

AUTORIA E PERFORMANCE

Luciene AZEVEDO¹

Ce qu'il faudrait faire, c'est repérer l'espace ainsi laissé vide par la disparition de l'auteur, suivre de l'oeil la répartition des lacunes et des failles, et guetter les emplacements, les fonctions libres que cette disparition fait apparaître.
(FOUCAULT, 1994, p 796)

- **RESUMO:** A hipótese que gostaríamos de levantar no presente ensaio é a de que a instância autoral assume na literatura contemporânea inúmeras facetas, transformando a voz autoral em exercício de fabricação de personas que desestabilizam a noção do autor como o princípio de uma certa unidade de escritura, exercendo-se em uma função-autor que encontra na performance sua condição de possibilidade.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Autor. Performance. Literatura contemporânea.

Em "O que é o autor?", Foucault (1994) propõe-se interrogar o estatuto da autoria. Relegando a segundo plano a tarefa de fazer um mapeamento das transformações da noção ao longo da história, o filósofo francês sugere que o autor não é um simples elemento a mais no discurso, mas um procedimento capaz de controlá-lo.

A relação de autoridade intrínseca que se estabelece entre o autor e a obra e o reconhecimento do seu lugar como marca da autenticidade do que é

¹ Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, MG. 38400-902.
E-mail : lucieneazevedo@ig.com.br

escrito são suficientes para fazer do autor um dispositivo de controle discursivo, conjurando a proliferação de seus sentidos.

Apontando na direção de um esfacelamento da figura do autor como esse centro de unidade que mantém intacta sua autoridade sobre o que escreve, Foucault não assume integralmente a morte do autor, fazendo inclusive a crítica de Barthes. Embora compartilhando muitas das idéias defendidas por Barthes (1988) no pequeno ensaio "A morte do autor", Foucault (1994) acredita que a substituição muito fácil do autor pela supremacia da escritura restaura transcendentalismos, transferindo o privilégio da noção de autor para a obra, para a escritura, para a linguagem: "[...] emprestar à escritura um estatuto originário não é uma maneira de retraduzir em termos transcendentais, de um lado, a afirmação teológica de seu caráter sagrado e, de outro, a afirmação crítica de seu caráter criador?" (FOUCAULT, 1994, p.795)².

Barthes não parece atentar para esse perigo, já que afirma peremptório, logo no início do ensaio que a "[...] escritura é a destruição de toda voz, de toda origem" (BARTHES, 1988, p.65). Vinculando o surgimento da noção de autor, tal qual a experimentamos hoje, à valorização da individualidade, à modernidade como momento em que de súbito o sujeito é reconhecido como subjetividade criadora, tanto Barthes quanto Foucault buscam romper a solidariedade latente estabelecida entre autor e obra: "[...] a explicação da obra é sempre buscada do lado de quem a produziu, como se... fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, a entregar sua 'confidência' (BARTHES, 1988, p.66, grifo do autor).

Insistindo na idéia de que o autor é um dispositivo capaz de interferir na designação e na classificação dos discursos e na relação estreita entre

² As traduções são de responsabilidade da autora deste ensaio.

ambos que corrobora a expressão 'tal autor, qual discurso', Foucault (1994) sugere deslocar a atenção da "entidade" autor como unidade (fictícia) para um espaço vazio, capaz de se transformar historicamente e variar segundo a tipologia discursiva, propondo o conceito de função-autor : "[...] a função-autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade" (FOUCAULT, 1994, p.798).

Para corroborar sua argumentação, cita o fato de que é possível se identificar uma inversão em relação à importância atribuída à instância autoral nos discursos científicos e literários. Uma operação quiasmática entrou em funcionamento a partir da modernidade: enquanto os textos científicos passam a relativizar o lugar do autor como uma instância de legitimação e autenticidade, essa função só se exacerbou em relação aos textos literários: "[...] os discursos literários não podem mais ser recebidos dessa forma se não estiverem dotados da função-autor" (FOUCAULT, 1994, p.800).

O que a função-autor supõe é o entendimento do lugar do autor não como origem do discurso, como causa estabilizadora de seus sentidos, mas como produto, resultado "[...] de uma operação complexa que constrói um ser de razão que se chama autor" (FOUCAULT, 1994, p.800).

Propor a investigação sobre a função-autor não significa restabelecer o paradigma do autor como fonte criadora do discurso, mas se interrogar sobre as condições de possibilidade de seu surgimento, sua possibilidade de permanecer como princípio funcional móvel, produzido no interior dos discursos, variável historicamente.

Parece inegável que a crítica e a teoria literária têm posto em xeque a figura do autor como instância confiável de explicação de sua obra. A começar pelos Formalistas Russos e sua noção de literariedade, passando pela denúncia da falácia intencional feita

pelos Novos Críticos, até o gesto radical da morte do autor, a teoria literária parece ter se empenhado em deslocar a autoridade exterior do autor a fim de investigar os mecanismos que tornam possíveis a emergência do literário.

Se as diversas correntes críticas ao longo do século XX não deixaram de insistir na tecla do apagamento da importância da instância autoral, não é menos verdade que a figura do autor permanece como presença (seja como princípio autorizado a esclarecer dúvidas que nascem no texto, seja pela identidade que se traça entre vida e obra) e como problema.

