



## **Espaço público e romance como textualidades coextensivas**

### ***Public Space and Novel as Coextensive Textualities***

Igor Ximenes Graciano

Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB) –  
São Francisco do Conde – BA/Brasil

igor.graciano@unilab.edu.br

<https://orcid.org/0000-0003-3745-464X>

**Resumo:** O debate sobre a autoficção e a noção de pós-autonomia são indicadores da relação entre ficção e realidade no romance contemporâneo. Considerando a prosa de Silviano Santiago e Ricardo Lísias, percebe-se que a ficção deixa de ser um tópico central no romance, sendo apenas um elemento entre outros em sua elaboração. A isso chamamos de textualidade coextensiva, quando se enfraquece a representação inventiva em favor da articulação de diferentes gêneros textuais na escrita romanesca. Assim, esses gêneros são ressignificados não por meio de uma ficcionalização totalizante que os abarca, mas pela atribuição do valor de obra literária por estarem circunscritos ao signo do romance. Essa indeterminação bio-ficcional da narrativa romanesca tem transformado as estratégias pelas quais o(a) escritor(a) atua no espaço público hoje, quando se relativiza a diferença entre escritor e personagem.

**Palavras-chave:** Pós-autonomia; espaço público; textualidade coextensiva.

**Abstract:** The debate about self-fiction and the notion of post-autonomy are indicators of the relationship between fiction and reality in the contemporary novel. Considering the prose of Silviano Santiago and Ricardo Lísias, it is clear that fiction is no longer a central topic in the novel, being only one element among others in its elaboration. We call this coextensive textuality, when the inventive representation is weakened in favor of the articulation of different textual genres in novel writing. Thus, these genres are reframed not by means of a totalizing fictionalization that embraces them, but by the attribution of the value of literary work because they are circumscribed to the sign of the novel. This bio-fictional indeterminacy of the novelistic narrative has transformed the strategies by which the writer works in the public space today, when the difference between writer and character is attenuated.

**Keywords:** Post-autonomy; public place; coextensive textuality.

Prefácios são muitas vezes partes da obra, e frequentemente o que se encontra na obra são apenas prolegômenos.

F. Schlegel (2016, p. 218)

## **Autonomia estética e suas vantagens**

O que faz de um conjunto de textos obras de arte? Nos estudos literários, o conceito formalista de literariedade foi o cavalo de batalha na busca de uma característica intrínseca da dimensão estética da escrita. O desvio da norma, a desautomatização dos sentidos, o desprezo pelo realismo, a aventura da linguagem e outras expressões dão notícia da aspiração teórica por um éthos puramente artístico. As vanguardas do alto modernismo almejavam uma expressividade mais que livre, pois específica. Tal busca relaciona-se com o que José Ortega y Gasset (2005) chamou de desumanização da arte, seu exílio dos procedimentos que a aproximam da vida ordinária, afastando-a das expectativas da massa:

estilizar é deformar o real, desrealizar. Estilização implica desumanização. E, vice-versa, não há outra maneira de desumanizar além de estilizar. O realismo, ao contrário, convidando o artista a seguir docilmente a forma das coisas, convida-o a não ter estilo. (ORTEGA Y GASSET, 2005, p. 47)

Se o apelo modernista ampliou as portas da expressividade, o fez com o custo inevitável de atenuar o principal elemento da fruição estética desde a formulação aristotélica: a verossimilhança. A beleza das obras estaria atrelada à vida e seria plena de sentido, porque reveladora de nossas experiências. Não por acaso, a recorrência da metáfora do espelho na teoria das artes (ABRAMS, 2010), índice da noção de representação, advém da tradução romana do conceito inaugural de mimesis: representação como imitação, *imitatio* (COSTA LIMA, 2000). Se antes representava, a arte passou a não representar porque não replica, sendo incapaz de resgatar o real por meio da linguagem. Para Costa Lima (2010, p. 164), “na mimesis, o decisivo não é o trabalho que se execute sobre a semelhança – com algo externo –, mas sim a elaboração da diferença que se alcança sobre os parâmetros da semelhança”. A linguagem, portanto, não é um meio, pois será (sempre foi) a instância de constituição do real, inclusive de nossa percepção de si e do outro. Segundo essa vertente teórica, não há uma realidade primeira e anterior à sua expressão, pois não cabe à

arte representar, mas apresentar possibilidades de mundo com a realização de imaginários através do trabalho da ficção.

Com as vanguardas históricas há uma radicalização do pressuposto kantiano da autonomia estética. Se antes, apesar da semelhança, não cabia confundir representação e realidade, e a fruição seria “desinteressada” das demandas políticas e históricas, agora sequer a semelhança deve ser considerada. Eu diria, *desejada*. A ideia de autonomia atende a vários ditames da concepção artística moderna, atribuindo-lhe uma atuação oblíqua sobre a sociedade, característica que a princípio resguarda obra e autor. Tal suspensão ontológica que a ficção promove tem garantido um álibi, afinal tudo está sob a cláusula do “como se”, de maneira que a arte apresenta possibilidades, não registros. A partir de Aristóteles, compreende-se que a pedagogia da arte deriva dessa capacidade especulativa, o que aproxima os discursos miméticos da filosofia se comparados à história, afinal esta se refere a um particular consumado, não ao universal hipotético (ARISTÓTELES, 2003).

