



Universidade Federal
de São João del-Rei



REINALDO ZIVIANI DA SILVA

**RICARDO LÍSIAS E OS DILEMAS DO ARTISTA PÚBLICO: UMA
VISTA PARTICULAR**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS:
TEORIA LITERÁRIA E CRÍTICA DA CULTURA
DEPARTAMENTO DE LETRAS, ARTES E CULTURA**

São João del-Rei

Agosto de 2018



Universidade Federal
de São João del-Rei



REINALDO ZIVIANI DA SILVA

**RICARDO LÍSIAS E OS DILEMAS DO ARTISTA PÚBLICO: UMA
VISTA PARTICULAR**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Letras da Universidade Federal de São João del-Rei, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Teoria Literária e Crítica da Cultura

Linha de Pesquisa: Literatura e Memória Cultural

Orientador: Anderson Bastos Martins

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS:
TEORIA LITERÁRIA E CRÍTICA DA CULTURA
DEPARTAMENTO DE LETRAS, ARTES E CULTURA**

São João del-Rei

Agosto de 2018

Ficha catalográfica elaborada pela Divisão de Biblioteca (DIBIB) e Núcleo de Tecnologia da Informação (NTINF) da UFSJ, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S586r

Silva, Reinaldo Ziviani da.
Ricardo Lisias e os dilemas do artista público : uma Vista particular / Reinaldo Ziviani da Silva ; orientador Anderson Bastos Martins. -- São João del Rei, 2018.
101 p.

Dissertação (Mestrado - Letras) -- Universidade Federal de São João del-Rei, 2018.

1. Literatura. 2. Arte contemporânea. 3. Ricardo Lisias. 4. Performance. 5. Simulação. I. Martins, Anderson Bastos, orient.
II. Título.



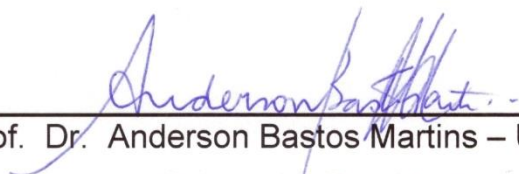
Universidade Federal
de São João del-Rei



REINALDO ZIVIANI DA SILVA

**RICARDO LÍSIAS E OS DILEMAS DO ARTISTA PÚBLICO: UMA
VISTA PARTICULAR**

Banca Examinadora



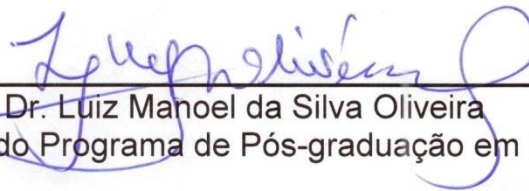
Prof. Dr. Anderson Bastos Martins – UFJF/UFSJ
(Orientador/Presidente)



Prof. Dr. Rodrigo Jorge Ribeiro Neves – USP/FAPESP
(Titular Externo)



Prof. Dr. João Barreto da Fonseca - UFSJ
(Titular Interno)



Prof. Dr. Luiz Manoel da Silva Oliveira
Coordenador do Programa de Pós-graduação em Letras

Agosto de 2018

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Universidade Federal de São João de-Rei pelo apoio institucional e financeiro sem os quais a presente pesquisa não se realizaria.

Ao meu orientador, Anderson, pela confiança e apoio.

A toda equipe do PROMEL, em especial ao professor João Barreto, que propriamente se tornou um amigo.

A todos colegas de turma, em especial aos amigos Carol, Dirceu, Glauco, João Francisco e Telma.

A todos os amigos que acompanharam e contribuíram de alguma forma para o êxito nesse percurso, em especial a Carlos, Cláudio, Cleia, Débora, Gustavo, Humberto, Lucas, Mirian e Mone.

E por último, mas não menos importante, a minha família, na figura de minha mãe, Mercês, por sua afetividade e apoio durante toda a vida. Sem ela, realmente, esse trajeto sequer haveria principiado.

O poeta é a pimenta do planeta!

(Waly Salomão)

RESUMO

O presente estudo tem foco na obra de Ricardo Lísias, em especial, *A vista particular*. A discussão da temática e dos processos envolvidos nessa narrativa visam a sua análise comparativa com as estratégias utilizadas por Lísias em sua literatura. Considerando a presença de elementos que dialogam com a arte contemporânea, como a autooficção e a performance, propõe-se discuti-los como traços da configuração sócio cultural atual. Apoiado na ideia de relação entre estética e *ethos*, apresentada por Rancière, este trabalho objetiva demonstrar as formas pelas quais a arte – e em especial a literatura – evidenciam essas questões contemporâneas. Entendendo lidar com uma arte própria de um regime estético ou antimimético, confrontou-se essa ideia com a de realidade, enquanto simulação, de Baudrillard. Paralelamente, discute-se como essas estratégias são construídas numa relação de autofuncionalidade do autor Ricardo Lísias com sua obra e sua vida pública, performatizando a si como um personagem.

Palavras-chave: Literatura; arte contemporânea; Ricardo Lísias; performance; simulação

ABSTRACT

The present study focuses on the work of Ricardo Lísias, in particular, *A vista particular*. The discussion of the thematic and the processes involved in this narrative aim at its comparative analysis with the strategies used by Lísias in his literature. Considering the presence of elements that dialogue with contemporary art, such as self-fiction and performance, it is proposed to discuss them as traces of current socio-cultural configuration. Based on Rancière's idea of the relationship between aesthetics and ethos, this paper aims to demonstrate the ways in which art - and especially literature - evinces these contemporary issues. Understanding to deal with an art proper of an aesthetic or antimimetic regime, this idea was confronted with that of reality, as simulation, of Baudrillard. At the same time, it is discussed how these strategies are constructed in a relation of self-personality of the author Ricardo Lísias with his work and his public life, performatizing to him like a personage.

Keywords: Literature; contemporary art; Ricardo Lísias; performance; simulation

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. LITERATURA, ARTE E OUTRAS LINGUAGENS NA COMPOSIÇÃO DO REAL NA CONTEMPORANEIDADE.....	13
1.1. Ricardo Lísias e uma <i>Vista Particular</i> sobre a contemporaneidade.....	13
1.2 Arte contemporânea e literatura: a mudança da relação da estética com o mundo.....	28
1.3 – O mundo para além da representação, ou o <i>ethos</i> e a simulação na era estética.....	41
2. O ESCRITOR COMO PERSONAGEM DE SI: LÍSIAS: UMA VISTA PARTICULAR DA ARTE E POLÍTICA CONTEMPORÂNEAS.....	57
2.1. As escritas de si: o escritor em cena.....	57
2.2. A ausência-presença performática do autor.....	65
2.3. A tela em branco da arte contemporânea: a recepção e a emergência da relação entre a estética e o <i>ethos</i>	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	93
REFERÊNCIAS.....	97

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem por propósito principal, examinar por meio de um exemplo específico da literatura brasileira atual, a ideia de representação e não representação, apoiando-se também no característico diálogo que a obra de Ricardo Lísias opera com a arte, tanto na sua temática, como em suas estratégias de composição. Isso pressupõe entender a acepção de realidade nas relações comunicativas e institucionais contemporâneas, tendo em vista o conceito de simulação de Jean Baudrillard. Concomitantemente, trabalhamos com a perspectiva de que a arte assume uma configuração estética ou antimimética, conforme Jacques Rancière. Da mesma maneira como, e aí se inclui a literatura, evidencia as relações culturais e de poder, a partilha dos espaços de participação dentro de uma coletividade.

As circunstâncias que suscitaram essas reflexões se desenrolaram através de um longo percurso. Esse caminho, podemos dizer, fez-se por pelo menos outros dois que, de certa forma, delinearão-se paralelamente. Um deles tem relação com os estudos, daquilo que ficou convencionalizado nomear por pós-modernidade e sua problematização pela literatura. O outro se refere à noção crescente e por vezes alarmante, de que vivemos em uma espécie de realidade em que a experiência sensível concreta, foi substituída de pôr uma rede de relações puramente virtuais. Essa convicção se expressa em uma série de obras literárias e cinematográficas que abordam de forma mais ou menos direta o tema. Talvez, no cinema, *Matrix* (Lana Wachowski & Lilly Wachowski, 1999) tenha sido a obra que mais tenha se notabilizado dentro da temática. Contudo, as narrativas que melhor se ajustam a essa perspectiva na literatura têm origem um pouco mais remota, embora possamos trata-las como contemporâneas. Duas principais que podemos citar são *1984* (George Orwell, 1949) e *Admirável Mundo Novo* (Aldous Huxley, 1931). Embora a última seja anterior à segunda grande guerra, ambas apresentam como objeto a substituição de uma realidade concreta por um mundo virtual que seria fruto das relações econômicas e tecnológicas acentuadamente mais automatizadas na segunda metade do século XX.

No segundo semestre de 2015, por ocasião de ter cursado a disciplina *A Crítica Literária no Século XX*, de forma isolada, no próprio programa de pós-graduação em letras da UFSJ, tive a oportunidade de entrar em contato com as principais teorias recentes a respeito da pós-modernidade. Nesse processo, foi possível perceber o quanto a literatura e as artes atuais, embora problematizem a ideia de representação, em diálogo com a acepção de uma crescente virtualidade, o fazem atualmente, por estratégias às quais elas mesmas se constituem pela lógica do sistema que antes era apenas o mote para o enredo. Dentre os artifícios utilizados destacamos

a metaficção historiográfica (Linda Hutcheon) e a autoficção (Serge Doubrovsky) como conceitos que se fazem ao mesmo tempo como prática literária e teoria. Assim, ao estudar as proposições teóricas, evidenciou-se a tendência de, além de mesclar realidade referencial e ficcional, fazer da obra literária uma peça de conceituação do cenário em que ela se perfaz. Isso aproxima a literatura de práticas anteriormente particulares das artes plásticas e visuais contemporâneas. E de uma maneira em que forma e tema se fundem. O interesse pessoal pela fotografia e pelas artes contemporâneas deram-me então o ensejo para investigar como a literatura atual – em especial a brasileira – tem caminhado em meio a esse espaço. E principalmente, saber o que existe de realmente singular nessa arte e que tipo de organização social, político e cultural se visibiliza por meio dela.

Como apontamos, a autoficção tem sido um dos elementos ou estratégias de composição mais recorrentes nos últimos anos, na literatura brasileira. Dentre as várias configurações assumidas pela autoficção, existe um número considerável de escritores brasileiros contemporâneos que seguem ou seguiram, durante certo período, por esse caminho. Desses, podemos citar brevemente Cristóvão Tezza, Márcia Denser, Silviano Santiago, João Gilberto Noll, Sérgio Sant’Anna, Marcelo Mirisola, e Ricardo Lísias. O último dessa lista se destacou por utilizar esse processo, não como mero gênero, mas como uma forma de tensionamento entre o sujeito escritor e a instância autor, e por consequência, instaurou uma intensa polêmica na recepção tanto do público geral, quanto da crítica. Além da discussão teórica envolvida, conquistou também a notoriedade no ramo literário se perfazendo com um personagem de si mesmo também fora dos livros. Destacamos o *Céu dos Suicidas* (2012) e principalmente *Divórcio* (2013) como exemplos dessa espécie de narrativa.

Ocorre que, não bastasse as polêmicas advindas de *Divórcio* e de uma série de experimentos literários que lhe renderam um processo judicial, Lísias publica em 2016 uma obra original, ainda que tenha tido pouca repercussão em meio ao grande público. Trata-se de *A vista particular*, romance protagonizado por um incipiente artista carioca prestes a ser absorvido pelo mercado em uma Rio de Janeiro às vésperas dos Jogos Olímpicos de 2016. Além de ter como temática central as artes contemporâneas e sua mercadologização, pode-se divisar no enredo a ideia de sociedade do espetáculo, pós-verdade, a problematização da autoria – só que dessa vez sob uma forma não reconhecida como autoficção – e principalmente a relação entre um sistema antimimético das artes e uma realidade simulada como lógica vigente do mundo contemporâneo. Sob essa perspectiva reconhecemos nessa obra particular um fio condutor comum para os elementos que delineiam a contemporaneidade que podem ser

observados em uma arte não imitativa ou descritiva, a não ser numa amplitude própria e provisória.

Advertimos que um sem número de temas e subtemas complementares ou acessórios vão se desfiando ao redor dessa temática. Podemos destacar dentre eles a mitificação da cultura brasileira cristalizada em um Rio de Janeiro idílico, a estrutura urbana das grandes cidades do Brasil, tendo como exemplo a favela carioca, problemas da atuação da mídia brasileira, questões de geopolítica internacional e migrações, o espaço do museu e a legitimação do mercado e até mesmo a participação obscura do nazismo no transporte ilegal de peças de arte de propriedade judia durante a segunda grande guerra. Esses são temas periféricos, mas que ainda assim foram abordados como forma de atingir e nos aprofundar nessa acepção de uma arte não mimética como norteadora do próprio conjunto de obras de Ricardo Lísias, em diálogo com um contexto de relações onde a simulação se prefaz como seu fundamento principal.

No primeiro capítulo, apresentaremos certas particularidades da obra em discussão e o contexto em que se deu sua escrita, como por exemplo a ideia em voga à época de um império da pós-verdade nos meios de comunicação. Trabalharemos também com as mudanças operadas entre a arte moderna e contemporânea e as correspondentes transformações nos sistemas de comunicação e como isso pode ser observado no desenrolar da narrativa. Além disso analisaremos como conceito de simulação de Jean Baudrillard se divisa em meio a trama, bem como, dialoga com a noção de regime estético das artes podendo apontar para peculiaridades do *ethos* contemporâneo.

No segundo capítulo examinaremos a noção de autoficção como performance, partindo antes de uma breve descrição da transformação histórica das escritas de si e das teorias envolvidas. Nosso intuito é demonstrar como o autor volta a ter evidência, depois de ter tido sua morte decretada pela teoria e como isso pode ser sintomático dessa relação particular apresentada nas artes e nos meios de comunicação contemporâneos. Estabeleceremos um diálogo entre *A vista particular* e as formas como Lísias tem operado para construir sua literatura. Por fim, analisaremos como esses processos se configuram como sistema de crítica e teorização da arte, literatura e política atuais e como, na mesma medida, podem se instaurar ou não como possibilidade de transformação desse cenário.

1. LITERATURA, ARTE E OUTRAS LINGUAGENS NA COMPOSIÇÃO DO REAL NA CONTEMPORANEIDADE

1.1. Ricardo Lísias e uma *Vista Particular* sobre a contemporaneidade

Desde o *Livro dos Mandarins*, a proposta literária de Ricardo Lísias tem apresentado, dentre outros aspectos, um caráter político que se detém na crítica de certos setores e fenômenos do mundo contemporâneo. Ou ao menos, a crítica política tem sido o discurso levantado pelo autor como interpretação da temática de sua produção. A obra mencionada realiza uma apreciação do mundo corporativo automatizado e pasteurizado, envolto em discursos sedimentados e falaciosos. Posteriormente, Lísias produziu obras que, na recepção pela crítica e pela academia, tiveram ênfase principalmente no caráter autoficcional. Sem nos deter nesse aspecto da sua obra, por enquanto, é relevante pontuar que a crítica de elementos culturais e políticos contemporâneos tem integrado o seu texto com frequência, mas de uma maneira peculiar. Lísias não parece se limitar a um projeto de crítica de costumes e nem de longe a uma literatura realista. Se por um lado se utiliza frequentemente de personagens públicos – incluindo a si mesmo – bem como de episódios do mundo factual em seu texto, a marca da sua escrita é abordar a natureza ficcional da realidade humana, se desdobrando para assuntos diversos, como a representação na política, na imprensa, na escrita de si, entre outras.

É certo que a ficção é o elemento constitutivo dos sentidos simbólicos para os humanos e que é essa a única realidade que conhecemos. Todas as construções culturais humanas são simbólicas. A descoberta de uma verdade última já deixou há muito, por isso mesmo, de ser o objeto central da filosofia. Muitos foram os teóricos que apontaram para essa ausência de verdade na representação, podendo citar brevemente Jacques Rancière e Jean Baudrillard. Entretanto, durante muito tempo e em especial na modernidade, o mundo das artes esteve separado do mundo da técnica, como salienta Villen Flusser:

A cultura moderna, burguesa, fez uma separação brusca entre o mundo das artes e o mundo da técnica e das máquinas, de modo que a cultura se dividiu em dois ramos estranhos entre si: por um lado, o ramo científico, quantificável, "duro" e por outro o ramo estético, qualificador, "brando". Essa separação desastrosa começou a se tornar insustentável no final do século XIX. (FLUSSER, 2007, p.183)

Alguns discursos, como o científico e o jornalístico, têm sido, ainda assim, considerados como mais verdadeiros se confrontados com os discursos próprios das artes, notadamente fictícios. Contudo, como irá nos mostrar Flusser, por meio de seu conceito de *design*, a marca da atualidade é a consciência de que todo envolvimento com a cultura é um autoengano e que a diminuição da fronteira entre arte e técnica permite ao homem viver de forma cada vez mais

artificial – o que significaria concomitantemente uma forma mais bonita segundo Flusser – ainda que isso elimine, de certa maneira a ideia de verdade.

Como explicar essa desvalorização de todos os valores? Pelo fato de que, graças à palavra design, começamos a nos tornar conscientes de que toda cultura é uma trapaça, de que somos trapaceiros trapaceados, e de que todo envolvimento com a cultura é uma espécie de autoengano. Pode-se afirmar que, quando se conseguiu superar a separação entre arte e técnica, abriu-se um horizonte dentro do qual podemos criar designs cada vez mais perfeitos, liberar-nos cada vez mais de nossa condição e viver de modo cada vez mais artificial (mais bonito). Mas o preço que pagamos por isso é a renúncia à verdade e à autenticidade. (FLUSSER, 2007, p.185-186)

É fundamental destacar que a aproximação entre o factual e o ficcional, ou a compreensão, ainda que intuitiva, da indissociabilidade dessas duas esferas não se dá de forma harmoniosa. A possibilidade de manipulação da realidade gera certamente vários conflitos no entendimento humano. As expressões dessa instabilidade podem ser notadas na política, na arte e na cultura humanas contemporâneas de uma maneira geral. De alguma forma, é possível perceber um olhar peculiar para os modos de criação do real na atualidade. Ou como se referiu Baudrillard, vivemos atualmente uma:

Escalada do verdadeiro, do vivido, ressurreição do figurativo onde o objecto e a substância desapareceram. Produção desenfreada de real e de referencial, paralela e superior ao desenfreamento da produção material: assim surge a simulação na fase que nos interessa — uma estratégia de real, de neo-real e de hiper-real, que faz por todo o lado a dobragem de uma estratégia de dissuasão. (BAUDRILLARD, 1991, p.14)

Este é um tema que parece emergir nas criações literárias de Lísias, em especial em *A vista particular*, lançado em 2016 pela Alfaguara. Talvez esse fenômeno, mais que uma temática que volta e meia se manifesta como conteúdo dos livros, esteja emaranhado no fazer artístico literário do escritor.

A obra se constitui de uma narrativa breve, uma espécie de romance em que se destaca a forma satírica na construção ficcional de uma crítica da representação dentro do campo das Artes, como também em outros meios tais como a imprensa, a política e a justiça. O livro se divide em dez pequenos capítulos subdivididos, por sua vez, em dez partes cada. Vale mencionar que, além do narrador principal, existe uma segunda narração em forma de resumo, no início de cada capítulo, comparável ao que pode ser encontrado nos romances novecentistas ou epopeias. De fato, a narrativa está centralizada na trajetória de um “herói” ambíguo, José de Arariboia, jovem e incipiente artista plástico, de classe média alta. Arariboia é carioca de Copacabana e se veem presentes em sua obra imagens idealizadas do imaginário popular a respeito do Rio. O artista está prestes a ser absorvido pelo regime de consumo da arte moderna. Graças a sua *marchand* Marina dalla Donatella, suas telas passam a contar com uma visibilidade e reconhecimento. Não apenas o trabalho de sua agente se vê presente nesse repentino

reconhecimento do artista. Além disso, estaria envolvida no caso a influência do pai de Arariboia, gerente de um grande banco internacional no Brasil, que teria relação na comercialização de obras de arte em conjunto com Donatella. Podemos entrever sutilmente um primeiro elemento que nos mostra como o sistema da arte moderna se processa de forma tal que as demandas são criadas para valorizar certas obras e artistas. Esse sistema é intensificado e transformado na contemporaneidade, existindo uma coparticipação de agentes, público, mercado e artistas em todas as fases de construção, divulgação e recepção das obras.

Como nos diz Cauquelin em seu livro *Arte contemporânea* (CAUQUELIN, 2005), a arte moderna funcionava por meio das diretrizes do consumo com três partes bem definidas: produção, distribuição e consumo. A consequência disso, segundo a autora, é que, com a arte moderna, aumentou “a distância que separa o produtor - o artista - de seu comprador - o aficionado da arte. Como em toda sociedade de consumo, o número de intermediários aumenta e é acompanhado da formação de um círculo de profissionais, verdadeiros managers” (CAUQUELIN, 2005, p. 55). A virada que ocorre na era contemporânea é que esses elementos não estão muito mais tão bem delimitados. O produtor também pode atuar na distribuição, pois também gera demandas. Aquele que consome também atua na criação da obra com seu olhar, sua intervenção. Cauquelin chama essa fase de regime de comunicação. Essas rupturas se estabeleceram pelo avanço da tecnologia e atuam na sociedade de uma maneira ampla, tanto em domínios particulares como a arte, como de uma forma ideológica. Entre os efeitos das novas formas de comunicação apontados pela teórica, podemos exemplificar que:

Alguns estão relacionados à ideia que a sociedade faz de si mesma, em outras palavras, à ideologia dominante. Nessa ideologia, certos conceitos desempenham o papel de senha e tecem entre si um léxico, ou mesmo uma sintaxe, uma linguagem por meio da qual uma realidade vê o dia, se nomina e se define. Conceitos-chave que servem tanto para compreender o que acontece quanto para operar dentro desse mundo. (CAUQUELIN, 2005, p. 57)

Apesar de já estar conquistando relativo sucesso através desse esquema de promoção via intermediários da arte, Arariboia aparentemente não teria produzido nada de tão extraordinário até aquele instante. Suas telas mostram a zona sul carioca, a área urbana e a natureza. O humano e principalmente aquele que se encontra à margem da sociedade do Rio não parece estar tão bem expresso em sua obra. Como nos reporta o narrador, em suas telas existem pessoas “muitas, mas elas estão sempre diminuídas diante da natureza, que disputa espaço de igual para igual com a cidade grande” (LÍSIAS, 2016a, p.14). E mais adiante, na mesma página: “Parece, enfim, que para um artista com a proposta de José de Arariboia a natureza e a cidade são maiores que as pessoas. A favela aparece em vários quadros, sem dúvida. Do contrário ele não poderia ter sido chamado de artista essencialmente carioca”

(LÍSIAS, 2016a, p.14). Insinua-se, portanto, a presença de fronteiras materiais e imateriais na constituição social do Rio e, de certa maneira, do Brasil, que parecem, contudo, não existir em virtude do uso recorrente de imagens e estereótipos construídos historicamente e reforçados por representações da mídia e até mesmo das artes, anulando de forma ilusória essas distâncias. Isto pode ser também entrevisto na descrição que o narrador faz do principal conjunto de obras do artista.

Pois bem: são trinta quadros, de dimensões variáveis, em que o ambiente urbano se mistura à natureza sem deixar as fronteiras entre esses dois elementos muito claras. O mar e a favela, por exemplo, amalgamam-se em um conjunto de quatro telas de tons azulados muito intensos, todas em acrílico. Uma delas está reproduzida na próxima página. (LÍSIAS, 2016a, p.15)

Essa reunião de telas se constituiria na série de obras que comporia a primeira exposição individual de Arariboia no Museu de Arte do Rio – MAR, evento conquistado pela ação de sua *marchand* Donatella. O título de uma dessas telas, *Cidade brava: mar Brasil*, dá oportunidade a um jogo de significados abrangente que faz menção ao museu citado, bem como com a representação imagética que se faz desse quadro no livro. Previamente, faz-se necessário destacar que o Museu de Arte do Rio integra, assim como o Museu do Amanhã, dentre outras construções e empreendimentos, um conjunto de ações de revitalização urbana na zona portuária carioca, por meio de um imenso projeto denominado Porto Maravilha. É o que relata Rogério Daflon em matéria para a Agência Pública (DAFLON, 2016). Neste texto, o jornalista descreve como o projeto “Porto Maravilha esconde saberes fundamentais à costura do passado do Rio de Janeiro” (DAFLON, 2016). A área alvo dessa revitalização urbana foi, segundo este artigo, o maior porto negreiro da Américas. Apoiado na fala de vários pesquisadores, Daflon mostra como a reestruturação urbana do porto desenterrou, através de escavações arqueológicas, uma série de artefatos que dizem respeito ao passado dos escravos e ex-escravos negros que habitaram essa região e morros próximos ao local. Um trecho da matéria cita a fala do pesquisador Rogério Pacheco Jordão para nos mostrar como não se identifica um real interesse do poder público de visibilizar essa abominável parcela da história do Rio e do Brasil.

Para o pesquisador Rogério Jordão, cuja tese de doutorado discorreu sobre o próprio Cais do Valongo, a prefeitura se comporta de maneira paradoxal ao cuidar da memória da sofrida e pulsante Pequena África, como o artista e compositor Heitor dos Prazeres chamou aquela área no início do século 20. “É como se a prefeitura praticasse uma estranha dinâmica de lembrar esquecendo-se”, diz Jordão. Para ilustrar sua provocação, o pesquisador aponta para o Museu de Arte do Rio e Museu do Amanhã – este construído com investimento de R\$ 215 milhões – ambos administrados pela Fundação Roberto Marinho e considerados símbolos do Projeto Porto Maravilha. “Estes dois museus começaram a ser construídos no mesmo período [da redescoberta do Cais do Valongo] e já estão em pleno funcionamento, enquanto os milhares de objetos de matriz africana encontrados nas obras [de escavação] ainda não estão disponíveis ao público”. São peças de barro, seguis [uma espécie de conta], monjolos,

búzios, louças quebradas, ocutá [pedra que atrai o Orixá], como descreve Jordão em sua tese. (DAFLON, 2016)

Dito isso, podemos retomar a ideia de que a dificuldade de reconhecimento da presença de pessoas na referida tela do artista faz menção à ausência da representação da história e da cultura de uma camada da população sempre desprezada e deslocada para as áreas geograficamente consideradas menos nobres. Não é sem razão que, como já foi citado, a favela aparece nas telas apenas para figurar, mas não está de fato representada de forma aprofundada, ou pelo menos, esse parece ser o significado que lhe atribui a crítica representada dentro da narrativa. Essa significação se vê complementada quando o narrador, após a descrição textual da tela, nos assegura que na página seguinte encontraremos uma foto da obra e o que se percebe é uma página em branco, tendo como legenda o título da tela. Segue o texto que se antecede à página aludida, e na sequência a sua foto. “A tela a seguir é um exemplo do uso que Arariboia faz não apenas da perspectiva, mas de todo o jogo de dimensões. As pessoas estão ali, mas o leitor vai demorar algum tempo para identificá-las” (LÍSIAS, 2016a, p.15).



Desse jogo de sentidos nos faz inferir por exemplo que a obra não é pronta e que o espectador toma parte na sua produção, assim como o leitor. Mas é possível dizer também – e isso não exclui a primeira alternativa – que nesse processo de fabricação de verdades alguns elementos são invisibilizados e o leitor talvez não os reconheça, ainda que estivessem representados imgeticamente. Enquanto isso, os estereótipos a respeito do Rio e do Brasil são divisados, ainda que não sejam explícitos. O texto que se segue à representação da tela complementa essa concepção cogitada.

A tela reproduzida na página anterior, *Cidade brava: mar Brasil*, resume a concepção estética de José de Arariboia. As ondas que tornam as águas volumosas têm o mesmo formato (embora espessuras um pouco distintas) das figuras humanas que, com dificuldade, podem ser encontradas na região onde a cidade, saindo a duras penas do mar, se ergue. Dizendo de maneira direta: tudo colabora para que o ser humano fique em último lugar. (LÍSIAS, 2016a, p.17)

Possivelmente José de Arariboia permaneceria produzindo apenas esse tipo de arte que, ao mesmo tempo que pode se considerar trivial, encobre certos elementos da cultura do Brasil e faz emergir certas ideias estereotipadas do imaginário popular. Isso, apesar de ser considerado, ironicamente, um artista genuinamente carioca. Entretanto, nesse ponto da história transcorre uma cena propriamente espetacular que representa uma reviravolta na trama e no modo de fazer arte do protagonista. Caminhando distraído, como de costume, o artista sobe o morro do Pavão-Pavãozinho em um fim de tarde, descendo logo em seguida. Segundo o narrador, teriam sido apenas quarenta minutos de permanência. Não nos é revelado o que se passa no morro nesse intervalo. O leitor pode prejulgar que a visita do artista à favela possa ter relação com o comércio ilegal de drogas, mas de fato não há nenhum traço ou elemento que o indique. Esse episódio vai simbolizar a decisiva mudança na trajetória de Arariboia.

Dali em diante, ninguém jamais vai descobrir o que aconteceu nos quarenta minutos em que José de Arariboia, um artista plástico que apesar da idade já alcançara uma boa projeção crítica e com certeza um futuro promissor, ficou no morro Pavão-Pavãozinho. Ainda não colocaram câmeras dentro dos barracos. (LÍSIAS, 2016a, p.18)

A parte fundamental dessa cena se inicia propriamente no trajeto da descida. Vale notar que o processo narrativo utilizado nesse trecho simula o ponto de vista de alguém que observa um filme e o comenta entusiasticamente. Isso porque, dentro da trama, toda essa sequência é transformada efetivamente em um vídeo publicado no *YouTube*. Uma fusão de fragmentos recolhidos dessas câmeras, agregados a filmagens de celulares, constitui esse principal vídeo, subido na web, pelo próprio chefe da favela, Biribó. Já na subida do morro faz-se alusão à presença de câmeras de segurança na porta de casas e residências instaladas pelo comando do tráfico na região. Nesse ponto do texto, o narrador inclusive se ressentia da inexistência – ainda – de câmeras dentro dos barracos. É curioso e aparentemente paradoxal como o excesso de controle se converte simultaneamente em necessidade de exposição.

Arariboia desponta descendo a rampa do Pavão-Pavãozinho completamente nu, realizando uma espécie de dança que inclui rodopio dos cabelos e movimentos frequentes que o narrador identifica como a simulação de um avião tentando levantar voo. Inicialmente as pessoas parecem apenas rir da cena. Mas, em seu trajeto em direção à praia de Copacabana, o artista vai atraindo um séquito enorme de pedestres, pessoas de toda natureza e classes. Aparentemente de forma não intencional se compõe um espetáculo, algo como uma

performance coletiva e espontânea. As pessoas se juntam ao “nosso herói” (LÍSIAS, 2016a, p.21) – como o chama narrador – e passam a tentar repetir seus movimentos. Ele de fato parece ter se tornado repentinamente uma espécie de ídolo, líder ou mito, com a instantaneidade que caracteriza a contemporaneidade. E essa sensação nos é produzida também pela narração inflamada que simula a observação do vídeo, tal qual outro participante próximo do evento, mitificando a personagem de forma irrefletida. O narrador se deixa arrastar tanto pelas imagens do vídeo como por aquelas previamente construídas culturalmente. Diz o narrador: “Seu corpo se permite uns poucos instantes de paralisia, mas de forma alguma por um lapso de consciência. Deve ter sido uma dessas sensações mágicas a que só um artista tem acesso” (LÍSIAS, 2016a, p.25).