Talvez seja ainda possível pensar o seu lugar não mais como um porto seguro, como “[...] princípio de agrupamento de discurso, como unidade e origem de suas significações, como lugar de sua coerência” (FOUCAULT, 1971, p.28), mas como uma posição vazia capaz de promover um jogo entre a identidade autoral, seu *ego scriptor* e a performance figurada de subjetividades, tornando híbrida sua condição de possibilidade.

Não se trata, como o próprio Foucault já alertava, de reinventar a morte do sujeito e negar a existência da figura real, de carne e osso, que assina as obras, mas de repensar a função-autor como lugar de “uma pluralidade de egos, múltiplas posições de sujeito”, traduzindo-se em certos papéis jogados pelo autor.

Desse modo, talvez seja possível resgatar a noção de função-autor para pensar a possibilidade de um desdobramento de suas funções na literatura da contemporaneidade. Foucault chama a atenção para o fato de estar centrando seu comentário sobre a relação autor/texto, preocupando-se em delimitar uma função-autor emergente na relação entre escritor e discurso literário, quando, na verdade, a questão da autoria implica não somente outras artes, como também os discursos técnicos. Também no presente ensaio a hipótese levantada diz respeito apenas

à literatura e a um recorte ainda mais restrito e específico: as narrativas contemporâneas.

Se, na visão retórico renascentista, o autor estava subordinado a “auctoritas” de um modelo homogeneizante de repetição de tópicos para o qual contava apenas sua capacidade de “imitar”, enquanto no romantismo esse paradigma foi invertido, passando-se a valorizar o elogio da interioridade e o artista como genialidade e fonte criativa, talvez seja possível arriscar a hipótese de que a função-autor na contemporaneidade pode estar se deslocando para ocupar uma nova posição, entendida como efeito de um gesto performático que imbrica a noção de autor, de narrador e as inúmeras vozes-personagens-tipos das narrativas.

Esse desdobramento da figura do autor é que está sendo entendido como uma forma híbrida capaz de sugerir um outro modo de atuação do conceito.

A hipótese que gostaríamos de levantar é a de que a instância autoral assume na literatura contemporânea inúmeras facetas performáticas transformando a voz autoral em exercício de fabricação de personas que desestabilizam a noção do autor como o princípio de uma certa unidade de escritura, exercendo-se em uma função-autor que encontra na performance sua condição de possibilidade.

A confusão entre a instância autoral, seu *ego scriptor* e as figurações de si que pululam em alguns textos da literatura contemporânea pode estar sugerindo a possibilidade de um deslocamento da função-autor nos textos literários. Afinal, as maneiras pelas quais o texto aponta para a figura do autor já nascem marcadas pelo arranjo indecível entre vida e ficção, experiência real, do autor, e a composição distanciada de papéis, personagens-tipo. Ainda que essa sofisticada operação de ambigüidade implícita não esteja em todos, e nem poderia ser de outra forma.

Reconhecido, desde o romantismo, como lugar de autoridade de onde emana a originalidade sobre sua criação, o autor liga-se à sua obra estabelecendo com ela uma unidade indissociável. Mas se o autor passa a brincar com a sua unidade fictícia através da exploração virtual dos limites entre o que é verdadeiro e o que é inventado como pressupor cegamente que vale o escrito? Parece insustentável manter as noções de autor e obra como “generalizações, unidades descritivas e classificatórias” que apontam um na direção da outra (HANSEN, 1992, p.34).

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

Não se trata de confundir o escritor com o narrador, mas de pensar as inúmeras personas que falam nos textos pois, “[...] seria tão falso identificar o autor ao escritor real, quanto identificá-lo ao locutor fictício. A função-autor se efetua na cisão mesma- nesse divisão e nessa distância” (FOUCAULT, 1994, p.809).

Assim, segundo nossa argumentação, a performance é a estratégia que caracteriza a função-autor dos textos da literatura contemporânea.

Em torno da idéia de performance

Para Judith Butler (1990), uma performance deve ser entendida como sendo atravessada pela historicidade inerente ao gesto ou à fala. Sendo assim, o desempenho performático se caracterizaria por personificar uma constelação de citações de outros discursos, de outros gestos. Daí, seu caráter de identidade instável, fugitiva.

A condição de existência da performance é a relação ambígua que mantém com esse lastro que a constitui. Considerando-se a apropriação dessa "herança" como a força mesma do impulso performático, sua realização depende do jogo entre mostrar e dissimular suas fontes autorizantes, da relação afirmativa ou de negação que mantém com os sistemas convencionais.

O sucesso da performatividade está no jogo que estabelece entre a possibilidade de se servir das repetições naturalizadas e sua capacidade simultânea de ocultar a artificialidade de sua recuperação, mas se a capacidade de citação, de repetição das enunciações codificadas é inerente à performatividade, isto não significa a corroboração do que é performado.

A performance pode ser definida, então, como repetição estilizada, como citação. A performance narrativa pode citar não apenas a idéia tradicional do autor como fonte do seu texto a fim de desmascará-la como uma condição fantasmática, como também pode citar outras vozes, travestir-se de máscaras, atuando em todo tipo de cena. Assim, o modo de atuação da performance implica não apenas a "imitação" de uma pretensa autenticidade autoral, mas também seu deslocamento e ressignificação.

O fato mesmo de a performance não poder abrir mão de reiterar a posição do autor dentro da história (quem está falando, afinal?) é que torna possível a sua pluralidade em vozes no texto, já que o ato performático tem como fundamento lançar à desconfiança o enredo que encena.