O romance articula-se com a vida, mas nunca se confunde com ela, ainda que possa ser um comentário e uma iluminação sobre os afetos e a sociedade. Esse acabamento estético da obra frente aos eventos abertos da vida, nos termos de Mikhail Bakhtin (2003), permite que o romance seja o outro da vida, o que habilitou sua atuação no debate público a partir de um lugar esquivo, alimentando-se de e movendo imaginários, mas nunca como registro objetivo, documento ou testemunho. O pacto romanesco, como esfera autônoma, permitiu à leitura do gênero alguma estabilidade. O condicionamento escolar de não confundir autor e narrador garante ao romancista o apelo à “mera coincidência”, o que remete à universalidade almejada pela arte e, ao mesmo tempo, livra o escritor de embaraços pessoais e jurídicos.

Os processos judiciais sofridos por escritores ao longo da história (e ainda hoje) parece minar, contudo, as estratégias e os discursos em favor da autonomia. Se em *Madame Bovary* não há indicativos biográficos, a narrativa do adultério pareceu configurar, segundo alguns contemporâneos de sua primeira publicação, uma influência nefasta, de maneira que, segundo a acusação da época, a obra deveria ser tutelada para preservar os valores da família burguesa. Em grande medida, a consagração da ideia de autonomia estética se dá em círculos restritos, circunscrevendo-se a uma leitura especializada, distante da percepção

mais corriqueira e popular, por assim dizer, acerca da relação das obras com a vida íntima e social.

Para a maioria dos leitores, o romance continua com seus ganchos atrelados à realidade, referindo-se a ela ou a representando. Por isso, a suspensão ontológica da ficção, que garante a paz romanesca como território para a especulação, ainda se sobressai como argumento de um pacto de leitura que desresponsabiliza o autor, ou pelo menos relativiza a sua responsabilidade. Assegura-se, assim, a livre expressão autoral e uma forma de participação política oblíqua por meio da voz que nunca é a voz de quem assina as obras.

### **Ruído biográfico e pós-autonomia**

É possível identificar certa produção narrativa contemporânea que investe no tensionamento de sua recepção, na qual se tem lançado mão de recursos como a homonímia entre escritor e personagem, fotografias de arquivo pessoal, notas e informações paratextuais, entre outras estratégias que indicam uma inscrição do biográfico onde se espera a pura ficção. O debate já longo sobre o espectro autoficcional – assim como a voga de termos como escrevivência, bioficção etc. – demonstra o impacto que essas obras têm causado nos estudos literários, e que parece indicar uma transformação na própria ideia de literatura.

Esse ambiente teórico deriva de uma escrita cuja novidade parece não estar prioritariamente na elaboração formal. Se muitos desses textos são conservadores do ponto de vista da linguagem, sua novidade está na ambiguidade protocolar que impõem durante a leitura. Afinal, não se trata mais de a ficção se parecer com a vida, sendo sua representação posterior ou reinvenção do vivido, mas de ser autoexposição parcial por ocorrer a partir de um jogo de luz e sombra sobre a identidade de quem escreve e sobre quem se escreve.

A cláusula que estabeleceu alguma estabilidade na recepção do romance, segundo a qual não se deve confundir autor e personagem, é o ponto crucial dessa tensão. É verdade que ainda não convém confundir, mas agora isso tem que ser negociado com um movimento deliberado de escritores e editoras para borrar a diferença. Dizer “eu” em tal produção literária não é mais uma cisão entre a vida e a suspensão que a ficção promove. Mais que nunca, dizer “eu” é jogar com a possibilidade do

voyeurismo, do interesse banal em se apreciar e falar da vida do outro. Observá-lo em sua verdade semidesnuda.

Se o pacto romanesco encontra-se rasurado, não se trata, porém, da autobiografia tradicional, nos termos de um “pacto de verdade”, conforme a terminologia de Philippe Lejeune (2008). Manuel Alberca (2007) refere-se a um “pacto ambíguo”, e aponta aí uma narrativa que angaria os benefícios dos dois pactos – o autobiográfico e o romanesco –, quando se tira proveito do interesse documental ao mesmo tempo que se passa pela aduana literária. Como em uma síntese da dicotomia aristotélica, conjugam-se o particularismo biográfico e a universalidade da arte. Tem-se, por fim, um conjunto de obras inseridas nesse limiar que se aproveitam da ambiguidade e estabelecem um jogo entre protocolos de leitura.

Nessa trilha, Josefina Ludmer assume um tom de provocação para especular sobre o que chama de “literaturas pós-autônomas”. Ao avaliar algumas escrituras do presente, a crítica argentina conclui que elas “atravessam a fronteira da literatura (os parâmetros que definem o que é literatura) e ficam fora e dentro, em uma posição diaspórica: fora, mas presas em seu interior” (LUDMER, 2014, p. 148). Para Ludmer, o sentido cotidiano do que se entende por literatura “é ocupado totalmente pela ambivalência: são e não são literatura ao mesmo tempo, são ficção e realidade” (LUDMER, 2014, p. 148). Esse entre-lugar, para citar uma expressão de Silviano Santiago, ou, voltando a Ludmer, essa “realidadeficção”, diz de um território discursivo no qual a escrita e a leitura não reiteram a dualidade que sustentava o modelo autonômico. Ao garantir a autonomia, o pacto ficcional preserva o romance da realidade empírica mesmo estando atrelado a ela, como referência sempre ressignificada pela linguagem.

