representava ações e comportamentos, não significados, numa experiência feita, como nos textos sonhados por Lukács (1965), para ser *vivida*, numa articulação predominantemente sintática, na acepção de Ramos (2015).

Tudo isso operava, era evidente, por meio de uma ordenação estética rigorosa e bastante singular. Via-se, e à época eram recorrentes comentários afins, a “marca” de Antunes na criação. Como lhe era habitual, o encenador orquestrava cenas privadas com breves movimentações corais e investia num estilo de atuação que se distinguia pela artificialidade declarada; por exemplo, com gestos extensos e expressão vocal inspirada pela tradição da lírica europeia, de ressonâncias proporcionalmente amplas. Nada havia de espontâneo nas atuações apresentadas no espetáculo, assim como nada havia de pessoal, no sentido biográfico da palavra: os atores, por compromisso e dedicação, se esforçavam para executar com perfeição os pressupostos do método encabeçado e difundido por seu diretor. Antunes, portanto, segundo a metáfora proposta, se distribuía entre os intérpretes com os quais trabalhava, que se tornavam mediadores vivos de sua agência, assim como das palavras silenciadas de Tennessee Williams.

Todavia, de modo algum poderíamos afirmar a passividade desses intérpretes. Cada qual, à sua maneira, respondia criativamente aos estímulos da direção e da dramaturgia, e a eles, e inclusive às atuações de seus parceiros, acoplava suas particularidades. Marcos Oliveira, nesse sentido, se destacava pela justa delicadeza de suas ações, numa decisão de priorizar a sutileza e a fragilidade, esquivando-se do equívoco que seria, creio eu, emular trejeitos usualmente associados ao comportamento feminino. Como um todo, inclusive em termos rítmicos, o espetáculo se desenvolvia como um organismo vivo, sob a batuta invisível do encenador, cérebro e coração maiores de um corpo com muitas cabeças e troncos. Eis, enfim, uma descrição sintética do que poderia ser enxergado como a pessoa dessa encenação; ou, num novo exercício de simetria, do que adviria da imaginação dessa encenação como um sujeito.

Meu argumento, portanto, visa a uma maior materialização das relações entre pessoas e formas. Compreender suas conexões parciais, internas e diferenciais, provoca o exercício de uma crítica empenhada em descrever esses vínculos, tão dependentes das qualidades singulares de cada parte quanto do caráter de suas ligações. Ademais, notemos, que a forma gerada pela

distribuição da pessoa de Antunes transcende, no que atina ao tempo, ao espaço e à ação, os limites mais explícitos de sua pessoa.

De modo análogo, pois, as formas geradas pela distribuição da pessoa de Ricardo Lísias extrapolam sua ontologia original e fazem com que partes do autor - instantâneos e extensões de sua mente, diria Gell - circulem como livros ou e-books, sem que o autor possa controlar esse trânsito. Parcialidade, afinal, não implica dependência, e sim autonomia relativa. Nestas condições, a autoficção, como uma encenação de “mão pesada”, parece intensificar essa distribuição, que em obras mais tradicionais tende a ser mais sutil. Num romance autoficcional, por mais teoricamente preparados que estejamos, não temos como ignorar que aquilo nos diz *algum* respeito, em *alguma* medida. Entretanto, para que possamos, de fato, esboçar o caráter do sujeito que se expressa diante de nós, precisamos de, no mínimo, mais uma conjugação: neste trabalho, a última.

Até aqui, debruçamo-nos sobre a autoria substantiva, num esforço de descrever as ações que, executadas por um ou mais autores, concebem uma obra. Atentamo-nos, desse modo, às operações formais desenvolvidas pelos artistas em questão, abstendo-nos, propositalmente, de discutir com vagar os assuntos, temas ou situações sobre os quais se dedicaram a trabalhar; no jargão da crítica de arte, o conteúdo de suas obras.

Com efeito, a todo tempo, preconizamos, artistas e críticos, que forma e conteúdo jamais estão dissociados - muito embora precisemos de enunciados como este para nos lembrar dessa relação, o que não deixa de ser significativo. Na seção seguinte, esforçar-me-ei para lançar alguma luz sobre a influência pragmática daquilo que, por costume, chamamos de conteúdo exerce sobre a concepção das formas com que é apresentado.

Veremos, desse modo, como pensar isso que nos acostumamos a chamar de conteúdo como parte do enunciador de uma obra, além de componente de seu enunciado.

4.3 A produção da linguagem

Mikhail Bakhtin (2015, p. 129), comentamos, apresentava o romance como uma representação da linguagem, em que o discurso, numa operação de mão dupla, representava e era representado por si mesmo. Sob este viés, a prosa ficcional consiste numa mediação, no mínimo, secundária, com relação aos eventos que busca escrever. Ao mirar, por exemplo, a constituição de um assassinato, como o que abre o *Delegado Tobias*, a escrita, como ato, é

influenciada pelo heterodoxo conjunto de discursos tocantes a um crime; no caso, a uma investigação criminal.

A representação da ação imaginada pelo escritor sofre, no processo de sua narração, o que Bakhtin chama de refração (BAKHTIN, 2015, p. 49). Nesta operação, contingências verbais relacionadas ao que é narrado influenciam o estilo do narrador, sobretudo por advirem de perspectivas alheias à sua: “A política interna do estilo (a combinação de elementos) é determinada por sua política externa (pela relação com a palavra do outro). É como se a palavra vivesse na fronteira do meu contexto e do contexto do outro” (BAKHTIN, 2015, p. 57).