Enquanto Arariboia segue sua dança, as pessoas imitam, se expõem e vão ao delírio. Fotos dele e do público são tuitadas e retuitadas. Celulares filmam todos os instantes e enquadramentos. O narrador fala da heterogeneidade do momento e lamenta a impossibilidade de mostrar esse cenário apenas visualmente, mas sem o som correspondente. E logo em seguida apresenta o que seria a imagem do frame correspondente à essa cena aos 6:42. Contudo, na página seguinte, como anteriormente ocorre, o que se vê é uma página em branco, a não ser pela legenda. A impressão que nos causa é que existe uma tentativa de fazer o leitor reconhecer que está em meio a uma ficção e que ele é quem está criando esse cenário. Da mesma maneira, o espetáculo, ainda que factual dentro do romance, seria também uma construção ficcional em que participam o artista e principalmente o público atuando na repetição de gestos, replicando imagens, como também produzindo sentidos. Podemos incluir nesse processo a participação involuntária de Biribó, chefe do tráfico no morro, que tem parte decisiva na distribuição do vídeo no *YouTube*. Em alguns instantes, Arariboia parece ter alguma consciência do que ocorre e de sua exposição pois, de tempos em tempos, encobre seus dentes pretos, com receio de que apareçam nas imagens. É também inviável demonstrar a intenção de um artista contemporâneo, como é também impraticável saber o significado verdadeiro de fatos públicos, considerando a participação de uma imensa rede de comunicação na sua produção. Depois de muito tumulto, Arariboia é recolhido pela polícia de forma não violenta e a multidão se dispersa. O artista é levado ao seu apartamento em Copacabana no dia seguinte, sem maiores constrangimentos. Mas realmente uma reviravolta terá lugar dali em diante, passando a se utilizar do cotidiano da

favela transformado em instalações onde o que era privado se torna público. Segue a imagem da página com o suposto frame do vídeo de Biribó.



Analisando esse primeiro episódio do enredo, percebemos que *A vista particular* lança um olhar crítico para as mudanças que se efetuaram entre a era moderna e a contemporânea, ou pós-moderna, no que diz respeito às representações do mundo de um modo geral. Contudo, esse fenômeno não é observado de forma restrita à esfera da arte, mesmo porque ela é uma dentre outras linguagens de elaboração estética do mundo, e que na contemporaneidade se faz de forma bem peculiar. Na verdade, se levarmos em consideração as formas pelas quais os sujeitos se relacionam com a representação e o factual na atualidade, é possível considerar que existe uma perspectiva diversa das eras anteriores na história humana. Como já sublinhamos, as representações humanas que costumamos denominar por real são construídas por um processo ficcional. Vale fazer menção, por exemplo, a pesquisas na área da antropologia que indicam que a nossa espécie se mostrou mais apta, superando outras espécies de homínidos por sua capacidade de ficcionalizar o mundo. É o que afirma o historiador israelense Yuval Noah Harari em seu livro *Sapiens – uma breve história da humanidade*. Para ele a capacidade de fazer ficção garantiu, dentre outras coisas, a possibilidade de organização e cooperação coletiva do *homo sapiens*, além da diversificação étnica e cultural.

Como o *Homo sapiens* conseguiu ultrapassar esse limite crítico, fundando cidades com dezenas de milhares de habitantes e impérios que governam centenas de milhões? O segredo foi provavelmente o surgimento da ficção. Um grande número de estranhos pode cooperar de maneira eficaz se acreditar nos mesmos mitos. (HARARI, 2015, p. 49)

A opção pelo ficcional em detrimento do factual é uma dessas singularidades contemporâneas. Esse processo veio se acentuando ao longo do século XX, acompanhando o crescente desenvolvimento do capitalismo. Essas condições instigaram, por exemplo, Guy Debord a escrever a *Sociedade do Espetáculo*, um pouco antes da eclosão dos movimentos políticos de maio de 1968 na França. Na obra constituída de 221 microteses, o filósofo apresenta a contundente ideia de que o espetáculo, como produto do capitalismo, é o processo de significação do mundo contemporâneo, sendo que as imagens, isto é, os signos, tomam o lugar do real. Como ele expõe, “no mundo realmente reinvertido, o verdadeiro é um momento do falso” (DEBORD, 2007, p. 16). O que parece inquietar Debord é uma generalização do valor de troca, em prejuízo do valor de uso, bem como a generalização da abstração em detrimento da realidade concreta da qual o homem estaria separado.

Lá onde o mundo real se converte em simples imagens, as simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes de um comportamento hipnótico. O espetáculo, como tendência para fazer ver por diferentes mediações especializadas o mundo que já não é diretamente apreensível, encontra normalmente na visão o sentido humano privilegiado que noutras épocas foi o tato; o sentido mais abstrato, e o mais mistificável, corresponde à abstração generalizada da sociedade atual. Mas o espetáculo não é identificável ao simples olhar, mesmo combinado com o ouvido. Ele é o que escapa à atividade dos homens, à reconsideração e à correção da sua obra. É o contrário do diálogo. Em toda parte, onde há representação independente, o espetáculo reconstitui-se. (DEBORD, 2007, p. 19).

As ideias radicais de Debord e a Internacional Situacionista¹ foram uma das inspirações para Baudrillard formular sua teoria dos simulacros e instituir o *Assassinato do real*. Só que, ao contrário de Debord, ele defende a ideia de que não existe separação, mas que as imagens obedecem a uma lógica própria na atualidade. Não existiria mais a necessidade de uma correlação com um referente, sendo a representação ou, como ele formula, a simulação o substituto do real. Para ilustrar essa ideia em seu texto “A precessão dos simulacros”, Baudrillard se vale da alegoria presente na fábula de Borges, “Do rigor na ciência”. Nela, o escritor argentino conta a história de um império onde a arte cartográfica atingiu tal perfeição que os mapas tinham tal riqueza de detalhe que alcançavam dimensões muito próximas das do território original e, com o passar das gerações, foram abandonados no deserto. Viveríamos de forma semelhante aos personagens desse império, mas não completamente. Habitamos

¹Segundo Anselm Jappe, a Internacional Situacionista, foi “uma pequena organização que existiu entre 1957 e 1972 e que se originou da decomposição do surrealismo parisiense e de outras experiências artísticas. Com a revista homônima e novos meios de agitação (quadrinhos, organização de escândalos), os situacionistas souberam prefigurar, muito melhor do que a esquerda “política”, as novas linhas de conflito na sociedade “da abundância”. Entre outras coisas, criticavam impiedosamente a nova arquitetura e o vazio e o tédio do pós-guerra. Com poucas intervenções miradas, os situacionistas fizeram com que ideias subversivas - que, por volta de 1960, eram compartilhadas por um punhado de pessoas - se tornassem, em 1968 e posteriormente, um fator histórico de primeira ordem.” (JAPPE, 1997, p.5)

atualmente um mapa que se iguala ao território, mas que o precede. A ideia de realidade vivenciada já não mais depende de um referente. Segundo, Baudrillard, ela é, antes, simulação.

Hoje a abstracção já não é a do mapa, do duplo, do espelho ou do conceito. A simulação já não é a simulação de um território, de um ser referencial, de uma substância. É a geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade: hiper-real. O território já não precede o mapa, nem lhe sobrevive. É agora o mapa que precede o território — precessão dos simulacros — é ele que engendra o território cujos fragmentos apodrecem lentamente sobre a extensão do mapa. É o real, e não o mapa, cujos vestígios subsistem aqui e ali, nos desertos que já não são os do Império, mas o nosso. *O deserto do próprio real.* (BAUDRILLARD, 1991, p.8)

Aproximando-se do conceito de alienação espetacular proposto por Debord, Baudrillard nos assevera que a necessidade de fabricação da realidade, através de signos e imagens que se replicam incessantemente, é o que impossibilita ao sujeito contemporâneo a ideia da experiência concreta. Afirma ele que “se o Real está desaparecendo, não é por causa de sua ausência – ao contrário, é porque existe realidade demais. Este excesso de realidade provoca o fim da realidade, da mesma forma que o excesso de informação põe um fim na comunicação” (BAUDRILLARD, 2001, p. 72).

É importante frisar que as apreciações pessimistas a respeito da substituição da “realidade” pela própria imagem não são uma constatação atual, remontando às primeiras críticas ao capitalismo feitas na modernidade, como por exemplo as elaboradas por Walter Benjamin acerca do fenômeno nomeado por ele de perda da aura e do seu valor ritual da arte em benefício de seu valor de exposição, em seu célebre ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (BENJAMIN, 1996). O próprio Baudrillard chama atenção para o pioneirismo de Benjamin na análise de como a reprodutibilidade instaurada a partir da revolução industrial se torna responsável pela geração de signos “sem tradição de casta, que jamais conheceram as restrições de posição – e que não mais terão de ser contrafeitos porque serão de imediato produzidos numa escala gigantesca” (BAUDRILLARD, 1976, p. 71). Para Baudrillard, Benjamin avalia a técnica não como força produtiva (aí onde se encerra a análise marxista), mas como meio, como forma e princípio de toda uma nova geração de sentido” (BAUDRILLARD, 1976, p. 72), embora o faça principalmente no terreno da arte, cinema e fotografia. Nesse aspecto é importante enfatizar que a preocupação da suposta degeneração da arte revela, segundo Jacques Rancière, a ocorrência de transformações de outra ordem. A mudança relatada por Benjamin seria “apenas o ajustamento problemático de dois esquemas de transformação: o esquema historicista da “secularização do sagrado” e o esquema econômico da transformação do valor de uso em valor de troca” (RANCIÈRE, 2009, p.29). O equívoco apontado por Rancière se restringe ao fato de que, não tendo mais ligação com o sagrado e com a utilidade, não poderia a arte manter o seu valor ritual. Apesar desse pequeno senão, as análises

de Baudrillard e Benjamin convergem para um mesmo ponto, isto é, processou-se uma mudança no sistema econômico que interfere no sentido do valor das coisas que agora são feitas em série e essa mudança tem seu equivalente no sistema de significação que passa a se tornar desreferencializada, isto é, sem lastro num original.

O enredo de *A vista particular* é marcado por uma série de episódios bem representativos dessa espetacularização e da conseqüente produção de signos e imagens em larga escala vivenciada atualmente. Ainda que se entenda a ficcionalidade dos episódios, eles guardam, em maior ou menor grau, uma relação discursiva com os relatos sobre o mundo factual produzidos pela imprensa nos dias de hoje, por exemplo. E essa associação é feita, inclusive, quanto ao teor de elementos absurdos narrados na obra e fora dela e que já não mais parecem chocar. Aliás, fatos “reais” bem como personagens públicas se apresentam de forma constante no livro. Podemos citar a realização dos Jogos Olímpicos no Rio de Janeiro, transcorridos no mesmo ano da escrita da obra. Apresentando a forma pessimista com que a concretização do evento, já às suas vésperas, foi encarada; a narrativa também aponta para as contradições que percebemos, de forma espetacularizada, no Rio de Janeiro e no Brasil. A ação da polícia e da justiça aparecem como práticas incoerentes e desreferencializadas a códigos pelos quais deviam ser regidos.

Vale discorrer um pouco sobre o ano de 2016 que parece ter ficado marcado por episódios políticos que, na relação entre a representação da mídia e a opinião pública, se mostraram surpreendentes. Podemos citar como exemplo a decisão popular por parte da Grã-Bretanha de retirar-se da União Europeia, ainda que estudos econômicos apontassem um possível prejuízo para os britânicos. Outro acontecimento digno de nota foi a forma como se desenrolou a campanha presidencial à Casa Branca, marcada por um volume demasiado de notícias falsas criadas pelas duas principais campanhas. Foram contabilizadas “até 217 falsidades nos discursos e intervenções dos candidatos, 79% delas atribuídas a Donald Trump e 21% a Hilary Clinton” (ZARZALEJOS, 2017, p. 11).

Todo esse cenário foi o motivador para que a Universidade de Oxford elegesse o termo “pós-verdade” (“post-truth”) como palavra do ano. Tendo sido usado pela primeira vez em 1992 pelo dramaturgo sérvio-americano Steve Tesich, o termo faz referência às falsas verdades que se estabelecem como discursos autênticos, muito mais pela divulgação ampla através das mídias do que pela análise racional dos fatos. O atendimento a interesses específicos e o apelo à emoção e às crenças pessoais passam a conferir autenticidade aos discursos, ainda que os fatos os contradigam, como nos diz a edição brasileira do *El País* de 17 de novembro do mesmo ano. Nela, Jaime Rubio Hancock ressalta que “na discussão política, não se leva em conta a

realidade, mas se escolhem ideias e se buscam os argumentos que melhor as defendam. Tanto faz que eles tenham sido negados anteriormente: uma vez que se diz alguma coisa, mantém-se até o fim” (HANCOCK, 2016). Por outro lado, é instigante pensar que todas essas estratégias de fabricação de verdades baseadas em interesses individuais e coletivos, apelando para as emoções subjetivas, não são novidade e que foram utilizadas em vários momentos anteriores da história, inclusive como forma de propagação de regimes totalitários, como o nazismo na Alemanha entreguerras. Ainda assim, o termo, que já existia literalmente, além de ter sido reavivado, com significado ampliado, ganhou grande difusão em âmbito global, sendo motivo de grandes debates. Tanto é que vários foram os jornais de circulação mundial que abordaram de alguma forma o tema.

Destacamos aqui a *Revista Uno* – uma edição espanhola que possui colaboradores também em Portugal e nas Américas – que dedicou toda a edição de março de 2017 a essa temática sob o título “A Era da Pós-Verdade: realidade versus percepção”. Dentre os artigos constituintes desta publicação, dois merecem especial atenção. Um deles, intitulado “A mentira da pós-verdade” – de Fernando Berckemeyer, diretor de jornalismo do jornal *El Comercio* / Peru (BERCKEMEYER, 2017, p. 26-28). O outro, “Os perigos da indiferença à verdade” – de Armando Medeiros, Vice-presidente da ABCPública / Brasil (MEDEIROS, 2017, p. 23-25). Ambos ressaltam o fato de o fenômeno ligado ao conceito não ser exatamente algo novo, sendo que Berckemeyer é mais contundente na crítica a esse aspecto. Medeiros chama a atenção para a circunstância de que é no jornalismo que o fenômeno “pós-verdade” se constitui como algo ambíguo que, ao mesmo tempo, “significa ameaça e oportunidade” (MEDEIROS, 2017, p. 24). Ele complementa nos atentando para a ideia de que o combate à pós-verdade seria uma tarefa a ser realizada pela imprensa quando é muitas das vezes o “jornalismo debilitado que acaba por jogar mais gasolina no território incendiado das paixões e crenças” (MEDEIROS, 2017, p. 24). E conclui que a descrença, de forma generalizada pela população, na existência de uma verdade verificável se constitui como grave ameaça. Berckemeyer, por outro lado, enfatiza a antiguidade do fenômeno, citando como exemplo o fato de os sofistas, já na Grécia antiga, terem se notabilizado no emprego da manipulação das emoções para a conquista da opinião pública de forma corriqueira. Contudo, ao ressaltar o caráter espetacular que se dá ao próprio espetáculo – remodelado no termo “pós-verdade” – Berckemeyer trata o conceito como mero eufemismo para mentira ou falsidade. Os dois ensaios citados acima mencionam de forma coincidente uma possível peculiaridade na fabricação de verdades na atualidade. Esta seria o fato de que a principal maneira como as notícias circulam na contemporaneidade é via web, bem como pelas redes sociais a ela vinculadas. Ou, nas palavras de Berckemeyer:

Dito isto, sim, acredito que nossa época tem uma peculiaridade que fez com que os populistas e as mentiras de sempre ganhassem, hoje, uma potência de alcance muito maior que em outros tempos. As redes sociais deram megafone e audiência, no debate público, a milhões de pessoas que, antes, podiam participar dele apenas dentro dos alcances limitados de suas casas, trabalhos e bairros. Pessoas que, hoje em dia, podem colocar-se em contato, em tempo real, com todos aqueles que pensam – ou não pensam – da mesma forma que elas e criar verdadeiras “tendências” de opinião, capazes de mudar os rumos do debate público. (BERCKEMEYER, 2016, p.27)

O implemento de meios de comunicação em rede modificou a produção do real, ou da experiência de significação do factual. Assim como Cauquelin atribui ao regime de comunicação uma influência decisiva na configuração daquilo que chamamos de arte contemporânea, assim também se dá na produção de informações, em sua divulgação e recepção. As redes sociais vinculadas à web promovem uma espécie de interação tão fluida e veloz que inibe a verificação da conexão de notícias específicas com os fatos ou com discursos reconhecidos como autênticos no âmbito da filosofia ou da ciência. Assim como no campo das artes e da cultura de massa, no terreno da informação, todos os sujeitos são também consumidores e, simultaneamente, produtores no contexto atual. Mais adiante veremos como esse processo se insere em *A Vista particular* e na criação artística de Lísias em âmbito extraliterário.

Assim, dois pontos são deduzidos como particularidades do nosso tempo no que concerne à fabricação de verdades. O primeiro deles se relaciona à já referida mudança nos processos comunicativos e tecnológicos. Isto é, em um mundo em que o virtual se sobrepõe aos fatos e antes disso, os antecipa, como sugere Baudrillard em trecho citado anteriormente, a necessidade do real e a sedução que este promove parece ser muito mais acentuada. Mesmo porque no real do mundo virtual, não existem as contradições presentes na realidade que se configura no factual.

O virtual não é, então, mais que uma hipérbole dessa tendência a passar do simbólico para o real – que é o seu grau zero. Neste sentido, o virtual coincide com a noção de hiper-realidade. A realidade virtual, a que seria perfeitamente homogeneizada, colocada em números, “operacionalizada”, substitui a outra porque ela é perfeita, controlável e não contraditória. Por conseguinte, como ela é mais “acabada”, ela é mais real do que o que construímos como simulacro. [...] o virtual é o que está no lugar do real, é mesmo sua solução final na medida em que efetiva o mundo em sua realidade definitiva e, ao mesmo tempo, assinala sua dissolução.

Chegando a esse ponto, é o virtual que nos pensa: não há mais necessidade de um sujeito da ação, tudo se passa pelo viés de mediações tecnológicas. (BAUDRILLARD, 2007, p. 41-42)

Um segundo aspecto singular da atualidade é o fato de que o próprio espetáculo enquanto conceito – da maneira como foi entendido por Debord – é, por sua vez, também espetacularizado. Ainda que o conceito “pós-verdade”, da forma como foi tratado pelo evento anual da editora Oxford que lhe deu maior evidência, fosse meramente uma amostra de como

os meios de comunicação criam verdades em formato de shows para espectadores, ainda assim, reside algo novo nesse ponto. A particularidade a que nos referimos é o fato de que a própria imprensa tratou de atrair os olhares para esse fenômeno que, embora não seja novo, tem papel fundamental no convencimento da opinião pública em benefício de interesses políticos e econômicos. Se existe espaço para a constatação por parte da própria imprensa, e não apenas da academia, de que a ficção é que compõe o nosso real, consideramos estar diante de um momento diferenciado. E não queremos afirmar que isso seja algo exatamente positivo ou o contrário. O fato é que ao mesmo tempo que se cria uma imagem intitulada “pós-verdade” que pode cegar e alienar, também se promove um debate a respeito do tema.

Voltando a *Lísias* e *A vista particular*, conjecturamos haver na maneira adotada pelo autor para criar literatura – e arte – elementos que o inscrevem como um representante desse contexto que foi descrito até agora, tanto como artista quanto como crítico desse sistema de produção do real. Isso fica manifesto, por um lado, pela temática da obra, isto é, a ideia de uma possível crise do conceito de representação na arte e na comunicação, mas também pela utilização de artifícios próprios desse contexto, como a performance, para construir sua obra. Isso porque as ambiguidades entre ficcional e factual, ao mesmo tempo que se apresentam como estratégia de publicidade de um objeto artístico ou produto cultural, se convertem também no ensejo para a criação e para a discussão de como a representação e a estética têm relação íntima com a política, esta última tomada em um sentido amplo. Queremos assim dizer que a arte, enquanto forma de criação estética de sentidos, expressa a definição dos lugares de coparticipação dos sujeitos e grupos dentro de uma coletividade maior, como também as fronteiras estabelecidas, os lugares não partilhados. Essa é a acepção elaborada por Rancière denominando-a como a “partilha do sensível”.

[...] o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. (RANCIÈRE, 2009, p. 15)

Se existem dois momentos bem distintos, separados pela espetacular descida de Arariboia do morro dançando, o teor em que se desenrola toda a narrativa é o da ironia e da sátira frente a situações que, tendo ou não correspondentes no mundo factual, nos parecem ao mesmo tempo absurdas e naturalizadas. Esse é o caso da história soterrada da favela e da população de africanos e descendentes desembarcados no Brasil colônia e império. Mas também na forma como informações são criadas e significadas por uma imprensa que trabalha

para não aprofundar os temas, para criar significados rasos, mas aparentemente verdadeiros, muitas vezes legitimados nas figuras de pensadores pseudo-sábios, personagens midiáticas, figuras que sempre estão a postos na TV ou nas redes sociais para dar seu parecer a respeito de tudo. É assim que esses ditos especialistas vão certificar que a dança de Arariboia foi um *happening*. Mas o interesse pelo o artista só se faz em virtude do número de visualizações do vídeo protagonizado por ele, que ultrapassam um milhão. Sua *marchand*, Marina, curiosamente, desiste de agenciá-lo, acreditando que sua carreira estaria arruinada, mas é o inverso que se sucede.

Como já dito, é impossível saber se Arariboia arquitetou o show promovido na praia de Copacabana, assim como o registro em vídeo. Já que havia estado na favela, ainda que por pouco tempo, poderia ter planejado com Biribó a divulgação do *happening*. Como diz o narrador, “entre os tantos, vários debates vão discutir se o nosso artista teria planejado tudo aquilo com antecedência. A maneira com que o fragmento anterior foi escrito dá a entender que sim” (LÍSIAS, 2016a, p. 50). O que se percebe é que a diferenciação que se pode discernir nessa segunda etapa da narrativa é a marca da ambiguidade na produção de sentidos, bem como a incerteza total quanto aos objetivos do artista, o que nos sugere uma ausência de controle frente sua obra. A falta de pistas e o desconhecimento do pensamento do protagonista corroboram essa hipótese.

Assim também parece ocorrer com Lísias, o escritor sobre o qual nunca se pode ter segurança quantos aos propósitos de sua arte. Podemos citar como exemplo uma entrevista gravada em novembro de 2015, durante o Encontro Conexões Itaú Cultural Lísias, em que ele fala: “Eu me sinto um pouco em crise para falar da minha própria literatura, porque parece que sempre os resultados do que eu escrevo são diferentes um pouco do que eu planejava” (LÍSIAS, 2016c). Resumidamente, o escritor relata nesse depoimento que suas criações artísticas têm atingido alvos diferentes dos programados. Mas será que isso é verídico? O citado experimento literário *Delegado Tobias* teria sido construído em conjunto com o público, via Facebook, e girava em torno da ideia de que os boatos gerados nessa interação comporiam a narrativa, segundo o que diz o próprio autor nessa entrevista. Nada mais natural que o fenômeno do qual aparentemente se queixa acontecesse. Em outra entrevista, conduzida pelo jornalista Manuel da Costa Pinto, em evento da Biblioteca de São Paulo (BSP) ocorrido no dia 25 de março de 2017, Lísias discorre, dentre outros assuntos, a respeito do seu livro *Divórcio* (Alfaguara, 2013). Diz ele que tratar essa obra meramente como não ficção seria um erro, assim como o inverso, isto é, um enredo totalmente ficcional. E quando indagado sobre a factualidade dos episódios narrados nesse livro, ele assim se expressa em dado momento: “Eu, dependendo do meu estado

de espírito no dia, já falei – pode ser encontrado gravado tranquilamente – já falei que é tudo verdade, tudo isso aconteceu. Em outro evento, já falei, nada disso aconteceu” (LÍSIAS, 2017c). E a respeito da sua forma de criar no início do diálogo ele assim se expressa: “Eu recuso, na literatura, fazer representação. Eu não trabalho literariamente com conceito de mimesis”.

Lísias claramente mascara e mistura factual e ficcional não apenas dentro do texto literário, mas também fora dele, em entrevistas e nas suas ações em redes sociais. Essa ambiguidade entre cotidiano factual e objeto estético criado é próprio da arte contemporânea, como veremos no item seguinte e é o que caracteriza a atuação do personagem José de Arariboia na trama. Como quando começa a usar deliberadamente o cenário da favela e seus eventos, fatos e mesmo pessoas ali presentes convertidos em instalações. Essa prática se assemelha, por exemplo, à proposta artística de Marcel Duchamp que se utilizava de objetos ‘prontos’, já existentes no mundo cotidiano, conferindo-lhes o estatuto de obra de arte apenas pelo lugar de exposição que passavam a ocupar, como museus, galerias ou salões. Segundo Cauquelin:

Ele deixou o terreno estético propriamente dito, o 'feito à mão'. Não mais a habilidade, não mais o estilo - apenas 'signos', ou seja, um sistema de indicadores que delimitam os locais. Expondo objetos 'prontos', já existentes e em geral utilizados na vida cotidiana, como a bicicleta ou o mictório batizado de fontaine [fonte], ele faz notar que apenas o lugar de exposição torna esses objetos obras de arte. (CAUQUELIN, 2005, p. 93-94)

A arte enquanto uma forma autônoma da vida é um dos diversos aspectos de manifestação dessas indeterminações em relação à representação esboçados até o momento neste texto. Sugerimos a hipótese de que, se a arte assumiu contemporaneamente um aspecto não mimético e tudo pode ser transformado em arte, o contrário parece também ser verdadeiro, isto é, toda ficção pode ser transmutada em realidade. Passaremos agora a um exame das transformações ocorridas na arte até chegarmos à contemporaneidade. Confrontando com elementos de *A vista particular*, visamos a um entendimento dos processos daquilo que é chamado arte contemporânea que possa contribuir no intuito de demonstrar sua relação não apenas com a narrativa, mas com o escritor em questão e a representação factual da atualidade.

1.2 Arte contemporânea e literatura: a mudança da relação da estética com o mundo

Como já vimos, em *A vista particular* José de Arariboia promove uma série de intervenções, obras, instalações e performances que o incluem num sistema próprio da arte contemporânea. Como indica a narrativa, o primeiro deles é um espetáculo que não se sabe se foi involuntário o qual a crítica nomeou por *happening*. Esse é o divisor de águas na narrativa e também na maneira de fazer arte de Arariboia.

É curioso que a escolha do termo *happening* acaba se ajustando muito bem ao acontecido, se formos analisar o significado do termo. Segundo a Enciclopédia Itaú Cultural, o *happening*,² enquanto obra ou processo artístico, foi concebido pelo estadunidense Allan Kaprow na década de 1950. Apesar de haver uma proposição por parte do artista idealizador, o *happening* se desenvolve como uma espécie de mistura entre artes cênicas e visuais, pautadas na espontaneidade e flexibilidade, ocorre em tempo real e é constituído na ação baseada no cotidiano. Além de não poder ser reconstituído, uma vez que é ao vivo e conta com certa aleatoriedade, ele se distingue da performance por ter o público como ator e elemento componente da própria obra.

É interessante perceber que o próprio Kaprow até 1957 se destacava quase que exclusivamente pela realização de desenhos e pinturas, conforme indica a ficha preenchida por ele para participação da 13ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo em 1975.³ Isso mudou repentinamente após o contato com o trabalho experimental do músico John Cage. Assim, a trajetória de Arariboia guarda semelhança com artistas situados entre as vanguardas nascidas dos modernismos e a arte contemporânea. Examinando os acontecimentos como a subida e a descida da favela, podemos fazer uma correlação ainda mais próxima com o artista brasileiro Hélio Oiticica, por exemplo. Artista plástico, Oiticica é também proveniente de uma família carioca de classe média. E apesar de ter, desde muito cedo, transposto os limites da tela e da pintura propriamente dita, foi a convivência com a cultura da favela, no caso com o Morro de Mangueira, que propiciaria toda uma mudança mais profunda em seus modos de produzir e entender a arte. Como salienta Waly Salomão, a experiência vivenciada por Oiticica não foi um mero “favela tour” como os que podemos observar em *A vista particular*. Vejamos as palavras do poeta a respeito desse episódio importante na vida de Oiticica.

quando foi para Mangueira vivenciou a barra-pesada num processo de ruptura e recusa do mundo burguês que o formou e rodeava [...]. Como se dá em quase todos os “ritos de passagem” ou de iniciação que estão centrados numa ritualização da morte e da ressurreição, ele se desvestiu do lado otário e aprendeu os passos do samba, fez os batismos da malandragem, curtia com tudo que era bambambã. O homem se despe e recomeça. (SALOMÃO, 2003, p. 54)

Isso sem falar, é claro, de toda a influência cultural familiar na gestação das ideias que eclodiram anos mais tarde com os bólides, penetráveis e parangolés. Seu avô havia sido

² HAPPENING. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3647/happening>>. Acesso em: 19 de jan. 2018. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

³ ALLAN KAPROW E O NASCIMENTO DO HAPPENING. In: Arquivo 13ª Bienal 30ª Bienal, 29 ago. 2012. Disponível em: <<http://bienal.org.br/post.php?i=336>>. Acesso em: 19 de jan. 2018.

filólogo e anarquista e o pai, José Oiticica Filho, conceituado fotógrafo *avant-garde* brasileiro que, tendo recebido Bolsa Guggenheim em 1948, se mudou com a família para Washington e lá permaneceu por alguns anos, propiciando ao jovem Hélio a convivência com uma arte extremamente vanguardista. É o que nos conta Salomão em seu livro *Qual é o Parangolé* em que narra a trajetória do artista (SALOMÃO, 2003). A busca por compreensão desse artista tão singular e criativo muitas das vezes acabou resgatando esse passado familiar como herança e exegese dessa personagem. Em artigo intitulado “Hélio Oiticica em Manhattan”, Silviano Santiago assim descreve uma possível relação de Hélio com o avô:

O neto Hélio teria algo a ver com a duplicidade profissional do conhecido professor do tradicional Colégio Pedro II, José Oiticica (1882-1957), filólogo de renome mundial e também louvado pela sua aderência política ao movimento operário e anarquista? O avô Oiticica conciliara a gramática e a anarquia, a ordem formal e a liberdade indiscriminada. (SANTIAGO, 2017, p. 211)

Esse relato nos faz perceber também que Hélio Oiticica se converteu praticamente em um mito. No caso dele, é compreensível dado o volume de sua produção e a inovação de sua proposta artística. Soma-se a isso também sua morte prematura aos quarenta e três anos. Não é exatamente o que acontece com Arariboia. Ainda que a arte do protagonista formule uma proposta ousada, depois da marcante descida do morro, já no começo da narrativa ele é transformado em personalidade na área das artes pela atuação de uma crítica em certa medida questionável, mas muito efetiva na criação de sentidos e promoção do artista.