Outro crítico argentino, Reinaldo Laddaga, afirma que tais expressividades promovem “espetáculos de realidade”, de maneira que, ao superar a dicotomia realidade x representação, essas escrituras apontam para uma nova sensibilidade sobre o que entendemos por experiências pessoais e vivências públicas. Para Laddaga (2007), os escritores não estão interessados, como de praxe, em “produzir representações de tal ou qual aspecto do mundo, nem em propor desenhos abstratos que resultam em objetos fixos, mas sim em construir dispositivos de exibição de fragmentos do mundo” (LADDAGA, 2007, p. 167, tradução nossa). Mais que uma elaboração estética, a escrita literária (mas poderíamos acrescentar as artes plásticas, o cinema etc.), abre canais em que suas representações jamais se apartam do que seja a própria vida.

É um salto que aprofunda a ideia modernista de se apresentar os bastidores da criação e explorar a materialidade das linguagens. Tampouco estamos no âmbito de uma abordagem teórica pós-estruturalista que defende uma escritura infinita e sem margens, supondo-se não haver nada fora dela. Voltando a Ludmer, essas escrituras “se instalem localmente em uma realidade cotidiana para ‘fabricar o presente’ e é precisamente esse o seu sentido” (LUDMER, 2014, p. 148). Em meio à vida, portanto, tais escrituras “se instalam”, convivendo e, às vezes, confundindo-se com as escrituras que compõem as experiências.

Assim, fabricar o presente não significa compreendê-lo como farsa ou simulacro, pois tal produção textual parte de uma noção renovada da realidade como construção virtual e simultânea, consciente ou inconscientemente. O uso maciço e cotidiano das redes sociais, em que viver é literalmente autopublicar-se, tecendo-se uma narrativa cotidiana de si e dos seus, torna o clichê de que a vida imita a obra uma constatação, em parte porque parece não haver uma performatividade que seja inteiramente independente dessas esferas virtuais.

Em um universo de avatares, a vida resulta como uma grande obra em que todos publicam, mas a autoria é indeterminada no ambiente desagregador das plataformas de interação social. Diante disso, qual o lugar do que ainda entendemos por literatura, em especial o romance? Ludmer, refletindo sobre as literaturas pós-autônomas, mesmo que não tratasse das redes sociais, voltou-se, sobretudo, para os modos e estratégias de uma escrita contemporânea inespecífica – biográfica e ficcional – como nas redes. Uma textualidade que é inventiva e não é representação (afinal o avatar sou eu e é outro a partir do eu).

Em suma, trata-se de uma textualidade que não busca transfigurar paisagens, indivíduos e experiências no romance. Não há passagem, uma vez que tal textualidade se instala na mesma teia discursiva que constitui a realidade e ficção, atualizando-a pela escrita.

### **Textualidade coextensiva**

O romance desde sempre propõe um jogo com a vida e a confusão, deliberada ou não, com a realidade é tema de uma de suas obras inaugurais: o Quixote. A pós-autonomia, ou o que quer que se apresente como seu substituto terminológico, é uma proposta crítica que diz menos de uma transformação da literatura do que dos seus modos

de circulação. Como já afirmado, algo se transforma não no texto em si, mas nos arredores dele, e que no fim acaba por transformá-lo, afetando sua natureza ou posição entre outros gêneros textuais.

Infringir a cláusula da não confusão entre autor e personagem talvez seja um modo de evitar o tédio do protocolo romanesco usual para se aventurar no terreno sempre fértil da ambiguidade. A aventura da ambiguidade, acredito, resulta, assim, do deleite de se experimentar o gosto biográfico e documental em ambiente impróprio. Por outro lado, essa produção literária pode ser somente mais uma mídia disponível para a inscrição de si na teia dos discursos que compõem o universo composto de fóruns e redes sociais.

De todo modo, essa indeterminação da literatura, conforme Ludmer, não significa que ela é o mesmo da vida. Há uma diferença, afinal “a ideia de utilizar a palavra ‘pós’ é apontar para o anterior, ainda presente. Há uma ambivalência e não um corte” (LUDMER, 2014, p. 167). Se ainda há diferença, a ideia de obra está preservada, assim como a de autor e de uma leitura alegórica. Essas categorias, antes centrais, entram agora como convidadas em uma chave de leitura que não é mais a da representação inventiva.<sup>1</sup> A escrita romanesca, entendida como transfiguração de um eu em outro, de uma realidade em outra, é rasurada pela ideia de “continuidade”, “convivência”, enfim, de coextensão. A obra não é o outro do real, ou dos gêneros textuais que o constituem, porém outro mais que, sob o signo do romance, ganha uma inflexão estética ante as qualidades não ficcionais ou não ficcionalizadas desses textos.

No caso, a escrita literária não promove uma passagem, ancorada pela ideia de dicotomia entre as partes – do documento para a ficção, ou do indivíduo para o personagem –, pois não há artesanato e tampouco literariedade, uma vez que tal escrita antes coexiste com outras textualidades com as quais se conecta sem hierarquias. Trata-se de uma escrita que implode o imperialismo da ficção no território da narrativa tida por literária, romanesca. Importante pensar esse movimento como um aprofundamento, em parte, do pensamento de Bakhtin, que aponta

---

<sup>1</sup> Importante destacar o caráter inventivo, transfigurador, da noção de representação empregada aqui. Não se trata, pois, de recusar em absoluto o sentido de representação, mas de sua dimensão ficcional enquanto suspensão provisória e consciente da realidade. Conforme Gumbrecht (1998, p. 26), “a linguagem, o próprio meio sem o qual a noção de ‘literatura’ é impensável, não pode deixar de representar. Como o Alto Modernismo mostra, mesmo que seja possível usar material linguístico em modos não-representativos, quaisquer destes usos nada mais são do que gestos experimentais impostos a este material”.

o caráter híbrido – plurilíngue – do romance como gênero capaz de condensar em um todo acabado os eventos abertos da vida. Para Bakhtin, porém, esse acabamento ocorre através da ficção. Considerando-se a ideia de uma textualidade coextensiva, o romance deixa de ser um universo ficcional íntegro, mas resultado de um processo que incorpora uma série de segmentos, episódios, notas, apontamentos, projetos etc. Aquilo que usualmente estaria nos arredores da obra, sua antessala, é a obra.