Notemos, nesse sentido, que, à sua maneira, Bakhtin se alinha ao princípio da arbitrariedade das línguas consideradas naturais, postulado por Ferdinand de Saussure (2012), que as descrevia como sistemas autônomos associados às coisas por convenções sociais e culturais: o questionamento do teórico russo se dirige muito mais ao funcionamento desse sistema que à sua existência como tal. Pois, para Bakhtin, os discursos emergem de uma interação constante entre forças centrípetas, padrões que conduzem os falantes à estabilidade da língua enquanto sistema, e centrífugas, ocasionadas pela estratificação - ancoragem circunstancial da enunciação - inerente a qualquer enunciado; língua e gêneros, estes tomados de maneira abrangente, como “*tipos relativamente estáveis* de enunciados” (BAKHTIN, 2016, p. 12), são, assim, mobilizados e redefinidos pelos falantes e escreventes, nos instantes de sua expressão.

Ao lembrarmos o fragmento que abre o *Delegado Tobias*, encontramos, por exemplo, a seguinte construção: “Após atender à chamada dos funcionários de um *apart-hotel* de São Paulo, a polícia encontrou, na tarde de ontem, o corpo do escritor Ricardo Lísias. Ele estava caído no banheiro, ao lado da pia, em decúbito dorsal, com um tiro na cabeça” (LÍSIAS, 2014a). Logo, vemos que o termo “decúbito dorsal” se encontra num limiar lexical, entre o “campo de utilização da língua” (BAKHTIN, 2016, p. 12) do narrador, que se assume como um ou mais jornalistas, e o dos policiais e/ou investigadores.

O heterodiscurso, nota-se, não é apenas um dos produtos da prosa ficcional; é, ademais, um de seus sujeitos, que ativa sua escrita. O termo, afinal, figura também o conjunto infinito de vozes estratificadas que se fazem ouvir ao longo da elaboração de um texto; em especial, quando esse texto se dispõe a fundar alteridades substantivamente inéditas.

Habituo-nos, entretanto, a estudar essas alteridades, e os acontecimentos a que elas se entrelaçam, através de perspectivas hermenêuticas ou pragmáticas, empenhadas em sua interpretação ou na identificação de seus efeitos. Minha hipótese, e esta é, por enquanto, mais uma hipótese que um argumento, é a de que podemos também pensá-las à luz da ontologia.

Com isso, suponho que, talvez, possamos enxergar isso que chamamos de conteúdo ou sentido como um conjunto de agentes e circunstâncias que participam da concepção de uma obra; como, diríamos, entidades parcialmente conectadas aos artistas. Inspiro-me, na defesa dessa afirmação, na estilística de Bakhtin e no ensaio “À procura da essência da linguagem”, de Roman Jakobson (1976 [1965]). Nele, o autor se esforça para friccionar a semiologia de origem saussureana, à qual era sabidamente próximo, e a semiótica proposta por Charles S. Peirce, então menos difundida. Passemos, por isso, a uma síntese parcial do que pensava esse último.

Peirce assume o signo como uma composição triádica, que emerge da figuração de um *objeto* por meio de outro - uma *mídia* que pode ou não aludir a si mesma. Essa figuração produz o que Peirce nomeia *interpretante*, uma imagem ou “espírito” relativa ao objeto figurado. E à conexão estabelecida, a princípio, entre o signo e seu objeto, responsável pela qualidade do interpretante, Peirce (1975, p. 93) designa *fundamento*. Essa primeira tríade, passível de reproduções exponenciais - pois um signo pode colocar-se em lugar de outro, infinitamente -, gera, a partir da natureza substantiva do fundamento entre o signo e o objeto, três classes distintas de signos: o *ícone*, o *índice* e o *símbolo*.

Um ícone é um signo que se conecta a seu objeto por similaridade formal; por exemplo, uma fotografia convencional (PEIRCE, 1975, p. 118). Ao observarmos a fotografia de uma nuvem no céu, excluídas circunstâncias muito específicas, não temos dúvidas de que se refere a uma nuvem. Sua relação com o objeto é, desse modo, primária. Um índice, diferentemente, se liga a seu objeto por contiguidade factual; exemplos clássicos são uma pegada, que alude à presença humana, uma coluna de fumaça densa, que indica fogo, ou uma pancada na porta, que comunica a existência de alguém do outro lado. São signos cuja relação com o objeto é secundária (PEIRCE, 1975, p. 120). Por sua vez, um símbolo opera por contiguidade instituída, aprendida, como define, com precisão, Jakobson (1965, p. 100). Trata-se de um signo cuja relação com o objeto é terciária, agora nas palavras de Peirce, de “uma regra que determinará seu interpretante. Todas as palavras, sentenças, livros e outros signos convencionais são símbolos” (1975, p. 126).

Atentemo-nos nessa classificação, também, à temporalidade articulada por cada uma das classes de signos: ícones se referem a objetos passados, índices, ao que ocorre no presente, e símbolos visam a interpretações futuras.

Essa tipologia, entretanto, constrói um modelo ideal, que ilustra as relações propostas por Peirce. Na prática, o lógico norte-americano argumenta, e Jakobson concorda, que todos os signos possuem, em maior ou menor grau, características icônicas, indiciais e simbólicas, e é a predominância ou proeminência de uma delas que define sua classificação (JAKOBSON, 1976,

p. 103). E é precisamente essa característica híbrida que, neste momento, pretendo desdobrar; a começar pela iconicidade de signos classificados como símbolos, e vice-versa.

Na seção anterior, vimos como equações matemáticas, quando desvendadas suas regras, se portam como ícones das relações que representam. O mesmo ocorre com gráficos e diagramas: embora não se pareçam, no que tange à sua visualidade, com seus objetos, estes signos produzem interpretantes que indicam suas propriedades e características formais; e Peirce se refere a eles como ícones, e não como símbolos. Nestes casos, efetivamente, o caráter icônico é evidente, pois, uma vez compreendidos, os signos reformulam por analogia, cada qual a seu modo, a identidade formal do objeto em questão. O que Peirce sugere, porém, e Jakobson explicita, é que todos os signos, em grau variado, possuem algo de icônico; e a relevância dessa constatação para a semiótica, e para a presente hipótese, se encontra em sua contestação à arbitrariedade pura dos símbolos e das línguas naturais - crença que, segundo Jakobson, não era absoluta nem mesmo na teoria do próprio Saussure (JAKOBSON, 1976, p. 108).