O modo de atuação da performance autoral é exercer-se na ambigüidade que lhe é inerente, ainda suscitando a referência à figura do autor: quem realmente está falando, é o autor ou um outro? Está sendo sincero ou farsante? Essas são suas opiniões ou falas recortadas de uma origem inidentificável? No entanto, essas questões não podem mais ser decididas

buscando-se apoio no autor com unidade e origem das significações do texto.

O hibridismo característico da performance deve ser encarado como uma posição de sujeito estratégica que implica um movimento de imitação, de citação, exagerada e crítica. Assim, a sátira é um procedimento básico da performance encarnada por um narrador que dramatiza os vícios que quer condenar. Desse modo, o arreesamento da performance satírica prevê, ao mesmo tempo, a recepção catártica e o reconhecimento da intenção disfarçada.

A voz encenada pelo narrador performático simula uma posição de identidade com várias subjetividades, sem, no entanto, personificar nenhum sujeito fixo, é um "ator móvel" que pode ser atravessado por uma plurivocidade.

A literatura contemporânea indicia um apetite pelo presente que quer barbarizar, dando a impressão, às vezes, de querer reeditar a experiência do choque. Mas a recuperação da mimesis baseia-se na encenação. Tal encenação vai direto às imagens pré-fabricadas, divertindo-se com a pasteurização, "devorando" o presente, e concretiza-se através da exposição cínica de uma voz que esquadrinha os aspectos mais conflitivos, reificantes e violentos da realidade.

Os alvos preferidos podem ser a avassaladora homogeneidade provocada pelos *media* ou ainda a naturalização de uma postura politicamente incorreta que se regozija com a verve preconceituosamente racista e excludente. No panorama contemporâneo brasileiro, Marcelo Mirisola parece muito à vontade para fincar seus entraves e ridicularizar o *modus vivendi* da classe média enquanto André Sant'Anna (1999) quer burilar um texto que mimetize mecanicamente um grau zero de burocratização dos afetos, dos comportamentos. A "literatura dos restos" de Marcelino Freire (2000) que trata da falta de perspectivas e da precariedade da condição de vida na cidade grande

também parece querer atuar como um ventríloquo resgatando a representação dos excluídos sociais, performando suas falas (o conto “Lixo” de *Angu de Sangue* é um bom exemplo).

Nesses autores, o espetáculo da superexposição das vozes encenadas é simulado nas próprias narrativas que absorvem o mundo massificado para performá-lo. O lugar do narrador parece, então, vazio e, ao mesmo tempo, ocupado por uma voz-persona que se deixa dublar, metamorfoseando-se, para reproduzir os valores de uma situação social estereotipada. A voz errante do narrador é capaz de encarnar cinicamente uma verve preconceituosa (um dos motes da ficção de Marcelo Mirisola) – “Dignidade no começo era coisa para macho, pai de família. Hoje é movimento arco-íris, veadagem engajada, insight – toda bichinha um dia vai ter um...” (MIRISOLA, 2000, p.19) e antropofagizar a banalidade do cotidiano.

A estratégia é a atuação ventríloquo-performática que transforma a função-autor através da apropriação polifônica de vozes machistas, sexistas, discriminatórias e classistas. O narrador inconfiável, tão caro aos clássicos da modernidade, se desdobra na persona-travesti que encena posições sociais, étnicas e culturais variadas a fim de ser capaz de desempenhar todos os papéis, variar os tipos.

A operação de travestismo efetiva-se pela simulação das imposturas, pela encarnação dos preconceitos e lugares comuns assumidos como atitudes próprias da persona narrativa, fazendo, assim, o jogo do inimigo.

A ambivalência da postura satírica atualizada reside na indefinição sobre o papel do seu gesto enquanto ruptura ou confirmação dos valores estabelecidos. A decisão hermenêutica fica nas mãos de quem termina o ato: entender a performance como a confirmação fetichista da realidade mimetizada ou como postura crítico-reflexiva.

Performance satírica que é encenada sempre em tom burlesco, pois encontra na ironia uma ferramenta de desdramatização: “[...] a ironia nos dispensa de encarar tudo com grandes ares trágicos” (JANKÉLÉVITCH, 1964, p.110). A dubiedade da performance se inspira na vocação derrisória da ironia, que diz uma coisa significando outra, para se liberar do *pathos* exaltado de qualquer compromisso. A recusa da seriedade evita a armadilha de uma reapropriação cínica e ao mesmo tempo expõe o gesto lúdico à mera gratuidade. A performance atua provocando esse impasse: “[...] elle est moyenne entre la rigidité inflexible du sérieux et l’elasticité du lâche conformisme” (JANKÉLÉVITCH, 1964, p.110)

A teatralização do texto pela performance espetacularizada da voz narrativa, que faz dos enunciados efeitos performáticos da enunciação, pode estar indicando um outro modo de compreensão da função-autor, capaz de ser identificado na literatura brasileira contemporânea.

O papel de um narrador performático se exerce através da ambivalência de uma posição que mimetiza aquilo que pretende criticar, arriscando-se, muitas vezes, ao elogio da brutalidade. A teatralidade assumida pela voz narrativa que emerge nos textos relativiza uma atitude de protesto ou resistência, arriscando-se perigosamente na fascinação do pior. No entanto, esse jogo de cena baseado na ambigüidade também pode abrir brechas para uma reflexão crítica.