Dando seguimento à comparação, Oiticica inovou em suas concepções de arte/vida e representação se formos levar em conta o momento que vivia o Brasil, isto é, a repressão do regime militar. Ainda assim, consideramos importante enfatizar que todo esse processo de uma arte que quer se fazer não mimética, num regime de indissolúvel mistura com a vida teve sua origem muito anteriormente. O reconhecido como responsável por essa mudança foi o já citado Marcel Duchamp, um artista que se distinguia por se declarar um não artista. Segundo Cauquelin, ele seria um dos principais “embreantes” na esfera das artes. Este termo é pego por empréstimo de Roman Jakobson e faz referência a rupturas que estariam “a cargo o mais das vezes de figuras singulares, de práticas, de 'fazer', que primeiramente desarmonizam, mas que anunciam, de longe, uma nova realidade” (CAUQUELIN, 2005, p. 87). Segundo a teórica, esses seriam, pois, sujeitos que fariam conexão entre os regimes – seguindo a denominação dela – de arte moderna e de arte contemporânea.

Duchamp efetuou uma série de rompimentos cujos principais elementos, na perspectiva de Cauquelin, seriam, de um lado, a distinção entre o campo da arte e da estética, sendo que a primeira independeria da segunda. De outro, a maneira integrada com que a produção, a

divulgação e consumo são realizados. E por fim, a arte se estabelece como uma atividade sempre pensada, arquitetada, uma vez que é reconhecida enquanto um sistema de signos como outro qualquer. Com Duchamp, o conteúdo das obras, na qualidade de um sensível estético dotado de significações apriorísticas, deixa de fazer sentido, assim como os estilos, movimentos e o romantismo das vanguardas. Como salientado anteriormente, Duchamp vem mostrar com seus *ready-mades* que não existe um valor estético em si naquilo que consideramos ser arte. Ao contrário, o valor simbólico é estabelecido por convenção. Isso corrobora a visão de Rancière, de que a preocupação de Benjamin acerca da perda da aura na arte moderna é um tanto sem fundamento. Os *ready-mades* – como “a fonte”, um mictório que, exposto em um museu, se converte em arte – evidenciam que:

Em relação à obra, ela pode então ser qualquer coisa, mas numa hora determinada. O valor mudou de lugar: está agora relacionado ao lugar e ao tempo, desertou o próprio objeto. A divisão entre estética e arte se faz em benefício de uma esfera delimitada como palco, onde o que está sendo mostrado é arte. Nesse caso, o autor desaparece como artista pintor, ele é apenas aquele que mostra. Basta-lhe apontar, assinalar. A assinatura que acompanha o objeto já pronto é a única marca de sua existência, marca por sinal com frequência disfarçada: como R. Mutt assinando o mictório, Rose Sélavy, ou ainda alguns 'acréscimos' (os *ready-mades* acrescentados, como Barulho secreto (1916)). (CAUQUELIN, 2005, p. 94)

Para Cauquelin ocorreu uma transformação, em escala global, nos regimes de relação entre os sujeitos e coletividades e que, por sua vez, interferiram também no processo de produção da arte. A arte na modernidade foi produzida e pensada seguindo um regime de consumo e a arte contemporânea se constitui por um regime de comunicação. Preliminarmente, na era moderna, já se estabelece uma mudança que diz respeito à relação da arte com a academia que, por seu turno, tem motivação nas transformações econômicas. Numa sociedade em que o consumo é norteador das relações, o valor das obras de arte, que também passam a ser mercadoria, não poderia se manter sob a égide da academia. Assim cria-se uma linha de produção, distribuição e consumo que envolve artistas, galeristas, *marchands*, colecionadores, mecenas, e o público consumidor de uma maneira geral. O artista se aparta de um sistema, se torna de certa maneira marginal, mas depende de um outro grupo que confira significado e valor a sua obra, que no caso está ligado aos movimentos artísticos, vanguardas, à crítica especializada e aos publicitários. “Da mesma forma que, no plano da economia, o intermediário marchand-publicitário torna-se motor da produção e do consumo, o crítico de arte realiza, no domínio da arte, o trabalho de 'projeter', novo na tradição crítica” (CAUQUELIN, 2005, p. 46).

Em *A vista particular*, Arariboia, na parte preliminar da narrativa, é essa espécie de artista. Está sendo, aos poucos, incorporado por esse sistema. Contudo, como já dissemos, algo que não é revelado na narrativa durante sua breve estada no Morro do Pavão-Pavãozinho muda

sua maneira de trabalhar como artista. Ele passa a criar de uma maneira que está mais vinculada a um regime de comunicação. Inclusive a divulgação do suposto *happening* fica fragmentada em vídeos do *YouTube*, cujo principal ator do registro e divulgação, ironicamente, é Biribó, chefe do tráfico no Pavão-Pavãozinho, aspirante a *vídeo-maker* e amante de tecnologia. Como Cauquelin nos expõe, o preponderante nesse contexto é a capacidade de troca e divulgação de informações, que atualmente é realizado em rede. Agora, todo esse processo se realiza em redes interconectadas que se auto-organizam. Dessa forma, a autoria se dissolve, pertencendo não apenas ao artista, mas a uma “metarrede” (CAUQUELIN, 2005, p. 60). Não existem mais posições fixas. Todos atuam na criação, divulgação, distribuição e no consumo.

De certa maneira, o *happening* acabou por ser uma boa nomeação para todo o sucesso de acontecimentos compostos por Arariboia nu e em transe, em conjunto com um público igualmente em êxtase. Todos compõem a obra, enquanto criadores, espectadores e divulgadores em um só momento. E isso tudo, ainda que seja “à revelia” daquele que ostenta a autoria formal da obra. As aspas se referem ao fato de que, ainda assim, aquele que é um artífice de obras de arte contemporânea sempre está lidando com planejamento prévio delas, ainda que nunca saiba dos seus desdobramentos. Contudo, existe um efeito de bloqueio, segundo Cauquelin, que faz com que aquele que está conectado à rede não consiga se desligar dela, uma vez que cada entrada nela é ao mesmo tempo o seu começo e o seu fim.

Pensando uma vez mais no *happening* da descida da favela, podemos evocar, por meio desse episódio, novamente a presença de Oiticica em Mangueira e sua descida com passistas e Parangolés até o MAM. Com a diferença que com Arariboia se dá um processo quase invertido. De fato, ele ainda não havia tido contato mais íntimo e demorado com a favela e seus moradores. O cenário também é outro e narrado num clima misto de romantização e ironia – a praia de Copacabana. Mas é possível um paralelo entre as duas ocorrências. Assim nos narra a pesquisadora Paula Braga a importante ocorrência na trajetória de Oiticica:

Em 1965, Oiticica apresentou os Parangolés na exposição “Opinião 65”, no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro. Ao irromper na galeria do museu com um grupo de dançarinos da Mangueira envergando as capas coloridas, Oiticica foi expulso do museu. A radicalidade de unir passistas da escola de samba ao elitismo das artes plásticas obviamente não foi compreendida.[...] em 1967, quando Oiticica apresenta Tropicália, uma obra que remete ao morro e às favelas, trazendo uma outra arquitetura, uma outra face do Brasil para dentro do prédio modernista do MAM: mudar o valor das coisas. (BRAGA, 2017, p.56-57)

Em outro sentido, o trecho valida a existência desse processo que simultaneamente se aproxima do de Oiticica e o realiza de forma invertida, no sentido da representação artística. Como escreve Braga no mesmo artigo, anos depois Hélio utilizará a favela, sua arquitetura e formas como inspiração para composição da obra Tropicália, apresentada, desta feita, dentro

do Museu. Arariboia não representará a favela. Ele usa o próprio território do Pavão-Pavãozinho em sua materialidade e suas cenas para os convertê-los em instalações, dentro do próprio morro. Sua arte se perfaz de uma maneira contrária ao sistema representativo ou mimético e de maneira radical. Quanto à mudança no valor que se atribui à favela, como veremos mais à frente, ele de fato o transforma, mas de uma forma dúbia.

Esse elemento nos permite fazer também uma aproximação maior entre Lísias e Arariboia. Assim como seu personagem, o escritor não se mostra disposto a produzir uma arte que faça representação do mundo ou, nesse caso, da favela. Ainda que o factual ou concreto possa ser criado, significado e abstraído dali pelo espectador / leitor, a intenção no sentido de representar uma condição social não seria a premissa básica. É possível conjecturar também que a mudança realizada na obra do protagonista apresenta uma correlação com a narrativa que Lísias costuma divulgar acerca do uso de dubiedades em sua criação. Isso teria lugar a partir do experimento literário *O Delegado Tobias*, em que Lísia diz ter usado como estratégia e temática, os boatos, elemento que marcou a recepção de *Divórcio* (Alfaguara, 2013). Em algumas entrevistas, como a concedida à TV Cult, Lísias se queixa, dentre outras coisas, da interpretação de “má fé” advinda da imprensa e diz ter sido esse o motivo para ele passar a inserir os boatos em sua criação artístico-literária. Diz ele:

O que importa é o que as pessoas querem que tenha se dado, o que querem que tenha ocorrido. E esse é o exato caso desse livro. O que demonstra também claramente a maneira como notícias são criadas e notícias são construídas. Não é? Agora, o que eu aprendi disso e que eu estou aplicando na criação posterior, na criação dos meus e-books, dos acontecimentos... é como funciona o mecanismo do boato. Me ensinaram a fazer um boato. Eu não tenho como me proteger disso. O boato é muito mais forte do que eu. E eu incorporei o boato a minha criação artística (LÍSIAS, 2014b)

Lísias se coloca como um escritor e artista inserido no regime que permeia a arte contemporânea. De fato, existe uma mudança na criação, mas não se pode atribuí-la à ação da imprensa. Essa ideia de transformação é criada e sustentada muito mais como uma construção discursiva que opera também no nível extraliterário. Tudo se torna obra de arte. E não se trata, portanto, de reconhecer como verdadeira ou não a fala dele a respeito do boato como o fato responsável por sua alteração nas formas de fazer literatura. Pois a entrevista é também ficção, faz também parte da obra. É bom lembrar que, já em *Divórcio*, Lísias se utilizava daquilo que ele chama de boatos e das redes sociais da Web para divulgar e mesmo realizar sua criação. Na trama de *Divórcio*, o narrador – também chamado Ricardo Lísias – é um escritor que se encontra em uma grave crise psicológica após ter lido, casualmente, o diário da esposa, jornalista especializada em cinema, e descobrir que ela o considera como uma pessoa de pouco valor, inseguro e mesmo desprezível. Além disso, o diário revela que a jornalista em questão dormia

com críticos e cineastas que participavam dos júris de grandes festivais para obter informações privilegiadas. A recepção crítica da obra deu ênfase quase que exclusiva ao aspecto autoficcional ou mesmo autobiográfico, o que decerto gerou muita polêmica por pressupor um caráter de vingança – ainda que não exista comprovação de uma correlação precisa dos episódios da narrativa com a biografia de Lísias, escritor. E em que pese Lísias ter protestado repetidas vezes a respeito dessa recepção de “má fé” e que seu livro teria um potencial crítico e político relativo à ética (ou à falta dela) no meio jornalístico, ocorre que ele empregou a estratégia do “boato” já nessa obra. No artigo “Quando a justiça ganha d(a) (autoficção)”, William Vieira nos reporta as técnicas de composição utilizadas nessa narrativa, principalmente em âmbito extraliterário:

a engenharia discursiva em torno de *Divórcio* tem outro nível. Lísias preparou o terreno de forma exemplar. Fez circular por e-mail e via redes sociais um texto no qual expunha o que seria, segundo ele (autor) uma intimação extrajudicial enviada pelo advogado da ex-esposa com ameaças à publicação por parte dele de informações de um diário que teria sido escrito por ela e encontrado e copiado por ele, e que ganhou uma explicação sobre a feitura do livro, sua relação com o real, e mesmo uma espécie de libelo em favor da liberdade criativa e da literatura em si.

Pouco depois, publicou um conto na revista piauí, no qual escrevia sobre o diário e sobre ter começado a correr após o divórcio. Em seguida, publicou uma versão do que seria um primeiro capítulo do livro: fez cópias e distribuiu. A versão em pdf foi espalhada na internet. E publicou outro conto de teor similar na mesma revista, em caráter quase serial. Com a publicidade alcançada por essas etapas, deu entrevistas à imprensa, sedenta por informações sobre o livro sendo escrito. Meses depois saía *Divórcio*, com críticas nos jornais e vendas acima da média. (VIEIRA, 2016)

Ora, se a trama é ficcional – e de fato também seria, de certa maneira, se fosse um livro de memórias – a veiculação de e-mails e de prévias da narrativa geraram ambiguidade extrema quanto a sua factualidade e termina por fazer parte também da divulgação da obra e pode também ser chamada de “boatos”. E ainda assim, Lísias procura fazer-nos crer que a recepção de “má fé” nas notícias midiáticas seria o elemento causador da utilização de boataria como parte da composição artística como, por exemplo, foi a tão polêmica obra subsequente, a narrativa experimental em parceria com o público, intermediada pelo Facebook, e que foi convertida em espécie de folhetins digitais posteriormente – *Delegado Tobias*. Se fôssemos considerar apenas o fato de que Lísias é mestre e doutor na área de literatura e que tem um trabalho considerável também no campo da crítica, seria o suficiente para presumirmos que o escritor compreende os processos constitutivos da arte contemporânea e que as indeterminações geradas na criação / divulgação / recepção são inerentes à estrutura assumida pela produção e circulação de informações no atual regime. Reforçando esse conceito, podemos citar uma vídeo-entrevista concedida à doutoranda em Literatura Comparada da UERJ, Julia Tomasini para divulgar de sua presença no XV Encontro da ABRALIC no Rio de Janeiro em 2016. Ali,

ele explica os motivos de ter escolhido compor uma peça teatral para tratar do inquérito surgido em torno de ocorrências advindas desses folhetins eletrônicos do *Delegado Tobias*, expondo que naquele momento e havia alguns anos, já estava interessado por um tipo de produção artística que “são obras de arte que funcionam e existem só em um determinado período de tempo” (LÍSIAS, 2016b). E cita o exemplo de instalações que são destruídas durante a própria exposição ou obras teatrais que nunca são repetidas.

Assim, embora se reconheça que o desenrolar de um procedimento artístico contemporâneo, seu desenvolvimento e interação com o público, se dê de forma um tanto caótica e, por isso mesmo, imprevisível em seus resultados, constatamos, da mesma maneira, que toda obra nesses moldes é, em princípio, planejada. As reclamações de Lísias relacionadas tanto à crítica quanto ao que ele descreve como um despreparo educacional do público para o entendimento de um objeto estético, na já citada entrevista à *Cult*, parecem não ser outra coisa senão uma atitude que, embora se configure como polêmica, constitui-se em elemento da obra. Assim como outros artistas contemporâneos, Lísias se utiliza de artifícios semelhantes ao da publicidade em sua criação e com o auxílio de toda uma rede, garante as condições de maior visibilidade e reconhecimento da obra. Isso vale também para a reflexão de que, na pós-modernidade, utilizar-se de modos de fazer literatura semelhantes aos processos da arte conceitual não significa ficar à margem do mercado. A arte existe enquanto produto.

Um episódio digno de nota em *A vista particular* narra a maneira pela qual o pai da *marchand* Marina, o imigrante italiano Lucciano dalla Donatella, também galerista, havia montado uma rede junto a pessoas influentes em São Paulo para comercialização de obras de arte vindas da Europa, na época da Segunda Grande Guerra. Dessa rede de influência faziam parte duas personagens históricas, o industrial e mecenas Ciccillo Matarazzo, fundador do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) e o jornalista e empresário do ramo de comunicações Assis Chateaubriand. Esse mecanismo usado por Lucciano pode ser comparado, guardadas as proporções, ao do célebre *marchand* Leo Castelli, que se notabilizou por criar uma rede de promoção de artistas, garantindo-lhes o consenso no que tange a valoração de suas obras. Isso proporcionava a Castelli, por outro lado, um prestígio e credibilidade ainda maiores.

Contudo, essas informações, para serem levadas em conta, necessitam não somente de entendimento entre galeristas mas também de certo consenso. Os críticos de arte, os conservadores dos grandes museus, a imprensa de arte formam um conjunto do qual depende a validação das obras e dos movimentos.

[...]

Uma vez estabelecido o sucesso de um artista, o prestígio de Castelli aumenta. Ou seja, sua credibilidade, o que é o mesmo que dizer que 'Castelli era o mais importante marchand da nova arte porque representava um número grande de artistas apoiados por um consenso'. (CAUQUELIN, 2005, p. 122-123)

Quando, por exemplo, um crítico acadêmico e amigo redige um ensaio elogioso e engenhoso a respeito de *A vista particular* e dos modos de operar a literatura e a arte utilizados por Lísias, o que parece se estabelecer, de alguma forma, é a aludida rede de comunicação. Pedro Meira Monteiro, por exemplo – doutor em teoria literária pela Unicamp e professor de literatura brasileira da Universidade de Princeton – se expressa da seguinte forma a respeito da relação da arte com o sujeito dentro da narrativa: “E não é verdade que todos nós, ao fim e ao cabo, somos vítimas da arte, personagens de uma criação qualquer, pontos numa rede discursiva que nos transcende e nos transforma?” (MONTEIRO, 2017, p. 233). E mais adiante, a respeito de Arariboia e – por que não? – de Lísias também: “Ao artista não resta, então, nada além de esconder-se, para arquitetar um meio de transformar o sequestro da imagem em arte” (MONTEIRO, 2017, p. 234). Esse ensaio, além de construir sentidos possíveis para a obra, legitima ainda mais o processo criativo de Lísias. É fato que, nesse caso, o processo em rede se dá de forma bem menos ostensiva. Por sua vez, um ensaio acadêmico ganha também maior visibilidade quando se ocupa de uma obra e artista que circulam frequentemente na mídia e nas redes sociais. Todo esse mecanismo não se dá ao acaso e, como expusemos, é uma das possíveis estratégias da arte contemporânea.

Podemos, dessa forma, concluir que não são fortuitas as semelhanças apresentadas nas trajetórias de Kaprow, Oiticica, Arariboia e podemos incluir a de Lísias também. O percurso para se envolver pelo modo de se fazer arte da contemporaneidade e sua forma também peculiar no jogo de criação estética não se dá também de uma forma espontânea. Não é um processo natural, ingênuo e gratuito. Da mesma maneira, não se constitui em algo místico nascido da pretensa genialidade do artista e sim uma construção histórica e social. Amplas transformações ocorrem simultaneamente nas esferas da economia, da arte, da comunicação e da cultura e vão se desencadeando desde o século XIX até chegar aos dias de hoje. Embora sejamos tentados a crer na existência do extraordinário, do passe de mágica, naquilo que se oculta entre a subida e descida do morro, a metamorfose que se processa é, antes de tudo, intermediada pela cultura. O papel do artista, assim como do escritor, é, portanto, trabalhar como um ilusionista, um criador de sentidos, mas que não opera sozinho. A significação depende dos outros elementos da rede e em especial do espectador, leitor ou consumidor. Do não dito, ou não representado, entre a subida e a descida da favela é-nos permitido criar mais significados talvez do que se existisse a representação dos elementos ocultados nesse lapso.

Voltemos à outra célebre subida à favela, esta ao morro de Mangueira em 1964. Segundo Waly Salomão, quando Hélio Oiticica flana pela cidade até culminar com a subida do Morro

de Mangueira, vagueando per entre seus barracos, biroskas e bocas, esta seria a busca da realização adulta de um sonho infantil.

Então ali era realizada uma atitude inaugural de imersão. Comparável à mudança de casca de uma árvore ou à mudança de pele de uma cascavel. E, ao mesmo tempo, uma realização adulta de um sonho infantil: Hélio menino sabia de cor o Guia Rex contendo os mapas das ruas de todos os bairros da cidade do Rio de Janeiro. Obcecado desenhador de mapas de territórios ignotos. (SALOMÃO, 2003, p.87).

Mais que isso, esse processo revivido de outra maneira pela personagem Arariboia representou para Oiticica uma mitificação da cultura brasileira na favela, bem como da arte, e este fato é citado brevemente em suas anotações sobre as bases do *Parangolé*, dizendo a respeito mesmo de uma retomada da “estrutura mítica primordial da arte” (OITICICA, 1986, p. 68-69). Celso Favaretto nos relata que Oiticica, tempos depois de sua saída de Mangueira, já tendo vivido em Nova York por sete anos e retornado ao Brasil, muda sua forma de perceber a cultura e a arte, demonstrando a necessidade de uma desmitificação de suas atividades na década de 1970. A respeito dessas reflexões de Oiticica expõe:

A desmitificação consiste, pois, em não procurar reativar experiências como se manifestaram um dia, pois o processo de significação é situado. Trata-se, apenas de repropor ações fora das expectativas que as tornaram passagem necessária no projeto de desconstrução (da arte, do corpo). (FAVARETTO, 2000, p. 221)

A subida e descida instantânea, com um corte imediato, se conforma no modelo da linguagem cinematográfica, comparável ao vídeo do Youtube que se descreve dentro da narrativa. Ainda que omitido, o lapso de tempo decorrido entre um momento e outro pode guardar um incontável número de acontecimentos e, por extensão, de significados. De uma forma alegórica nos remontamos à maior elipse em uma narrativa no cinema, em *2001: uma Odisseia no espaço* (Stanley Kubrick, 1968), em que, do momento em que o primeiro hominídeo se reconhece como ser que interfere na natureza, ao mesmo tempo que apartado dela, e joga para o alto o osso de sua presa, até a aparição de uma estação espacial no instante seguinte, não se percebe passar um segundo sequer. Ainda assim, incontáveis episódios são encobertos nesse lapso. A imagem da subida da rampa que conduz à favela nos remete também a outra narrativa, o filme *A Montanha Sagrada* (Alejandro Jodorowsky, 1973) que alegoricamente pode nos servir ainda mais. O enredo é composto por uma infinidade de símbolos, signos e imagens que se sucedem de forma caótica e que fazem menção ao cristianismo e às crenças religiosas generalísticamente, ao consumismo, à cultura de massa, à organização política e econômica conflituosa da atualidade, situações absurdas de toda ordem e tudo exposto através de muita sátira e hermetismo. Um alquimista guia os nove mais poderosos homens do planeta em peregrinação até o cume da Montanha Sagrada da Ilha de

Lótus para roubar o segredo da imortalidade dos sábios que lá vivem. No final o que ocorre é a desilusão e a percepção de que a realidade é uma construção.

Assim, a aventura vivida pelo “nosso herói” – como o chama ironicamente o narrador – em sua primeira passagem pelo morro, omitida da narrativa, pode ser encarada, pelas diversas correlações estabelecidas, como a alegoria também para a mudança no regime das artes, digamos, desde Platão até a contemporaneidade. Segundo Rancière, ao longo desse extenso período se sucederam três regimes constitutivos do que chamamos arte e que por sua vez, se relacionam de forma característica com a política, isto é, com o *ethos*. Na antiguidade grega, base do desenvolvimento do pensamento e da cultura ocidentais, não havia Arte de forma individualizada. Para Platão, como cita Rancière, o que existia eram artes, modos de fazer, que para o filósofo grego se dividiam entre verdadeiras e simulacros de arte que imitam simples aparências. O valor de uma imagem seria definido também por sua destinação, no seu teor educativo e definidor das posições que ocupam os cidadãos.

Para Platão, a arte não existe, apenas existem artes, maneiras de fazer. E é entre elas que ele traça a linha divisória: existem artes verdadeiras, isto é, saberes fundados na imitação de um modelo com fins definidos, e simulacros de arte que imitam simples aparências. Essas imitações, diferenciadas quanto à origem, o são em seguida quanto à destinação: pela maneira como as imagens do poema dão às crianças e aos espectadores cidadãos uma certa educação e se inscrevem na partilha das ocupações da cidade. (RANCIÈRE, 2009, p. 28)

Nesse sentido, Rancière delimita a presença um regime ético das imagens na antiguidade, onde a arte como prática estética não pode se individualizar. As imagens, enquanto modo de fazer próprio, nesse estágio, se relacionariam com organização social da coletividade, seus códigos de convivência e, nesse caso, também com o sagrado. Isto é, esse regime seria próprio de sociedades onde o fazer estético e a religião estão indissociavelmente ligados.

O regime ético das imagens é substituído por um regime denominado representativo, onde a arte se individualiza dentre os outros modos de fazer assumindo um caráter mimético. Segundo Rancière, é a *mimèsis* que passa a organizar as maneiras de fazer, ver e julgar, definindo os espaços de atuação de cada indivíduo ou grupo dentro de uma coletividade maior, que são visibilizados por meio da representação. A esse regime se sucede, de forma oposta, o que o teórico francês denomina de regime estético. A singularidade desse sistema não está mais intrínseca às maneiras de produzir a arte, mas nos modos particulares de perceber os seus produtos. O termo estético não se relaciona, como frisa Rancière, a uma teoria da sensibilidade, mas a uma forma específica de identificação do que é arte, conceito este que pode ser correlacionado com o pensamento de Cauquelin acerca da arte contemporânea, já que o status de arte se dá pelo lugar ocupado pelo objeto em questão. É justamente o que observamos nos

modos de criação artística das personalidades citadas, inclusive do escritor Ricardo Lísias. Assim como Cauquelin, Rancière destaca a eliminação da obrigação de se seguir estilos, gêneros, ou formas específicas para se fazer arte. Segundo ele também, fica estabelecido um paradoxo que foi dissimulado com o conceito de modernidade, que diz respeito ao fato de que tudo pode se converter em arte, mas ao mesmo tempo a arte continua sendo considerada como algo singularizado se comparada a outros modos de fazer humanos. Isso que outrora denominaram modernidade, Rancière chama de regime estético das artes. “[Esse regime] afirma a absoluta singularidade da arte e destrói ao mesmo tempo todo critério pragmático dessa singularidade. Funda, a uma só vez, a autonomia da arte e a identidade de suas formas com as formas pelas quais a vida se forma a si mesma” (RANCIÈRE, 2009, p. 34).

A grande reviravolta que ocorre no regime das artes, bem como no de significação da contemporaneidade, portanto, parece algo extremamente recente, apenas porque existe uma ocultação das contradições da modernidade em benefício de uma ideia de “tradição do novo”. Mas complementarmente, o que existe é a “novidade da tradição”, um processo de constante ressignificação. Este processo estético antirrepresentacional, segundo o próprio Rancière, ocorre primeiro na literatura e antes mesmo daquilo que ficou conhecido como modernismo nas artes e sim naquilo que foi denominado por realismo.

O pulo para fora da *mimesis* não é em absoluto uma recusa da figuração. E seu momento inaugural foi com frequência denominado realismo, o qual não significa de modo algum a valorização da semelhança, mas a destruição dos limites dentro dos quais ela funcionava. Assim, o realismo romanesco é antes de tudo a subversão das hierarquias da representação (o primado do narrativo sobre o descritivo ou a hierarquia dos temas) e a adoção de um modo de focalização fragmentada, ou próxima, que impõe a presença bruta em detrimento dos encadeamentos racionais da história. (RANCIÈRE, 2009, p. 35).

Em outro momento, já no século XX, podemos citar um outro exemplo de expressão dessas ambivalências contidas no regime estético de forma mais acentuada e próxima do que se tornou a arte na contemporaneidade, nos empreendimentos do movimento Dadá. Em oposição à ideia de novo e à da primazia da racionalidade, o grupo liderado por André Breton promoveu *ready-mades* urbanos que visavam à ruptura com a representação do tema literário, em benefício da construção de uma experiência estética baseada na vida cotidiana, por meio do flunar pela cidade, como nos conta Francesco Careri.

O primeiro *ready-made* urbano do dadá marca a passagem da representação do mote à construção de uma ação estética a ser realizada na realidade da vida cotidiana. Nos primeiros anos do século o tema do mote tornara-se um dos principais objetos de pesquisa das vanguardas. O movimento e a velocidade tinham-se afirmado como uma nova presença urbana capaz de imprimir-se sobre as telas dos pintores, assim como sobre as páginas dos poetas. Inicialmente trabalhou-se com tentativas de estabelecer o movimento por meio dos meios tradicionais de representação. A seguir, após a experiência dadá, passou-se da representação do mote à prática do mote no espaço

real. Com as visitas do dadá e com as subsequentes deambulações dos surrealistas, a ação de percorrer o espaço será utilizada como forma estética capaz de substituir a representação e, por isso, de atacar frontalmente o sistema da arte. (CARERI, 2013, p.71)

Podemos fazer analogia entre essas experiências e as vivenciadas por Oiticica no seu caminhar pela cidade. E, no entanto, o que ele alcançou foi uma reinvenção subjetiva das tradições do morro em processos que ele posteriormente reconheceria como mitificadores. Comparativamente, a citada perda da “aura” pode ser entendida como um lamento em relação ao apartamento do mítico e do sagrado nos modos de fazer.

Portanto, o pós-modernismo seria tão somente o reconhecimento desse regime estético, evidenciando que a modernidade já trazia em si essa percepção, ainda que velada, da inexistência de ruptura verdadeira, mas de constante resignificação. Em outras palavras, ele “foi apenas o nome com o qual certos artistas e pensadores tomaram consciência do que tinha sido o modernismo: uma tentativa desesperada de fundar um 'próprio da arte' atando-o a uma teleologia simples da evolução e da ruptura históricas” (RANCIÈRE, 2009, p. 39).

As transformações na esfera das artes até então expostas, aparentemente abruptas, já estavam em curso ou já haviam se sucedido. Esse processo pode ser aplicado analogamente às narrativas construídas por Lísias para significar sua criação artística e um possível equivalente em Arariboia. No segundo capítulo, retomaremos a ideia de Lísias enquanto um personagem de si, pois esse elemento também é integrante desse sistema de artes que analisamos. Por agora, podemos pensar como o problema da representação nas artes e na literatura, contemporaneamente, é um ponto fundamental para a tentativa de entendimento da proposta de Lísias. Curiosamente, em *A vista particular*, o narrador problematiza a estrutura de construção do próprio livro, por diversas vezes chegando mesmo a dizer que ele não se constitui em um romance do século XIX. Essas intervenções do narrador reiteram as repetidas declarações de Lísias sobre não fazer uma literatura comprometida com a *mimesis*. De fato, *A vista particular* não se utiliza de descrição demasiada como elemento de composição ficcional. Ao contrário, a trama tem um andamento bastante objetivo, sem se demorar em caracterização alongada de personagens ou do espaço. Contudo, a divisão em capítulos e subcapítulos segue uma forma bem rígida, lembrando um romance folhetinesco. E contradizendo a proposta do narrador, o enredo apresenta o desfecho da história de cada personagem. Observemos duas passagens do livro que exemplificam essa parcial contradição: “Se *A vista particular* fosse um romance do século XIX, terminaria narrando o destino de todas as personagens principais, depois evidentemente de ressaltar suas contradições. Não é o caso” (LÍSIAS, 2016a, p. 115). E mais adiante, no mesmo capítulo, o conclusivo: “Depois de tanta confusão, vale lembrar que *A vista*

particular é um romance com enredo e personagens bem definidos, ainda que não estejamos mais no século XIX. É preciso dar um fim às subtramas antes de concluir a narrativa principal” (LÍSIAS, 2016a, p. 115).

Sob certa perspectiva, é possível encontrar analogias e semelhanças estruturais, mas estas se esvaem quando se percebe a quase ausência de detalhamento descritivo que é substituída por um tom satírico muito mais contundente. O que se produz em *A vista particular* é uma tentativa de aproximação paródica com o romance que ficou identificado como realista. Para Rancière, foi o realismo na literatura a grande ruptura com o regime representativo das artes. Em palestra proferida no Instituto de Investigação Cultural de Berlim (ICI Berlin), posteriormente transformada em artigo, Rancière analisa os possíveis problemas da crítica ao romance realista pelos teóricos da época, bem como aqueles que seguiram direção semelhante contemporaneamente, que seria o caso de Barthes. Um desses pontos diz respeito à verossimilhança e à estrutura lógica da representação que não seriam respeitadas no realismo e outro situa-se na objeção aos detalhes, ditos insignificantes, que denotariam um mero “efeito de real” e que escondem, contudo, uma oposição à expressão da democracia na literatura.