Uma oração, afinal, tende a reproduzir o tempo, o espaço e a lógica das ações do evento que busca conceber. Na dupla concatenada “Após atender à chamada dos funcionários de um *apart-hotel* de São Paulo, a polícia encontrou na tarde de ontem o corpo do escritor Ricardo Lísias” (LÍSIAS, 2014), vislumbramos com clareza a ordem das ações - um atendimento, uma mobilização pressuposta e o encontro de um corpo -, seus sujeitos - policiais e funcionários de um *apart hotel* - e onde elas se efetivaram - a delegacia de polícia e o supracitado hotel; além disso, notamos a perspectiva condicionada pela ótica da polícia, o que, no contexto do e-book, sugere a prestação de um depoimento aos jornalistas-narradores. A sintaxe, percebe-se, emula a ordenação dos acontecimentos representados, na medida em que a (re)produz.

Verificável na literatura, essa correspondência também se deixa avistar no cotidiano extraliterário. Quando contamos uma história a alguém, inspirados por nossas biografias, sentimo-nos atraídos a simular aquela experiência como a vivemos - ou imaginamos e/ou gostaríamos de ter vivido. Por impulso, articulamos sua verbalização de forma a materializar suas relações temporais, espaciais e actanciais, como num diagrama subjacente ao símbolo enunciado. “Eu escrevia esta dissertação, quando o vento bateu a porta às minhas costas”, por exemplo, simboliza um evento, ao significá-lo como uma série convencional de letras e palavras; e, junto a isso, iconiza-o, ao gerar um interpretante que serve como uma analogia para suas relações. Semelhantemente, a narração de situações limítrofes costuma gerar uma sintaxe singular, moldada em decorrência dos fatos narrados; assim como, bem o sabemos, os fluxos de consciência, usualmente empregados na literatura para narrar vivências psíquicas extraordinárias.

Jakobson demonstra como essa conexão se estende ao âmbito lexical, a partir de palavras como “em inglês *slithy* (liso, viscoso e rastejante, tratando-se de um animal), tirado de *slimy* (coberto de lodo, pegajoso) e de *lithe* (flexível, ágil)” (JAKOBSON, 1976, p. 110). Parecidos entre si, esses termos aproximam sons e sentidos, bem como “*bash*, golpe; *mash*, touca; *smash*, golpe duro, vôo alto; *crash*, fragor, desmoronamento” (JAKOBSON, 1976, p. 111), entre outros. Em português, poderíamos pensar em “cascata”, “bucha”, “esponja”, “colina”, “arrepio” e tantos mais. Importante é a regularidade do fenômeno, que evidencia que palavras e coisas, linguagem e experiência, estão, sim, íntima e parcialmente conectados, tanto no que concerne aos enunciados quanto à enunciação.

À luz do que percorremos até aqui, enfatizo precisamente essas conexões, já sugeridas a respeito de Ulisses e suas figurações, no primeiro capítulo, e, neste, de Ricardo Lísias e Antunes Filho. Ao falar sobre uma coisa, sujeito ou evento, o falante, parece-me, fala *junto a* essa coisa, sujeito - narradores inclusos - ou evento, visto ser, no momento de sua fala, influenciado pela experiência conjugada por ele e a entidade a que se refere e pretende conceber. As coisas faladas, poderíamos dizer, *também falam*, ou, para ser mais preciso, também *integram a fala* de que fazem parte; participam de sua emissão, senão substantivamente, ao menos de modo adjetivo: um signo, por mais convencional que seja, carrega um acoplamento discursivo de seu objeto, que se porta, portanto, como parte integrada de seu emissor.

Entretanto, o percurso reverso também é possível, na medida em que todo ícone, quando recebido como signo por um sujeito, provoca nele um *efeito* atrelado a convenções simbólicas. E, em signos intencionalmente articulados, o enunciador, de forma consciente ou não, antecipa esse efeito, que compõe seu processo semiótico. Bakhtin, fiel à sua concepção dialógica da linguagem, afirma que toda emissão visa a uma resposta: “O falante procura orientar sua palavra - e o horizonte que a determina - no horizonte do outro que a interpreta, e entra em relações dialógicas com elementos deste horizonte” (BAKHTIN, 2015, p. 55). Um falante ou escrevente, para nos atermos, por enquanto, apenas à linguagem verbal, condiciona a formulação de seu enunciado com vistas ao que e a quem com ele pretende atingir: seja o convencimento de uma outra pessoa, seja a obtenção da expressão precisa às suas angústias ou intenções estéticas.

Por mais patente que possa ser essa constatação, ela nos leva a confrontar o segundo grande princípio da linguística saussureana: a linearidade dos significantes. Pois o que a comunicação nos indica, e o que a ficção explicita, dada a intensidade com que o expõe, é que interpretantes - Saussure poderia dizer algo como significados - têm o poder de condicionar a forma de seus signos, assim como o têm os objetos. *Significantes e significados*, num sistema diádico; e *objetos, fundamentos e interpretantes*, num triádico, *agem uns sobre os outros*, atuam

e são atuados, numa relação similar à que os signos estabelecem com os sujeitos aos quais se acoplam. Dito de forma mais explícita: conteúdos, ideias e abstrações atuam junto aos emissores no processo de sua formalização, que é, por sua natureza presente, índice de instante cognitivo.