A breve exposição sobre a verificação das condições de possibilidade de a função-autor, tal como definida por Foucault, estar sendo preenchida pela estratégia da performance que baralha as instâncias autoral, narrativa e das vozes encenadas nos textos servirá como uma base mínima para a investigação do seu modo de atuação em um exemplo empírico: as histórias de Marcelo Mirisola.

Um estudo de caso

Em um pequeno texto publicado na década de 50, Adorno assinala que a forma do romance estava ameaçada por um paradoxo da função do narrador: este já não poderia mais narrar, não mais do modo distanciado que dava conta de um relato de fatos. A explicação estava no desencanto com um mundo fora dos eixos, “[...] mundo administrado, pela standardização e pela mesmidade” (ADORNO, 1980, p.270). A linearidade diegética deveria ser substituída pela “representação de essência e distorção” que qualificaria o romance a colocar em xeque a reificação e a alienação das relações entre os homens. O “momento anti-realista” seria correlato da experiência de desencantamento com o mundo. Segundo a lição adorniana, conservar a herança realista significaria a cumplicidade da forma artística com a ideologia, o erro, o engano. O desvio da realidade empreendido pelos romancistas na direção de uma transcendência estética, de um encurtamento da distância entre narrador e leitor, representaria a possibilidade de uma “tomada de partido contra a mentira da representação”. Pelo trabalho com a linguagem seria possível perturbar a tranqüilidade do leitor, estabelecer uma dissonância quanto a sua atitude desinteressada de ler apenas um bom livro, desviar-se do realismo, para expor de modo mais visceral, “a negatividade do positivo”. A nova posição do narrador recusaria a mimesis do fato e a ingenuidade de acreditar em algum sentido imanente para o mundo para apostar em uma conturbação formal que consistiria em levar o leitor à “casa das máquinas” da representação romanesca visando a desautomatizá-lo pela linguagem. Essa estratégia consistiria no melhor atalho para o desvelamento “da realidade superpoderosa que só deve ser mudada no real e não transfigurada na imagem”, encerrando a polêmica entre arte engajada e arte de entretenimento.

Por encarnar sem compromisso o horror, os romances retratariam com mais fidelidade a barbárie circundante, abrindo brechas para uma humanização.

Se trouxermos as reflexões de Adorno para a cena contemporânea, podemos nos arriscar na afirmação de que ao menos uma das vertentes possíveis para a literatura contemporânea contraria o 'dictum' adorniano: "Se o romance quer permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente são as coisas, então ele tem de renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, só serve para ajudá-la na sua tarefa de enganar" (ADORNO, 1980, p.270).

"Reproduzindo a fachada", muitas histórias da literatura contemporânea querem anarquizar com qualquer transcendência, apelando para a aparente concordância em relatar "o que é". Fundamentando sua estratégia em um pacto com o leitor, segundo o qual este deve reconhecer a representação como cena, a literatura que opta por essa estratégia operaria uma reversão da análise adorniana, mostrando "a negatividade do positivo" pelo investimento em uma positividade farsesca, simulada por um narrador performático.

A narrativa que opera com esses valores se desvelaria pela teatralização da conduta dos personagens que perdem sua interioridade psicológica, pela desdramatização das temáticas e também pelo investimento no humor.

A linguagem relativamente trivial aposta nas gratuidades como exercício de banalização da crueldade e as opções pelo grotesco, pelo escatológico e pela sordidez são misturadas a um humor corrosivo que se regozija com o mal-estar da civilização, conforme gostaríamos de tentar demonstrar na análise das narrativas de Marcelo Mirisola.

A prosa escrachada de Marcelo Mirisola parece encarnar a performatividade narrativa.

A literatura de Marcelo Mirisola é marcada quase que exclusivamente por uma obsessão: sexo. Nada a ver com a erotização fina e sublimada, mas com o escatológico, o abjeto (“Tô comendo bosta e lambendo os beiços”, em *Acaju*³). É certo também que permanece a intenção do choque, a postura iconoclasta que pretende manter um tom de denúncia diante do diagnóstico da “ascensão do intolerável”⁴ que lido ao revés pode insinuar certa nostalgia de uma restauração sublime(!). O humor que atua como uma constante nos textos literários da atualidade, aparece aqui como corrosão. Não sem, às vezes, denunciar uma postura preconceituosa, machista, homofóbica que parece reabilitar o “homem, branco, macho, adulto, sempre no comando”: “Mirisola é a contrapartida machista, paulistana e branca de Marilene Felinto”⁵. A excessiva fragmentação narrativa de seus textos pode ser encarada como qualidade ou apontada como uma debilidade na construção das histórias. A impressão, não rara, de desconexão verbal é suplementada pela estratégia da repetição de cenas, expressões, situações. As inúmeras referências literárias, Bukowski, Walt Whitman, convivem harmonicamente com o apelo do mundo pop, nomes de filmes, novelas e personalidades televisivas: “Não tenho erudição nenhuma, nem sou um marginal”. Os anos 70 figuram como interlocutor assíduo no universo carnavalizado das referências, seja para transformar autores em personagens (Ana G. e Caio F. em *Acaju*), ou apenas para a desmitificação da postura vitalista e contracultural: “troquei o *blues* e as privadas vomitadas, as maldições todas e a babaquice redentora *beat* pelo ‘Show do Milhão’” (em *O Herói*

³ Cf. MIRISOLA, 2000-2001.