Outro crítico daquele tempo observou a significação política dessa maneira de escrever: isto é democracia, ele disse, democracia na literatura ou literatura como democracia. A “insignificância” dos detalhes equivale à sua perfeita igualdade. Eles são igualmente importantes ou igualmente insignificantes. A razão para isso é que eles se referem a pessoas cujas vidas são insignificantes. Essas pessoas abarrotam todo o espaço, não deixando margem para a seleção de personagens interessantes e para o harmonioso desenvolvimento de um enredo. É exatamente o oposto do romance tradicional, o romance dos tempos monárquicos e aristocráticos, que se beneficiavam do espaço criado por uma clara hierarquia social estratificada. (RANCIÈRE, 2010, p. 78)

Considerando o pensamento de Rancière acerca da relação entre arte e política, iremos investigar a presença da crítica à representação em *A vista particular*, não apenas por meio do elemento de interlocução com o realismo, bem como por outros episódios, mas tendo ele como ponto de partida para a análise da relação entre estética e *ethos* contemporâneos, por meio da obra de Lísias. De outra maneira, também abordaremos uma possível relação entre esse aspecto e a ideia de hiper-real de Baudrillard, por considerar que ele se vincula a essa condição de preponderância de um sistema antimimético na atualidade.

1.3 – O mundo para além da representação, ou o *ethos* e a simulação na era estética

Como abordamos no fim do item anterior, uma das questões apresentadas em *A vista Particular* é a aparente oposição àquilo que identificamos como realismo na literatura. Essa inferência é relativa às reflexões feitas pelo próprio narrador se dirigindo ao leitor para dissuadi-lo de encarar a obra tal qual um romance do século XIX. Como observamos, é curiosa essa

postura, visto que poucos são os elementos que aproximam a obra de um romance realista. O principal ponto nesse âmbito talvez seja a preocupação de diálogo com o cenário social contemporâneo no que concerne às artes, à política e à comunicação. Contudo, não se trata de uma tentativa de representação fiel da sociedade atual. Parece haver, ao contrário, uma proposta de crítica que mantém a ruptura com o sistema mimético de representação sensível estética. É possível supor, por outro lado, uma oposição a outra espécie de realismo, que antes seria uma necessidade excessiva de realidade como aspecto característico da relação dos sujeitos com a cultura no mundo contemporâneo. Não que esta seja uma assertiva de toda verdadeira, mas uma hipótese que faz menção às críticas do próprio Lísias à recepção de sua obra.

A forma que Lísias encontra para nos apresentar essa questão está na estrutura do texto e sua temática que, por sinal, se desenvolve de forma bastante concisa. E ao contrário do que se apresenta frequentemente no romance do século XIX, não nos é revelado muito a respeito dos pensamentos ou intenções dos personagens. De Arariboia muito menos, pois como já citamos, não são apresentados os reais propósitos de suas telas, performances, instalações e ações em geral. O seu pensamento não é partilhado com o leitor pelo narrador, ainda que ele seja onisciente. Mesmo assim, a estrutura de divisão entre capítulos e subcapítulos obedece a uma lógica de uma geometria tão regular que se prefigura uma ironia com essa fabricação de realidades mais facilmente acolhíveis, que parece ser a tônica dos nossos dias.

É preciso salientar que, por não se ajustar de forma perfeita ao que foi o estilo realista, *A vista particular* se desenrola de forma tal que, esteticamente lembra muito mais um estilo muito apreciado no Brasil que é a telenovela. Nesse sentido, também não atua como cópia regular desse gênero, mas, ao contrário, o que é perceptível é uma paródia dessa espécie de narrativa. Como, por exemplo, quando no último capítulo o narrador passa a dizer como será o desfecho da trama. É realizada uma antecipação de diversos acontecimentos a respeito dos personagens considerados secundários, como se de fato fosse o último episódio de um drama televisivo. Mas, contrariamente ao que se espera, o narrador reflete sobre a construção da trama e apresenta um desenvolvimento de fatos que não parece combinar com o estilo. Somando-se a isso, presenciamos as trajetórias dessas personagens se concluindo de forma adversa e infeliz, mas, ao mesmo tempo, carregada de ironia. Vejamos um trecho:

Além de não ser um romance do século XIX (insisto), *A vista particular* também não quer explicar o Brasil. Mesmo assim tudo vai ficar bem amarradinho. Biribó terminará no Festival de Cannes, mas não será premiado, sob alegação de que seu filme, apesar de brilhante, não conseguiu estabelecer bem as fronteiras entre os gêneros do cinema. [...] O cineasta-trafficante será assassinado por uma gangue em Barcelona, onde a mostra Comunidade brava: turismo Brasil estará sendo exibida. Um necrológio vai estampar uma frase triste: por mais que tente, a arte não muda ninguém. No Facebook,

muita gente deve discordar, denunciando certo preconceito na afirmação. (LÍSIAS, 2016a, p. 122).

Como se percebe, existe uma descontinuidade no que poderia ser encarado como um encerramento de telenovela, no sentido de que o discurso é entrecortado de reflexões críticas na forma da ironia, como a respeito do engessamento formal da arte, na sua relação também política e institucional – no caso o cinema – bem como o preconceito existente na forma de um determinismo que inverte a causalidade e culpabiliza aqueles que por fatalidade se encontram em condição de vulnerabilidade social. Embora tenhamos citado um exemplo bastante avançado na narrativa, é preciso enfatizar que esse é o teor em que ela se desenvolve quase que por completo. A crítica está sempre presente e de maneira ácida, mas ela é sinuosa e não totalmente delimitável, visto que se utiliza dos próprios elementos daquilo que é colocado em questão. Essa maneira oblíqua e paródica é o que se observa na atuação do protagonista Arariboia e em muitas circunstâncias parece ser a o do artista Lísias também. Em sua análise da estética pós-modernista em busca de uma poética que lhe seja peculiar, Linda Hutcheon diz que, em certo sentido, “a paródia é uma forma pós-moderna perfeita, pois, paradoxalmente, incorpora e desafia aquilo a que parodia” (HUTCHEON, 1991, p. 28). Esse seria um traço característico da pós-modernidade que, contudo, se relaciona também com a ausência radical da ideia de originalidade, bem como de estilos ou modelos estéticos. Essa acepção coaduna com a de Rancière, embora, para ele, esse fenômeno tem seu ponto de partida já na modernidade.

Ao apontar o romance realista como o ponto de verdadeira guinada de um regime representativo para o estético, nas artes, Rancière o faz analisando as críticas de que foi alvo esse estilo de escritura que marcou o século XIX. Uma delas diz respeito ao excesso de descrição. “Ela aparece como um excesso que cobre uma falta: o excesso de coisas — mais precisamente o excesso de representação das coisas — substitui um catálogo de clichês para o profuso emprego da imaginação poética” (RANCIÈRE, 2010, p. 76). O que o teórico francês nos propõe é que o dito efeito de real é, em verdade, a ruptura com a lógica representativa adotada na literatura desde Aristóteles até aquele momento. Em outras palavras, os críticos desse estilo romanesco, como Barbey d’Aurevilly, no entendimento de Rancière, provavelmente manifestaram sua oposição por reconhecer no realismo uma forma de composição que se distancia da *mimesis* clássica e anula, por exemplo, a fronteira entre os discursos da história e o da literatura. Como se a ruptura com a lógica de verossimilhança da representação literária objetivasse apenas uma representação fiel a um referente nos moldes do que se imaginava que a história fazia. Quando na verdade, Rancière mostra que o realismo,

dando lugar a todo tipo de elementos e sujeitos em condições de igualdade – de participação dentro da trama – representa uma grande reviravolta estética e política. Enfatizando que, em sua teoria, essas duas instâncias estão ligadas de forma íntima, ou seja, a arte garante a visibilidade de aspectos da organização das coletividades. Por isso mesmo, teriam esses críticos deduzido uma relação direta entre essa equivalência geral de elementos dentro da trama e o advento da democracia, a qual combatiam.

Mas creio que a crítica dos campeões reacionários da velha verossimilhança via com mais acuidade o que estava em jogo: a invasão da “democracia”, diziam eles: uma nova realidade social “insistente” implodindo toda estrutura adequada do enredo, qualquer concatenação correta das ações. (RANCIÈRE, 2010, p. 81).

Cumprindo a essa digressão a respeito do significado que Rancière atribui ao realismo romanesco circunstanciar as transformações que ele vislumbra na arte, no sentido de nos localizarmos e entendermos o que significa esse regime que supera a ideia de representação. A nós interessa também demonstrar como essas mudanças têm um lado político, em um sentido amplo, já que existe uma relação entre os modos de ser dos sujeitos e coletividades – *ethos* – e a estética, que remete “ao modo de ser específico daquilo que pertence à arte, ao modo de ser de seus objetos” (RANCIÈRE, 2009, p. 30). Dessa maneira, consideramos no mínimo instigante a proposição do narrador de *A vista particular* ao tentar se distanciar do romance do século XIX, mas não o fazendo de forma completa. Evidentemente esse jogo de aproximação e afastamento do realismo não é fortuito. Sugerimos que a tensão gerada por esse aspecto exerce o papel de, tal qual a concepção de Rancière, abordar a temática da relação entre aspectos políticos e o regime estético. Isso, contudo, de uma maneira paródica, como já falamos, utilizando-se, portanto, de uma crítica que está marcada na forma estética pela ambiguidade.

Efetivamente encontraremos aspectos políticos no livro, mesmo porque, na perspectiva que adotamos, estes sempre estarão presentes, visto se tratar de um objeto artístico. Ainda assim, eles estão presentes na própria discussão da relação do sensível com os lugares ocupados pelos sujeitos. Voltando ao enviesado diálogo do narrador com a maneira romanesca realista de operar, podemos identificar um jogo da participação dos elementos dentro da trama e uma relação com os espaços partilhados ou não por sujeitos no plano político da vida material. É claro que não se trata de representar uma realidade. Aliás, componentes como as representações das telas em uma página em branco e as intervenções do narrador se dirigindo ao leitor como se fosse o próprio autor servem também para nos recordar a todo instante que estamos diante de uma construção artística. Contudo, ainda que seja uma criação literária e discursiva ela cumpre um papel de intermediação com outros discursos como análises e teorias que versam sobre a própria representação dentro ou fora da arte. É o que se observa, por exemplo,

confrontando a obra com o pensamento sobre arte e política de Rancière, sobretudo *A partilha do sensível*. Aliás, acreditamos ser relevante assinalar que Lísias foi o revisor da edição brasileira dessa obra, publicada pela Editora 34 em 2009. Intencionalmente ou não, é compreensível o diálogo com a teoria em questão, visto que ele tenha tido contato com ela.

Em um momento anterior, havíamos relatado como Lísias gosta de enfatizar em entrevistas que não produz arte como um esquema de mera representação, não no conceito tradicional de *mimesis*. Essa declaração poderia ser parte do jogo da sua arte. E de certa maneira o é. Em muitos momentos, esse tipo de discurso esteve associado à argumentação de que sua criação é sempre ficcional, ao se referir aos romances em que parte do público encarou elementos autobiográficos. Contudo, essa asserção de Lísias se dá com tanta frequência que vamos considerá-la como proposição digna de análise se a confrontarmos também com sua prática de escritor. Em outra entrevista concedida ao jornalista Manuel da Costa Pinto, dessa vez para o canal Arte 1 (LÍSIAS, 2017b), ele aponta que foi o conjunto de contos *Fisiologias* o início do exercício de uma literatura em que a proposta é a ruptura com a lógica mimética de representação da realidade. E cita, dentre outros exemplos, *A vista particular*, legitimando a direção que toma nossa análise, sendo que nessa obra, o principal movimento antimimético está dentro do próprio texto, na arte do protagonista e nos problemas levantados pela narração. Em livros como *Céu dos suicidas*, *Divórcio* e *Diário da cadeia*, esse processo se completa com elementos extraliterários. Como o próprio escritor relata nessa última entrevista, um dos grandes exemplos encontrados em *A vista particular* são as instalações que Arariboia estabelece no morro. Instalações que não representam a favela, mas que usam os elementos constituintes do cenário da comunidade corporificados em instalações artísticas. Ao mesmo tempo que nos é oferecida a constatação da impossibilidade de uma representação do, por assim dizer, concreto e real, temos, por outro lado, a partir desse episódio, uma operação de interlocução com os discursos e imagens relativos à favela.

Rememoremos essa passagem e o que a antecede. Arariboia, após sucesso de um *happening*, cuja origem não é elucidada, se vê predisposto a entrar em contato com o responsável pelos vídeos que circularam na internet. Sendo que a autoria era de Biribó, isso significou uma nova subida ao morro. Ao chegar ao Pavão-Pavãozinho, o artista irá se surpreender com o aspecto físico do chefe do morro, jovial e bem vestido, distante de qualquer modelo que o leitor poderia ter em mente, segundo o narrador. Admira-se da mesma maneira com a configuração dos espaços da favela, também afastada do imaginário popular sobre o morro. Mas como veremos, as mudanças não removem os preconceitos e apenas os transformam, o que se expressa, por exemplo, na necessidade de substituir a nomenclatura

“favela” por “comunidade”. Arariboia tem por intento apresentar projetos para uma arte que usará o morro como suporte. Mas em um primeiro momento o que acontece é que o “nosso herói” se emociona ao se deparar com a vista que se tem do Rio da laje da residência de Biribó. Ou pelo menos é o que parece acontecer na percepção que se faz do registro em vídeo realizado pelo líder da comunidade e também publicado no *YouTube*. Como de praxe, serão centenas de milhares de visualizações. Essa visibilidade da ocorrência nesse ponto específico do morro vai contribuir para que multidões queiram conhecer a célebre laje “onde o cara chorou” (LÍSIAS, 2016a, p. 62). E durante certo tempo a laje receberá centenas de milhares de visitantes em procissões que podem ser comparadas aos já institucionalizados *favela tours* que têm lugar nas principais favelas cariocas atualmente, como por exemplo na Rocinha. Acontece que, ao virar objeto de turismo, o que se visibiliza não é a cultura da comunidade. A mitificação desse espaço obliterado do cenário do Rio e sua comercialização utiliza como foco o lado oposto e sempre considerado, o da cultura dos “habitantes do asfalto” – generalisticamente falando.

O episódio dos *tours* dentro do enredo tem duração breve. Isso porque o movimento intenso de pessoas de fora começa a gerar incômodo para a comunidade. Mas é importante sublinhar esse momento, pois ele realiza um importante diálogo com o título da obra. Além de outros significados possíveis, sugerimos que o que sobressai é essa aceção da particularização da vista. Assim como na *favela tours* em que se busca a vista de um mirante, a relação da percepção sensível do estranho à favela delimita fronteiras e invisibilidades das parcelas da sociedade aí contidas. O que fica em evidência são os espaços partilhados e divididos de que fala Rancière. Contudo, a arte é a responsável pela visibilização de determinados espaços, respondendo a uma lógica de composição, de acordo com o regime em que esteja inserida. Dessa maneira é possível, usando a mesma perspectiva, enxergar a particularização da visão em diálogo com as queixas daquilo que Lísias encara como recepção mimética do público. Retomaremos esse ponto para examinar com mais cuidado a relação da teoria dos regimes de arte apresentada e a afirmação de Lísias de que, ainda hoje, “a tendência é realmente as pessoas mimetizarem” (LÍSIAS, 2017b).

Vencida a etapa do turismo, a comunidade aceita a proposta artística de Arariba – como agora passa a ser chamado. Dessa feita, ele cria instalações artísticas que fazem emergir a relação problemática entre realidade e ficção, através do modo de operar que propõe a arte contemporânea. O artista passa meses no Pavãozinho, fica íntimo dos moradores, conversa com eles, anota tudo e fotografa cada detalhe no morro. Todo esse planejamento redundando nas instalações que, como destacamos, aplicam a concepção de não representação, mas de forma extrema. As concepções sobre a arte contemporânea que antes descrevemos como a vida

como uma potência que se converte em arte, dependendo do espaço de exposição estão na proposta de Arariba. E de uma forma que surpreende para todos, por dois motivos pelo menos. O primeiro deles é que a vida concreta e os espaços de interação, como um todo, transmutadas em peças de arte já não é coisa corriqueira, ainda mais estando dentro do próprio espaço que esse objeto ocupa. Então seria um processo de retirar do lugar um ambiente concreto e sua cultura, trazendo pessoas estranhas a ele para observá-lo enquanto arte, isto é, deslocado de suas significações comuns. Pois, é mais ou menos isso que faz Arariba. As várias situações que se encontram no Pavão-Pavãozinho não são modificadas, são apenas delimitadas como se estivessem no espaço de um museu a céu aberto. Aliás, o morro é dividido em quatro regiões e algumas vans levam os visitantes até o ponto de partida de cada uma delas. A comunidade se converte realmente num misto de museu e parque temático. Mas o que se apresenta ao espectador são as cenas ordinárias da vida da favela.

O segundo elemento que causa surpresa e grande impacto talvez se origine do fato de que a favela não é comumente enxergada. Mesmo dentro do ambiente em que ela se conforma como coletividade, como fica perceptível no exemplo dos favela tours. Se é considerado aceitável a utilização de um espaço público ou mesmo privado de uma região de classe média para produção de intervenções, performances ou instalações artísticas, a favela é um lugar inimaginado como local de produção de sentidos diversos. Mesmo porque ela nem mesmo é lembrada e quando o é, surge como uma imagem que participa de estrutura que se adequa ao pensamento e à cultura do grupo que historicamente se beneficia desse isolamento. Subtrair essas cenas da sua significação normal entre a mitificação ou o apagamento é o que propõe o artista, de maneira tal que não existe uma representação apriorística. E por isso mesmo, a sátira é a marca forte dessa arte. E a denominação do conjunto dessas obras não poderia ser mais apropriada: “*Comunidade Brava: Turismo Brasil*”. Seguem os títulos das instalações obedecendo a uma configuração visual similar à encontrada no livro:

1. Família com um filho no tráfico e outro na escola
seres humanos
coleção pública, 2016
2. Impossível entender como não cai
alvenaria
coleção pública, 2016
3. Viveiro de *Aedes aegypti*
larvas de mosquito
coleção pública, 2016

4. Homens do tráfico com rifle AK-47
seres humanos
coleção particular, 2016
5. Depósito de armas (algumas de uso restrito do Exército)
armas
coleção particular, 2016
6. Boca de fumo
Seres humanos e drogas
coleção particular, 2016
7. Mãe se matou depois que a polícia assassinou seu filho (moravam aqui)
alvenaria
coleção pública, 2016
8. Bazar
todo tipo de coisa à venda
coleção particular, 2016
9. Igreja evangélica com dízimo
alvenaria e dízimo
coleção particular, 2016
10. Hoje em dia tem até TV de plasma na favela
TV de plasma
coleção particular, 2016
11. Crianças correndo como em qualquer lugar do mundo
crianças
coleção pública, 2016
12. Aviões do tráfico
adolescentes
coleção particular, 2016
13. Então na favela é assim?
turistas
coleção pública, 2016
14. Local em que a polícia pega a parte dela
canto ermo
coleção pública, 2016
15. Biblioteca onde há oficinas de poesia
livros e poeta
coleção pública, 2016
16. Vista maravilhosa do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro
coleção pública, 2016

A exposição, já em sua abertura, recebe uma multidão. Em sua maioria, as reações do público se resumem a achar “estranho, engraçado ou idiota” (LÍSIAS, 2016a. p. 81). Isso não quer dizer que ela não repercuta com sucesso na mídia. Mas o público médio que observa a obra de perto não parece participar da visibilização de certos sentidos que as instalações

poderiam ensinar. Aí pode-se delimitar também o aspecto não mimético. Mesmo porque não é uma imitação das cenas do morro. O que Arariboia faz é tão somente delimitar os ambientes e acontecimentos da favela no próprio espaço físico por ela ocupado, conferindo-lhes, contudo, um status de arte. Mas ao mesmo tempo, dessa potência de significação certos sentidos não podem emergir para o espectador do asfalto que, de fato, só possui uma imagem distante e preconcebida do que seriam as favelas. Essa percepção da arte coaduna com a acepção que Rancière faz do realismo romanesco. A não hierarquização de temas é um desses aspectos. E não se trata de mera arte de denúncia. Além do tráfico, da falta de infraestrutura, da violência e da corrupção da polícia, estão presentes a vida comum das pessoas que trabalham, das crianças que brincam e estudam e até mesmo a famosa vista da cidade do Rio continua ali. Ainda que sejam de estratégias e momentos diversos da arte e da literatura, consideramos vislumbrar uma aproximação de *A vista particular* com a acepção do realismo utilizada por Rancière. Isso porque, ao eleger como temática de sua narrativa, o trabalho antimimético de um artista contemporâneo que se foca nas tensões de significado emergidas da favela, o que Lísias faz é também romper com a *mimesis* tradicional.

Nesse caso, mais do que usar de descrição exacerbada, é a factualidade que se apresenta como seu próprio signo. Ao mesmo tempo que não é a realidade, pois ela não existe, senão como uma significação possível. As imagens e significados abstraídos e construídos na relação com a favela, agora na categoria de objeto artístico, são inumeráveis. Mas ainda assim, dependem em algum grau dos espaços culturais ocupados pelo imaginário do público espectador. Essa tensão que também faz parte da *partilha do sensível* e da mesma maneira pode ser acompanhada nos primeiros textos da crítica à exposição que ressaltam “o olhar atento do artista, que soube captar a singularidade do espaço, a transformação de uma arquitetura triste em um lugar de convivência cheio de possibilidades e o recorte fértil da realidade em algum tipo de encantamento coletivo” (LÍSIAS, 2016a, p.82). As apreciações que se sucedem, em geral, acabam por restringir os sentidos às ideias mais rasas do senso comum, e as polêmicas levantadas dizem apenas respeito ao lado financeiro e à “obra” enquanto um produto. E é dessa maneira que Arariba aceita o convite de empresários e empreende a materialização de algo que pareceria absurdo e mesmo impossível, mas que dentro da trama é tratado como algo trivial ou mesmo desejável pelas personagens. O Pavão-Pavãozinho, ou pelo menos as parcelas dele que foram convertidas em instalações, são desmontadas e remontadas integralmente ao lado do Museu do Amanhã.

O Museu do Amanhã faz parte de um complexo filiado a um grande projeto de revitalização da região portuária do Rio. Podemos estabelecer um diálogo entre os eventos que

constituem essa parte da narrativa e uma exposição artística específica, realizada em 2013 no Museu de Arte do Rio – MAR, pelo artista Yuri Firmeza. A proposta de Firmeza, intitulada *Turvações Estratigráficas*, como salienta o próprio artista em vídeo para o canal do Museu no *YouTube* (FIRMEZA, 2013), procura discutir o espaço ocupado pelo Museu e os possíveis tensionamentos que podem ser produzidos pela arte ali inserida em relação com a constituição cultural, histórica e signífica daquele ambiente. Segundo ele, o ponto de partida é a pesquisa coordenada pela arqueóloga Guadalupe do Nascimento Campos, feita em escavações da Zona Portuária, em virtude do Projeto Porto Maravilha, nas quais se descobrem os vestígios dos antigos Morro do Castelo e Morro do Senado, que foram factualmente desmanchados nas primeiras décadas do século XX e cujo material de lá extraído serviu para o aterro da região. Firmeza realizou, assim, uma exposição onde o espectador cria as obras na sua interação com dois elementos que, ao mesmo tempo, dialogam e se contrapõem. Esses vestígios, compostos por artefatos arqueológicos, emergem com ressignificação histórica ao serem confrontados com outro material, os entulhos gerados nos dias de hoje no Morro da Providência – a primeira favela carioca.⁴ Segundo a fala de Firmeza, podemos abstrair dois pontos principais de tensão. Um deles remete ao que ele chama de “um eterno retorno da história”, a venda do conceito de uma cidade ideal localizada no futuro, no início do século e no momento atual, também marcado por desocupações. Outro é a percepção de que os elementos que estão mais distantes no tempo, isto é, os artefatos arqueológicos, ganham um status de relevância, enquanto o presente é sempre esquecido, ou ofuscado.

O trabalho de Firmeza por si só é engenhoso e instigante. Coincidentemente ou não, a composição de *Arariba* e de *A vista particular* estabelecem paralelos significativos com a exposição do artista cearense no MAR. Num primeiro plano, e isso é óbvio, há o vínculo com esse processo artístico não mimético. Em outra instância, existe a discussão de como o sensível estético se relaciona com a partilha dos espaços, bem como as narrativas da arte e da história se aproximam nesse jogo de produção de sentidos que estabelece os lugares dos sujeitos, no caso, tendo como cenário a cidade do Rio e mais especificamente as favelas.

É interessante pensar que aquilo que ofuscou alguns dos ângulos possíveis de significação da história dos morros, do Rio e do Brasil da era colonial até o século XX é equivalente ao que atualmente exclui a perspectiva do próprio favelado, bem como de todas as minorias, para narrar e criar os seus próprios espaços. Com a diferença de que na contemporaneidade - e seu limite é o início da era moderna – a distância entre as narrativas

⁴ Ver artigo de Lícia Valladares, *A gênese da favela carioca: a produção anterior às ciências sociais*. (VALLADARES, 2000)

históricas e as literárias e artísticas é muito menor, ou quase nula. Consideramos, seguindo o pensamento de Rancière, que essa mudança na ciência histórica se deve à transformação análoga no campo das artes. Como nos esclarece Hayden White e corroborando a tese de Rancière, “os eventos históricos diferem dos eventos ficcionais nos modos pelos quais se convencionou caracterizar as suas diferenças desde Aristóteles” (WHITE, 1994, p. 137). Embora fale de uma representação ficcional da factuaalidade, White sublinha um ponto interessante que é o fato de que o distanciamento ou diferenciação da literatura em relação à história acontece no momento em que, no pensamento aristotélico, a *mimesis* é instituída como uma forma própria da poética em que existe uma representação que, embora ficcional, não se constitui como inverdade, ao contrário do que suporia o pensamento platônico.

A Poética proclama que a ordenação de ações do poema não significa a feitura de um simulacro. É um jogo de saber que se dá num espaço-tempo determinado. Fingir não é propor engodos, porém elaborar estruturas inteligíveis. A poesia não tem contas a prestar quanto à “verdade” daquilo que diz, porque, em seu princípio, não é feita de imagens ou enunciados, mas de ficções, isto é, de coordenações entre atos. Outra consequência tirada por Aristóteles é a da superioridade da poesia, que confere uma lógica causal a uma ordenação de acontecimentos, sobre a história, condenada a apresentar os acontecimentos segundo a desordem empírica deles. Dito de outro modo — e isso é evidentemente algo que os historiadores não gostam muito de olhar de perto —, a nítida separação entre realidade e ficção representa também a impossibilidade de uma racionalidade da história e de sua ciência. (RANCIÈRE, 2009, p. 53-54)

Ocorre que a modernidade na arte, como vimos, rompe com essa lógica – ainda que a consciência da transformação só tenha se dado pós-modernamente. Isso equivale a dizer que o regime estético das artes torna perceptível, dentre outras coisas, a ficcionalidade como regime não exatamente representativo dos fatos, mas que propriamente compõe a factuaalidade em seu aspecto discursivo, como faz a história. A soberania da literatura, proclamada por Aristóteles, pela razão de ela narrar “o que poderia suceder” é indistinta do testemunho. É dessa forma que os relatos e vestígios da história ressurgem com potência de significados na arte de Firmeza. E dessa maneira também a arte de Arariba e Lísias colocam os discursos atuais da opinião pública, do senso comum e dos veículos de comunicação na posição de indeterminação, o que suscitaria possibilidade de mudança constante no contexto geral de ocupação dos espaços políticos dentro de uma coletividade, seguindo a relação proposta por Rancière. Isso não parece se verificar totalmente na prática e talvez a raiz dessa limitação tenha intersecção com a queixa de Lísias de uma suposta tendência em promover representação mimética na recepção da arte majoritariamente pelo público.

Propomos o seguinte raciocínio: se na era estética qualquer objeto sensível pode ocupar a condição de arte, que por sua vez torna perceptível a potência de significados relativos à organização política de uma coletividade, o contrário, em tese, também seria possível. Dito de

outra maneira, toda forma de construção sígnica que crie sentidos no âmbito da distribuição dos papéis dos sujeitos na sua relação com o coletivo, é passível de ser convertido em factualidade. Essa premissa faz conexão com a tese de Baudrillard de que vivemos em uma era em que a simulação substituiu a representação da realidade que ele chama de hiper-real. Rapidamente cumpre dizer que para ele – e isso é tema de um dos capítulos de “A troca simbólica e a morte” (BAUDRILLARD, 1976) – historicamente três ordens de simulacro se sucederam. Elas, por sua vez, têm alguma equivalência com os regimes propostos por Rancière, ainda que com significados um pouco diversos. Ainda assim, as duas teorias partem de um estado onde os signos não são rígidos até a contemporaneidade, onde existe um esfacelamento da ideia de representação. A permuta entre os signos é ilimitada e tudo teria potencialmente uma indefinida multiplicidade de sentidos como potência. Então podemos indagar a razão pela qual não nos situamos num estado em que vivenciássemos uma liberdade irrestrita de significação e mobilidade nos espaços sociais e ao contrário, o que parece existir é uma necessidade de real que faz por exemplo com que Lísias questione a relação do público com sua obra e com outras de forma generalizada.

Baudrillard, em certo momento, fala de um “fim do espetacular, rumo ao ambiental total” (BAUDRILLARD, 1976, p. 94). E da vivência contemporânea de uma “euforia da simulação, que se deseja abolição da causa e do efeito, da origem e do fim, a que substitui pela duplicação [...] um só tempo do referencial e da angústia do referencial” (BAUDRILLARD, 1976, p. 97). Porém deixa expressa de forma inequívoca a existência de uma ânsia pelo real a que nos referimos ao dizer que ainda hoje,

a nostalgia de uma referência natural do signo está viva, apesar de inúmeras revoluções que vieram abalar essa configuração, como a da produção, na qual os signos cessam de referir-se a uma natureza, referindo-se apenas à lei da troca, e passam à lei de mercado do valor. (BAUDRILLARD, 1976, p. 66)

Podemos apontar uma aparente contradição entre a potência polissêmica na construção da realidade pelos sujeitos em oposição à necessidade da ideia de representação da verdade, por parte desses mesmos sujeitos. Para vencer esse paradoxo é profícuo observar o pensamento de Rancière acerca da configuração política da contemporaneidade, naquilo que ele chama de estado de democracia consensual. Assim, tentaremos também elucidar essa tensão inserida nas declarações de Lísias bem como naquilo que transcorre em *A vista particular*.

Ao realizar uma análise da democracia, Rancière estabelece primeiramente que ela é, “em geral, o modo de subjetivação da política — se por política entende-se coisa diferente da organização dos corpos em comunidade e da gestão dos lugares, poderes e funções” (RANCIÈRE, 1996, p. 102). A democracia romperia com a distribuição regular dentro da

coletividade. Um de seus aspectos seria a visibilidade do *demos* que modificaria o próprio regime. Em segundo lugar, essa categoria de aparência denominada povo seria uma unidade onde existiria uma anulação das partes. Para o filósofo, a democracia é a “instituição de sujeitos que não coincidem com partes do Estado ou da sociedade, sujeitos flutuantes que transtornam toda representação dos lugares e das parcelas” (RANCIÈRE, 1996, p. 103). Dito de outro modo, existem “atores específicos da política que não são nem agentes do dispositivo de Estado nem partes da sociedade (RANCIÈRE, 1996, p. 103). E dessa maneira, seria também um sistema de disputa entre a distribuição dos lugares e a ideia de equivalência de todas as posições. Ou seja, um modo de viver coletivamente que guarda formas de manifestar que confrontam a lógica de igualdade e o controle da distribuição de papéis definidos dentro desse grupo.