Diferentemente de um domínio absoluto, em que a ação flui num único sentido, de um sujeito a outro, o que observamos na semiose é um fluxo, de partes que vão e partes que vêm, num movimento semelhante ao que Michel Serres atribui aos rios, para ilustrar o comportamento do tempo. Não por acaso, Peirce afirma serem os poemas os signos mais próximos ao que considera ser a perfeição e o equilíbrio. Na poesia, segundo Peirce, qualidades icônicas, indiciais e simbólicas se equilibram com proporções regulares, numa equação que, por contiguidade, dissolve também a cisão que separa passado, presente e futuro; tripartição esta que, para pensadores como Gell, Serres e Latour, representa uma imagem temporal bastante distante da realidade empírica, em que sujeitos e tempos à primeira vista distintos não cessam de se interpelar.

Percebamos, a bem do rigor, que isso não implica num entendimento do tempo como uma entidade sincrônica, que acarretaria numa visão determinista, em que tudo que acontecerá já aconteceu. O que isso sugere é que essas três instâncias, convencionais como tudo, não estão apartadas em absoluto, e sim enredadas, como lemos no primeiro capítulo.

Este aspecto, porém, pode ampliar nossa compreensão a respeito do exercício da ficção, posto não ser possível reduzi-la a um mero exercício de reprodução estilizada e mesmo dialógica do passado. Há, nela, algo que transcende essas condições e que se encaminha, ou é por ela encaminhada, ao que ainda não existe - ao menos, não em termos formais. E isto, este mistério desvendado, mas sempre um mistério, um enigma cuja chave se desconhece, inquieta - diríamos que seduz - quem lê e quem escreve, ao descortinar paulatinamente fatos novos a respeito de si, do mundo e de suas relações; e fatos, inclusive, passíveis de reformulação, das mais variadas maneiras.

Ademais, Peirce, lembremo-nos, enxerga a semiótica como um ciclo, mas não um círculo, no qual não há começo nem fim. Um signo, portanto, pode muito bem ser elaborado com vistas à representação de outro signo, e assim por diante, infinitamente; por conseguinte, pode muito bem inspirar a reprodução icônica de suas relações, visto torná-las possíveis no instante em que as enuncia. Em outras palavras, embora isso não seja tão evidente, a produção de realidades pelo que era originalmente uma obra de ficção, e mesmo uma criação artística mais ampla, é um fenômeno passível de identificação e compreensão. A produção da linguagem, afinal, concerne à produção de significados, mas também à fabricação de pessoas,

coisas e ações: seres, sujeitos e acoplamentos que se perfazem e se desfazem, para se reconfigurarem a cada novo momento; suas conexões, assim, se estendem ao infinito. Por isso, uma vez mais, cabe ao analista delimitá-las, no exercício de sua exposição.

Bruno Latour, recordemo-nos, preconiza, precisamente, a urgência de (re)compor o mundo comum. Foi, portanto, com este propósito que nos lançamos ao desdobramento de uma de suas fatias, protagonizada, em nossa narrativa, por Ricardo Lísias e *Delegado Tobias*; e o modelo teórico - porque ao fim e ao cabo é disso que se trata - apresentado nesta seção e fundamentado nas duas anteriores tem, como objetivo, fornecer-nos as estratégias necessárias para, por ora, estabilizar o *Caso Tobias* e amparar novas pesquisas. Dessa forma, a partir da simulação pragmática apresentada no segundo capítulo e das considerações ontológicas entretecidas nestas últimas páginas, creio que estamos prontos para um último confronto com nosso alvo.

4.4 Platô

Começemos novamente por inventariar as inspirações do e-book, sobre os mirantes conjugados logo acima. Lísias planejou o *Delegado Tobias*, em certa medida, como resposta à reação de uma parcela considerável dos leitores de *Divórcio*. Nesse sentido, o autor optou por hiperbolizar no e-book a tensão, seguida de confusão entre campos de referência diversos, que estava sendo comentada pelos leitores em questão, por conta da leitura de *Divórcio*; no romance, como apontamos, a indeterminação é uma latência, provocada pelo uso que Lísias faz da autoficção. Identificamos, nessas condições, entre *Divórcio*, sua recepção e a concepção do *Delegado Tobias*, conjuntos de relações análogas que se reproduziram no tempo, com variações sutis. E mais tarde, como vimos, essas mesmas relações voltaram a se atualizar no inquérito e na investigação concernentes ao e-book e em suas ações adjacentes - o livro-objeto *Inquérito Policial: Família Tobias* e a peça *Vou, com meu advogado, depor sobre o Delegado Tobias*; isso para não citar sua reverberação na obra posterior, mais recente, de Lísias.

Houve, portanto, uma regularidade actancial, ou seja, um padrão de ação que, desde o início, se repetiu ao longo do tempo, em que signos e eventos passaram a intercalar-se, influenciar-se e iconizar-se mutuamente. Nesse sentido, a própria dinâmica das ações que constituem o *Caso Tobias* lembra, se imaginada mentalmente, um fractal (GLEICK, 1988).

Ainda a respeito das inspirações, ressalto que a singularidade, sugerida por Jameson (2015) como característica ligada ao desaparecimento material, pode encerrar a produção de

multiplicidades complexas, sobretudo por virtualmente acoplar-se aos sujeitos com os quais interage. O potencial semiótico e social - de provocar associações ou dissociações entre atores e actantes diversos - de uma obra parece, assim, transcender sua existência física. Com efeito, em criações como as citadas pelo filósofo, penso que, no léxico latouriano, a obra atua como uma mediadora que se dissipa ao longo da mediação, fortalecendo, muitas vezes, o impacto desta mesma mediação; talvez justamente pela contemplação de seu público como um elemento desse processo, concebido e executado como uma performance (LATOUR, 2012).