⁴ Cf. DELEUZE, 1992, p.169

⁵ Cf. Crítica de Marcelo Coelho (1998) ao livro *O Herói Devolvido* de Mirisola

*Devolvido*⁶). Sua *Bildung* é mediatizada pela cultura de massa: “O expurgo pelo mal. Eu acreditava nisso, fui educado pela televisão” (em *Acaju*).

Os exercícios para encontrar uma voz literária (“historinha com personagem encheu o saco”)⁷, sem compromisso com nenhum experimentalismo, correm o risco de se estabilizar em fórmulas ou esgotar um único e mesmo tema, resvalando na efemeridade. Mas talvez isso também não seja uma preocupação.

A agressividade da escatologia verbal é uma das principais características da sua literatura de entraves e a composição dos tipos classe-média que transbordam de sua ficção, um ingrediente a mais da cena estilizada do seu texto. A ambigüidade da postura que faz o narrador performar vozes preconceituosas aparece na crítica ao universo auto-ajuda, ao estilo-shopping-de-vida, ao imaginário televisivo da classe média permeados pelo ceticismo e pelo deboche. Seu repertório literário é marcado pela hiperbolização das condutas: sexo exagerado e desregrado, violência gratuita, uma persona narrativa que performa preconceitos e atitudes politicamente incorretas (misoginia, racismo, etc.). Tudo encenado por uma sintaxe arrevesada, associações disparatadas capazes de combinar em um mesmo parágrafo a tonalidade dos esmaltes Marú e uma referência ao *Aleph* de Borges.

Seus contos não reservam o *punch* final para o desfecho, nem se concentram na revelação de nenhuma iluminação epifânica, nocauteando o leitor em qualquer oportunidade. O tema principal repetido em uma quase não-diferença (um “tiozinho” às voltas com suas estripulias sexuais mal sucedidas), não se preocupa em investir na profundidade psicológica de

⁶ Cf. MIRISOLA, 2000.

⁷ Depoimento de Mirisola a Marcelo R. Paiva (1998).

qualquer personagem e a história vai sendo contada aos solavancos.

A voz narrativa é a mesma desde o primeiro livro, *Fátima fez os pés para mostrar na Chopéria*⁸, na tentativa de fixar um estilo próprio. Estilo esse que se desfigura em estilização da maledicência e da vulgaridade. Nos contos desse livro já aparecem todas as referências ao universo-manicure feminino e à “vida de armarinhos” classe média que se tornaram recorrentes na produção posterior. A confusão entre o autor, pessoa física, e a persona fictícia é estimulada todo o tempo, desde cartas publicadas como contos e assinadas com o nome do autor, até a introdução de vários componentes biográficos, repetidos em textos diversos e mesclados à parafernália ficcional.

A voz narrativa forja personagens-tipo que se declaram sempre de acordo com o pior de maneira irônica. Atuando por trás da máscara do cínico, a crueldade das gratuidades revela a hipocrisia dos bons comportamentos através da simulação de uma postura que se quer desmascarar: “[...] o meu sonho sempre foi constituir lar, família e bigode”(MIRISOLA, 1998, p.43). A vulgaridade, o moralismo preconceituoso e a fetichização de toda ética politicamente correta – “Capoeira é coisa de negão (*hip-hop, rap, assalto à mão armada, tênis Nike e vaga na universidade*)”⁹ – são um figurino sob medida para expor a contraface cínica, combinados a uma boa dose de ridículo: “Quem inspirará a paixão e a graça que somente o ridículo pode sugerir?”(MIRISOLA, 1998, p.121).

Assumindo-se como uma persona-ator capaz de se travestir de vários personagens (“Eu faço tipos, você bem sabe...”) ¹⁰, a voz narrativa é um ato

⁸ Cf. MIRISOLA, 1998.

⁹ Cf. MIRISOLA, 2002a, p.166

¹⁰ Cf. MIRISOLA, 1998, p.34.

performático. A personalidade forjada se desdobra na contra-imagem cínica deixando-se contaminar por ela, fraturando a subjetividade:

[...] a idônea e insuspeita aparência da qual me sirvo não se entrega à servidão e, a bem usar e fazer valer a recíproca, serve-se do charlatão que a frequenta... Mas quem sou eu? Vejamos. Um caráter volúvel. Quase inescrupuloso. Porém idôneo e insuspeito. (MIRISOLA, 1998, p.135).

Essa brincadeira com espelhos tem um preço: não é fácil descolar o cafajeste degenerado de sua performance. E para que a cena funcione é preciso apostar em posições vicariantes que se contrabalancem no próprio jogo da simulação. Essa estratégia se arrisca a um só tempo ao moralismo restaurador e à perigosa aprovação da intolerância. Ao primeiro, porque a performance pode deslizar para uma espécie de “boca do inferno” e agir, através do exagero apocalíptico, para regenerar o caos; ao segundo, porque pode se esgotar na mimesis do pior.

No entanto, o compromisso com o não sério, o flerte com a gratuidade (“um charme irresistível para falar bobagens”)¹¹, a gargalhada demolidora podem ser um desvio tático de uma nova prática combatente:

Nas várias práticas de má-fé, porém, há de se cobrar de si próprio a verdade, e exercitá-la. Ao sublinhar esta condição ouço das melhores músicas: indecência, dissimulação, falsidade, traição, canalhice. (MIRISOLA, 1998, p.139).