Contudo, Rancière afirma que nos encontramos atualmente em um modo peculiar de configuração desse sistema ao qual podemos identificar como um modelo consensual ou de pós-democracia. Como ele explica, não se trata exatamente de uma democracia pós-moderna, mas uma política que tenta se legitimar conceitualmente, vencida a aparência cristalizada na ideia de povo. Isso significa dizer que existe o desaparecimento do litígio ou ele se faz de uma forma performática, ou simulada, da opinião pública, anulando-se, dessa maneira, a não identidade entre as parcelas e a união delas no conceito ilusório de povo. Para esclarecer seu pensamento, Rancière alude à teoria da simulação e dos simulacros conduzida por Baudrillard. Como vimos, nela o “real e sua simulação são doravante indiscerníveis, o que equivale a despedir um real que não precisa mais acontecer, estando sempre antecipado em seu simulacro” (RANCIÈRE, 1996, p. 106). Nesse ponto, Rancière ratifica a oposição de interpretações que apontamos a respeito desse conceito, sendo uma a ênfase de manipulação integral, e a outra, que aclama efusivamente a perda do real como o sinal de uma política nova, marca pela “multiplicidade de racionalidades locais e de minorias étnicas, sexuais, religiosas, culturais ou estéticas (RANCIÈRE, 1996, p. 106). Entretanto, como ele mesmo observa, nenhuma das duas parece se ajustar com o cenário que observamos atualmente, a segunda ainda menos. O que nos propõe então é que a simulação seja o apagamento não do real, mas da aparência que duplica e divide, que estabelece diferenças dentro da coletividade.

O regime do todo-visível, o da apresentação incessante a todos e a cada um de um real indissociável de sua imagem, não é a libertação da aparência. E, ao contrário, sua perda. O mundo da visibilidade integral ordena um real no qual a aparência não pode ocorrer e produzir seus efeitos de duplicação e de divisão. Pois, a aparência, e em particular a aparência política, não é o que esconde a realidade, mas o que a duplica, o que introduz nela objetos litigiosos, objetos cujo modo de apresentação não é homogêneo ao modo de existência ordinário dos objetos que nela são identificados. A identidade do real de sua reprodução e de sua simulação é o não-lugar portanto para a heterogeneidade da aparência, o não-lugar portanto para a constituição política de sujeitos não-identitários que perturbem a homogeneidade do sensível ao fazer ver

juntos mundos separados, ao organizar mundos de comunidade litigiosa. (RANCIÈRE, 1996, p. 107)

Rancière, seguindo nessa direção, sugere que vivemos uma era em que existe uma “ciência da opinião”. A simulação das opiniões se corporifica na própria verdade e de forma consensual. Assim, a “igualdade de qualquer um com qualquer um torna-se idêntica à distribuição integral da população em suas partes e sub-partes” (RANCIÈRE, 1996, p. 107). Dessa maneira, queremos demonstrar que é a lógica da organização do *ethos* contemporâneo que determina as perspectivas homogeneizadas que se igualam à verdade e numa posição de ilusória cientificidade. A consensualidade é lógica que permeia esse processo. Na superfície ainda existem disputas entre partes, mas elas são simuladas e cumprem estabelecer as posições certas para cada uma das partes e posicionamentos.

Assim, não é uma questão de despreparo para apreciação de um objeto estético contemporâneo, como supõe, o que sujeita o público à opção pela representação da realidade. A arte continua, contemporaneamente, se elaborando de forma antimimética, pois é a única lógica que cabe à pós-modernidade. E é essa a forma possível de visibilização da ocupação dos espaços sociais. Contudo, existe o revés que apontamos, que é o fato de que, da mesma maneira que tudo pode ser transformado em arte pelo deslocamento e subtração do seu sentido mais comum, todo processo ficcional parece ser passível de ser colocado na condição de verdade. Isso, no contexto de organização do *ethos* contemporâneo que visa ao consenso. Consideramos assim que se a opção pela exegese de uma obra a aproxima da ânsia pelo real, isso não significa um retorno à arte mimética. Antes é uma opção involuntária pela não aceitação da condição de arte em que se encontra um procedimento. É a opção pelo conforto do não dissenso que esse contexto de pós-democracia suscita.

Se formos recapitular os eventos decorridos em *A vista particular*, o que se percebe na interação entre a arte de Arariboia e o público é justamente esse fenômeno do consenso e da verdade da opinião pública. Ainda que a cada passo, a favela se coloque como uma arte mais e mais transgressora e na mesma proporção, mais distante da lógica do que poderia ser a da configuração da factualidade, as polêmicas suscitadas pela mídia estão na condição de um litígio superficial, ilusório e simulado. É a referida “ciência da opinião” que determina o sentido do *happening* e dos vídeos que se sucedem, da visão idílica da favela que se concretiza nos *tours* pelo morro, das apreciações e das polêmicas diante da exposição *Cidade brava: turismo Brasil*, por meio de opiniões que “emitidas, como sempre, através de memes, confusões, links, vídeos e textos enormes cheios de citação” (LÍSIAS, 2016a, p. 82). É assim que a favela desce para o asfalto, dessa vez na condição de arte, mas os sujeitos não ocupam outro lugar que não

seja o que lhe foi reservado por esse regime de consenso. Ou seja, à margem, ainda que estando em uma região central do Rio, ao lado do Museu do Amanhã. É seguindo essa mesma lógica que se justifica a invasão da favela-obra-de-arte, que se mata um menino que fazia parte da exposição. E que se descriminaliza o ato do policial que redundou nessa morte. É o mesmo processo que invisibiliza os outros sentidos que podem conter os entulhos produzidos no Morro da Providência e evidenciados por Yuri Firmeza. E que faz repetir a história das desocupações das favelas acontecidas nas fases iniciais da República e nos momentos anteriores ao Campeonato Mundial de Futebol de 2014 e dos Jogos Olímpicos no Brasil em 2016. E que endossa intervenções militares nas favelas cariocas em 2018.

Essa é a *Vista particular* que se impõe naquilo que Rancière chama “supressão da aparência do povo e de sua diferença” (RANCIÈRE, 1996, p. 109), isto é, da aniquilação do dissenso e do debate autêntico e sua substituição pelo consenso. Mas é preciso ressaltar que apesar da narrativa apresentar apenas esse movimento de anulação da diferença e domínio de uma opinião consensual, não se pode absolutizar a questão. Um procedimento artístico contemporâneo que se mostre relevante sempre vai fugir ao consenso e provocar a análise crítica por meio da oposição de ideias diversas. É dessa maneira que, embora entendamos que toda a argumentação de ter como proposta uma arte que foge à lógica tradicional da *mimesis*, se por um lado apresenta uma racionalidade, por outro, pode cair na armadilha do consenso. Isso porque, generalizar a recepção do público seria colocar na conta dele e na da sua própria criação artística, colocando em xeque, por tabela, a sua importância. Ainda que seja mais limitada a sua influência se comparada ao consenso midiático, ainda assim, a literatura e as artes, bem como os discursos próprios à política, intervêm de alguma forma na factualidade e é isso o que nos atesta Rancière.

Os enunciados políticos ou literários fazem efeito no real. Definem modelos de palavra ou de ação, mas também regimes de intensidade sensível. Traçam mapas do visível, trajetórias entre o visível e o dizível, relações entre modos do ser, modos do fazer e modos do dizer. Definem variações das intensidades sensíveis, das percepções e capacidades dos corpos. Assim se apropriam dos humanos quaisquer, cavam distâncias, abrem derivações, modificam as maneiras, as velocidades e os trajetos segundo os quais aderem a uma condição, reagem a situações, reconhecem suas imagens. Reconfiguram o mapa do sensível confundindo a funcionalidade dos gestos e dos ritmos adaptados aos ciclos naturais da produção, reprodução e submissão. O homem é um animal político porque é um animal literário, que se deixa desviar de sua destinação “natural” pelo poder das palavras. (RANCIÈRE, 2009, p. 59-60)

Saber, contudo, do efeito exercido pela arte não basta para que aproveitemos sua potência para resistir ao consenso, instigando o debate. Na nossa acepção, a produção artístico-literária de Lísias promove o debate nos momentos e circunstância em que gera polêmica, dissenso, paródia e sátira de elementos que se entrelaçam justamente com esse cenário de

instituição do real na política – num conceito amplo que diz respeito à configuração das relações sociais. Contudo, como pressupomos que sua obra se completa no cenário extraliterário que compreende as mídias, as entrevistas e redes sociais, seria importante analisar o quanto e como seus posicionamentos nessa esfera podem contribuir para que sua obra atinja esse aspecto transformador. Em suas manifestações em suas redes sociais, por exemplo, Lísias muitas vezes colocou em destaque a ideia desse papel da literatura e das artes em geral. E por vezes parece preocupado em mostrar posicionamento político, ainda que na maioria das vezes de uma maneira que sugere ambiguidade. Talvez seja preciso avaliar o quanto o posicionamento é importante e como ele se processa. O quanto ele pode cair na lógica pós-democrática e o quanto ele pode promover debates e transformações na esfera do *ethos*.

Em muitos momentos de sua obra, os que foram reconhecidos como elementos de autofuncionalidade, em especial, Lísias quis ressaltar o aspecto político de sua literatura. Em *A vista particular* esse traço do autoficcional não parece tão evidente, mas como dissemos, Arariba e Lísias têm seus pontos de aproximação. Assim também, vemos que várias dessas obras, que se desdobraram para a esfera do extraliterário, deixaram ainda mais manifesto o quanto a participação do escritor nesse campo se configura como uma elaboração de si enquanto um artista que é ao mesmo tempo um personagem. O que sugerimos é que existe um ato performático nessa conduta e que de fato tem sua ação política. A nossa proposta no próximo capítulo é analisar como esse componente que percorre toda a sua produção se relaciona com a esfera política, ou social, bem como traçar as possíveis responsabilidades éticas da artista frente sua obra.

2. O ESCRITOR COMO PERSONAGEM DE SI: LÍSIAS: UMA VISTA PARTICULAR DA ARTE E POLÍTICA CONTEMPORÂNEAS

2.1. As escritas de si: o escritor em cena

Um dos traços que observamos na literatura e na arte contemporâneas, de uma forma geral, é a presença do autor em posição de destaque e ao mesmo tempo, de forma diversa do que já se apresentou em outras épocas. O motivo pelo qual sublinhamos esse aspecto é obviamente a relação do escritor Ricardo Lísias com a proposta artístico-literária contemporânea – para alguns um novo gênero – nomeada por autoficção. No capítulo anterior, chegamos a abordar ligeiramente o tema, mas é essencial retornarmos a ele, examinando-o de forma mais cuidadosa para compreender os possíveis significados do traço autoficcional na obra geral do escritor em foco, bem como na literatura e nas artes em geral. Até que ponto podemos entender certos elementos pelo viés da autoficcionalidade, e a que serve essa maneira de operar na literatura? Presumimos que, de alguma maneira, a presença do artista como personagem na obra e para além dos limites dela, tenha relação com a já enunciada mudança de paradigma que fez com que a arte se afastasse da ideia de representação contemporaneamente – e desde o advento da modernidade, segundo Rancière.

A proposta da presente pesquisa não toma como ponto de partida na obra de Lísias meramente a autoficção no formato livro, cujos melhores exemplos são *O céu dos suicidas* e *Divórcio*. Como ressaltamos anteriormente, o principal ponto da produção literária de Lísias que levamos em consideração nesse trabalho é *A vista particular*. Mas, ao mesmo tempo, como já observamos, esse romance guarda, potencialmente, uma discussão a respeito do conjunto de obras e das maneiras de operar do próprio autor. Nesse sentido e em outros que apresentaremos, nos é autorizado questionar o quanto a autoficção, a escrita de si, a concepção de sujeito e a reaparição do autor – conceito de Diana Klinger – podem ser debatidas a partir dessa obra, em diálogo com as demais, bem como com o contexto contemporâneo da arte, da comunicação e da política. *A vista particular* não constrói, de fato, uma correspondência direta entre autor e personagem ou narrador. Contudo, ela articula algumas formas de aproximação com o escritor artista envolvido na criação da obra. Uma delas já foi mencionada e está associada com as similaridades que se podem estabelecer entre as estratégias de criação de Arariboia e a de Lísias, bem como da recepção dessa arte. Ainda que os pontos de entrelaçamento e tangência não estabeleçam uma justaposição perfeita entre as duas personagens, percebemos nessa obra e no contexto geral da literatura de Lísias, uma problematização da autoria na figura do artista que se inventa, na medida que cria e sofre uma apreciação do público. Existem também elementos formais que vão colocar sutilmente a temática em evidência, como por exemplo, um processo

metalinguístico que simula a escritura do enredo, sendo que esse narrador, embora em terceira pessoa – e por vezes na primeira do plural – se distingue quase como uma personagem e autor. E além disso, se confronta com um segundo narrador – o dos resumos introdutórios – que usa a primeira pessoa do singular. Voltaremos nesses pontos mais adiante.

É bom esclarecer que não se trata de buscar na biografia do escritor ou artista a exegese da obra, embora essa já tenha sido uma forma de análise em tempos mais remotos. Como observa Antoine Compagnon, a história das teorias que versam sobre a literatura se dividiram na busca de uma intencionalidade na figura do autor, extraliterariamente, ou reduziram essa busca estritamente ao texto da obra. Compagnon coloca em questão como essa polarização pode ser problemática.

A teoria que denunciava o lugar excessivo conferido ao autor nos estudos literários tradicionais tinha uma ampla aprovação. Mas ao afirmar que o autor é indiferente no que se refere à significação do texto, a teoria não teria levado longe demais a lógica, e sacrificado a razão pelo prazer de uma bela antítese? E, sobretudo, não teria ela se enganado de alvo? Na realidade, interpretar um texto não é sempre fazer conjecturas sobre uma intenção humana em ato? (COMPAGNON, 1999, p. 49)

As indagações de Compagnon procedem no sentido de que a questão da autoria e do sujeito por detrás dela ficou restrita a uma intencionalidade personificada. Ainda assim, mesmo tendo o estruturalismo decretado a morte do autor, como veremos mais à frente, não se logrou êxito no fim desse dilema da presença ou não da figura do escritor na obra literária e sua relação com os sentidos que ela poderia assumir. É dessa maneira que nos propomos a entender como a arte, e a literatura em especial, estabelece as narrativas que criam os significados para a performatização de um sujeito na relação com o outro, na figura das coletividades com as quais se confronta, estando nelas inserido ou não. Dentro do campo literário denominado como “escritas de si”, a autoficção, talvez mais que um gênero, possa ser tomada como processo para se questionar e mesmo teorizar a respeito dessa relação dicotômica entre sujeito e mundo. E da mesma maneira do artista com seu espectador, como percebemos em Lísias e Arariboia. Isto, considerando que ela evidencia a relação problemática que o conceito de representação guarda, fazendo-o por meio da ênfase no entrelaçamento do ficcional com a factualidade. Como já dissemos, em nossa análise, um dos aspectos que permeiam a obra de Lísias é essa questão teórica que se relaciona à desvinculação da ideia de representação mimética contemporaneamente. Vamos traçar um breve esboço de como a acepção do conceito de autor e da escrita de si, em interlocução com a ideia de subjetividade, tem se transformado para, por fim, apresentar a autoficção e suas modulações, discutindo-a enquanto um dos traços do trabalho de Lísias a da arte contemporânea.

Analisando algumas teorias acerca das diversas escritas qualificadas como biográficas ou representativas de uma subjetividade dentro da literatura, pode-se inferir que elas mantêm íntima relação com o surgimento do conceito de sujeito e com as transformações que o pensamento relativo a ele sofreu historicamente. Isso porque para haver uma autorrepresentação é necessária uma dupla presença conceitual, a do sujeito que tem a autoria do seu pensamento e a do indivíduo que é retratado. Se observarmos detidamente, a proposta da escrita autobiográfica já contém em si a cisão entre sujeito e objeto, que nesse caso, traz consigo a aporia que determinará modernamente como essa polarização é discutível. Contudo, nem sempre foi assim. Como nos demonstra Diana Klinger, na antiguidade greco-romana, a escrita em primeira pessoa não cumpre o papel de narrar ou conhecer a si mesmo, mas “contribui especificamente para a formação de si” (KLINGER, 2012, p.23). Como ela sublinha, as escritas consideradas autógrafas dos primeiros séculos da era cristã – hupomnêmata e a correspondência – não dão conta exatamente de uma subjetividade oculta, mas ao contrário, de “dizer o já dito, com a finalidade da constituição de si” (KLINGER, 2012, p. 24), visando a um “cuidado de si”. Contudo, existe uma primeira mudança com o asceticismo cristão que, pautado pela ideia de representação platônica, impõe o célebre “conhece-te a ti mesmo”. Ao mesmo tempo que se destaca uma subjetividade ela se liga a uma moral que diz que ela deve ser anulada. Isso perdura até que “sob a força conjunta do Renascimento e da Reforma, começa o interesse do homem em se ver tal como ele é” (KLINGER, 2012, p. 26). Assim, percebemos uma solidificação paulatina da ideia de sujeito individual que toma corpo de forma ainda mais veemente com o *cogito* de Descartes e a era moderna.

Ao traçar o caminho percorrido até a ideia de sujeito moderno, Klinger demonstra que os conceitos de literatura e indivíduo modernos se construíram de forma simultânea e interdependente. Entretanto, a acepção de um sujeito que se representa pelo pensamento, isto é, pela linguagem, e assim se entende, como ente preexistente, tem sua raiz na perspectiva platônica. É com ela que “o mundo se anuncia como *Bild*; o platonismo prepara, destina, envia o mundo da representação. É na modernidade que o ente se determina como objeto trazido perante o homem, disponível para o sujeito-homem que teria dele uma representação” (KLINGER, 2012, p. 44). É importante reafirmar essa ideia, pois a arte da qual tratamos em *A vista particular*, realiza uma ruptura que repercute também nessa ideia de sujeito e de autor, não mais como mera representação como veremos adiante.

Ainda que questionável, em certa medida, um dos mais influentes teóricos que se ocupou com autorrepresentação do sujeito literariamente na modernidade é Philippe Lejeune. Dizemos modernamente, pois com relata o autor, os conceitos formulados em *O pacto*

autobiográfico cuidam apenas de escritas do eu a partir de 1770 e ainda assim, se restringindo à literatura europeia, estabelecendo como ponto de partida para seus estudos as *Confissões* de Rousseau. Na definição preliminar de escrita do “eu”, Lejeune diz que ela deve ser uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 14). Isso porque, para ele, existe necessariamente na autobiografia uma identificação entre o autor que assina a obra e o personagem que é narrado. Independentemente da pessoa gramatical em que se executa a narrativa, a escrita autógrafa é marcada por um pacto entre o texto e seu leitor que se diferencia do estabelecido na escrita romanesca ou ficcional. Assim, o “que define a autobiografia para quem a lê é, antes de tudo, um contrato de identidade que é selado pelo nome próprio” (LEJEUNE, 2008, p. 33).

Essa conceituação teve várias refutações, tanto teoricamente, quanto na prática desse tipo de escritura, como veremos mais adiante. Dentre os problemas de ordem conceitual, podemos enfatizar a noção de sujeito de que Lejeune se utiliza e que se divide na ideia de um “eu” real que pode ser descrito linguisticamente, e a ideia de uma narrativa retrospectiva que daria conta dessa operação. Leonor Arfuch, ao analisar a genealogia das escritas encaradas como autógrafas, salienta essas questões de difícil solução na proposição teórica de Lejeune. Uma delas é outorgar ao leitor do texto a responsabilidade da crença na realidade daquilo que é narrado baseada numa referencialidade dúbia. E dessa maneira questiona: “quão “real” será a pessoa do autobiógrafo em seu texto? Até que ponto pode se falar de “identidade” entre autor, narrador e personagem?” (ARFUCH, 2010, p. 53). Esta questão tem relação com a outra que apontamos, ou seja, ao ser encarada como uma escrita retrospectiva, somente a distância temporal já redundaria em uma divergência de identidade entre narrador e personagem narrado. “Efetivamente, para além do nome próprio, da coincidência ‘empírica’, o narrador é outro, diferente daquele que protagonizou o que vai narrar: como se reconhecer nessa história, assumir as faltas, se responsabilizar por essa outridade?” (ARFUCH, 2010, p. 54).

Contudo, Arfuch propõe uma espécie de solução a esse conflito que se concilia parcialmente com essa noção de identidade proposta por Lejeune. Apoiando-se no pensamento de Mikhail Bakhtin, a autora assinala que “não há identidade possível entre autor e personagem, nem mesmo na autobiografia, porque não existe coincidência entre a experiência vivencial e a “totalidade artística”” (ARFUCH, 2010, p. 55). Por isso mesmo compreendemos que Lísias, quando optou em certos momentos por tramas autoficionais de recepção tão incerta, fez também a exposição de um impasse teórico. O que se coloca em pauta é novamente a impossibilidade de representação. Na autobiografia, o que se dá não é a reprodução de uma história vivenciada,

mas o contrário. A literatura e as artes propiciam a estruturação e corporificação narrativa e ficcional dessas vivências e assim, a criação do sujeito, com o qual o narrador em parte se identifica, ao mesmo tempo que se distancia. Trata-se, portanto, da criação de sentidos através da literatura. Ou como a autora diz, tomando por empréstimo um termo de Bakhtin, é estabelecido um “valor biográfico”, um processo de valoração que organiza e ordena, em forma narrativa, a vivência da vida mesma. Ainda assim, como ressalta Klinger, “Arfuch cuida de não sugerir uma indiferenciação entre autobiografia e ficção. Uma e outra se distinguem pelos horizontes de expectativas que geram” (KLINGER, 2012, p. 39).

Ocorre, contudo, que, a conceituação proposta por Lejeune de escrita autógrafa segue em uma direção que sugeriria uma acepção de autoridade transcendente do autor, ainda que outorgue ao leitor a adesão ao pacto proposto pelo primeiro. Acontece que essa acepção ainda se vincula à atualmente anacrônica ideia cartesiana de sujeito cindido entre mente e corpo, que tem sua expressão no individualismo corporificado na classe burguesa. A escrita autobiográfica como expressão de um autor individual que tem autoridade para falar de si está ligada à ascensão dessa classe enquanto classe dominante. “Enquanto que a arte clássica supunha o anonimato do indivíduo [...] a escrita autobiográfica está ligada, no Ocidente, ao individualismo burguês moderno, que data da época da Ilustração” (KLINGER, 2012, p. 37). Ainda assim, desde a modernidade, nasce uma crítica a essa configuração de sujeito, bem como à sua representação, o que significa uma oposição à sacralização burguesa da figura do autor. Esse processo de desconstrução do sujeito é acentuado no século XX, principalmente com o advento do estruturalismo e da reformulação lacaniana da psicanálise.

O grande corte se produziu com o estruturalismo, que estabeleceu um paradigma transdisciplinar cujo eixo seria uma concepção lógico-formal da linguagem. Assim, na sua reformulação do conceito de inconsciente freudiano, J. Lacan afirma que ele está estruturado como uma linguagem e que nele existem relações determinadas. É a estrutura que dá seu estatuto ao inconsciente. (KLINGER, 2012, p. 28)

Foucault é quem vai estabelecer o questionamento mais contundente desse elemento chamado autor. Em seu ensaio, “O que é um autor” (FOUCAULT, 2006, p. 264-298), o filósofo francês parte da premissa de que essa figura com que se identifica o sujeito da escrita está morta. Isto é, que modernamente essa categoria literária não distingue um sujeito que compõe a escrita, antes o faz desaparecer. Foucault frisa a mudança que se percebe nessa função, na literatura e na subjetividade modernas se comparadas às narrativas da era clássica. Se na antiguidade a epopeia, dentre outras narrativas, cumpria um papel de garantir a imortalidade do herói, ocorre que essas histórias participavam de uma tradição oral, sendo também essa a sua forma de transmissão através de gerações. Enquanto “que talvez a escrita tenha estado sempre

relacionada à morte do autor; a morte no sentido que dá Foucault, mas também com o desaparecimento voluntário e sacrifício da vida” (KLINGER, 2012, p. 29). Ou seja, as pretensas marcas relativas ao sujeito que escreve só existiriam durante esse ato, para que, terminada a conformação da obra artístico-literária, seja decretada a separação e mesmo a desaparecimento desse sujeito real. O sujeito não pode mais se identificar com a obra que tem sua autonomia para a aceção modernista. Por outro lado, o autor ainda existe, mas não mais como esse elemento de identificação com o factual, mas como uma função inerente à obra literária, no sentido de lhe garantir uma coesão e unicidade.

O autor é também o princípio de uma certa unidade de escritura – é preciso que todas as diferenças se reduzam ao mínimo graças a princípios de evolução, de amadurecimento ou de influência. Finalmente, o autor é um certo “lar de expressão” que, sob formas mais ou menos acabadas, se manifesta tanto e com o mesmo valor em obras, em rascunhos, em cartas, em fragmentos, etc. (KLINGER, 2012, p. 30)

Esse seria o espaço deixado pela desaparecimento do autor. Contudo percebe-se uma crescente visibilização do artista contemporâneo, e aí incluímos o autor literário que se tem mostrado presente acentuadamente, não apenas no cenário da mídia e da academia, mas também no próprio limite interno da escritura da obra – sendo que esses dois espaços acabam por vezes se fundindo através de operações que instalam ambiguidades como é o caso da autoficção. Nesse sentido, Klinger questiona se a eliminação da identidade entre o corpo que escreve não seria o recalque moderno do autor e propõe que talvez, “a escritura como destruição da voz e do corpo que escreve seria um conceito datado, e talvez historicamente ultrapassado” (KLINGER, 2012, p. 30). É assim que a autora se propõe a analisar o cenário atual habitado de forma mais frequente pela escrita nomeada autoficcional levantando a hipótese de um “retorno do autor”, como ela nomeou. Sustentando que o autor não poderia ser reduzido meramente em uma função nesse contexto, ela diz:

Acredito que na atualidade já não seja possível reduzir a categoria de autor a uma função. Como produto da lógica da cultura de massas, cada vez mais o autor é percebido e atua como sujeito midiático. Se além disso, o autor joga sua imagem e suas intervenções públicas com a estratégia do escândalo ou da provocação, como é o caso de Vallejo e de Cucurto por exemplo, torna-se problemático afirmar ainda que “não importa quem fala”. (KLINGER, 2012, p. 30-31)

Essa condição de atuação midiática e a promoção de polêmicas que compõem a obra é como vimos uma das formas de criação de Lísias, ainda que não possamos delimitar plenamente os propósitos dessa maneira de operar. Sem detalharmos por ora, vale lembrar como a sua atuação nos meios de comunicação, incluindo redes sociais parece ser essencial para a composição de suas obras e não apenas na divulgação, mas no processo de elaboração. E neste âmbito, não apenas se restringindo ao texto literário, mas também na interação extraliterária com o público, bem como nos desdobramentos que as suas obras têm gerado depois de

constituídas. Decerto, essa maneira de atuar do escritor, como parte da obra, se colocando no centro das atenções dos meios de comunicação, não é um privilégio de Lísias. E não atinge apenas as escritas consideradas, de alguma forma, autógrafas ou autoficcionais, embora se apresentem talvez, como as formas mais recorrentes na literatura. Isso tem levado outros teóricos a examinar essa dinâmica. Eneida Maria de Souza, por exemplo, em seu artigo “Janelas indiscretas” (SOUZA, 2011, p. 27-38), trata as escritas de si pelo viés da espetacularização característica do mundo contemporâneo, bem como do entrelaçamento das esferas do público e do privado. Souza chama a atenção para o uso dos meios de comunicação para a proliferação de imagens e exposição de possíveis intimidades na forma de discursos autobiográficos ou autoficcionais, atendendo também a um interesse por esse tipo de narrativa que se mostra acentuado na contemporaneidade. Na opinião dela, as entrevistas “feitas com escritores, celebridades e animadores de debates televisivos demonstram ser a exposição da vida privada o meio de afirmação do sujeito pelo olhar do outro” (SOUZA, 2011, p. 32). De certa maneira, como temos visto, isto corresponde em parte aos procedimentos de que se utiliza Lísias, ainda que sempre paire dúvida com relação ao que se poderia dizer de sua vida privada.

Na perspectiva de Klinger, contudo, a volta do autor à cena não poderia acontecer meramente com o objetivo da sacralização dessa figura enquanto celebridade. Para ela, e também em nossa maneira de conceber, as escritas de si contemporâneas atendem a duas demandas centrais, que também são de ordem teórica. Uma delas corresponde à relação com o outro, isto é, a expressão daquilo que se identificaria como a subjetividade do autor como um etnógrafo ou antropólogo. É interessante pensar, ainda que sob outra perspectiva seria esse também um retorno da subjetividade como forma de falar de uma coletividade. Por outro lado, existe também a questão do apagamento da figura do autor, encarada como um recalque do sujeito, que retornaria agora como uma nova problematização do conceito de subjetividade

Desta perspectiva, o “retorno do autor” não se opõe, mas, pelo contrário, dá continuidade à crítica do sujeito, mostrando sua inacessibilidade. Esta constatação é coerente com a hipótese esboçada acima, de que o retorno do autor seria uma crítica ao recalque modernista do sujeito da escrita. Porém não seria um retorno de um sujeito pleno no sentido moderno, mas haveria um deslocamento: nas práticas contemporâneas da “literatura do eu” a primeira pessoa se inscreve de maneira paradoxal num quadro de questionamento da identidade. (KLINGER, 2012, p. 33-34)

Nesse sentido acreditamos que a autoficção, em suas múltiplas configurações, atenda principalmente a uma discussão de ordem teórica e diz respeito à ideia de representação. Ela é verificável de frequentemente na esfera da arte contemporânea, como já dissemos. E nesse caso, se expressa na cisão moderna entre o sujeito e o mundo, que tem sua origem na Grécia antiga na ideia de *mimesis* e que, por consequência, estabelece ulteriormente outras polarizações, tais

como, mente e corpo, o privado e o público. Assim, consideramos, de forma próxima ao sugerido por Klinger, que o termo autoficção – enquanto teoria e prática – seja satisfatório para a discussão a que nos proporemos, pois antes de tudo ele passa por uma reflexão da “relação entre as noções de real (ou referencial) e de ficcional, assim como a tensão entre a presença e a falta” (KLINGER, 2012, p. 34).

A autoficção se consolida como conceito e prática a partir de Serge Doubrovsky que, em 1977, elabora um romance chamado *Fils* tentando suprir o vazio existente nas categorias elencadas por Lejeune para as escritas autógrafas, isto é, a escrita ficcional em que o personagem narrador é homônimo àquele que assina a obra. Em artigo intitulado, na tradução para o português, como “O último eu” (DOUBROVSKY, 2014, p. 111-125), apesar de se colocar como autor do termo e apresentar aquilo que ele considera sua definição básica - “ficção de fatos e acontecimentos estritamente reais” (DOUBROVSKY, 2014, p. 120) – salienta não ter sido o pioneiro nessa prática, bem como o fato que tanto no campo teórico como empírico potencialmente assume formas diversas. Apesar de tentar delimitar o seu conceito básico como o que melhor atenderia ao termo, Doubrovsky deixa evidente também que o que ocorre é que as escritas autobiográficas, de uma maneira geral, se constituem como modos particulares daquilo que ele chamou por autoficção.