Silviano Santiago, em *Machado* (2016), faz uso desse recurso. O extenso trabalho de pesquisa sobre os últimos anos de vida de Machado de Assis, a partir da leitura do tomo final de suas cartas publicado pela Academia Brasileira de Letras, ganha outro viés que não o do ensaio acadêmico com o emprego do termo “romance” estampado na capa do livro. O escritor carioca e o autor do romance estão numa zona limítrofe: Machado é personagem, figura histórica e objeto de pesquisa *ao mesmo tempo*, enquanto Silviano é ensaísta, narrador romanesco e, claro, personagem, confrontando sua velhice com a do Bruxo de Cosme Velho:

Machado & eu somos duas faces diferentes, impressas numa moeda ainda desprovida de valor simbólico. A escapada do passado em direção ao futuro, ou a viagem do futuro em busca do passado, transfigurará aos dois na cara de uma moeda única chamada literatura. Duas caras, uma só coroa. (SANTIAGO, 2016, p. 57)

Não se trata de ficcionalização *a partir* das cartas, mas de relato das leituras e interpretações dessas cartas, juntamente com uma bibliografia mobilizada para perscrutar a vida de Machado de Assis e o ambiente político-cultural do Rio de Janeiro no início do século XX. Santiago perfaz uma escrita que não representa (ou seria melhor dizer, não transforma) literariamente as vivências de um indivíduo em sua época, antes o captura pelas evidências factuais resultantes da pesquisa. Trata-se de uma escritura que abarca outras sem o imperativo de subjugar-las ao princípio inventivo, vórtice da autonomia artística. O que poderia ser um ensaio, com as liberdades formais que o gênero permite, é alçado à condição de uma narratividade “não criativa”,<sup>2</sup> mas que paradoxalmente cabe no conceito de romance.

<sup>2</sup> A expressão dialoga em parte com o que o poeta e crítico estadunidense Kenneth Goldsmith chama de “escrita não-criativa” (*Uncreative Writing*), pois a formulação de Goldsmith prevê métodos mais radicais e que se aproximam do dadaísmo, como a colagem. Aqui, a noção tradicional da escrita está preservada, de maneira que a não criatividade se restringe à invenção romanesca, não a uma redação original.

Se a interferência que a designação “romance” promove no texto assinado por Silviano Santiago se dá sobretudo na recepção, é possível também atribuir à escritura uma consciência expressiva que subverte as noções usuais de ficção e de documento. Portanto, enquanto textualidade coextensiva, o romance não apresenta um conjunto de características textuais e protocolares específicas, sendo antes: 1) *lugar* de articulação de textos de diferentes naturezas e propósitos – a carta, o jornalismo, a história, o ensaio, a (auto)biografia etc.; 2) *instância* em que a voz autoral integra-se à voz do narrador, recolocando o escritor no espaço público a partir de uma compreensão renovada tanto da literatura quanto do indivíduo.

### **Romance como lugar de legitimação estética**

A pergunta inicial destas considerações – o que faz de um conjunto de textos obras de arte – indica um pressuposto ontológico acerca do texto, de que deriva o reconhecimento de sua condição (e função). Existindo em um texto certa marca, *faz-se* a arte, o texto *é* arte. Claro, isso se por arte entendermos a literatura. A dimensão estética demanda a poética, em distintas épocas da “arte literária”, para alcançar um repertório de gosto que as teorias da recepção chamaram de horizonte de expectativa. A literatura é arte porque é invenção, estilização, representação; não é arte (ou não é literatura) por ser documental, cotidiana, tautológica. Com isso, do elogio estético resulta a ética da arte: mobilizar para a diferença, desautomatizar, fazer ver além da percepção ordinária, emancipar as sensibilidades.

Milan Kundera (1994, p. 7) argumenta que a ética do romance, ou pelo menos de certa tradição do romance, estaria justamente quando ele promove uma suspensão voluntária da ética:

suspender o julgamento moral não é a imoralidade do romance, é a sua moral. A moral que se opõe à irremovível prática humana de julgar imediatamente, sem parar, a todos, de julgar antecipadamente e sem compreender.

Se há uma ética do romance, há uma do romancista. Na perspectiva ontológica, *fazer* literatura é uma tarefa, um ato para conceber a obra. A ideia do escritor como artesão que decide e transforma, dispondo de um material – a linguagem –, é decisiva para estabelecer essa noção

de literatura como fim de um processo, fruto de um trabalho. Obra, operação. O agente e a agência de um artefato que tem valor por si só, e que se apresenta como unidade plena de sentidos a serem apreendidos por uma subjetividade que dê cabo dessa unidade, ainda que como uma via de leitura possível entre muitas, de modo que a interpretação é afinal uma afetação, uma resposta à obra que guarda em si os sentidos. No capitalismo, essa unidade foi reificada como produto, sendo a autoria um direito de propriedade, assim como o trabalho profissional do crítico, proprietário das interpretações. A circulação da arte ocorreria em torno desse objeto acabado, mônada perfeitamente fechada em si mesma: obra.