O ginecologista pedófilo, o jardineiro com síndrome de *Down* que sofre abusos sexuais, mendigos atropelados por mera diversão, além da agressividade

¹¹ Cf. MIRISOLA, 1998, p.49.

homofóbica e machista são apenas alguns dos elementos que integram o repertório obsessivo de Mirisola. Em um universo que opta por aderir tão mimeticamente ao real, não há espaço para a transcendência: “Para o inferno as sutilezas” (MIRISOLA, 1998, p.26). À radicalidade desse imaginário corresponde um ritmo de “obsessivos vaivéns”¹² que, mais do que uma técnica digressiva, quer consolidar um estilo narrativo: “Tive...o combustível dos dirigíveis incorporado aos meus escritos (largueza, velocidade, inflexão, irrupção, monumentalidade” (MIRISOLA, 2000, p.53), apelando para associações inusitadas e diálogos disparatados que, apesar da idiotia que pretendem explorar, mostram todo um cuidado disfarçado com uma elegância subvertida.

Nesse sentido, o caráter mimético dessa representação é, ao mesmo tempo, contextual e performático.

Em *The Return of the Real*, considerando a possibilidade de uma reinvenção crítica dos pressupostos vanguardistas históricos pela arte contemporânea, Hal Foster (2001) avalia que Peter Bürger, em *Teoria da Vanguarda*, perde as dimensões cruciais da prática vanguardista considerando-a apenas como transgressão pura e simples, tomando sem ressalvas a retórica romântica da ruptura e revolução ao pé da letra e desconsiderando, dessa forma, as dimensões contextuais (niilismo da I guerra mundial) e performativas (“*in the sense that ...these attacks... were waged, necessarily, in relation to its languages, institutions, and structures of meaning, expectation, and reception*”)¹³ da vanguarda.

Na avaliação de Foster (2001), a retórica da transgressão é uma estratégia da dimensão mimética através da qual imita-se a degradação do mundo

¹² Cf. MIRISOLA, 2000, p.80

¹³ Cf. FOSTER, 2001, p.16.

capitalista moderno não para confirmá-la, mas para escarnecê-la. Da mesma forma que resgata uma dimensão utópica pela qual propõe não o que pode ser, mas o que não pode ser- como crítica do que é.

Embora os tempos atuais sejam o de uma outra guerra, o contexto da violência retórica da literatura de Marcelo Mirisola é o de uma sociedade automatizada pela naturalização da mediocridade. O travestismo cínico das vozes narrativas (“Viver uma vida medíocre, esperar pacientemente na fila da *rotisserie* pelo meu frango assado”)¹⁴ é uma nova estratégia de desvio à utopia de contestação ineficaz: “Não tenho causas... Aliás, acho uma canalhice ter causas para defender. Ou ainda, não é a fraude que me consome. Mas o talento do fraudador em mim.”(MIRISOLA, 2000, p.191).

O “ímpeto escancarado e impraticável pela verdade”¹⁵ não é facilitado pelo “esclarecimento debilóide ou pelo lugar-comum”¹⁶, mas anarquizado pela “besteirada alucinante”¹⁷, pela impostura da linguagem que é o palco da cena performática. Espetacularizando a anti-ética de opiniões e condutas, a performance quer fazer a crítica do que encena para “[...] enfraquecer todas as institucionalizações, ao exibir o que os atos institucionalizadores e a definições tiveram de excluir, de modo a possibilitar a estabilidade por eles prometida.” (ISER, 1996, p.362).

Assim, a transgressão também é performaticamente ressignificada: “[...] a transgressão já não pode ser outra coisa senão apenas citação da transgressão, encenação mimética da transgressão, em suma, espetacularização ritualizada da transgressão.”(MORICONI, 1998, p.103).

¹⁴ Cf. MIRISOLA, 2000, p.181.

¹⁵ Cf. MIRISOLA, 2000, p.92.

¹⁶ Cf. MIRISOLA, 2000, p.93.

¹⁷ Cf. BRESSANE, 2004

Anterior à performance encenada nos textos, há todo um teatro que visa a consolidar uma *persona* autoral.

As informações autobiográficas (“Só fui ler meu primeiro livro, *Pergunte ao Pó*, do J.Fante, aos 26 anos”)¹⁸ capturadas no romance são uma colagem das declarações feitas pelo autor em entrevistas que, apesar de negar a preocupação com a construção de uma mitologia pessoal, trabalha no limite da dúvida: “As histórias são todas misturadas. Totalmente autobiográfico e exagerado”¹⁹.

A preocupação em criar um perfil de autor tão polêmico quanto seus próprios textos é evidente em várias entrevistas. Depois de ter sido “descoberto” por Maria Rita Kehl e de publicar seu primeiro livro pela Estação Liberdade, Mirisola dedicou-se com afinco a criar lendas em torno de si próprio. Morando em Santa Catarina à época da publicação de *Fátima Fez os Pés para Mostrar na Choperia*²⁰, declarou ser um proletário da literatura, sem dinheiro para manter um telefone ou comprar um computador. Escrevendo à máquina ou lançando mão da velha Bic (“sou um inválido. Não sei fazer nada a não ser escrever”)²¹, Mirisola dizia ser sustentado pela mãe com uma mesada e arriscava-se à pesca no litoral catarinense como atividade de subsistência (“Puxo rede todo dia”). Reclamando das agruras financeiras que teve de enfrentar para editar seus primeiros contos, acusa um agiota de persegui-lo por conta da dívida que não conseguiu saldar apesar de ter vendido seu fusca.