Sugerimos que, longe de ter uma definição precisa, a autoficção se configure como modos de operar que, especialmente na arte contemporânea, discutem a antimimese usando como terreno a tão debatida ideia de subjetividade. E nesse sentido, levantamos a hipótese que o foco principal da prática autoficcional do escritor Lísias seja fazer emergir esse tensionamento existente no cerne da ideia de representação. Klinger oferece uma maneira de encarar a autoficção que distancia o aspecto necessariamente autobiográfico e antes, o questiona enquanto impossibilidade de representação. Comparando à cena teatral, ela propõe que autoficção seria uma operação de performance.

[...] considero que o texto autoficcional implica uma dramatização de si que supõe, da mesma maneira que ocorre no palco teatral, um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício, pessoa (ator) e personagem. Então não se trata de pensar, como o faz Phillipe Lejeune, em termos de uma “coincidência” entre “pessoa real” e personagem textual, mas a dramatização supõe a construção simultânea de ambos, autor e narrador. Quer dizer, trata-se de considerar a auto-ficção como uma forma de performance. (KLINGER, 2012, p. 49)

O conceito de performance de Klinger oscila entre o da antropologia que se aproxima do ritual que marca a ação de um indivíduo em uma cultura de forma genuína e por isso se liga à indissociabilidade entre arte e vida, e a proposta por Butler para tratar do gênero enquanto uma “ficção regulatória e encarna uma “performatividade” através da repetição de normas que

dissimulam suas convenções” (KLINGER, 2012, p. 49). A maneira como Klinger entende as operações de autoficcionalidade envolve, portanto, estabelecer uma relação entre o pretensamente genuíno e o artificial, fazendo emergir percepção da impossibilidade de representação mimética. Em outras palavras é o exercício da construção autoficcional que revela que o autor é um elemento construído pelo exercício da literatura, dentro e fora do livro. Pela composição performática da subjetividade percebe-se o autor como instância, simultaneamente presente e ausente, mas que não tem relação com um original.

Nessa perspectiva, consideramos Lísias um caso notável no debate da representação, inclusive pelo viés da ideia de subjetividade e autoria. Pelo que já expusemos de sua prática literária, ainda que de forma abreviada, atuação e performance são termos que sintetizam bem a relação de Lísias com a criação artística. E embora *A vista particular* não seja um livro autoficcional, consideramos que o enredo sugere a reflexão a respeito da construção do artista enquanto um personagem, ou um “mito” (KLINGER, 2012, p. 48). Como vimos, a autoficção se distancia da necessidade da verdade autobiográfica, a ponto de potencialmente não guardar nenhuma correspondência com um referencial extra obra. Assim, propomos que a obra em questão, se não é uma autoficção, pode ser encarada, dentre os outros vários aspectos discutidos, como discussão que relaciona duas autoficcionalidades, a de Lísias, enquanto escritor e artista e a de José de Arariboia. A ideia da subjetividade que se expressa em duas polaridades que não se confrontam de forma paradoxal está de uma forma geral ligada também à proposição da figura do autor que se constrói nesse entremeio. E por outro lado, discute também a autoria na relação com o espectador e a vizibilização dos elementos constitutivos do *ethos* do público envolvido na recepção.

2.2. A ausência-presença performática do autor

Como dissemos no item anterior, *A vista particular* traz à tona o debate sobre a configuração antimimética da arte contemporânea e sua relação também com a atuação dos meios de comunicação. E ainda que este não seja formal e objetivamente um romance autoficcional, a trajetória do protagonista nos suscita o pensamento da construção e desconstrução da subjetividade, na forma de personagem e mito, pela atuação do autor (artista). E, por outro lado, poderíamos também dizer, o papel da subjetividade na recepção da mesma forma agindo na construção e desconstrução dos sentidos. No capítulo primeiro, já nos acercamos dessa temática, mas agora nos deteremos de forma mais detalhada na forma pela qual o caminho traçado por José de Arariboia e sua composição enquanto artista pode ser

relacionada aos processos também performáticos de Lísias na sua autoelaboração enquanto um personagem de si em espaços internos e externos aos do texto das obras.

Aliás, é conveniente sublinhar que, no momento em que a exposição *Comunidade Brava: Turismo Brasil* vai migrando, primeiro para Inhotim e depois para a Bienal de Veneza, as performances agregadas a ela por Arariba se tornam mais frequentes. Uma espécie em particular deve ser destacada que é a relação entre moradores da favela e a polícia e suas ações repressoras. Destacamos, por exemplo, a intitulada por “Pedreiro Amarildo é preso, torturado e desaparece no interior de uma Unidade de Polícia Pacificadora” (LÍSIAS, 2016a, p. 96). Em um momento anterior, o caso de menino negro morto dentro da obra – sendo parte dela – é comparado ao caso do garoto sírio Aylan Kurdi morto na tentativa de travessia de barco entre a Turquia e a Grécia⁵.

Os principais canais de televisão do mundo só falam da morte do Menino Negro dentro da exposição *Comunidade brava: turismo Brasil*. Na internet, é como se nada mais estivesse acontecendo. A repercussão é a mesma do afogamento do garoto sírio Ailan, hoje esquecido, na Grécia. (LÍSIAS, 2016a, p. 94)

A maneira como as performances são tratadas induzem a inferir que a construção dos fatos e também das subjetividades na vida pública, seguem um processo ficcional como na arte. Da mesma maneira os sujeitos que são notabilizados na mídia se constroem como personagens dos meios de comunicação e do senso comum através de narrativas que operam de maneiras semelhantes às das artes. É patente a crítica à forma como essas notícias criam, muitas das vezes, espetáculos que têm por intenção causar comoção e distrair, dentre outros fins, e pouco comprometimento com a informação e o debate legítimo. Por outro lado, como propusemos no capítulo anterior, a relação de criação das próprias narrativas que compõem o factual se perfaz, e cada vez mais, pela lógica da simulação. Nesse sentido, é impossível estabelecer a história real de um sujeito, a não ser se a limitarmos a um contexto específico que atende a uma configuração e foco particulares.

Seguindo nessa mesma linha de raciocínio, podemos perceber que em *A vista particular*, em diversos momentos, surge a participação de alguma personagem que se constitui em uma personalidade conhecida nos campos da comunicação, artes, literatura, política. O enredo é regularmente pontuado por essas figuras que formam uma lista relativamente extensa, das quais podemos citar o filósofo francês Georges Didi-Huberman, os críticos de arte Rodrigo Naves e Silas Martí, os empresários Assis Chateaubriand e Ciccillo Matarazzo, a psicanalista Maria Rita

⁵A história por trás da foto do menino que chocou o mundo. Publicação: 5 set. 2015. Disponível em: <<https://www.terra.com.br/noticias/mundo/asia/a-historia-por-tras-da-foto-do-menino-sirio-que-chocou-o-mundo,a491948f737fabaedc2b65294952c1d8zbulRCRD.html>>. Acesso em: 29 de Abr. 2018.

Khel, o filósofo Vladimir Safátle, o pesquisador e curador Paulo Herkenhoff, os jornalistas Merval Pereira e Ilze Scamparini e o arquiteto Santiago Calatrava. Não apenas figuras históricas como Chateaubriand podem ser reconhecidas como personagens mesmo fora da cena do texto, vez que são sujeitos que nos aparecem regularmente na imprensa televisiva, ou na internet. O já citado pedreiro Amarildo e o menino Aylan, ainda que em outro tempo fossem figuras anônimas, se convertendo também em personalidades, mesmo que de forma trágica. Esses elementos podem ser até mesmo encarados como uma maneira de promover a obra, polemizar e satirizar certas celebridades. E de certa maneira são, mas, o que sugerimos é que exista mesmo um reconhecimento da constituição dessas personagens, marcado, efetivamente, pela ironia. Assim, todo esse rol de figuras públicas se apresenta como uma constatação de que, enquanto indivíduos ilustres, se estabelecem como performatizações que se instauram de maneira muito similar à de personagens que compõem uma trama literária. Essa estratégia nos parece mais assertada e ousada que a de outros ficcionistas brasileiros atuais que optam, por exemplo, por construir personagens com passagens curtas no enredo, mas que têm o seu status de correspondência com a factualidade fabricado de forma meramente referencial dentro da trama.

De qualquer maneira, o que fica manifesto é o processo de elaboração da subjetividade, sendo que podemos estabelecer uma certa diferenciação no caso do artista, já que ele participa, em alguma medida, de forma mais ativa na criação e celebrização de si. Ou ao menos tem essa oportunidade. O José de Arariboia que vai se construindo e desconstruindo ao longo da trama, se perfaz através das obras de arte que vai produzindo ao longo dessa trajetória. É certo também dizer que a participação da recepção dessas criações impõe características que vão definir esse sujeito. Não se trata, portanto, de mera imposição do artista e nem mesmo do público, mas numa interação que se traduz bem pelo conceito de performance proposto por Klinger. No capítulo anterior já havíamos mencionado como a ocorrência da subida e descida do Pavão-Pavãozinho termina por transformá-lo em um artista que ele até então não fora. Não obstante, anteriormente ao episódio do *happening*, já exista um trabalho de promoção de sua obra que o aproxima mais daquilo que seria o artista moderno na concepção de Cauquelin. Contudo, o dito *happening*, enquanto uma operação muito próxima da performance, realiza de forma quase instantânea o que poderíamos encarar como uma mitificação do artista, como uma espécie de personagem. Ou como um ator que encena seu próprio papel construído em tempo presente.

Diana Klinger ao trabalhar a autoficção não a restringe à literatura, mas se concentra no elemento autor. Acreditamos que podemos ampliar a ideia de autoficção para toda a espécie de narrativa artística em que o artista se coloca como uma figura pública que, em seu processo de criação e interação com o público, desenvolve uma espécie de personagem de si mesmo. E aí

percebemos uma relação parecida com o processo de estabelecimento de um mito. Essa também é a opinião de Klinger que não encara a estratégia autoficcional como uma referencialização à vida do escritor, mas uma forma de operar artisticamente que o elabora enquanto um mito. “Confundindo as noções de verdade e ilusão, o autor destrói a capacidade do leitor de ‘cessar de descrever’. Assim, o que interessa na autoficção, não é a relação do texto com a vida do autor, e sim o emprego do texto na criação de um “mito do escritor” (KLINGER, 2012, p. 45).

A vista particular, ainda que não se proponha a ser uma obra autoficcional, atinge essa temática metaficcionalmente ao narrar a trajetória de um artista que acaba se elaborando enquanto mito no espaço entre criação e recepção de sua arte. É a partir do *happening* que Arariboia passa a ser encarado como figura mitificada e isso se faz perceptível, por exemplo, na forma como esse público espectador age e reage dentro do *happening*, seguindo e imitando Arariboia como se ele assumisse a condição arquetípica do herói.

Na esquina da Francisco Sá com a Nossa Senhora de Copacabana, o grupo é bem numeroso. A maioria dos seguidores de Arariboia é jovem, embora aqui e ali a gente encontre um adulto bem alegre, saltitando como se tivesse vinte anos de novo. Os idosos ficam parados na calçada mesmo. É animador vê-los erguendo os braços enquanto aplaudem a coreografia do nosso herói. Quem não tem os cabelos longos faz o que pode com o pescoço mesmo. (LÍSIAS, 2016a, p. 23)

A partir desse instante, Arariboia será identificado pelo narrador por cerca de doze vezes como o “nosso herói”, uma frequência acentuada por se tratar de uma narrativa curta. Reconhecemos que “herói” é um termo que cumpre a função de distinguir o protagonista de uma narrativa. Evidentemente Arariboia não se justapõe à condição dos heróis das epopeias gregas e nem mesmo a um conceito moderno de herói. Ainda assim, nesse momento é a condição mitificada por ele assumida como produto de um evento que se aproxima em muito do conceito de simulação com o qual já trabalhamos. Mesmo porque, não existe uma ideia de referencialidade. Podemos mesmo aproximar Arariboia de outras personagens como o fizemos com Oiticica e mesmo com o próprio Lísias pelo aspecto da forma de criação e também por essa ideia do autor e artista enquanto um mito. Mas, não existe uma tentativa de imitação. Aliás, como demonstramos anteriormente e enfatizamos por vezes, a proposta desse regime de artes é justamente a ruptura com a *mimesis* clássica. E seguindo nessa direção reafirmamos a consonância com aquilo que propõe Klinger para entender a autoficção na elaboração do elemento autor.

A autoficção participa da criação do mito do escritor, uma figura que se situa no interstício entre a “mentira” e a “confissão”. A noção do relato como criação da subjetividade, a partir de uma manifesta ambivalência a respeito de uma verdade prévia ao texto, permite pensar, como veremos a seguir, a auto-ficção como uma performance do autor. (KLINGER, 2012, p. 46).

Estendemos essa noção às criações artísticas não discursivas em sua origem por considerarmos que, embora Arariboia, enquanto personagem, não dê relatos objetivos de seus propósitos, a sua relação com a própria recepção da crítica, dos diferentes veículos de comunicação, bem como do público médio, repercute em outros eventos e mesmos discursos que vão estabelecendo a corporificação de um personagem que é simultaneamente um autor. Por outro lado, como dissemos, da parte da personagem Arariboia, existe uma postura evasiva e ao mesmo tempo dúbia. Ao mesmo tempo em que o artista se expõe de forma radical, inclusive mostrando o corpo nu em sua apresentação na Praia de Copacabana, se esquivava, ou não demonstra nenhum interesse em divulgar possíveis pensamentos e conceitos que norteiam a sua arte, ou mesmo sua vida. E mesmo o narrador, como mencionamos antes, não dispõe ao leitor essas informações. Se formos acompanhar a evolução de suas ações parece existir uma ideia paradoxal de desaparecimento do artista ao mesmo tempo em que sua figura se torna mais e mais presente no ideário desses que formam o público receptor das obras. Essa ideia de desaparecimento pode ser, inclusive, inferida pelas transformações no nome da personagem que vai se decompondo e diminuindo. De José de Arariboia passa a ser Arariboia, posteriormente Arariba e por fim, Arara. Ao mesmo tempo, seu reconhecimento é cada vez maior. Durante as polêmicas de sua exposição no Museu do Amanhã o impacto de sua obra é comparado ao da de Leonardo da Vinci: “A discussão sobre seu trabalho atingiu um novo patamar. Alguns analistas afirmam que nunca uma obra de arte teve tanta repercussão. Talvez a Mona Lisa” (LÍSIAS, 2016a, p. 94). E já no final da narrativa, ainda mais reconhecido, em sua nova exposição na Guggenheim, Arara não parece estar no prédio, mas, simultaneamente está na percepção do público: “Por aqui, Arara não circulou, mas há boatos de que ele está no prédio. Parece que veio do Brasil em um transatlântico fretado, já que não usa avião de forma alguma. Ao menos é o que o jornalista do New York Times apurou” (LÍSIAS, 2016a, p. 126). Sugerimos que essa presença ausente é a mesma de que trata Klinger ao figurar o autor enquanto um mito, ou, na autoficção, como uma performance.

Seguindo essa ideia de a arte ser usada como ferramenta para discutir a conformação do autor, enquanto um elemento mítico, é relevante apontarmos uma experiência artística no mínimo instigante do já citado aqui Yuri Firmeza. No início de 2006, Firmeza apresentou uma exposição que não tinha a autoria relacionada com o seu nome, no Instituto Dragão do Mar de Fortaleza. Melhor dizendo, a exposição seria a da obra de um artista japonês que, por sua vez, era criação ficcional do próprio Firmeza. Sob o nome de Souzousareta Geijutsuka, que significaria, sem que o público soubesse, “artista inventado”, ganhou vida e renome instantâneos por meio de matérias dos dois principais jornais do estado do Ceará – *Diário do*

Nordeste e O Povo, que não se deram ao trabalho de conferir a tradução do nome e nem mesmo o currículo do artista.

Em artigo, Nardélia Martins, recapitula o processo mencionado, sendo que Firmeza “foi convidado pelo Diretor do Museu de Arte Contemporânea na época, Ricardo Resende, para participar do projeto ‘Artista Invasor’, que já havia levado três outros artistas cearenses em anos anteriores a expor suas criações nos espaços do museu” (MARTINS, 2011, p. 409). Ocorre que Firmeza apresentou um projeto performático ainda mais ousado e polêmico em que a performance se construiu, em sua maior parcela, fora do espaço do museu. Como relata Martins, a divulgação e diríamos mesmo, a criação do artista, se fez principalmente através de *releases* enviados a esses dois principais jornais citados, contendo a proposta da obra e a trajetória do artista fictício. Como Souzousareta Geijutsuka não falava outra língua a não ser o japonês, a comunicação com a imprensa foi intermediada por uma assessora, Ana Monteja – também fictícia e pela qual respondia, na verdade, a então namorada de Firmeza, principalmente através de e-mail.

Guiando-se pelos ditos *releases* recebidos, o *Diário do Nordeste* apresentou em seu Caderno 3, do dia 10 de janeiro de 2006, matéria intitulada “Arte, natureza e tecnologia” em que descreve Souzousareta Geijutsuka como célebre artista contemporâneo que já havia realizado exposições em cidades como Tóquio, Nova York, Berlim e São Paulo. O “artista japonês” ironicamente sugeria que a grande influência em sua criação – que ele nomeava por “arte eletrônica” – seria o pintor e escultor francês Marcel Duchamp – ao qual já nos referimos no capítulo primeiro e como dissemos, foi um dos responsáveis pela instauração dos primeiros questionamentos sobre o sistema das artes e o valor estético e simbólico das obras.

Para o artista japonês, a arte eletrônica adquire uma importância fundamental, a partir do momento em que a tecnologia está presente em cada momento de nossas vidas - do mais banal, ao mais grandioso. Apesar disso, Souzousareta considera que as linguagens artísticas eletrônicas ainda são marginalizadas pela concepção mais tradicional de "história da arte". (MOURA, 2006)

A matéria é acompanhada de entrevista, também realizada via e-mail, em que o artista fictício responde a questões sobre o que seria sua “arte eletrônica”, o cenário das artes no mundo e mostra um conhecimento surpreendente sobre o Brasil. Conhecida a ficcionalidade das falas, o referido diálogo transcrito ganha um tom irônico com um exemplar desfecho em que Souzousareta se utiliza do termo simulacro para descrever a proposta de sua exposição sintetizando-a a pedido do entrevistador.

Essa exposição tem várias facetas, justamente para poder lidar com vários problemas. Tudo está integrado a um exercício do simulacro, cujo objetivo é retirar os hábitos de seu estado de evidência. Inclusive hábitos estéticos, do tipo "Por que gostamos de arte?". É preciso ver a exposição. (MOURA, 2006)

Em artigo, intitulado “Performance na contemporaneidade”, a respeito das estratégias atuais assumidas pela arte performática, o artista e pesquisador Yiftah Peled observa, com efeito, no trabalho de Firmeza “uma relação duchampiana ao ficcionalizar um personagem (como no trabalho Rose Sélavy, de 1920), e, ao mesmo tempo, discursiva, atrelada ao conceito de performatividade de J. L. Austin” (PELED, 2012, p. 57). O processo da produção da performance conceitualmente e sua execução são brevemente relatados por Peled. É relevante mencionar que Firmeza não queria, a princípio, que seu nome fosse vinculado ao projeto. Como informa o próprio Firmeza, o Museu não aceitou, mas optou por contornar a situação propondo que “fosse divulgada a minha exposição e posteriormente eu esclareceria que se tratava de uma curadoria de um artista japonês” (FIRMEZA apud PELED, 2012, p. 57). Assim a divulgação através de uma assessoria de imprensa também fictícia foi uma forma de resguardar o Museu de acusações de disseminação de informações falsas. Após as publicações das matérias que cumpriram papel de composição da obra e do artista ficcional e ao mesmo tempo, da divulgação, foi comunicado à imprensa o verdadeiro teor da obra. Os títulos das publicações nos dias subsequentes, nos mesmos veículos, expressam a indignação dos jornalistas por se sentirem enganados. Citemos alguns exemplos: “Exposição factóide compromete Instituto Dragão do Mar” (Diário do Nordeste) e “Arte e molecagem” (Jornal O Povo), sendo que as duas publicações datam de 11 de janeiro de 2006, um dia após a revelação.

Se formos levar em consideração toda a composição daquilo que foi encarado, em parte, como uma performance discursiva, fica evidente a vinculação do evento com a proposta da arte contemporânea cujo expoente é Duchamp. A própria fala de Souzousareta Geijutsuka na citada entrevista ao Diário do Nordeste denuncia isto na ideia do questionamento do motivo pelo qual gostamos de arte, a ideia da dissociação da estética e do valor simbólico volatilizado nos discursos como os dos veículos de comunicação e a consequente sedução exercida pelo jornalismo. Essa problematização é uma das funções precípuas que assume a arte contemporânea. Em debate realizado pelo Centro Dragão do Mar, à época do ocorrido, Firmeza declarou: “Os jornais de hoje (quarta-feira) confirmam o descaso, comprovam que não têm seriedade. Seduzi os jornais do mesmo modo que eles seduzem o público. A obra é uma situação.” (FIRMEZA, 2006). E em outro trecho diz também que objetivava “discutir o museu como espaço de conservação simbólica e outras questões que não sejam propriamente estéticas (FIRMEZA, 2006)

Se a arte contemporânea assume como propósito seu autoquestionamento, bem como o da valoração simbólica em outras instâncias discursivas, podemos ressaltar também que a questão da fabricação do autor enquanto personagem e sua relação com a autoridade é um dos

pontos centrais desse cenário. Nesse sentido, e retomando o enredo de *A vista particular*, bem como o tema tratado no item anterior, podemos dizer que é quase impossível não retornar à ideia de autoria seja como função ou elemento extratextual. Mais adiante veremos como isso é perceptível na narrativa, quando em seu desfecho, mesmo desaparecendo, Arariboia é imaginado presente pelo público. Da mesma maneira como Klinger observa que a autoficção, dentre outros processos de criação artística contemporânea, busca a problematização da autoria na “forma de questionamento do recalque modernista do sujeito” (KLINGER, 2012, p. 30). Ainda que se questione a ideia de representação, na conformação de uma factualidade sempre resta a sombra de um agente, ainda que ele seja ao mesmo tempo espectador, ator e personagem.

Nessa perspectiva consideramos que *A vista particular*, ao questionar o sistema de artes e sua validação, através da ideia de não representação mimética, o faz através também da figura do autor da obra, nesse caso, personificado no artista Arariboia. A temática que apareceu com maior vigor em parcela considerável da produção de Lísias reconhecida como formalmente autoficcional pode ser abstraída também nesse livro, contudo em um outro formato. A ideia de presença e ausência do artista (autor) nos parece ser um ponto fundamental do enredo. Uma passagem da narrativa pode ser compreendida seguindo essa direção que seria a em “que Arariboia afirma não ser um cadáver e se recusa a cobrir o corpo nu” (LÍSIAS, 2016a, p. 19), como relata o resumo preambular do capítulo dois. Em artigo já citado, Pedro Monteiro compara, nesse episódio, José de Arariboia a José de Arimateia.

José de Arariboia, o “nosso herói”, é uma espécie de José de Arimateia esvaziado de qualquer lenda. A diferença é que este Zé carioca e contemporâneo não guarda o corpo santo para a posteridade. Na verdade, a transcendência é para ele matéria tão inalcançável quanto desinteressante. (MONTEIRO, 2017, p. 233)

É interessante a ideia da importância dada ao corpo e à imanência em oposição à transcendência. Isso diz muito da perspectiva da arte contemporânea de se mesclar indissociavelmente à vida. Contudo, julgamos também que, mais que uma presença do corpo, numa aproximação com a personagem José de Arimateia, esse ponto do enredo pode ser entendido como o reconhecimento de que o autor, na figura do artista, não morreu ou efetivamente não desapareceu. Ao contrário, a autoexposição de Arariboia e seu acolhimento pelo público assinalam e reforçam a concepção de que o autor ressurgiu enquanto um elemento indispensável que sofreu, em vão, a tentativa de um apagamento quase integral por parte da teoria. Entretanto ponderamos, assim como Klinger, que seu retorno se dá de uma forma problematizada, “uma construção que certamente se afasta do paradigma romântico de gênio e inspiração, que ainda hoje se sustenta na figura de muitos escritores” (KLINGER, 2012, p. 56).

Quando Klinger propõe a performance como forma de entendimento da autoficção, compreendemos que apesar de ressurgir como elemento da vida factual, o autor retorna também como instância necessária que vai um pouco além. Em sua proposta teórica para a noção de performance, Klinger se utiliza, dentre outros, do conceito de Richard Schechner que a identifica como operação que está presente não apenas na arte, mas em várias situações da vida cotidiana, antes de tudo. “Performances artísticas, rituais ou cotidianas - são todas feitas de comportamentos duplamente exercidos, comportamentos restaurados, ações performadas que as pessoas treinam para desempenhar, que têm que repetir e ensaiar.” (SCHECHNER, 2003, p.27). Assim, pode-se entender o uso artístico da performance como uma operação de “semiotização”, como denomina Paul Zumthor, de um contexto específico, isto é, transformar “em ficção aquilo que parecia ressaltar do cotidiano” (ZUMTHOR, 2002, p. 41). Como nos salienta Schechner, qualquer evento pode, dessa maneira, ser analisado como performance. E esse tem sido o trabalho central da arte contemporânea desde Duchamp, ou seja, o deslocamento dos significados como forma de relativização do processo que se dá na própria arte.

Nos conduzindo pelo caminho apontado por Schechner, podemos inferir que a arte, na era estética, de uma maneira geral é, em si, operar com performance. Ressaltando que no sistema chamado por Rancière de regime estético, essas ações artísticas são planejadas de forma a refletir sobre a própria arte.

Tratar qualquer objeto, obra ou produto como performance – uma pintura, um romance, um sapato, ou qualquer outra coisa – significa investigar o que esta coisa faz, como interage com outros objetos e seres, e como se relaciona com outros objetos e seres. Performances existem apenas como ações, interações e relacionamentos. (SCHECHNER, 2003, p. 28-29)

Assim como Klinger, Schechner também nos mostra que o ser, a ação, o mostrar-se fazendo e todas demais categorias enquadradas naquilo que se nomeou por performance, evidenciam uma dupla natureza nos elementos cotidianos – que são absorvidos e ressignificados na arte. Por um lado, existe neles um caráter ritualístico, repetitivo e diríamos mesmo artificial, no sentido da sedimentação exercida pela cultura. Por outro, reconhece-se em cada evento uma ação única que não se repete, em parte porque é uma conjunção de inúmeros elementos que devido à imprevisibilidade não pode ser imitado. E, na mesma medida, é pela interatividade que esse ato é gerado por meio da semiotização que o público exerce, sendo que cada espectador, ainda que seguindo uma tendência de significação, estabelece um sentido que é ao mesmo tempo único. E é nesse espaço entre o coletivo e a transgressão da norma que a subjetividade se apresenta. Consideramos que por essa razão a arte performática seja tão

produtiva na discussão da subjetividade enquanto conceito e da política no sentido da relação entre o indivíduo e os modos de ser e fazer coletivos.

Por isso também, encontramos na performance, enquanto conceito, a constatação tão presente na arte contemporânea do espectador também exercendo o papel de autor, bem como a concepção de que autoria é, em grande medida, compartilhada. Como frisa Schechner, a “maioria das performances, cotidianas ou não, têm mais de um autor. Rituais, jogos e performances da vida diária são escritas por um ente coletivo Anônimo ou pela Tradição” (SCHECHNER, 2003, p.34). É nessa tensão entre o autor que assina a obra e sua criação coletiva que também trabalha a arte e a literaturas atuais. É interessante retomar dois elementos presentes em *A vista particular*. Um deles está no *happening* e nas performances que são elaboradas discursiva e textualmente dentro da trama. Como vimos, nesses eventos, é difícil apontar Arariboia como o criador do contexto que se perfaz em arte. Ainda que ele assuma a autoria e se celebre por isso, é na interação com os outros diversos espectadores que o evento ganha corpo e significados. A autoria do protagonista, que é a que se publiciza, seria uma entre outras incontáveis em meio à recepção, que apesar de se instituírem, não são dadas à mostra. O outro componente da trama é o que simula a criação da história pela voz de um narrador que poderia muito bem ser confundido com o autor, compartilhando, contudo, essa narração com uma segunda voz que abre os capítulos. É interessante observar a tensão e mesmo o conflito que se estabelece entre esses dois narradores – ou autores fictícios – em função do espaço ocupado por cada um deles na trama. Em dados momentos, o segundo narrador se queixa ao leitor por ter sido sua função reduzida por imposição do narrador principal. E em outros, este último se queixa do outro quanto à antecipação de episódios da trama. Assim, esse conflito entre narradores pode ser relevante para mostrar que, embora realizada de maneira coletiva, a arte, mesmo na contemporaneidade, sempre é constituída como arte tendo como ponto de partida um sujeito que assume a autoria. Mesmo porque, como vimos ela é sempre fruto de elaboração conceitual prévia. Mas ela, a autoria, pode ser também encarada como um “se mostrar autor”, isto é, como uma performatização do sujeito autor, como um personagem.

É assim que entendemos o conceito de autoficção como performance proposto por Klinger. Ou seja, restauração de comportamentos e eventos que dizem respeito ao autor, enquanto sujeito dentro e fora da obra, sendo ele mesmo o principal ator dessa performance. Em nossa aceção, consideramos, todavia, que ela não necessariamente precisaria se vincular a uma obra rotulada como autoficcional ou autobiográfica. A autoficção seria, assim, encarada como uma espécie particular de performance que está quase sempre presente na arte e evidencia a importância do papel do autor. Um desses “eus” que faz parte de todo esse conjunto do

cotidiano do artista e do escritor é aquele que se conforma em ações que podem ser entendidas como performance. Mas, ainda que ele seja o principal ator, ou autor, nessa encenação e elaboração de si, ele tem a consciência, enquanto artista, da participação do espectador na criação da performance. Ou das performances, já que são várias dentro de uma. A cada leitura ou apreciação, um sentido específico, ainda que pouco diverso, sempre está emergindo.

Nesse sentido, Ricardo Lísias concebe uma espécie de performance autoficcional bastante original se levarmos em consideração essas últimas reflexões. Além de se elaborar enquanto escritor e artista, ele parece encenar uma condição que, ao mesmo tempo questiona e satiriza essa configuração da arte contemporânea nascida desse dilema entre o autor que propõe a obra e a autoria do espectador. Dilema este que é ao mesmo tempo a própria matéria dessa arte que, como dissemos, não tenta representar por imitação, mas trabalha com a própria ideia da diversidade de significados que se perfazem em cada contexto coletivo e subjetivo. Nessa linha de raciocínio, propomos que Lísias também se utiliza conceitualmente dessa ideia do impasse vivenciado pelo artista contemporâneo para se elaborar enquanto um personagem de si. Ou, para assumir o papel duplo de ator e personagem e que nesse caso atende, de uma forma geral, ao mito do artista contemporâneo. Essa proposição reitera e mantém diálogo com a concepção acerca da autoficção, como forma de criação de um “mito do escritor” (KLINGER, 2012, p. 45). Nesse caso, a personagem e autor Ricardo Lísias, que se performatiza, corresponde também a um conceito ou modelo do artista se levarmos em consideração certas reflexões de Duchamp a respeito do ato criador, as quais iremos delimitar logo mais. E ao mesmo tempo aponta para *A vista particular* como eco dessa performance do artista que não tem controle sobre as significações possíveis impostas à sua obra, pelos espectadores dela.