No início do século XX, os *ready-mades* de Duchamp promoveram um contraponto à perspectiva ontológica, pois a razão de ser da obra não estaria mais inteiramente no objeto, mas no seu entorno. Ao exibir no museu peças industrializadas e nomear, por exemplo, um mictório como “fonte”, Duchamp rompe com o pressuposto que guia a noção tradicional de arte, sua aura. Não sendo uma característica intrínseca, resultado de um trabalho e de uma transformação artesanal dos materiais, arte é antes uma convenção, dependente de sua legitimação enquanto tal. A esses valores de legitimação Arthur Danto chama de “mundo da arte”, afinal “ver algo como arte requer algo que o olho não pode repudiar – uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento de história da arte” (DANTO, 2006, p. 20).

Danto tece algumas considerações sobre o olhar não especializado para a arte contemporânea que foge do modelo representacional. Filisteu seria quem não reconhece uma obra de arte por não ter o suporte teórico que atribua sentido a um *ready-made* ou qualquer outra manifestação “conceitual”. Importante lembrar, entretanto, que as produções vanguardistas e outros intentos radicais apenas explicitam a necessidade de uma teoria, não sendo uma exigência somente a esse tipo de expressão. Mesmo as obras de arte miméticas – uma paisagem, uma natureza morta, um romance realista – precisam da abordagem teórica, afinal “é papel das teorias artísticas, hoje como sempre, tornar o mundo da arte e a própria arte possíveis” (DANTO, 2006, p. 22). Em suma, a teoria e a recepção crítica de uma obra não são somente uma resposta, iluminação *a posteriori* sobre ela, mas condição para que exista.

Autoficção, pacto ambíguo e pós-autonomia são termos originários de especulações que demonstram ao mesmo tempo em que legitimam certa produção narrativa. Em diálogo com essas especulações, a ideia de textualidade coextensiva traz uma contradição que entremeia também

aqueles termos: ultrapassar a ideia de unidade do romance limitando-se aos contornos... do romance (ou do que se nomeia como romance). Essas textualidades assinalam um transbordamento, apresentando-se como parte de uma teia em que a obra é apenas um vértice, texto dentro de um texto mais amplo e que pode ser precariamente vislumbrado na totalidade forjada pela edição. Alguns experimentos de escrita de Ricardo Lísias indicam esse excedente, quando abarcam parte da recepção, absorvendo textos estranhos à narrativa “principal”, mas que acabam por integrá-la ainda que sob um desfecho provisório.

Em *Delegado Tobias*, Lísias escreve primeiramente no formato de série em *ebooks* sobre sua própria morte, jogando mais uma vez com o ruído biográfico na ficção. O quinto volume é praticamente uma “extensão do texto em rede social”. Depois de ser processado por falsificação de documentos pelo Ministério Público Federal, Lísias compilou os textos da repercussão na “obra” impressa *Inquérito policial: família Tobias* (2016), que começa justamente com o arquivamento real do caso de *Delegado Tobias* no MPF (“Não se deve confundir falsificação com ficção”, segundo o procurador no pedido de arquivamento), além das reportagens e postagens em redes sociais. Assim, expande-se a narrativa além da obra a partir dessa coextensividade que escapa do artesanato do escritor. Não há reescrita, criação, caricatura, mas incorporação do rumor em torno do folhetim. Se o trabalho é em parte o de escrita autoral, constitui-se também como compilação e edição de outros textos.

Assim como nos *ready-mades*, não há rompimento com a ideia de obra, no sentido de se promover seu cancelamento, uma não obra. O que ocorre é sua transformação como unidade específica, radicalmente distinta do mundo e seus discursos corriqueiros. O mictório alça-se à condição de “fonte”, signo que o desloca de sua função original, reforçado pelo lugar – o pedestal, as galerias – que insuflam sua condição de arte, reencenando a aura benjaminiana. Os textos de Santiago e Lísias, se preservam algo da tradição romanesca de abarcar várias vozes na narrativa ficcional, o fazem de maneira que a obra apresenta-se indistinta de textualidades “não estéticas”, sem uma interferência que os transforme em outra totalidade. Conforme Bakhtin, essa totalidade outra advém de uma lógica em que

O autor deve estar situado na fronteira do mundo que ele cria como seu criador ativo, pois se invadir esse mundo ele lhe destrói a estabilidade estética [...] Só quando se observam todas essas condições o mundo estético é sólido e se basta a si mesmo, coincide consigo mesmo na visão estética ativa que temos dele. (BAKHTIN, 2003, p. 177)

A condição necessária para um “mundo estético sólido e que se basta por si mesmo” é relativizada e, às vezes, sequer desejada na construção dessas narrativas. Como textualidades coextensivas, a ideia de obra aberta deixa de ser uma metáfora, pois constitui-se como mosaico, de maneira que as referências ocorrem enquanto tal, não sendo recriadas à luz de uma ficcionalidade que as acomodam num todo orgânico. Machado não é um personagem criado a partir das cartas, mas uma individualidade entrevista nelas, assim como a linguagem jurídica e o ambiente das redes transpostos para o livro de Lísias. Afastando-se do procedimento pelo qual se representa o mundo pela mão do artista (artífice), ou da estilização da linguagem como meio para desautomatização, nessas obras a escrita se dá pela conjunção de textos lidos como se compusessem um romance para, afinal, compô-lo de fato.