No *Caso Tobias*, o desaparecimento do perfil do Delegado e a percepção da fabricação das liminares serviram para fortalecer a aproximação entre os campos de referência internos e externos à obra (HARSHAW, 1984; COHN, 1989): viram-se, muitos leitores e não leitores, mobilizados extraliterariamente por uma peça inventada, e deram-se conta disso; e se a percepção da invenção, por um lado, os tranquilizou, por outro, não consigo deixar de pensar que os assombrou ou, ao menos, os inquietou, dada a possibilidade de sua repetição. Também aqui, como no fenômeno evidenciado pela autoficção, a excessão (LEHMAN, 2009) se deu pela exposição radical da regra: obras de arte podem agir como pessoas, e isso assusta, sobretudo a quem, como denuncia Latour (1994; 2012), optou por separar o mundo entre fenômenos físicos, narrativos e discursivos, e ignorar o acontecimento das coisas.

Ademais, muitos daqueles que interagiram no Facebook com Lísias, o Delegado, Tiago Ferro e seus outros parceiros se perceberam, a posteriori, personagens involuntários de uma peça de ficção; para retomar a categoria desenvolvida por Ricardo Fabrini, como integrantes, a gosto ou contragosto, de uma virtual comunidade das artes (2016). Muitos de seus comentários foram, inclusive, incorporados ao quinto volume do e-book, ainda que com seus nomes e rostos omitidos. Houve, dessa maneira, uma espécie de espelhamento, em que, desprevenidos, alguns internautas atuaram como duplos enviados de Paulo Tobias, que subitamente se descobre personagem, e mesmo de Ricardo Lísias, que tem seus posts integrados à trama do *Delegado Tobias*. Novamente, não deixemos de atentar, há um processo de regularidade e espelhamento parcial, fruto de uma mediação, diria Jameson, singular.

No tocante às características formais da narrativa, a utilização de técnicas e materiais distintos reforçava seu dialogismo (BAKHTIN, 2015), ao ancorar-se, verbal e não verbalmente, a gêneros, na acepção proposta por Bakhtin (2016), que iam do jornalismo aos e-mails e até mesmo aos cartazes de eventos universitários (cuja composição realmente requereria um estudo à parte). Todos estes gêneros, e sua reunião heterodoxa, apresentam personagens que compartilham seus nomes com sujeitos anteriores e, a princípio, estrangeiros ao universo projetado pela ficção, numa constante exploração da homonímia. Com essa operação, a obra

explicitava, ao mesmo tempo em que recobria de incerteza, as relações entre essas personagens e seus homônimos. Substantivamente, como discernimos no capítulo anterior, eram todas personagens; no entanto, isso não quer dizer que não carregassem consigo algo das pessoas a que aludiam; que não estabelecessem, com elas, certas conexões parciais.

Philip Lejeune (2008), lembremos, alerta para a importância literária dos nomes próprios, e Gell (1998) demonstra a possibilidade de uma obra agir em nome de seu objeto não de seu autor, como no caso dos vodus (*volt sorcery*). E, de fato, um leitor desavisado bem poderia considerar Leyla Perrone-Moises e Fábio de Souza Andrade culpados por desacato a autoridade, por exemplo. Lísias, no entanto, se acoplou com visível vigor à sua criação, em especial a uma de suas personagens, a ponto de fazer corresponder uma investigação acerca do e-book a uma investigação direcionada à sua pessoa, pensada agora em seu sentido jurídico (MAUSS, 1974). Distribuiu-se no e-book, segundo os termos de Gell, ou, numa representação que me parece mais justa, porque mais material, acoplou-se a ele, à semelhança dos ciborgues descritos por Donna Haraway (2009). Incriminar Ricardo Lísias, o terceiro duplo presente no e-book, equivalia, assim, a incriminar o escritor de carne e osso, numa ligação que era, e é, efetivamente contígua.

O uso do substantivo “autoficção” em nada auxiliou para a distinção dos fatos, pessoas e nomes. Pelo contrário: inseriu, como vimos, o e-book num contexto semiótico extremamente plural e controverso. Em larga escala, acoplou a uma palavra interpretada como produção de mentiras ou de invenções descoladas da realidade um prefixo concernente à identidade, resultando numa potencial abertura às mais variadas interpretações; e, em escala reduzida, adentrou a disputa, interna ao campo literário, ao redor das práticas e categorias designadas pelo termo.

A esse respeito, se essa entrada convida a crítica especializada a uma chave de leitura, também demanda dela um posicionamento e, por consequência, a assunção de um dos muitos lados do conflito. Logo, vemos pesquisadores e estudiosos debruçados sobre a obra de Lísias discutindo entre si um conjunto de relações já debatidas em seu alvo. Neste trabalho, inclusive, não nos furtamos de comentar a polêmica e de, inseridos nela, assumir uma posição.

Por fim, como introduzimos no primeiro parágrafo desta seção, o imbróglio judicial protagonizado por Lísias e *Delegado Tobias* acaba por, à sua maneira, reproduzir iconicamente relações escritas no e-book; tanto a confusão, que beira a indistinção, entre o que é ficcional e o que não é, quanto - e isso é o mais curioso - a investigação de um personagem de livro por alguém que, a princípio, se vê apartado da narrativa que investiga.

É claro que há mais de uma razão para o que Lísias definiu, numa das entrevistas que realizei com ele, como uma “presepada”. A análise dos autos e documentos relativos ao inquérito indica que as denúncias feitas passaram por uma série de pessoas apressadas, desatentas e/ou por demais distantes do circuito abrangido pela produção literária contemporânea; e as próprias denúncias sugerem equívocos - no sentido de múltiplas interpretações, não de erros - semelhantes. Entretanto, espero ter conseguido demonstrar a existência de relações menos casuais entre a obra, sua concepção e seus efeitos, do que as que se entreveem num primeiro exame.

Delegado Tobias, como outros trabalhos de Lísias, e talvez como todas as obras de arte, está vivo e em movimento. O próprio autor afirma, na apresentação que faz ao quinto volume do e-book, que nada impede que alguém o retome e o atualize; inclusive, um agente pertencente à sua composição, que desenvolva um trajeto inesperado. Se “agora até um museu sai do lugar” (2014e), que dirá uma peça digital. Por isso, meu esforço, nesta última seção, se dirigiu à produção de uma síntese que momentaneamente equilibre suas relações: uma rede, erguida como um platô, no qual podemos contemplar, por alguns instantes, a trajetória de seus agentes, figurada nestas palavras.