Essa postura investe na construção de uma *persona* autoral que performa os textos que escreve,

¹⁸ Cf. MIRISOLA, 2002a, p.87.

¹⁹ Mirisola (2002b) em entrevista a Rennata Airoidi

²⁰ Cf. MIROLA, 1998.

²¹ Cf. HOSSEPIAN, 2000.

atualizando pantomimicamente sua verve viperina. Essa tática mais do que acreditar na ingênua aproximação entre vida e obra se propõe a embaralhar seus vínculos, desconstruindo a imagem laboriosamente criada: “[...] nunca pesquei. É mentira aquilo lá que eu falei. Um cara foi me entrevistar, passou o dia inteiro conversando comigo e eu menti, menti... quando a gente acabou eu falei “ó, é tudo mentira”.”²²

A seriedade é rasurada pela irreverência (“Não tenho responsabilidade nenhuma sobre o que falo”)²³, desestabilizando os limites entre o verdadeiro e o falso. Se considerarmos a formatação de vários retratos possíveis por trás da persona, mesmo a arrogância presunçosa pode ser considerada *fake*: “Um grande escritor inédito atravessava as ruas ocultado, mas nem tanto, sob minha pele” (MIRISOLA, 2002a, p.106).

Se nos textos a incidência do foco narrativo em primeira pessoa é avassaladora, parecendo óbvia a presença autoral (“Um abraço e cordiais saudações do Marcelo Mirisola”)²⁴, permanece a indecidibilidade entre um *ego scriptor* e um eu biográfico, entre o vivido e o inventado. O hibridismo dos gêneros é a contrapartida para a ausência de um limite possível entre o real e o imaginário: “Mirisola não faz ‘ficção’, pelo menos não da maneira como estamos acostumados; nunca textos ficcionais pareceram tão autobiográficos”²⁵.

O método “frankenstein” de composição da auto-imagem, das mulheres das suas histórias e dos gêneros de sua prosa (contos, crônicas ou apenas cartas?) é uma das facetas do ato performático que essa escrita é.

²² Cf. HOSSEPIAN, 2000.

²³ Cf. HOSSEPIAN, 2000.

²⁴ Cf. MIRISOLA, 2000, p.33

²⁵ Cf. Nelson de Oliveira (2004), crítica on line ao livro de M. Mirisola, *O Herói Devolvido*.

Em *Bangalô*, a melancolia ganha uma participação decisiva com a suspeita de que a estratégia de apostar no “emporcalhamento” da paisagem através da máscara da cooptação é insuficiente. O que pode significar apenas uma nova máscara integrada as já conhecidas: “[...] às vezes troco de vício para conter as expectativas do meu teatrinho diário” (MIRISOLA, 2003a, p.56). O fato é que à medida que a figura pantomímica do “tiozinho” se materializa (“eu tô indo a reboque e arresto um tiozinho que sou eu”)²⁶, cresce um tom condescendente que se esforça por traduzir o “big-bang cínico, egoísta-vingativo – e descomprometido”²⁷ por uma compassividade quase poética, apesar de veementemente negada: “[...] lá estava eu sozinho, de novo, a enfiar as mãos nos bolsos e a cerrar os punhos e a remoer a solidão como ela tem de ser remoída, comigo mesmo.” (MIRISOLA, 2003a, p.83).

Por isso, a aposta forte na postura melancólica pode ser mais uma dobra diferenciada para a estratégia performática. A polêmica calculada se desdobra em maneirismo niilista que encontra na morte suicida a solução para a coexistência de duas vozes em desacordo: “orgulhoso, todavia (isso é que não dá pra entender) da minha liberdade e puto da vida por não ter uma garotinha me chamando de pai, um emprego no fórum e uma mulher bunda mole abrindo as pernas para mim de madrugada” (MIRISOLA, 2003a, p.112).

Os entraves do repertório de Marcelo Mirisola são uma marca de estilo que pode dar sinais de exaustão. A consciência dessa aporia é a responsável pelo tom melancólico de *Bangalô* que aponta para uma tentativa de contornar a insistência na performance da esculhambação.

A melancolia também pode significar uma estratégia de desvendamento da performance. A

²⁶ Cf. MIRISOLA, 2003a, p. 111

²⁷ Cf. MIRISOLA, 2003a, p.61

liberdade de um narrador-personagem inventado como fraude de si mesmo é fundamental para fazer funcionar sua literatura (“o meu intuito é objetar a paisagem e facilitar o uso da maledicência”)²⁸, mas, ao mesmo tempo, pode alimentar a desilusão: “De que adianta esculhambar e reiterar a esculhambação?”²⁹ O rescaldo melancólico-desiludido é a contrapartida do investimento na “ética do dane-se”. Referindo-se às crônicas, ainda inéditas, de seu amigo escritor Nilo de Oliveira, Mirisola afirma que a postura descompromissada, debochada e preconceituosa disfarça uma ética que quer “neutralizar a babaquice alheia”³⁰, para chegar em algum lugar, “nem que este lugar seja a verdade e mesmo que esta verdade não sirva para coisa alguma”³¹. O histrionismo da voz narrativa quer simular a passividade do “dane-se” para afirmar o comprometimento através da instabilidade performática. O arrevesamento dessa tática é possível graças à performance narrativa que encarna as vozes e as atitudes representativas de uma “época de estrume e irrelevâncias”³². Se essa tática pode ressignificar uma postura engajada, também corre o risco de ser facilmente deglutida pela realidade: “O que me frustra é que não estou dando conta da realidade, o ‘em volta’ e todas as bobagens advindas do cotidiano”³³.