Assim como o rótulo “Fonte” confere um estatuto estético a um produto ordinário, atribuindo-lhe a unidade condizente com o conceito de obra, nas textualidades coextensivas a designação romance promove uma valoração. Enquanto “romances”, termo explicitado ou não na ficha catalográfica da publicação, ou já na capa, como ocorre em *Machado*, esses textos ganham unidade, reforçada, claro, pelo artefato físico do livro. Não deixam, portanto, de garantir uma totalidade, que conta inclusive com uma assinatura autoral, porém, tal unidade se apresenta como segmento de um texto mais amplo, sem margens.

A diferença crucial acontece na leitura, quando a expectativa em torno do que se entende por romance é desestabilizada. Com a quebra do pacto romanescos convencional, a noção de esfera ficcional fechada em si é atenuada, pois não mais se observam plenamente as condições em que haveria absoluta independência da dimensão estética. Como textualidade coextensiva, o romance é expandido,<sup>3</sup> preservando sua autossuficiência ao mesmo tempo que existe como texto entre textos no intercurso das escrituras do mundo empírico.

---

<sup>3</sup> Aqui, a referência ao conceito de arte em “campo expandido”, de Rosalind Krauss, trazido por Florência Garramuño (2014, p. 21) para o âmbito dos estudos literários, quando a professora argentina trata da inespecificidade de certa produção como forma “mais apropriada para refletir sobre uma mutação daquilo que define o literário na literatura contemporânea”.

## Autor e escritor-personagem

A passagem do parâmetro da representação para o de coextensividade pode levar a armadilhas, como a de se achar que a obra não é um outro frente às vivências e textualidades cotidianas, já que as instâncias se confundem. De fato, o pacto ambíguo e a sugestão de uma pós-autonomia incluem em seu léxico teórico a ideia explícita de apagamento de fronteiras, mistura, síntese etc. Como já apontado, a obra é preservada, assim como a autoria e seus direitos. Há menos subversão da institucionalidade da arte e da literatura do que os termos e algumas conclusões parecem supor. Novamente, o que muda, ou aparentemente tem mudado, são algumas dinâmicas do jogo que a ficção propõe. Com a autonomia, o escritor tinha/tem um alibi (nem sempre confiável, mas vigente) para o investimento criativo frente ao mundo e aos indivíduos. A posição política do escritor, assim como sua responsabilidade sobre o que diz, é decisivamente modulada quando o jogo depende de se saber *quem* diz.

No espectro autoficcional, a reiterada aparição do escritor-personagem, com as devidas marcas autobiográficas e o fatídico nome próprio, acarreta em um debate inevitável sobre a atuação social do autor *por intermédio de sua obra*. Voltando a Bakhtin (2003, p. 177), no romance, “o autor deve estar situado na fronteira do mundo que ele cria (...), pois se invadir esse mundo ele lhe destrói a estabilidade estética”. Uma vez que essa invasão tenha ocorrido, e a “estabilidade estética” foi destruída, como abordar o lugar político e os movimentos do autor nas literaturas pós-autônomas, assim como as reverberações de sua obra na esfera pública?

No romance *Divórcio* (2013), Ricardo Lísias propõe sintetizar a polaridade entre literatura do eu e literatura política. Em meio ao apelo subjetivo e certa demanda por interesses da coletividade, *Divórcio* apresenta o sofrimento do narrador, que não está desvinculado de uma questão social, pelo contrário, é consequência dela. No romance, resultado do sofrimento do indivíduo, a exposição da dor íntima justifica-se como contraponto, próprio da literatura, a certas práticas do jornalismo corporativo no Brasil. O empenho do narrador está em estabelecer uma correlação entre seu divórcio e os desmandos de um grupo social dominante, representados pela grande mídia da qual faz parte sua ex-mulher.

O percurso narrativo de *Divórcio* começa com o narrador, Ricardo, descrevendo seu sofrimento após a separação e a imagem que será seu mote durante toda a narrativa: ele está sem pele, passando os dias no “cafofo” que alugou para guardar seus livros que não cabiam na residência do casal. Após quatro meses de casamento, fora o período de namoro, o narrador rompe de forma abrupta com a descoberta de uma traição da esposa. Quando sai de casa, Ricardo nunca mais retorna, estabelecendo, no decorrer de toda narrativa, uma relação puramente textual com ela, entre e-mails e troca de mensagens por celular.

Se o personagem carrega o nome do autor que assina o romance – e certamente há outros nomes “reais” na narrativa –, sua esposa será sempre nomeada por [X]. O que sabemos é que se trata de uma jornalista de cultura de algum importante jornal de São Paulo. O protagonista, Ricardo, um jovem escritor e professor universitário, se aproximou de [X] no lançamento de um de seus livros, apesar de conhecê-la há algum tempo. O encontro é contado de modo rápido, no capítulo em que o narrador pretende rememorar os bons momentos que viveu com a ex-mulher. A brevidade da descrição dessas vivências indica o fracasso do capítulo. Não se trata de uma narrativa redentora, no sentido de se buscar o perdão ao outro, sublimando-se a reparação afetiva após o trauma. O que se lê é a exposição objetiva da mágoa, com toda indignação e repulsa frente aos desvios de caráter atribuídos à ex-mulher.

Quanto à estrutura de *Divórcio*, trata-se de um folhetim trivial de adultério. Após cobrir o Festival de Cannes em 2011, [X] se relaciona sexualmente com um dos membros do júri – “o diretor humanista” –, quando consegue um furo jornalístico sobre quem seria o vencedor do festival. A traição é descoberta com a leitura do diário esquecido em casa, advindo à exploração narrativa do colapso emocional do protagonista.