Integrando um projeto do Itaú Cultural, intitulado “Encontros de Interrogação”, em novembro de 2015, durante o “Encontro Conexões”, Ricardo Lísias concedeu uma espécie de vídeo-entrevista. Segundo o Canal do Itaú Cultural, respaldando-se naquilo que é relatado nesse depoimento, Lísias “explica seu interesse pela ficção literária e comenta sua produção atual [e] da crise que vive com sua escrita no momento da gravação, pois constata diferenças entre a reflexão sobre cada projeto antes da produção e o que se revela de fato após a publicação” (LÍSIAS, 2016c). De fato, o que norteia o projeto do Itaú Cultural é convocar cada autor e escritor envolvido a realizar um depoimento a respeito de como enxerga sua própria obra, seus propósitos e assim, se autorrelatar. Em sua breve fala sobre si, Lísias inicia se autodescrevendo como “pesquisador atualmente” e escritor. Segue recapitulando elementos de sua infância e genealogia que explicariam o seu gosto pela literatura e também pelas artes, acompanhando uma tradição familiar. Até aí nada de mais, ainda que só esse “se mostrar” constitua uma espécie

de escrita de si performática, vez que exista ou não correspondência entre o dito e os fatos vivenciados, é uma autoelaboração apresentada. Contudo, o que mais chama a atenção é a dita crise, produto de uma frequente desconformidade entre a reflexão prévia de Lísias a respeito do propósito de um trabalho e a maneira como foi apreciado e entendido pelo público. Dentre outras coisas, diz o escritor: “Eu achava que meus textos focavam em um alvo e eles acabam acertando em outros também. Atualmente eu me sinto um pouco perdido com relação ao que eu tenho feito” (LÍSIAS, 2016c). Isso para explicar qual é sua proposta literária, e segue dizendo estar vinculada a um intenso trabalho com o discurso e a linguagem visando a intervir, por meio delas, em outras diversas instâncias.

O que nos deixa nítida a performance, que atinge mesmo um tom satírico, é o fato de que as obras são planejadas. Fica implícito que na relação com o espectador outros alvos serão atingidos inelutavelmente. O que se aspira no esquema da arte contemporânea é justamente que o inesperado tenha o seu lugar na autoria que é assumida também por aqueles na condição de espectador. Em nossa opinião, a possível surpresa manifesta por Lísias logra, velada e dissimuladamente, a apresentação de si como um artista contemporâneo conceitual, que não se reconhece inteiramente como tal. Nessa perspectiva Lísias constantemente se avizinha do protagonista de *A vista particular* e dos outros artistas participantes do regime estético, principalmente os contemporâneos. Por essa razão aludimos ao célebre texto de Duchamp “O ato criador” (Duchamp, 1975) em que ele reflete sobre essas possíveis divergências de significação entre a proposta do artista e aquilo no que se converte a obra diante da recepção.

Em “O ato criador”, Duchamp começa definindo o artista em sua ação como um ser mediúnico, isto é, alguém que apesar de ter alguma intenção consciente, em maior medida é inconsciente do que está executando com relação aos motivos e ainda mais, aos resultados.

Ao darmos ao artista os atributos de um médium, temos de negar-lhe um estado de consciência no plano estético sobre o que está fazendo, ou por que está fazendo. Todas as decisões relativas à execução artística do seu trabalho permanecem no domínio da pura intuição e não podem ser objetivadas numa autoanálise, falada, escrita ou mesmo pensada. (DUCHAMP, 1975, p. 72)

Ao conferir a uma elaboração o status de arte, o artista age com alguma intenção, mas sua subjetividade atua principalmente por processos inconscientes, de forma tal que, para Duchamp, na interação com o público, o resultado da recepção sempre há de divergir, em maior ou menor grau do significado inicial que se atribuía a essa obra. E mais ainda, o artista nunca tem consciência precisa dessa diferença que se estabelece, no ato criador entre sua proposta e a interação que se estabelece com o espectador.

O resultado desse conflito é uma diferença entre a intenção e a sua realização, uma diferença de que o artista não tem consciência.

Por conseguinte, na cadeia de reações que acompanham o ato criador falta um elo. Esta falha que representa a inabilidade do artista em expressar integralmente a sua intenção; esta diferença entre o que quis realizar e o que na verdade realizou é o “coeficiente artístico” pessoal contido na sua obra de arte. Em outras palavras, o “coeficiente artístico” pessoal é como uma relação aritmética entre o que permanece inexpresso embora intencionado, e o que é expresso não intencionalmente. (DUCHAMP, 1975, p. 73)

O que Duchamp demonstra é a que ponto essa imprecisão de sentidos na relação entre a ação do artista, sua intenção e a operação do público determinando a qualidade e os significados do trabalho é a própria matéria da arte contemporânea. Assim, Lísias, de fato, não está incorrendo em erro ao apontar que existe uma disparidade entre o que ele pensava para suas obras e a forma como elas se constituíram na relação com o público. Mas por considerarmos, que, embora não tenha a capacidade de atuar de forma plenamente consciente, racional e precisa na expressão de suas intenções em um “ato criador”, Lísias, assim como Duchamp, ou qualquer outro artista contemporâneo, está ciente desse processo. Afinal como dissemos a arte contemporânea tem como marca a constatação de que ela se constitui como um procedimento não mimético, que depende da interação com o público. Observemos, por exemplo, que o fenômeno também presente na ideia de que a linguagem é imprecisa na representação dos fatos, foi diversas vezes usado como autodefesa por Lísias, diante das reações controversas do público.

Queremos, dessa forma, evidenciar que Lísias, mais do que se sentir perdido em relação as suas intenções, tem atuado – nas duas principais acepções do termo – no sentido de construir performaticamente a si mesmo enquanto um personagem que corresponde ao mesmo tempo ao artista contemporâneo. Um artista que caminha numa direção, mas que impreterivelmente alcançará um destino que não corresponde precisamente ao planejado. Assim como observamos na atuação de Arariboia, que, deslocando a favela, do seu significado comum, a instituiu como uma grande composição de arte e posteriormente perde seu controle no desenrolar dessa obra. O que por vezes parece ser duvidoso, mas entendemos que pode ser também encarado como uma performance dentro da performance autoficcional, é essa pretensa ingenuidade, carregada, ao contrário, de grande dose de ironia, ao se dizer perdido e surpreso com os resultados assumidos por um livro ou experimento literário. Essa ambiguidade é difícil de ser superada, pois como vimos no primeiro capítulo, a arte contemporânea é, ao mesmo tempo, esse processo de deslocamento e reflexão sobre o próprio sistema de artes, e também divulgação de si mesma.

Para tanto, a tensão que se promove na indecisão quanto aos significados e a crítica irônica do próprio sistema é um elemento essencialmente constitutivo dessa arte. Como vimos, no caso do Souzaareta Geijutsuka de Yuri Firmneza, que impunha uma crítica satírica à

imprensa e ao mesmo tempo ao sistema das artes, criando um artista imaginário que teria maior autoridade e reconhecimento, nos moldes do que fez também Duchamp com seus *ready-mades* e pseudônimos. Aliás, se formos pensar com cuidado, até mesmo a escolha do nome “artista inventado” em japonês, e a dificuldade de recuperar o significado dada falta de familiaridade com um idioma tão pouco conhecido pelos ocidentais acaba por converter a operação de nomear em uma performance jocosa dentro da performance maior. Essa maneira de tensionar que a arte contemporânea instituiu para promover a reflexão trabalha quase sempre com o escárnio e a exposição do ridículo das instituições. Afirma, por exemplo, Janis Mink, em seu livro sobre Duchamp, que os *ready-mades*, apesar de, ao longo do tempo, assumirem cada qual uma identidade própria “foram quase sempre uma referência autobiográfica; contudo o elemento humor foi-se tornando ainda mais forte” (MINK, 2006, p. 63). Em que pese essa referência fosse velada, sendo seu significado original dificilmente recuperado.

Em *Divórcio*, o que se estabelece é algo parecido, embora por um processo aparentemente inverso, onde toda a intimidade parece estar exposta. Não se sabe, de fato, o que se sucedeu na vida privada do escritor Ricardo Lísias, embora a configuração discursiva de que ele se utiliza crie a ilusão de que seria a obra uma narração de memórias de um evento traumático recente em sua vida. Sendo possível ou não estabelecera confirmação ou negação da maioria dos fatos narrados, esse foi o grande triunfo alcançado nessa criação. Grande parte dos espectadores dessa obra instituíram seu significado subjetivamente, sempre oscilando entre as polaridades do puramente factual ou ficcional, defendendo em absoluto como verdade uma dessas duas perspectivas. Assim, a obra também trata da ação da opinião pública e é impossível chegar ao sujeito Ricardo Lísias verdadeiro através dela, considerando que existisse um. Mas ela contribuiu para a elaboração do artista e autor Ricardo Lísias, visto que esse impasse na verificação dos sentidos autênticos provocou polêmica generalizada. É curioso que, tendo ou não convertido um episódio factual de sua vida em peça de arte, Lísias não tem por hábito expor sua privacidade nas redes sociais, ou em entrevistas e relatos. Mink, descreve algo semelhante na trajetória de Duchamp. “Apesar de a obra, devido à sua natureza artisticamente provocatória, ter recebido uma enorme atenção crítica, a sua vida esteve envolta na famosa “parede de silêncio” de Duchamp” (MINK, 2006, p.7). Assim o mito Duchamp que se conhece não é o dos elementos autobiográficos que são deslocados para significados diversos dos originais a cada obra. Da mesma maneira, o Ricardo Lísias autoficcional, é o artista que se realiza como performance em obras, entrevistas, aparições em redes sociais. Mas não é nem o Lísias em sua vida íntima factual e nem mesmo o correspondente aos personagens de *Divórcio* e *o Céu dos suicidas*. E simultaneamente é todos eles.

Assim como Arariboia se transforma e se desconstrói seguindo as mudanças alcançadas por sua obra a cada deslocamento, sendo que sua ausência ainda o faz ainda mais presente, como dissemos, assim também é Lísias em *A vista particular*. Ele está presente no jogo entre experimentações artísticas de Arariboia e recepção do público que reportam às polêmicas suscitadas por seus empreendimentos que fundiram ficção e factualidade. Curiosamente parece que a recepção, de maneira geral, não se atentou para essa marca. Ironicamente, podemos notar que na capa do livro que o nome de “Ricardo Lísias”, isto é, a assinatura da obra, vem logo abaixo do título, com dimensões consideravelmente maiores que este, ganhando destaque desmesurado. Lísias parece mesmo brincar com a proposição que diz que “o sujeito que escreve despista todos os signos de sua individualidade particular; a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência; é preciso que ele faça o papel do morto no jogo da escrita” (FOUCAULT, 2006, p.269).

Esse autor-personagem de entrevistas e redes sociais é também aquele que se instaura na ausência dos outros Lísias. Isso porque a necessidade da presença do autor por parte do público faz tomá-lo por verdadeiro. E ele o é, mas apenas no momento de sua aparição, como dissemos num ato de performance. Ainda que sejam vários Lísias, se assim podemos dizer, um vai se construindo no imaginário popular, enquanto personalidade do cenário literário e artístico que vai se materializando na concatenação dessa série de obras polêmicas e na interação com o espectador.

No relato concedido ao Encontros de Interrogação do Itaú Cultural, o qual mencionamos, Lísias narra uma sucessão de propostas e intenções iniciais das obras e a descoberta posterior de um sentido principal diverso na relação com o espectador. *Divórcio* seria um livro sobre a ética no jornalismo cultural, mas, para o autor se converteu em uma obra sobre despolitização e violência da boataria. Posteriormente ele elabora em conjunto com o público, por meio de uma página do Facebook, a série de histórias curtas *Delegado Tobias*, que seria um trabalho sobre boatos, inclusive da utilização deles na criação, segundo Lísias, mas se converteu, na verdade, em uma obra sobre a precariedade das instituições brasileiras. Isso por que, como já relatamos no capítulo anterior, foi aberto um inquérito contra o escritor, fruto de uma denúncia anônima ao Ministério Público, por falsificação de documentos. O que que havia na obra, na verdade, eram composições de design visual imitando peças processuais. A respeito disso, vale ressaltar que muitas pessoas, até mesmo do meio literário e acadêmico, levantam a possibilidade de não ter havido processo ou ter sido o próprio Lísias a se autodenunciar. Julian Fuks, por exemplo, em uma mesa de debates sobre autoficção, com Lísias, no SESC Minas Gerais, em 11 de abril de 2017, questiona – em tom de brincadeira, é verdade – se o experimento

não teria continuado. Diz Fuks: “A suspeita é que de fato você tenha, de fato, protocolado uma acusação contra si mesmo” (FUKS, 2017). Com efeito, ocorre que a justiça aceitou realmente a denúncia e levou o processo adiante.

Sejam fruto de coincidências ou de ardiloso planejamento, os experimentos de Lísias têm quase sempre encontrado um êxito surpreendente. Talvez contribua para isso esse jogo entre o sentido atribuído para uma obra pela recepção, sendo posteriormente usado mote para o próximo projeto. Quando Lísias abstrai um dos sentidos possíveis, posteriormente e o generaliza, como dizer que o experimento o *Delegado Tobias* falava, mais do que outra coisa, sobre a precariedade das instituições brasileiras, ele está reassumindo a autoria dessa obra, ainda que pegando por empréstimo o sentido que parte do público lhe atribuiu. E ao mesmo tempo, ele constrói uma narrativa em que a sua vida pública, naquilo que tange aos trabalhos desenvolvidos, se coordena de forma tal que somos levados a encará-lo como um artista contemporâneo que perde o controle sobre suas criações que tomaram vida própria. Observada posteriormente, pelo próprio autor, essa narrativa simula uma coerência tão precisa que nos leva inclusive a questionar, assim como Fuks, o que foi planejado ou não. E assim ele instituiu admiravelmente uma grande autoficção extratextual com base na performance. Tal qual o conceito de simulação de Baudrillard, ela é uma realidade verdadeira, mas apenas no momento em que acontece, assim como o *happening*. Arariboia é, por conseguinte, um personagem que encarna esse processo. A alegação de não ter culpa, pois é isso que ele diz nesse último debate citado e em várias outras entrevistas, embora seja verdadeira sobre certo ângulo, só confirma a sua forma de atuar. Isto é, além de colocar em cheque a veracidade dos fatos, através da ficção, ele a utiliza para a composição da verdade de sua vida pública enquanto artista. Nesse sentido, Fuks diz algo interessante sobre Lísias, naquele mesmo debate.

Isso me faz repensar a declaração que eu tinha dado aqui de que nos livros do Lísias se entra numa vertigem imaginosa que vai se afastando de uma interpretação possível da vida e da realidade, se aproximando de uma percepção clara do ficcional. O caso é que a vida do Lísias faz esse movimento, não é a obra (FUKS, 2017).

Embora haja um certo humor nesse trecho de Fuks, consideramos que os dois movimentos acontecem de fato e simultaneamente. Mesmo porque a vida pública se constitui também em sua obra, sendo pertinente apontar o seu caráter ficcional. E decerto não totalmente à revelia do escritor. Como dissemos no capítulo anterior sobre o entrelaçamento entre vida e operações comunicativas que vão para além da arte, Lísias se mostra consciente desses processos e os utiliza tanto para criticá-los como para se estabelecer como essa personagem pública reconhecida. Evidentemente, o êxito obtido é também fruto de grande habilidade discursiva, tanto no espaço interno dos livros quanto no extraliterário.

A autoficção de Lísias, reafirmamos, se opera de uma forma similar ao que apresentamos com o caso de Souzousareta Geijutsuka. Com a diferença que o artista Ricardo Lísias é uma personagem de carne e osso. O principal mérito de sua obra na discussão do aspecto político está muito mais em desestabilizar a fronteira entre o ficcional e o factual levando a dúvida para o espectador, que assim tem ao menos o benefício da dúvida ao optar por uma significação. E ao mesmo tempo tem a consciência de que não existe verdade e nem mesmo verdadeira escolha. Muito mais do que as temáticas reconhecidas pelo próprio autor no cerne de suas obras. Como por exemplo, quando diz que *Divórcio* trata das falhas éticas existentes no trabalho da imprensa. Assim como nas artes plásticas e visuais contemporâneas, este livro concede ao espectador condição de coautoria e de refletir sobre ela. E mais que isso, consciência de que a incerteza que existe na esfera das artes é a marca sensível de aspectos que a ultrapassam, isto é, das relações políticas do nosso tempo.

Mesmo ressaltando a existência de intenção do artista, nesse caso, Lísias, na execução da obra e na sua performance enquanto uma personagem que corresponde a um autor celebrado, é necessário admitir que a sua ação é limitada pela indeterminação vivenciada na recepção do espectador em relação à obra. O autor, nesse caso e quase sempre, no mesmo tempo que é presente e dirige a amplitude de significados a partir da obra, e de si como autopersonagem, se estabelece também na sua ausência e no jogo com o espectador. Ele se conforma nesse interstício. Como vimos, é isso que ocorre também com Arariboia a partir de seu *happening* e no desenrolar de sucessivas transformações e deslocamentos da sua obra. Em sua análise da “morte do autor” e da reconhecida aporia presente nessa asserção, Giorgio Agamben propõe que também a autoria se estabelece nesse jogo entre a autoridade e o testemunhar da presença-ausência do autor pelo espectador. Assim como a subjetividade se mostra, ou se coloca em jogo, como diz Agamben, nessa interação, da mesma maneira o autor se estabelece nesse encontro que escolhemos entender como uma performance.

O sujeito — assim como o autor, como a vida dos homens infames — não é algo que possa ser alcançado diretamente como uma realidade substancial presente em algum lugar; pelo contrário, ele é o que resulta do encontro e do corpo-a-corpo com os dispositivos em que foi posto — se pôs — em jogo. Isso porque também a escritura — toda escritura, e não só a dos chanceleres do arquivo da infâmia — é um dispositivo, e a história dos homens talvez não seja nada mais que um incessante corpo-a-corpo com os dispositivos que eles mesmos produziram — antes de qualquer outro, a linguagem. (AGAMBEN, 2012, p. 63)

A grande virtude e engenhosidade que podemos destacar no jogo que Lísias realiza em sua autoficção extraliterária talvez seja o reconhecimento de que assim se dá também no mundo factual a elaboração da subjetividade. E assim, se utilizar dela, nos limites que lhe são impostos

para se estabelecer como uma figura pública reconhecida, mas também para fazer emergir tensões que movem a sua obra.

2.3. A tela em branco da arte contemporânea: a recepção e a emergência da relação entre a estética e o ethos

Como observamos, Ricardo Lísias, em sua produção, manifesta um movimento autoficcional em dois caminhos, pelo menos. Um deles é configurado por narrativas que se enquadram formalmente sob esse rótulo – embora em *Delegado Tobias* ele também apareça como personagem. O outro se verifica na sua ação no espaço extraliterário na constituição de uma espécie de personagem que é o escritor e artista público. Considerando que esse movimento próprio das artes contemporâneas de evidenciar a indissociabilidade entre arte e vida, ficção e cotidiano, reiteramos que procedimentos como a performance podem, com efeito, ser identificados e delimitados em meio a qualquer ocorrência da factualidade. Ocorre que o principal propósito das artes contemporaneamente tem sido dedicado a percorrer caminhos que evidenciam que os significados e as verdades sempre são parciais e se originam no interstício da relação entre os sujeitos e desses com aquilo que se abstrai enquanto objeto.

A ideia que propomos é a de que arte e literatura contemporâneas, ao lançarem mão de estratégias ousadas como a performance e a autoficção, nesse jogo de presença e ausência do sujeito em uma realidade simulada, colocam em evidência preponderantemente o *ethos* de uma coletividade. Isto é, aquilo que nos salta à vista é que a arte e a factualidade se conformam e adquirem significado nas relações. E, portanto, o que se torna mais facilmente legível nesse jogo são as tensões e formas de relação que se estabelecem dentro das coletividades onde ele se realiza. Nesse contexto o espectador, tanto ou mais que o autor, entra em evidência. Em *A Estética da Emergência*, Reinaldo Laddaga faz algumas proposições interessantes nesse sentido, acerca da arte contemporânea, as suas transformações recentes, incluindo a literatura. Aproximando-se do pensamento construído por Rancière acerca do regime atual das artes que se configura como não representativo, ou estético, Laddaga reitera o entendimento de que a literatura, bem como a arte, de uma maneira geral, atua na visibilização do *ethos*. Ou, se referindo ao escritor, em certa passagem, afirma que ele “poderia se identificar como aquele indivíduo cujas execuções são capazes de expor o subsolo da história ou os labirintos do eu, mas também a densidade da própria linguagem” (LADDAGA, 2012, p. 243). Evidentemente ele aponta para a literatura realista, contudo dentro da nossa hipótese, esse movimento também se realiza na arte e na literatura contemporânea. Só que agora o artista não exatamente representa, antes oferece uma tela em branco para que o leitor traga à tona a sua vista particular.

Essa condição não presume necessariamente um poder de intervenção direta por parte da arte sobre a realidade material de uma coletividade por meio de representação. Ao contrário, ratificamos a postura de Rancière de que, desde o realismo, vivemos um regime estético das artes que ressalta a indeterminação prévia dos significados que vão se estabelecendo em diálogo da arte com a cultura. Lembrando que o realismo tentava fazer emergir “novas formas de individuação em um mundo feito de átomos de sensação que se deslocam ao acaso” (LADDAGA, 2012, p. 243), Laddaga faz referência a Flaubert como aquele que levou ao extremo uma dupla tendência da modernidade, “uma de restituição de símbolos de uma subjetividade ou da história, e uma de confrontação com uma potência anônima” (LADDAGA, 2012, p. 243). Se o realismo tentou alcançar essa proposta com a equivalência de todos temas, estilos, gêneros, objetos, sujeitos e grupos, o que a arte e a literatura atuais realizam nessa direção é uma exposição de total incerteza com aquilo que costumávamos nomear por realidade.

Já nas últimas páginas de *A vista particular*, é exposta uma situação que nos pode ser útil para pensar esse regime atual das artes, bem como a participação do artista e de sua obra na política. Depois de ter visto a sua exposição *Comunidade Brava: Turismo Brasil* ir se diluindo até desaparecer, isso após ter se deslocado por vários lugares do Brasil e Europa, o protagonista anuncia uma nova exposição, dessa vez no Guggenheim. Jocosamente, o narrador diz que o trabalho anterior teria servido “por fim como um exemplo perfeito do caráter transitório da arte contemporânea” (LÍSIAS, 2016a, p. 122). É verdade que a ideia de transitoriedade, tanto da arte quanto das formas de fazer, isto é, do *ethos*, no mundo contemporâneo pode ter virado lugar-comum. Mas, de fato, a arte pode nos servir, inclusive, para se autocriticar, apresentando conceitos cristalizados na forma de clichês como este extraído do livro.

Anunciando com grande estardalhaço a nova exposição em Nova York, é convocada uma coletiva no salão principal do Copacabana Palace, onde, contudo, os jornalistas se surpreendem ao se deparar com a ausência do artista Arariboia – agora “Arara”. Fazendo-se presente apenas como uma sombra, faz-se entrevistar via Twitter, projetado em um grande telão. Tanto a ideia da virtualidade que precede e fabrica a realidade, quanto a da presença-ausência do autor se encontram aí novamente. Observemos, contudo o desenrolar da entrevista. Em uma sequência de respostas, Arariboia parece estampar uma neutralidade e uma indeterminação quase infalíveis a respeito daquilo que diz sobre seus trabalhos e dos possíveis impactos no mundo factual.

Consternado sobre o incêndio. Não tenho motivos para pedir desculpas.

Sinto a morte do Biribó. Nada mais a declarar.

Não me importo em ser ou não ser engajado. Não penso nisso.

Não me importo em representar ou não representar o Brasil. Não penso nisso.

Não me sinto bem falando do que vocês chamam de dança. Eu não danço.

Não sei se minha obra é brusca ou se não é brusca. Não penso nisso.

Não me considero radical e não me considero não radical. Não penso nisso.

Não, esses tuítes não são críticas a nada. São uma entrevista coletiva.

Porque desse jeito o coletivo pode ver.

Não me considero escorregadio ou seco. Não penso nisso.

Também não penso nisso.

Não me considero arrogante e não me considero não arrogante. Não penso nisso.
Obrigado a todos. (LÍSIAS, 2016a, p. 123-124)

Ainda que essa indeterminação plena seja de fato inatingível, evidencia-se um tipo particular de relação da arte e da política contemporaneamente. A postura de Arariboia, evitando um posicionamento declarado, no que tange as significações assumidas por suas instalações e performances, pode ser recebida com certo desagrado e mesmo mal-estar. Isso vale para os jornalistas no interior da obra, como para o leitor do livro. Convém refletir até que ponto vale exigir do artista e de sua arte um engajamento e um posicionamento precisos. A neutralidade, em verdade, não existe, mas exigência de modelos que direcionem a arte e a literatura, subtrairiam da recepção o seu papel de coautoria nos processos. Ainda que exista conexão entre os discursos e linguagens que são deslocados para a condição de arte e os fatos, não caberia apenas ao artista, ou ao autor literário, a responsabilização pelas significações que ela assume e nem mesmo o contrário. Quando Arariboia, diz que não tem motivos para pedir desculpas pelo incêndio existe uma lógica nessa fala. Primeiramente devemos descrever o episódio. Quando a região do Pavão-Pavãozinho se vê desocupada da favela que lá existia antes, vez que ela está rodando o mundo como um conjunto de instalações artísticas, acontece um incêndio criminoso no local, que atenderia aos interesses do mercado de imóveis. Assim, o artista não quer assumir a responsabilidade por significados e ocorrências desencadeadas no plano factual a partir daquilo que ele instituiu como uma obra.

O que é colocado sob foco de problematização seria uma possível inversão em que a arte seria responsabilizada, enquanto criadora e não visibilizadora dos modos de fazer presentes em uma cultura. Talvez por isso pareça soar tão incômodo o posicionamento não posicionado de Arariboia, que só funcionaria em uma trama literária, assim como as formas de instalação e performance inimagináveis que operou por meio da favela. Assim, o que Lísias deixa evidente também é como a literatura tem um potencial ilimitado de criação dentro do espaço que lhe é próprio. Como ressalta Laddaga, que o surgimento da literatura moderna, na forma do romance, a “associa originariamente à democracia” (LADDAGA, 2012, p. 255) converte o autor em

alguém não responsável diante de ninguém por aquilo que dizem ou fazem suas obras ou personagens. Não apenas a literatura, mas a arte, a partir desse instante, se estabelece como prática e linguagem singulares, e simultaneamente, comuns. Contemporaneamente, de fato, essa potência ganha ainda maior impacto quando a literatura passa a se utilizar das maneiras de produzir que até o momento eram quase exclusivas das artes plásticas e visuais.

Considerando nos encontrarmos, como dissemos ao longo desse trabalho, em um cenário de ambiguidade entre ficção e facticidade, pensamos que produzir fricção com a ideia de realidade possa ser uma das principais funções assumidas pela arte contemporaneamente. Assim, quando Lísias estabeleceu polêmica extrema com seu romance *Divórcio*, ele o fez não por questionar a honestidade e a ética da relação da imprensa com suas fontes. A tensão que se observou visibilizou uma moralidade que impôs ao romance meramente um propósito de executar uma vingança contra a ex-mulher. É verdadeiro que a narrativa do livro possa ter similaridade com aquilo vivenciado com o outro personagem de carne e osso Ricardo Lísias, mas a opção majoritária por um único sentido, verificada na recepção da obra, revela uma forma de organização própria do *ethos* dessa coletividade onde a obra se instaurou. Reafirmamos que não se trata de desqualificar a capacidade de entendimento do público brasileiro quando assunto é arte, opinião que Lísias proferiu em dado momento, como citamos. Ao contrário, preferimos ponderar que a incerteza presente em experimentos dessa espécie, por meio dos rumos que a obra toma na sua conformação na autoria compartilhada com o público, acaba visibilizando o *ethos* pela restauração dos afetos suscitados na coletividade.

O autor se mostra e se elabora nessa grande performance, por outro lado se ausenta, sai de cena, mesmo estando presente, para que o leitor evidencie suas crenças e conflitos. Na tela em branco que nos oferece Arariba, a recepção pinta imagens que são produto dos cruzamentos de relações culturais onde esses sujeitos se perfazem também. Mas nesse contexto de apreciações baseadas na opinião, essas imagens não parecem nos dizer mais do que a tela em branco. Não existindo a crítica sobre a recepção e a crítica, o artista se impõe a tarefa de, rompendo radicalmente com o processo mimético, oferecer uma favela deslocada para que o espectador entre em choque com as contradições que emergem daquele *ethos*. Obviamente nesse jogo, cada leitor apresenta sentidos e tensões diversos sobre a obra. Mas agora a subjetividade não mais é a preponderância do indivíduo. O sujeito se mostra também como esse espaço vazio atravessado por essas relações.

Nesse aspecto, a indeterminação de posicionamento onde se coloca Arariboia, por meio de suas respostas no trecho citado, se configuraria como um indicador da contradição e do dilema em que o artista e a arte contemporânea se situam. De fato, o engajamento ou não

engajamento não podem ser considerados como atributo em essência de uma arte. Da mesma forma como discorremos que uma literatura que estabelece crítica pode ser, ao mesmo tempo, não crítica, quando tem por marca a paródia, conduzindo-se pelas mesmas estratégias daquilo que satiriza. E da mesma forma, quando o narrador desse enredo, em certo instante afirma, “*A vista particular* também não quer explicar o Brasil” (LÍSIAS, 2016a, p. 121) e ainda assim é, por outro lado, de todo impraticável que não se perfaça alguma interpretação do país assinalada na recepção do livro. Em meio à interação com o grande público anônimo, são tantas configurações do *ethos* manifestas de uma cultura que fica inviável uma definição entre um polo e outro.

Seguindo a concepção de que o *ethos* se torna evidente através da recepção, vale mencionar outra obra ficcional recente de Lísias, como um exemplo bem representativo dessa perspectiva. Trata-se do livro *Diário da Cadeia – Com trechos da obra inédita Impeachment* (Record, 2017) que simula uma escrita de si, tendo sido inicialmente lançado com autoria anônima, embora tivesse a assinatura de “Eduardo Cunha” assinalado entre parênteses, que se tratava de um pseudônimo. O livro se desenha como um diário em que o ex-presidente da câmara dos deputados, Eduardo Cunha, depois de condenado e preso faz apreciações sobre a história recente do Brasil, sua própria trajetória na política, casos de corrupção envolvendo empreiteiras na gestão de Fernando Collor de Melo, enquanto diz estar redigindo um prometido livro sobre o impeachment de Dilma Rousseff. Contudo, esse Eduardo Cunha ficcional é extremadamente caricato, se mostrando um fanático religioso paranoico, algo bastante distante do personagem público ao qual faz alusão. Sem detalhar o conteúdo do enredo, gostaríamos de chamar a atenção para a recepção da obra, ressaltando também as circunstâncias em que foi editada.