Eis, portanto, nosso *O Caso Tobias: vida e obra de Ricardo Lísias*.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: conversações

Eu avisei: esta pesquisa não lembra uma linha reta. Sua forma, agora podemos dizê-lo, de fato se assemelha a uma rede, parcialmente conectada e em que novos elementos surgem, na medida em que se expande a visão proporcionada pela análise. Uma coisa leva à outra e à outra e à outra. Ao final, a imagem que obtemos pertence tanto a mim quanto a meus alvos e eventuais leitores; e sua instabilidade, pois a reconheço, me leva a considerá-la como um platô: um equilíbrio fugaz, que rapidamente pode transmutar-se.

Dentre as razões para isso, que são várias, recordo a que considero mais produtiva: o princípio de simetria, tão caro a autores como Bruno Latour e Marilyn Strathern, que faz deste texto um diálogo, uma conversa ou, indo além, um parlamento, à moda do primeiro (1994). Seja como for, muitas vezes, um encontro, que não deixa de ser um acoplamento, parece ter vida e vontade próprias, como pontuei na apresentação e, espero, tenha demonstrado ao longo do texto.

A princípio, acreditei que desenvolveria um trabalho na esteira de Latour, quase uma monografia: contentar-me-ia em aplicar sua Teoria do Ator-Rede à análise de um acontecimento artístico e ponto. Mas as coisas, assembleias que são, não se deixam dobrar com facilidade às vontades alheias, e as teorias - que não são coisas, embora repetidamente portem-se como tal - seguem, por vezes, seu exemplo. Foi, disse eu, a ANT que me conduziu a *O Caso Tobias*, junto a uma outra conversa, em que um amigo próximo, há mais de dois anos, me apresentou sua narrativa do evento.

No *Delegado Tobias*, identifiquei um evento em que arte e vida se justapuseram com veemência excepcional. Não é comum que reconstituições artísticas contemplem policiais, advogados, procuradores, perfis de Facebook, personagens investigadas etc. Havia ali um enigma, um *iconoclash* (LATOURE, 2008), e pus-me a interrogá-lo, na esperança de, um dia, comentá-lo de maneira fortuita. Nesse sentido, creio que minhas considerações a seu respeito, por mais irreverentes e heterodoxas que sejam, acrescentam algo à sua compreensão. A narrativa d'*O Caso*, com suas particularidades formais, simula, penso eu, com eficácia certas ações relativas à sua atualização; em especial, aquelas concernentes a seu processo de concepção e aos posteriores investigação e inquérito.

Entretanto, o contrário também ocorreu, e *O Delegado Tobias*, com suas resistências e provocações, me forçou a veredas não planejadas. Não imaginei que adentraria com tamanha densidade o ambiente da semiose; nem que, ao fim e ao cabo, redigiria uma reflexão cujo

principal “nó” é o fenômeno da representação; muito menos, previ que me veria exercitando, na academia, procedimentos concernentes à prática da ficção, e não apenas à sua teoria.

Atuo, em outras instâncias, como ficcionista; nesta, buscava outra postura. E, quanto à representação, assumia que a havia deixado para trás, nos primeiros desvios desta pesquisa que começou, veja só!, como um estudo de caso do espetáculo *Barafonda*³⁸, amparado pela antropologia de Victor Turner. Recordo, quanto a este propósito, que um de seus estudos mais famosos, além de *O Processo Ritual* e *The Anthropology of Experience*, chama-se, significativamente, *Floresta de Símbolos*. Noto, portanto, que se há alguma regularidade entre o começo e o fim deste trecho de meu percurso na pós-graduação, ela se encontra na inquietação diante desse fenômeno em que um sujeito atua junto a outro(s).

Já próximo ao encerramento da pesquisa, imposto por prazos institucionais, vi-me num impasse. Existe forma melhor de discutir verbalmente a representação que não a literatura? Se sim, não a conheço. Neste aspecto, como disse, defendo que a narrativa que apresento no segundo capítulo não pode e não deve ser enquadrada como um exercício literário, a despeito do emprego da ficção: porque suas metas são distintas, porque isto é um trabalho acadêmico e porque, se assim ela for interpretada, seu fracasso será ainda maior. Minha narrativa visa, como mediação, à simulação de uma rede referente ao passado; e se há, nela - pois não poderia deixar de haver -, forças dirigidas ao futuro, isso se dá em medidas muito pequenas.

Diferentemente da literatura, a representação na academia possui um propósito claro, de elucidação. E isso, em tempos como este em que vivemos, deve ser defendido como um tesouro. Como, então, ampliar a eficácia desse efeito? Continuo a me perguntar. Como, em outras palavras, subverter a forma de nossos textos, em prol de narrativas críticas mais potentes?

Poucos são os trabalhos e autores que sintetizam com eficácia pesquisa *strictu sensu* e experimentação formal, como postulou Roland Barthes em “A ciência da literatura” (2004), no exercício de operação mais sonhada que identificada. Contudo, como as bruxas, “*que los hay, los hay*”, e o próprio ensaísta demonstra com maestria a possibilidade dessa misteriosa alquimia que transforma textos acadêmicos em peças aptas a suscitar “dirigidos jogos entre imaginação e entendimento”; peças capazes de influenciar, também sintática e vivencialmente, seus leitores.

Há outros exemplos. *Earth Beings*, livro da antropóloga peruana Marisol de la Cadena é, dentre os recentes, talvez o mais contundente de que, por ora, consigo me lembrar; Julián Fuks, com sua *História Abstrata do Romance*, é outro; os próprios Latour, Strathern e Donna

³⁸ Encenação de 2012, realizada pela Cia. São Jorge de Teatro e Variedades.