O que não é trivial em *Divórcio* é o tipo de comoção que sua leitura causa, sendo por isso um romance que, não sendo um *best-seller*, foi consideravelmente bem sucedido na repercussão e vendas. O ruído biográfico da narrativa, suas conexões com o pequeno universo de jornalistas e escritores de São Paulo, alavancou um debate ético sobre os limites da exposição ao se atrelar nomes e pessoas reais a uma narrativa ficcional dessa natureza, em que a própria noção de ficção é relativizada. Se não é possível e desejável aprofundar, aqui, esse debate, interessa apontar a entrada em cena do autor Ricardo Lísias, valendo-se dos diversos meios que lhe cabia para defender o caráter estritamente ficcional do romance.

Questionado por Anna Martins Faedrich (2014) sobre essa ambiguidade de narrativas do espectro autoficcional, Lísias responde que

a literatura não reproduz a realidade, mas cria outra realidade a partir da utilização da linguagem. Sabemos todos que a linguagem é muito limitada e muito diferente da realidade, as palavras não são as coisas. Portanto, não pode haver realidade de nenhuma ordem na ficção. (FAEDRICH, 2014, p. 239)

Portanto, para o autor, não há exposição porque não há (auto) biografia. Tudo é, afinal, ficção.

A recusa da ambiguidade ou reafirmação do pacto romanescos, em que vigora a não confusão entre autor e personagem, é a estratégia de Lísias em meio às polêmicas catalisadas pelo romance. Em *Divórcio*, a ideia de uma textualidade coextensiva, se não é evidente em uma leitura inicial, começa a aparecer quando o romance é percebido em meio ao ambiente textual que instaurou, com as réplicas e tréplicas nas redes sociais, artigos de opinião na imprensa, ensaios acadêmicos e fofocas entreouvadas em diversas mídias etc. Confundindo-se com a vida, o romance, inicialmente uma obra no sentido tradicional de unidade acabada com assinatura autoral, expande-se além de seu limite físico – o livro – e se movimenta numa teia de textos que o compõem indiretamente. Não por acaso, Lísias buscou radicalizar essa experiência, incorporando, na narrativa, o quanto possível esse ambiente textual com os escritos sobre o personagem delegado Tobias, em *Inquérito policial*.

A ideia de coextensividade é, portanto, um dado que vigora na interação cotidiana e que tem sido incorporada na literatura. A expansão das obras transforma-se num cenário contemporâneo em que sua recepção dispõe de um vasto, anônimo e incontrolável esquadro de registros na *web*. No paradigma da imprensa moderna, o lugar do crítico era reservado a uns poucos que possuíam acesso aos meios de publicação: as revistas, os jornais. As polêmicas ocorriam em esferas exclusivas diante da qual parte do público interessado em literatura assistia impassível. Podemos trazer como exemplo as disputas entre Gonçalves de Magalhães e José de Alencar com a publicação do poema épico *Confederação dos Tamoios*, em meados do século XIX; ou o resgate de Haroldo de Campos à proscrição do barroco na *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido. Em um e outro caso, a questão da autoridade é evidente, e o lugar do debate condiz com essa posição do intelectual público, capaz de angariar apoiadores e propor novos valores de crítica.

Não que não haja, hoje, modelos, lugares e indivíduos prestigiados na produção de crítica cultural. De fato, como sempre, um novo paradigma dificilmente anula outro, antes convivem e se relacionam compondo um cenário, este sim, renovado. No âmbito da cultura digital, do qual nada passa incólume, tampouco o universo do livro, a recepção crítica é bastante mais ruidosa e simultânea. Segundo Byung-Chul Han (2018), as mídias digitais impõem um modo de interação direta que parece justamente retirar a mediação, quebrando hierarquias e âmbitos de autoridade no show cotidiano de opiniões. Para Han,

a comunicação digital (...) torna uma descarga de afetos *instantânea* possível. Já por conta de sua temporalidade ela transporta mais afetos do que a comunicação analógica. A mídia digital é, desse ponto de vista, uma mídia de afetos. (HAN, 2018, p. 15, grifo do autor)

Assim, a acurácia de uma abordagem crítica especializada de um romance é sufocada pela recepção generalizada de “anônimos”, que elogiam ou detratam, podendo inclusive interagir com o autor.

Nesse universo de avatares, um escritor de escritores-personagens tem, em grande medida, a mesma natureza de seus leitores, habitando esse lugar esquivo entre a ficção e um real cada vez mais fantasmático. Acerca dessa multidão de individualidades fantasmáticas, Boris Groys (2014, p. 16) propõe a necessidade de se pensar uma troca, na abordagem da arte contemporânea, da estética pela poética, uma vez que “parece mais legítimo pensar essas práticas artísticas como transformações radicais desde a estética até a poética, mais especificamente até a auto poética, até a produção do próprio Eu público”. Não tomar, entretanto, a arte apenas como uma questão de recepção, mas como âmbito de produção de identidades ambivalentes, que são e não são personagens, são e não são autores.

Devido ao caráter híbrido e não subjugado à ficção, essas obras esgarçam a dicotomia entre prosa como arte e como formulação crítico-teórica. Ao constituir subjetividades ambíguas (bio-ficcionais), a coextensividade permite que o romance seja não somente objeto de análise, mas também âmbito de análise e tomada de posição na ágora contemporânea (GRACIANO, 2019). Ou seja, é tanto obra de arte quanto canal para participação política efetiva.