A preocupação do autor em forjar a si próprio em um universo ficcional farsesco é uma das estratégias do desempenho performático levado a cabo nas narrativas, teatralizando a posição autoral. Como

²⁸ Cf. MIRISOLA, 2003a, p.19.

²⁹ Cf. MIRISOLA, 2004a

³⁰ Cf. MIRISOLA, 2003b

³¹ Cf. MIRISOLA, 2003b.

³² Cf. MIRISOLA, 2004b

³³ Cf. MIRISOLA, 2004^a.

construção da caricatura de si mesmo, o autor é, uma vez mais, um fingidor.

AZEVEDO, Luciene. Authorship and performance. **Revista de Letras**, São Paulo, v.47, n.2, p. 121–131, jul./dez. 2007.

- **ABSTRACT:** *The hypothesis we would like to raise in the present essay is that the authorship assumes in contemporary literature innumerable faces, thus transforming the author's voice into manufacturing of personas, which by their turn demobilize authorship as the principle of a given writing unity.*
- **KEYWORDS:** *Author. Performance. Contemporary Literature.*

Referências:

ADORNO, T. W. **A posição do narrador no romance contemporâneo**. São Paulo: Ed. Abril. 1980.

BARTHES, R. A morte do autor. In: _____. **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense. 1988.p.65-70.

BRESSANE, R. **Quem tem competência, estabeleça-se**: entrevista. Entrevistadora: Priscila Parente. Disponível em: <http://capitu.uol.com.br>. Acesso em: 05 set. 2004.

BUTLER, J. **Gender trouble**: feminism and the subversion of identity. New York: Routledge, 1990.

COELHO, M. Você sabe o que é um Mac lanche feliz? leia Mirisola. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 17 jun.

1998. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq17069814.htm>>. Acesso em: 23 abr. 2004.

DELEUZE, G. **Conversações**. Tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

FOSTER, H. **The return of the real**: the avant-garde at the end of the century. Massachusetts: The Mit Press Cambridge, 2001.

FOUCAULT, M. Qu'est-ce qu'un auteur. In: _____. **Dits et écrits**: 1954-1988. Édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald. Paris: Gallimard, 1994. Tomo 1, p.789-821.

_____. **L'Ordre du discours**. Paris: Gallimard, 1971

FREIRE, M. **Angu de sangue**. São Paulo: Ateliê, 2000.

HANSEN, J. A. Autor. In: JOBIM, J. L. (Org.). **Palavras da crítica**: tendências e conceitos no estudo da literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p.11-43.

HOSSEPIAN, M. A literatura é uma maldição: entrevista com Marcelo Mirisola. **Revista Submarino**. 24 ago. 2000. Disponível em: <www.revistasubmarino.com.br> Acesso em: 17 ago. 2003.

ISER, W. Epílogo: mimesis e performance. In: _____. **O fictício e o imaginário**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996. p. 362.

JANKÉLÉVITCH, V. **L'ironie**. Paris: Flammarion, 1964.

MIRISOLA, M. **Nada em lugar nenhum** [Crônica]. 2004a. Disponível em: <http://noticias.aol.com.br/colunistas/marcelo_mirisola/2004/0007.adp>.

Acesso em: 05 mar. 2005.

_____. **Da cor do pecado** [Crônica]. 2004b. Disponível em: <http://noticias.aol.com.br/colunistas/marcelo_mirisola/2004/0010.adp>. Acesso em: 05 mar. 2005.

_____. **Bangalô**. São Paulo. Ed. 34, 2003a.

_____. **O infame diz o nome** [Crônica]. 2003b. Disponível em: <http://noticias.aol.com.br/colunistas/marcelo_mirisola/2003/0009.adp>. Acesso em: 12 fev. 2004.

_____. **O azul do filho morto**. São Paulo. Ed. 34, 2002a.

_____. [Entrevista] **O herói devolvido**. Entrevistador: Rennata Airoidi. 28. ago. 2002b. Disponível em: <<http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=695>>. Acesso em: 17 jul. 2003.

_____. **Acaju**: a gênese do ferro quente. *Cult*: revista brasileira de cultura, São Paulo, v.4, n.39-44. out. 2000 a mar.de 2001. Novela publicada em capítulos.

_____. **O herói devolvido**. São Paulo. Ed. 34, 2000.

_____. **Fátima fez os pés para mostrar na choperia**. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.

_____. **Acaju**: a gênese do ferro quente. *Cult*: revista brasileira de cultura, São Paulo, v.4, n.39-44. out. 2000 a mar.de 2001. Novela publicada em capítulos.

MORICONI, I. Quatro (2+2): notas sobre o sublime e a dessublimação. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Niterói, n.4, p.103-115, 1998.

OLIVEIRA, N. de. **O herói devolvido**: contista catarinense desnuda o herói hediondo que nos habita. Disponível em: <www.klickescritores.com.br/pag_escrit/mirisola>. Acesso em: 24 jun. 2004.

PAIVA, M. R. Mirisola busca tirar literatura da apatia. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 11 jun. 1998. Ilustrada. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq11079820.htm>. Acesso em: 30 abr. 2000.

SANT'ANNA, A. **Sexo**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.