Haraway encampam esta prática, com estudos menos sisudos, como respectivamente *Cogitamus*, *Partial Connections* e *Manifesto Ciborgue*, os dois últimos, nossos velhos conhecidos; e recentemente deparei-me, por ocasião do espetáculo homônimo de Janaína Leite, com *Stabat Mater*, artigo da filósofa Julia Kristeva.

Evidentemente, esta é uma lista arbitrária, reduzida. Todavia, o que esses trabalhos, tão distintos entre si, têm de comum é, particularmente, a discussão da representação: seus efeitos, suas propriedades, suas potências e suas condições. Nesse sentido, no que concerne à sua ontologia e à possibilidade de esboçar com precisão certa a identidade de quem nos fala ou escreve, penso que a negativa oferecida pela metáfora dos ciborgues oferece uma potencial linha de fuga à questão. Como explorá-la? Admito que não sei. Por enquanto.

Não vislumbro com nitidez meus próximos passos como pesquisador, mas intuo seus rumos. Significantes, indiquei, atraem significados; por que não poderiam pesquisas atrair pesquisadores? Sinto-me direcionado à literatura e a seus estudos, área com a qual venho, cada vez mais, estabelecendo diálogos teóricos e práticos; mas percebo-me, também, um pouco como Ulisses: com vontade de voltar para casa e dedicar-me com maior vigor ao pensamento teatral.

Quem sabe, dentro de alguns anos, este trabalho ganhe novos sentidos, à luz do futuro, como o instantâneo de uma mente em movimento, que se prepara, sempre, para algo maior. Por ora, como artista e pesquisador, assumo, diante do leitor, que este texto é, acima de tudo, um ensaio.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Fábio de Souza. A raiva do enxadrista. In: **Piauí**, n. 85, outubro de 2013.
- _____. **Samuel Beckett: o silêncio possível**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- ARRIGUCCI JR, Davi. **Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- ASSUNÇÃO, Ademir. **A voz do ventríloquo**. São Paulo: Edith Editorial, 2012.
- BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Editora 34, 2016.
- _____. **Teoria do romance I: A estilística**. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. São Paulo: Nova Fronteira, 2015.
- _____. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BECKETT, Samuel. **Molloy**. São Paulo: Editora Globo, 2014.
- _____. **The complete dramatic works**. Londres: Faber and Faber, 1986.
- BELTING, Hans. **Antropologia da imagem: para uma ciência da imagem**. Lisboa: KKYM+EAUM, 2008.
- BERTRAND, Dennis. Narratividade e discursividade: pontos de referência e problemáticas. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, n. 19, v. 30, São Paulo, 2003.
- BOLAÑO, Roberto. **A literatura nazista na América**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- _____. **Detetives selvagens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. **2666**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BOURDIEU, Pierre. **Coisas ditas**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- CADENA, Marisol de la. **Earth Beings**. Nova Iorque: Morgan Lectures, 2011.

CAMPOS, Augusto de. Augusto de Campos critica uso de poema em reportagem sobre vaías. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 17 jun. 2014. Pánel do leitor. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/paineldoleitor/2014/06/1471585-augusto-de-campos-critica-uso-de-poema-em-reportagem-sobre-vaias.shtml>. Acesso em: 05 jun. 2018.

CANDIDO, Antônio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida Prado; GOMES, Paulo Emílio Salles. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.

CARVALHO, Bernardo. **Nove noites**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CESARINO, Pedro. Conflitos de pressupostos na antropologia da arte. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 32, n. 93.

COHN, Dorrit. **Transparent minds**: Narrative modes for presenting consciousness in fiction. Princeton: Princeton University Press, 1978.

_____. **The distinction of fiction**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999.

CSORDAS, Thomas J. Embodiment as a paradigm for anthropology. **Ethos**, v. 18, n. 1. (Mar., 1990), pp. 5-47.

CUNHA(PSEUDÔNIMO), Eduardo. **Diário da Cadeia**. Rio de Janeiro: Record, 2017.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem**. Petrópolis: Vozes, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo**. São Paulo: Editora, 34, 2010.

FABRINI, Ricardo. Teatro como campo expandido: a imagem em Gilles Deleuze e Hans-Thies Lehmann In: **Art Research Journal**, v. 3, n.1, pp. 20-36.

FERNANDES, Silvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta**, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, ECA/USP, São Paulo, n. 08, 2008a, p.197-210.

FERRO, Tiago. **O pai da menina morte**. São Paulo: Todavia, 2018.

FIDELIS, Gaudêncio. Curador explica como será o "Queermuseu", nova exposição no Santander Cultural. **Zero Hora**, 2017.

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação**. São Paulo: Editora Contexto, 2016.

_____. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Editora contexto, 2016b.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética de lo performativo**. Madrid: Abada Editores, 2011.

_____. **The transformative power of performance: a new aesthetics**. Nova Iorque: Routledge, 2008.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2011.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FUKS, Julián. **A resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

GABRIEL, Ruan de Sousa. Acusado de falsificar documento, autor transforma sua história em livro e peça teatral In: **Revista Época**, 2016. Disponível em: <https://epoca.globo.com/vida/noticia/2016/05/acusado-de-falsificar-documento-autor-transforma-sua-historia-em-livro-e-peca-teatral.html> Acesso em: 02 ago 2018.

GEERTZ, Clifford. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Petrópolis: Vozes, 2013.

GELL, Alfred. **Art and Agency**. Oxford: Clarendon Press, 1998.

_____. **Antropologia do tempo**. Petrópolis: Vozes, 2014.

GLEICK, James. **Chaos**. Nova Iorque: Penguin Books, 1988.