A pergunta sobre quem fala no romance (se autor ou personagem), assim como a questão da responsabilidade que advém dessa resposta (o personagem responde pelo autor?), faz com que o discurso literário, romanesco sobretudo, se insira no debate público sem a salvaguarda do livre exercício da imaginação. Em um contexto no qual, segundo Groys, “a arte não pode explicar-se completamente como manifestação do campo cultural e social ‘real’, porque os campos dos quais emerge e em que circulam são também artificiais” (GROYS, 2016, p.18), o romance funde-se à natureza errática dos discursos que circulam no mundo digital.

O romance como textualidade coextensiva não é o outro do real nem se resume a sua reconfiguração estática/estética, pois o real parece tão indeterminado quanto o literário. Tanto o real quanto o literário comportam, enfim, sujeitos forjados numa performatividade sem margens, a qual caracteriza a esfera digital e tudo que repercute a partir dela.

### **Conclusão em vertigem**

Qualquer especulação teórica sobre a escrita literária de hoje ocorre sob o risco de dizer o já dito. O que se afirma como novidade no contemporâneo, segmento ainda mais escorregadio do tempo, logo não será mais, pois se esvaiu e tornou-se outra coisa quando nomeado. Assim, demonstrar uma característica da cultura, da escrita literária e do romance como algo próprio de um momento da história é abrir espaço para refutações inequívocas. Qualquer que seja o argumento, tudo resulta, afinal, como eterno retorno ou parte de algo mais amplo, diante do que a análise sempre será insuficiente ou objetivamente equivocada.

Ao se cotejar o jogo entre o biográfico, o documental e o ficcional no romance das últimas décadas, sabemos que o jogo em si não é novidade, muito menos algumas estratégias de fusão e ambiguidade entre essas instâncias. Tampouco o que chamamos de coextensividade textual deve ser interpretado pela chave do ineditismo, pois bem ou mal toda obra publicada conclama e estabelece sua teia de relações. Mesmo a tradição do romance pode ser tratada como coextensividade, em que a angústia da influência é o catalizador de linhagens, grupos, escolas, dicções. Em certo sentido, as citações são coextensivas às obras.

Ainda assim, pensar um conjunto de romances como textualidade coextensiva, se não se pretende nomear certa produção e caracterizar uma voga (definitivamente não é), serve como baliza para a abordagem de algumas narrativas. O intento é esboçar alguma face possível nos

movimentos de uma narratividade que recompõe no texto a prática cotidiana de (auto)exposição, compartilhamentos e janelas em profusão. Não que essas textualidades mimetizem essa noção de espaço público tutelado em grande medida pela lógica de redes sociais privadas, porém, certamente ecoam sua dinâmica nos limites da leitura cursiva. Algo como o empenho de descrever uma vertigem estando no meio dela. Antes da queda e do silêncio, talvez, o romance ainda encontre outros modos de dizê-la.

## Referências

ABRAMS, Meyer Howard. *O espelho e a lâmpada: teoria romântica e tradição crítica*. Trad. Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

ALBERCA, Manuel. *El pacto ambiguo*. De la novela biográfica a la autoficción. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2007.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. 7 ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

COSTA LIMA, Luiz. *Luiz Costa Lima: uma obra em questão*. Dau Bastos (org.). Rio de Janeiro: Garamond: 2010.

DANTO, Arthur. *O mundo da arte*. Artefilosofia. Ouro Preto, n.1, p.13-25, jul. 2006.

FAEDRICH, Anna Martins. *Autoficção: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*. 2014. 251f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, PUCRS, Porto Alegre, 2014.

GARRAMUÑO, Florência. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade da estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GRACIANO, Igor Ximenes. *Ficção como crítica: notas sobre o exercício crítico-teórico no romance brasileiro recente*. Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas. n. 29, p 5-19, 2019.

GROYS, Boris. *Volverse público*. Las transformaciones del arte en el ágora contemporânea. Trad. Paola Cortés Rocca. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *A modernização dos sentidos*. Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998.

HAN, Byung-Chul. *No enxame: perspectivas do digital*. Trad. Lucas Machado. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.

KUNDERA, Milan. *Os testamentos traídos: ensaios*. Trad. Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca e Maria Luiza Newlands Silveira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

LADDAGA, Reinaldo. *Espectáculos de realidad*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2007.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LÍSIAS, Ricardo. *Delegado Tobias* (e-book), v 1-5. São Paulo: E-Galáxia, 2014.

LÍSIAS, Ricardo. *Divórcio*. São Paulo: Alfaguara, 2013.

LÍSIAS, Ricardo. *Inquérito policial*. Família Tobias. Disponível em: <http://lote42.com.br/inqueritopolicial/>. Acesso em: 22 out. 2021.

LUDMER, Josefina. Literaturas Pós-Autônomas. In: \_\_\_\_\_. ARIJÓN, Teresa; BELLOC, Barbara (org.). *Intervenções críticas*. Trad. Ariadne Costa, Renato Rezende. 1 ed. Rio de Janeiro: Azougue; Circuito, 2014. p. 147-153.

ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte*. Trad. de Ricardo Araújo. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2005.

SANTIAGO, Silviano. *Machado: romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SCHLEGEL, Friedrich. *Fragmentos sobre poesia e literatura (1797-1803)/ Conversa sobre poesia*. Trad. Constantino Luz de Medeiros, Márcio Suzuki. São Paulo: Editora Unesp, 2016.