GOLDMAN, Marcio. **Alguma antropologia**. Rio de Janeiro: Relume Dumairá: Núcleo de Antropologia Política, 1999.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Semântica estrutural**. São Paulo: Cultrix, 1973.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial In: **Cadernos Pagu (5)**: 1995, p. 07-41.

HARSHAW, Benjamin. Fields of reference: remarks on a theoretical framework. **Poetics Today**, Vol. 5, No. 2, The Construction of Reality in Fiction, pp. 227- 251 Published by: Duke University, 1984.

HOMERO. **Odisseia**. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2011.

HUYSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente: modernismo, artes visuais, políticas da memória**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

_____. Manifesto Ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final século XX In: TADEU, Tomaz (org.) **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós humano**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

INGOLD, Tim. **Being Alive**. Nova Iorque: Roughledge, 2011.

_____. **Perception of the environment**. Nova Iorque: Roughledge, 2000.

_____. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes Antropológicos** (44): 2012, p. 25-44, 2012.

JAEGER, Werner. **Paideia**: a formação do homem grego. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

JAKOBSON, Roman. **Lingüística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1976.

JAMESON, Frederic. Estética da singularidade. In: **Peixe Elétrico**, v. 2, 2015.

JOYCE, James. **Retrato do artista quando jovem**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

_____. **Ulysses**. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2012.

KACHANI, Morris. Ponto de partida para romance Divórcio foi ‘pessoal e traumático’ In: **Folha de São Paulo**, 3 de agosto de 2013.

KAFKA, Franz. **O processo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

LACAN, Jaques. **O sinthoma**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

LATOUR, Bruno. **A esperança de Pandora**. São Paulo: Unesp, 2017.

_____. **Ciência em ação**: como seguir engenheiros e cientistas sociedade afora? São Paulo: UNESP, 2012b.

_____. **Cogitamus**. São Paulo: Editora 34, 2016.

_____. Give me a laboratory and I will raise the world In: **Science Observed**. Sage Publications: London, 1983.

_____. **Jamais fomos modernos**. São Paulo: Editora 34, 1994.

_____. O que é iconoclash? Ou há um mundo além das guerras de imagem?. **Horizontes Antropológicos** (29): 2008 [2002], p. 111-150.

_____. **Reagregando o social**: uma introdução à teoria do Ator-Rede. Salvador -Bauru: EDUFBA-EDUSC, 2012.

LATOUR, B., WEIBEL, P. (org). **Making Things Public**: Atmospheres of Democracy. Cambridge: MIT Press, 2005.

LEHMANN, Hans-Thies. **Escritura política no texto teatral**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. **Teatro pós-dramático**. São Paulo, Cosac Naify, 2007.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico de Rousseau à Internet**. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

LÍSIAS, Ricardo. **Concentração e outros contos**. São Paulo: Alfaguara, 2015.

_____. **Delegado Tobias: Caso Lísias é realidade**. e-galaxia, 2014d.

_____. **Delegado Tobias: Delegado Tobias e Delegado Jeremias**. e-galaxia, 2014b.

_____. **Delegado Tobias: O assassinato do autor**. e-galaxia, 2014a.

_____. **Delegado Tobias: O começo da fama**. e-galaxia, 2014c.

_____. **Delegado Tobias: Os documentos do inquérito**. e-galaxia, 2014e.

_____. Divórcio In: **Piauí**, n. 62, novembro de 2011.

_____. **Divórcio**. São Paulo: Alfaguara, 2013.

_____. **Inquérito Policial: Família Tobias**. São Paulo: Lote 42, 2016.

_____. **O céu dos suicidas**. São Paulo: Alfaguara, 2012.

LUKÁCS, Georg. **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

MAGNANI, José Guilherme C. **Da periferia ao centro: trajetórias de pesquisa em Antropologia Urbana**. São Paulo: Terceiro nome, 2012.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: EPU-EDUSP, 1974.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte, UFMG, 2014.

NOVARINA, Valère. **Diante da palavra**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

NUNES, Artur. Obra de ficção cria 'liminar' e vira alvo de investigação da PF In: **Folha de São Paulo**, 11 de setembro de 2015.

PEIRCE, Charles. **Semiótica e filosofia**. São Paulo: Cultrix, 1975.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PIGLIA, Ricardo. **Alvo noturno**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. **O caminho de Ida**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. **Respiração artificial**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

RAMOS, Luiz Fernando. **Mimesis performativa: a margem de invenção possível**. São Paulo, Annablume, 2015.

RASTIER, François. Sistemática das isotopias In: GREIMAS, Algirdas, J (org.). **Ensaio de semiótica poética**. São Paulo: Editora Cultrix - Editora da Universidade de São Paulo, 1975.

SERRES, Michel, LATOUR, Bruno. **Conversations on Science, Culture and Time**. Michigan: The University of Michigan Press, 1995.

SEVERI, Carlo. A palavra emprestada ou como falam as imagens. **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, V. 52 N. 2, 2009.

STEVIK, Philip (org). **The theory of the novel**. Nova Iorque: Simon and Schuster, 1967.

STRATHERN, Marilyn. **Partial Connections**. Londres: Altamira Press, 1991.

_____. **O efeito etnográfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. **O gênero da dádiva**. Campinas: Unicamp, 2006.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

TURNER, Victor. **O processo ritual: estrutura e antiestrutura**. Petrópolis: Vozes, 2013.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e pensamento entre os gregos**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

VILLA-FORTE, Eduardo. O autor como apropriador” In: **Revista Serrote**, 2016. Disponível em: <https://www.revistaserrote.com.br/2016/08/o-autor-como-apropriador-por-leonardo-villa-forte/> Acesso em: 21 set 2018.

WAGNER, Roy. A pessoa fractal, **Ponto Urbe** [Online], 8 | 2011, posto online no dia 15 Maio 2013 Disponível em: <http://pontourbe.revues.org/173> Acesso em: 12 ago 2018.