Como relata Mateus Baldi, em matéria para a revista Piauí, inicialmente a polêmica, como era de se esperar, envolveu o engano e o questionamento “de uma editora consagrada publicar o livro de um político como Cunha; outros, mais atentos, perceberam a ironia da jogada e tiveram certeza de que não se tratava do próprio peemedebista por trás da história” (BALDI, 2017). Ocorre que a editora foi processada pelo ex-deputado. A ação foi acolhida pela justiça, a obra foi temporariamente impedida de ser vendida nas livrarias. Somado a isso, a editora Record foi obrigada a revelar o nome por trás do pseudônimo, sob pena de pagar multa diária de quatrocentos mil reais caso a obra fosse distribuída ou comercializada. A ação chegou a ser julgada no Supremo Tribunal Federal, onde foi liberada por ser reconhecida como ficção e reestabeleceu-se o direito ao pseudônimo – uma grande ironia, visto que a autoria, de fato, já havia sido revelada. O detalhe que mais nos importa, contudo, e se encontra nessa matéria de

Baldi, é o intenso patrulhamento ideológico de que Lísias diz ter sido alvo pelo público que se diz politicamente à esquerda. Ainda que Lísias demonstre em entrevistas e publicações diversas em redes sociais adotar um posicionamento político igualmente mais à esquerda. “Pessoas que até então eram consideradas amigas se voltaram ferozmente à confirmação de que um autor tido como de esquerda havia publicado com um editor assumidamente de direita” (BALDI, 2017) – se referindo a Carlos Andreazza. Ou seja, a orientação política do editor acabou por conferir um outro significado para a obra para grande parte do público espectador do experimento, evidenciando uma polarização esquerda e direita que muitas das vezes é cega.

Constatamos assim, que a fricção causada por *Diário da Cadeia*, seguindo o que pode ser deduzido como uma tendência da literatura de Lísias em sua recepção, evidenciou, novamente, muito mais do que meramente temas descritos discursivamente – nesse caso, relatados por um Eduardo Cunha ficcional e caricato. Além de expor novamente uma tensão correspondente a um protesto pela instituição de um real dentro do ficcional, por meio de vias jurídicas, salta também aos olhos como a polarização política esconde muitas vezes uma despolitização contemporaneamente. Isto reitera o pensamento de Rancière, de que o *ethos* próprio do nosso tempo parece realmente ser uma falsa democracia, ou uma ainda não concretizada, onde polarizações pretensamente divergentes escondem um regime de consenso.

A polêmica pode ser entendida, nessa perspectiva, como aquilo que desestabiliza justamente esse sistema que se funda num consenso. Evidentemente Lísias, em casos polêmicos, como o de *Diário da Cadeia*, dentre outros, acabou por se utilizar da polêmica não apenas para problematizar a fricção que se verificou na recepção. Simultaneamente, percebe-se que a repercussão que resulta de cada uma dessas interações entre uma intervenção artístico-literária de Lísias é utilizada pelo próprio autor em suas redes sociais e entrevistas como forma de propaganda. Essa publicidade gira tanto em torno do teor político que se inscreve na obra quanto dela como produto comercializável. Durante o último processo sofrido e mesmo depois de absolvido, Lísias se utilizou do Facebook para divulgar detalhes do desenrolar do caso. Destacamos a publicação de 24 de abril de 2017 em seu perfil pessoal intitulada “Uma literatura de fato política”. No texto ele cita exemplos do que seria um falso ativismo e de uma literatura ineficaz no sentido de uma intervenção política real. E deixa nas entrelinhas a ideia de a sua literatura ser de fato política por ser “aquela que incomoda o poder” (LÍSIAS, 2017d). Em resposta ao comentário do escritor Ricardo Domeneck ao post – dizendo que o texto literário, por si só, não tem esse poder – Lísias assim se expressa: “você está errado: um texto sozinho pode incomodar a classe política. Agora tenho uma ação jurídica para responder” (LÍSIAS, 2017d). Claramente ele se refere ao seu livro que sofreu censura. Podemos encarar essas

declarações como uma espécie de performance, ou mesmo um *happening*, dentre outras várias executadas como extensão das obras literárias. Um ato em que o discurso que politiza um livro, expondo sua tentativa de censura, funciona, ao mesmo tempo, como legitimação e publicidade dele e do próprio autor.

Nesse jogo, outros atores acabam tomando parte, involuntariamente ou não, tal qual Domeneck, ainda que em posição antagônica, contribuindo para a realização do *happening* e notabilizando a obra. Ainda que seja essa uma intervenção planejada com intuito de polemizar, consideramos mesmo impossível culpabilizar o autor, levando em consideração dois principais aspectos. Um deles se refere como já dissemos à indeterminação de sentidos e autoria numa obra dessa natureza, o outro está relacionado à divisão polarizada a que aludimos anteriormente. Ainda que ele tenha conhecimento prévio dessas relações. Assim como Arariboia em sua última entrevista, e ao longo de todo o livro, podemos dizer, fica num espaço ambíguo e indeterminado entre o engajamento político ou não, entre o que poderia considerar-se radical ou moderado. E, por isso mesmo, é questionado com certa ira pelo público, pedindo que ele se posicione de forma precisa.

Nessa trajetória de sucessivas obras, performances e intervenções, Lísias, embora seja um artista de difícil decifração em suas intenções, acabou se estabelecendo como um autor reconhecido. Isso é percebido tanto se analisarmos pelo sucesso editorial de seus livros, quanto por progressivamente aparecer como tema de trabalhos acadêmicos. Nesse aspecto, como já apontamos, ele se fez autoficcionalmente como um personagem público que teria por principais características o papel de artista controvertido e polêmico. Como ressalta Baldi, “não são poucas as suspeitas do mercado editorial e dos leitores de que Lísias trabalhe com polêmicas calculadas, o que ele nega” (BALDI, 2017). Confirmem-se ou não, como fatos, essas suspeições, o que se percebe é que todo esse delineamento ocorreu através dessa longa trajetória em que o papel da recepção é fundamental. Como se sua vida de escritor e personagem público fosse deslocando, como propriamente uma obra, ao mesmo tempo planejada e desgovernada.

No rastro dos sucessivos deslocamentos das criações performáticas de Arariboia em *A vista particular*, Lísias promove uma dupla exegese, da sua trajetória como escritor e artista, e da própria arte contemporânea. Sob certo ângulo ele complementa a autoficção performática que faz extraliterariamente, criando uma alegoria para si enquanto esse personagem público, assim como o que sucede no relato para o *Encontros de Interrogação* do Itaú Cultural. Divisa-se a autoficção de um artista em crises subsequentes que, paradoxalmente, o levam adiante. Assim, a narrativa seria parte de uma performance maior. Sob outra perspectiva existe aí mesmo, no caminho aparentemente caótico de Arariboia, uma acepção do que seria a arte em

nossos dias. Pelo conceito adotado, que é o de Rancière, a arte se constituiu sempre como prática que visibiliza a partilha dos espaços dentro de uma coletividade. Na era moderna e mais ainda na pós-modernidade, a instabilidade simbólica leva a um regime estético em que, ao mesmo tempo, a arte se singulariza e se indistingue de outras práticas, pela desobrigação de regras e hierarquia de temas, inexistência de gêneros específicos. E isso como vimos recai na mistura entre arte e vida. Dito de outra maneira, ocorre a implosão da “barreira mimética que distinguia as maneiras de fazer arte das outras maneiras de fazer e separava suas regras da ordem das ocupações sociais” (RANCIÈRE, 2009. p. 34). Contudo, essa visibilização do *ethos* promovida pela arte, contemporaneamente, configura-se “sempre uma distribuição polêmica das maneiras de ser e das “ocupações” num espaço de possíveis” (RANCIÈRE, 2009. p. 34). Não à toa, como vimos, a maneira de organização política reconhecida por Rancière na modernidade, ainda que como meta a se conquistar, seria a democracia.

Dentro dessa era estética, Laddaga caracteriza o momento atual como que assinalado pela “emergência de um *regime das artes* que pode ser útil chamar de *prático*” (LADDAGA, 2012, p. 269). Nessa concepção, o que estaria em questão seria a autonomia da arte que na modernidade redundou numa oposição à representação mimética tradicional. Contudo, nas práticas artísticas atuais, o que estaria em evidência seria

a invenção de uma cultura das artes para uma época de fim da sociedade disciplinadora – da sociedade em que as práticas do saber ou a representação se organizavam sob a forma geral das disciplinas, ao mesmo tempo que dispunham os mecanismos e instituições desse regime de poder [...] (LADDAGA, 2012, p. 272)

O que é sugerido é que os projetos artísticos atuais exponham como possibilidade uma forma de organização em que a gestão do comum “não depende de modelos de coletivização disciplinares” (LADDAGA, 2012, p. 286). E para isso, exemplifica com processos ocorridos inclusive fora da esfera das artes, como os projetos de programação de fonte aberta, dos quais o Linux é o melhor representante. Consideramos que, de certa forma, a segunda perspectiva que é possível abstrair da alegoria a que aludimos na trajetória de Arariboia está afim, em parte, com essa conceituação de um regime prático das artes e do *ethos* contemporâneos. Assim, percebe-se no sentido que as subseqüentes interações com o público, a obra, corporificada na favela, se desestabiliza, se sedimenta e volta a se desestabilizar numa sucessão de movimentos imprevisíveis. Sendo que que em cada fricção entre obra e opinião pública o que emerge é uma parcela desse *ethos* coletivo. Essa é, ao menos, a resposta que podemos deduzir da narrativa de Lísias se levarmos em conta também as analogias com as performances do escritor em espaços externos aos livros e que aqui delimitamos. Em *A vista particular* a coletividade assume um

papel puramente orgânico e caótico, definindo a sorte que a obra de arte e seu autor vão tendo, ao mesmo tempo em que eles se mantêm autônomos.

Nessa relação de indissociabilidade entre arte e vida em que tomamos a estratégia da performance como grande exemplo nos resta uma questão. Teria realmente a arte um papel de insurgência que pudesse redundar em uma transformação objetiva na esfera política em que ela se insere? Ao final da narrativa, essa ação coletiva e não disciplinar que se destaca como marca do *ethos* atual, proposta por Laddaga em seu conceito de regime prático, não parece oferecer, de fato, uma transformação social em que essa autorregulação houvesse se convertido na dissolução, ainda que temporária das tensões. Pelo menos é o que se vê na construção da narrativa, em que os procedimentos artísticos de Arariboia sempre apontam para um caos que tende a imperar no final. E assim percebemos na conclusão inconclusa do livro que tem por desfecho uma última espécie de performance no Guggenheim, em que se expõe, por uma situação absurda, o caos vigente na relação entre a população e os poderes instituídos no Brasil.

São oito horas da noite. No último andar, uma porta se abre. A toda velocidade, uma viatura da polícia militar do Rio de Janeiro desce a rampa do museu, arrastando do lado de fora uma mulher pendurada pela própria roupa. Cláudia não chegará viva à calçada. (LÍSIAS, 2016a. p. 126)

Em que pese o fim aparentemente trágico ou niilista, consideramos que o que fica patente é que, assim como Lísias, Arariboia, opta, pela exposição dos nós existentes nas relações dos grupos, como forma de chocar, desestabilizar e estimular algum movimento transformador. Mas ainda assim fica a dúvida se a arte, além de expor por fricções as dissonâncias existentes em um contexto político, pode de fato transformar. Na publicação a que já nos referimos, Ricardo Lísias elege a sua literatura como “de fato política”. Ainda que tenhamos ressaltado o caráter também performático desse episódio, sublinhamos que é a este Ricardo Lísias, identificado como uma autoelaboração, que temos acesso. Pontuamos que na concepção que adotamos ao longo desse trabalho, a arte é sempre política e assim deve sê-lo para se configurar como arte. Assim, optamos por entender que o que é sublinhado nessa publicação é a ideia de que formas específicas de literatura teriam o poder de intervir no contexto social.

Em uma conferência com a temática “Arte e resistência”, Rancière, em comunicação intitulada “Será que a arte resiste a alguma coisa?” (RANCIÈRE, 2007, p. 126-140) discorrendo sobre o duplo caráter do termo resistir, no que se refere à arte, nos expõe certas especificidades que valem ser consideradas. Para Rancière a ideia de resistência guarda o duplo sentido da manutenção do inumano e da transformação pela insurgência contra um estado de coisas. Por outro lado, tal qual expusemos, a dupla natureza dessa era antimimética impõe um caráter à

arte, o da prática indistinta e ao mesmo tempo singular. Isto é, ela participa de um movimento que ao mesmo tempo se perfaz pelo *ethos* vigente e o expõe, mas suscita a sua desestabilidade. Ela se perfaz no jogo performático através da opinião pública e ao mesmo tempo procura as tensões submersas nesse cenário.

A “resistência” da arte, é, com efeito, a tensão dos contrários, a tensão interminável entre Apolo e Dionísio: entre a figura feliz do dissenso anulado, dissimulado na figura antropomórfica do belo deus de pedra e o dissenso reaberto, exacerbado no furor ou no clamor dionisíaco: na vontade do nada de Ahab ou no nada da vontade de Bartleby, estes dois testemunhos da natureza primordial, da natureza “inumana”. (RANCIÈRE, 2007, p. 133)

Nessa relação, sublinha Rancière, fica a impressão de que o “artista trabalha “em vista” de um fim que este trabalho não pode realizar por si mesmo: trabalha “em vista” de um povo que “ainda falta”” (RANCIÈRE, 2007, p. 128). Mas de fato o trabalho do artista não pode ser feito senão por meio do contexto em que se encontra essa sociedade. Se a mudança se faz é pela identidade entre ambas, arte e política. Se a lógica que conduz a se instituiu na organização política na atualidade é a do consenso dissimulado em polarizações, resta apenas encarar essas sombras que surgem nessa tela vazia, crendo que as desestabilizações geradas possam paulatinamente nos aproximar mais de um regime que se autorregula visando à minimização das desigualdades nas partilhas desses espaços. Nesse sentido ao artista cabe apenas usar dos recursos que sua época lhe oferece para sublinhar as reais divergências soterradas na cultura de uma coletividade.

O artista deve fazer intencionalmente uma obra capaz de emancipar-se como potência do impessoal e do inumano. E deve fazê-lo arriscando a cada passo que essa impessoalidade da arte se confunda como uma outra, com a prosa ou os clichês de um mundo do qual nenhuma barreira real a separa. (RANCIÈRE, 2007, p. 135)

Em outra época, a literatura realista se constituiu na expressão sensível de uma democracia emergente pela possibilidade de ocupação da ficção por todas espécies de elementos, sujeitos e classes. Contemporaneamente vivemos a simulação de um regime que cremos ser democrático, e isso se dá pela equivalente crença dessa ocupação pelos sujeitos no âmbito factual, mas por vias virtuais. O maior exemplo é o sistema de falsa participação e transformação que ocorre nas redes sociais. Voltando ao princípio dessa pesquisa, a verdade em que se converteu a opinião pública anulou a atuação concreta dos grupos que hoje acreditam participar e transformar por meio de comentários e relatos na web.

Para romper com esse ciclo vicioso em que o real desaparece, embora pareça mais e mais vivo, julgamos que a opção por utilizar dos próprios meios de comunicação eletrônicos de massa seja a mais válida, mesmo correndo o risco de parecer estar caindo em lugares-comuns, como observa Rancière. Mesmo porque, à arte cabe ocupar os lugares, estratégias, processos e

meios que têm mais chance de estabelecer comunicação com todas as classes e sujeitos. Se um dia foi o livro esse veículo, com efeito, hoje ele sozinho não atinge a toda essa amplitude de espectadores. Talvez assim, possa contribuir, ainda que de forma silenciosa, para que as relações entre as coletividades, de uma forma global, possam deixar de ser a promessa como um regime de autorregulação democrática e se efetive de fato.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No percurso que conduziu essa pesquisa tivemos como ponto de partida o entendimento de que nos encontramos em um momento peculiar da história, tendo em vista os modos pelos quais que se conduzem as artes, a comunicação de massa e a respectiva produção de sentidos e verdades. Por outro lado, propusemos que a literatura, se utilizando de expedientes até então quase exclusivos das artes plásticas e visuais contemporâneas, nos ofereceria formas de examinar e compreender esse cenário. Para tanto elegemos a ficção de Ricardo Lísias como paradigma desse contexto e nos dispusemos a examinar suas estratégias, enquanto escritor e artista polêmico, numa posição de paradoxal significação – a criação artística que também critica e teoriza e simultaneamente se autopromove. Por tudo isso, a obra publicada pelo escritor em 2016, *A vista particular*, se apresentou como melhor objeto para discutir os temas propostos. Tanto por abordar o tema arte contemporânea, como por se desenrolar através da trajetória de um protagonista, a princípio, indecifrável, que nos reportou a artistas de nossa época, inclusive o próprio Lísias.

Partindo do pressuposto legado por Baudrillard de que a acepção de realidade foi paulatinamente sendo substituída por um processo de simulação, onde a vida e os significados estão se performando, passamos a analisar fenômenos da comunicação aparentemente sintomáticos de nossa época. O ano de publicação de *A vista particular* pode ser também lembrado pela marca do termo pós-verdade. Concebido em 1992 pelo dramaturgo sérvio-americano Steve Tesich, o termo caiu como uma luva na tentativa de explicar o quadro que se desenha atualmente no que concerne à produção de informação. Pudemos averiguar que a criação de falsas verdades e o uso da ficção em áreas das mais diversas remonta a tempos remotos. Mas concluímos também que a reflexão sobre o tema levantada pela própria mídia se convertia no indício de que algo de peculiar se configura na atualidade.

Examinar o processo que Baudrillard denominou por simulação, como a lógica que cria aquilo que entendíamos por realidade, nos suscitou também analisar as transformações sofridas pela arte durante a modernidade e pós-modernidade. Na arte contemporânea existem rastros dessas transformações que, como pudemos verificar, poderiam apontar o caminho para entender as formas de relação entre os grupos e o uso da ficção nos contextos onde se espera dados com referências concretas. Nesse momento entra em cena a personagem José de Arariboia, jovem artista carioca que caminha pelas ruas do Rio à maneira das deambulações dadaístas e evocando, mais ainda a Hélio Oiticica. No caminho trilhado por Arariboia foi-se delineando antes um artista que correspondia mais aos parâmetros sugeridos pela arte moderna. Isto é, uma arte onde o mercado passa a ter importância preponderante, definindo também o seu valor simbólico e

material, não mais submetido à academia e associações de artistas. O valor passa a ser uma questão de publicidade, mas como vimos, torna-se mais esvanecido de propriedades consideradas intrínsecas. Os *marchands*, críticos, curadores são profissionais que surgem nessa época. Arariboia está sendo seduzido e incorporado por esse sistema. Mas algo o impede de se fixar na ideia puramente representativa da realidade. Se olharmos para trás, nesse instante, podemos inferir que sua arte, embora feita nos moldes de algo mais antigo, telas que retratando as paisagens urbanas e naturais do Rio de Janeiro, já suscitavam algo além. E o sinal disso é que as telas que o enredo nos apresenta, na verdade, estão em branco. Elas já não mais representavam, mas a elas a crítica impunha clichês que remontam ao imaginário coletivo - a respeito do Rio de Janeiro, por exemplo.

A ruptura que promove o protagonista se apresenta como repentina e não explicada. Depois de uma subida e descida do morro do Pavão-Pavãozinho, o artista desenvolve movimentos caóticos em conjunto com a multidão, tendo tudo isso transformado em *happening* e vídeo do YouTube à sua revelia. É inevitável não associar a protagonista a Hélio Oiticica e a transgressão proposta por sua arte ambiental, bem suas vivências no morro de Mangueira. Contudo, refletindo agora podemos apontar que, assim como sugerimos uma desmitificação do Rio e da cultura do Brasil, proposta por Oiticica posteriormente, o que se percebe é que Arariboia se utiliza desde esse momento da exposição não representativa dos significados sedimentados para se performatizar enquanto artista. Utilizando as situações exatas do ambiente da favela, sem modificações que, tendo subtraídos esses sentidos apriorísticos se transformam em instalações. Essa forma radical, só possível dentro de um texto literário, de expressão artística configura o regime atual das artes a que Rancière chamou de estético ou antimimético.

A alegoria da subida do morro, como dissemos remonta a Oiticica. Porém toda a narrativa remete à trajetória de Lísias. Como se o enredo de *A vista particular* fosse uma espécie de construção de significados para dar conta dos processos e transformações pelas quais Lísias passou em sua produção. Nesse jogo, ao exemplo de Arariboia, não se sabe em que medida as mudanças são intencionais e o quanto forma impelidas pelo contexto e pela recepção. Na verdade, optamos por considerar que os dois caminhos coexistem simultaneamente e essa é a grande marca da arte contemporânea antimimética e da simulação que se emerge dessa obra, bem como da totalidade da produção do escritor. Não à toa, resolvemos tratar a vida pública de Lísias, no segundo capítulo, como propriamente uma obra. Seguindo a singularidade da arte contemporânea que é a conjunção completa entre arte e vida, Lísias promoveu uma extensa performance em que a sua autoficção, enquanto personagem público, é um dos mais significativos efeitos.

Na arte promovida para Arariboia não existe espaço para representação. A própria vida da favela é esvaziada dos sentidos habituais e ganha o status de arte. Essa é a tônica que guia esse regime estético, isto é, saber que a condição da arte não é dada por características intrínsecas, mas por uma relação de valoração fluida. Assim também, nos revela ser a relação do homem com seus símbolos e signos na contemporaneidade. Talvez por isso, utilizar cenas, simultaneamente absurdas e reais, convertidas em arte sejam indicativo desses dois lados – que todas as situações tidas por concretas podem ganhar o status de arte, mas que toda factualidade, da mesma forma, pode se perfazer por um processo ficcional.

Assim, propusemos a autoficção como performace para explicar essa grande obra em que Lísias acaba se constituindo como próprio personagem de si. Vida e obra fundidas de uma forma tão intensa que nenhum vanguardista sonharia. E por outro lado, desvela-se a percepção de que as verdades que circulam na imprensa, ou reguladas por instituições, no cotidiano das pessoas são performatizadas por processo semelhante ao da arte. Esse é o outro lado que *A vista particular* nos suscita, o de que a promoção de significados, mais que em outras eras, se dá hoje num sistema de simulação. A instabilidade e propriamente o esvaziamento dos signos na atualidade, como verificamos em Baudrillard, não nos sugere, contudo, o poder dos sujeitos de criar sua realidade. Antes, indica que a própria condição de sujeito, de coletivo e de mundo acontecem, ao modo de *happenings* ou performances, em que se assumem significados e personagens. Embora sejam fluidos e inconstantes, operam e se constituem por meio dessas subjetividades e culturas. Esse processo de alguma maneira, possivelmente sempre tenha existido, mas a intuição disseminada coletivamente de que ele permeia nossas relações é uma particularidade contemporânea.

Caminhando mais e mais com Lísias e Arariboia, percebemos que, de fato, o autor, longe de ter morrido, está cada vez mais em evidência como função e como elemento que se coloca e se performa. Temos, contudo, que dizer que, assim como aponta o próprio autor em algumas de suas entrevistas, o espectador se faz da mesma maneira presente nesse processo. A recepção, efetivamente, tem papel preponderante na arte contemporânea. E nas comunicações em rede, de certa maneira também. Mas a ação subjetiva desse espectador emerge, da mesma forma como uma ilusão, visto ser sua o seu ponto de vista particularizado, é de fato um conjunto de vestígios de preceitos das culturas onde ele está imerso. O que se evidencia, por meio do conjunto de obras de Lísias, é que vivemos num regime no qual a opinião pública prevalece sobre as referências. *A vista particular* discute a ideia de autoria na arte e na vida e nos apresenta o quanto o público participa da obra. Mas analisando com cuidado, veremos que não é exatamente uma emancipação do sujeito o que ocorre. A própria subjetividade é uma instância

que se performa nesse interstício entre a ideia de participação democrática através da opinião e os modelos culturais existentes em uma coletividade.

Nesse cenário que se desenha por meio de dois narradores em constante conflito, a favela parece ter vida própria, se deslocando entre o agir e o contemplar do autor e do espectador, assim como a arte e facticidade. Abre-se um vão, onde não mais existe fronteira entre objeto e sujeito, autor e espectador, vida e ficção. Mas da mesma forma que Arariboia parece perder o controle de sua obra, como modelo dos caminhos também percorrido por Lísias, o público parece também perdido em meio aos significados que, tanto a arte como os fatos podem assumir. Nesse sentido, tudo parece ser justificativa para decisões as mais incompreensíveis por parte das instituições. Como a morte do menino que seria parte da obra de Arariboia pela polícia.

Na proposta inicial dessa pesquisa buscamos verificar como se processava a operação de se constituir por autoficção performativa, uma personagem pública que é ao mesmo tempo o autor. Se consideramos inicialmente essa estratégia como predominantemente ativa, ponderamos que embora impregnada de intencionalidades, ela segue muito mais a lógica de um *happening*. De fato, Lísias se aproveita dos significados que vão surgindo na construção conjunta com o público, mas seu poder de instaurar uma realidade própria termina aí. Por outro lado, julgamos ter confirmado que a espécie de autoficção que delimitamos é, com efeito, um expediente de criação artística das mais originais contemporaneamente observáveis.

No aspecto crítico e transformador que a literatura pode exercer sobre as relações sociais, consideramos que a obra de Lísias, observada sob a perspectiva de *A vista particular*, nos apresenta um cenário em que o artista, crendo ou não no seu poder de interferência, só pode fazê-lo de forma pontual e em conjunto o público em uma espécie de mecanismo autorregulatório. E nessa direção, o que Lísias fez foi optar, assim como se percebe em Arariboia, por produzir uma literatura que, fundindo ficção e facticidade, criasse tensões e polêmicas, fruto da visibilização desse ethos contemporâneo. O regime de falsa democracia, ou de consenso travestido em dissenso simulado passa a entrar em colapso diante de performances discursivas que Lísias constrói dentro e fora dos livros. Esse é o grande mérito do escritor que, mesmo promovendo a si e a sua obra, faz também emergir na tela branca de sua literatura antimimética as ideias que estão sedimentadas na cultura daqueles que entram em contato com a obra.

REFERÊNCIAS

- 2001: uma odisseia no espaço. Direção: Stanley Kubrick. Produção: Stanley Kubrick. Escrito por Stanley Kubrick e Arthur C. Clarke. [S.l]: Metro-Goldwyn-Mayer; Stanley Kubrick Productions, 1968. 1 DVD (148 min.), son. color.
- A Montanha Sagrada. Direção: Alejandro Jodorowsky. Filme (DVD). México-Estados Unidos, 113 min, 1973.
- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2012.
- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- BALDI, Mateus. *O patrulheiro é um covarde*. Revista Piauí. Publicação: 4 jun.. 2017. Disponível em: <<http://piaui.folha.uol.com.br/o-patrulheiro-e-um-covarde>> Acesso: 13 mai. 2018.
- BAUDRILLARD, Jean. O Assassinato do Real. In: *A ilusão vital*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- _____. *A troca simbólica e a morte*. São Paulo: Edições Loyola, 1976.
- _____. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio D'água, 1991.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1996. (Obras escolhidas;1)
- BERCKEMEYER, Fernando. *A mentira da pós-verdade*. Revista UNO, São Paulo. n.27, mar. 2017. p. 26-28 (impressão brasileira).
- BRAGA, Paula. *A cor da Música: há uma metafísica em Hélio Oiticica*. ARS – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA-USP, São Paulo. v.15, n.30, p. 49-62, 2017. ISSN 2178-0447.
- CARERI, Franmcesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. São Paulo: Gustavo Gili, 2013
- CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

DAFLON, Rogério. O Porto Maravilha é negro. Agência Pública. 19 jul. 2016. Disponível em: <<https://apublica.org/2016/07/o-porto-maravilha-e-negro/>> Acesso: 23 fev. 2018.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2007.

DOUBROVSKY, Serge. O último eu. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTCOCK, Gregory (org.). *A nova arte*. São Paulo: Ed. Perspectiva, col. Debates, 1975.

FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 2000.

FIRMEZA, Yuri. Declarações dadas no debate realizado Centro Dragão do Mar. 11 ago. 2006. In: SABÓIA, Ricardo. *Adorável invasor*. Overmundo. Publicação: 13 jan. 2006. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/adoravel-invasor>> Acesso: 02 mai. 2018.

_____. *Making of Yuri Firmeza: Turvações Estratigráficas*. Museu de Arte do Rio (Canal do Youtube). Publicação: 3 set. 2013. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=kCxNQBYUaKI>>. Acesso em: 27 de fev. 2018.

FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: *Ditos e escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema*. 7.ed. Rio de Janeiro: Forense, 2006.

FUKS, Julián. *Literaturas: Autoficção na Literatura Brasileira Contemporânea - Julián Fuks, Ricardo Lísias e Manuel da Costa Pinto*. Sesc Minas Gerais. 11 abr. 2017. Publicação: 29 mai. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lmwNbW3Kkzg>> Acesso: 13 mai. 2018.

HANCOCK, Jaime Rubio. *Dicionário Oxford dedica sua palavra do ano, 'pós-verdade', a Trump e Brexit*. El País. Publicação: 17 nov. 2016. Disponível em:

<http://brasil.elpais.com/brasil/2016/11/16/internacional/1479308638_931299.html> Acesso: 03 dez. 2017.

HARARI, Yuval Noah. *Sapiens: Uma breve História da Humanidade*. São Paulo: L&PM Editores, 2015.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAPPE, Anselm. *A Sociedade do Espetáculo: um dos principais libelos contra o capitalismo*. Especial para a Folha, editoria MAIS!, 17 de ago. 1997.

JORDÃO, Rogério Pacheco. *Uma descoberta anunciada: lembranças, apagamentos e heranças do mercado de escravos do Valongo no Rio de Janeiro*. Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2015.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

LÍSIAS, Ricardo. *A vista particular*. Rio de Janeiro: Alfabeta, 2016a.

_____. *Delegado Tobias 5 – Os documentos do inquérito*. E-Galáxia, 2014a.

_____. *Diário da Cadeia: com trechos da obra inédita Impeachment*. (Eduardo Cunha / Pseudônimo). Rio de Janeiro: Record, 2017a.

_____. *Divórcio*. Rio de Janeiro: Alfabeta, 2013.

_____. *O céu dos Suicidas*. Alfabeta, 2012.

_____. Entrevista concedida ao Arte 1. Contexto. Entrevistador: Manuel da Costa Pinto. Publicação: 27 dez. 2017b. Disponível em: <<https://tvuol.uol.com.br/video/artel-comtexto-com-ricardo-lisias--bloco-2-04020E183764DC996326>>. Acesso em: 29 de jan. 2018.

_____. Entrevista concedida à Biblioteca de São Paulo (BSB). Segundas Intenções. Entrevistador: Manuel da Costa Pinto, 25 mar. 2017c. Publicação: 5 abr. 2017. Disponível em: <<https://mais.uol.com.br/view/ee98b6ly9o6l/artel-1-comtexto-com-ricardo-lisias--bloco-2-04020E183764DC996326>>. Acesso em: 29 de jan. 2018.

_____. Entrevista concedida ao Canal da ABRALIC-Rio e realizada por Julia Tomasini. Publicação: 27 jun. 2016b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8u2-hVl3e2g>>. Acesso em: 29 de jan. 2018.

_____. Entrevista concedida ao Itaú Cultural. Ricardo Lísias – Encontros de Interrogação (2015). Publicação: 26 fev. 2016c. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=17r0f6UgSbo>>. Acesso em: 29 de abr. 2018.

_____. Entrevista concedida à TV Revista Cult. Publicação: 24 set. 2014b. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=kNM_GHIZ2N8>. Acesso em: 29 de Jan. 2018.

_____. Uma literatura de fato política. Página pessoa de Ricardo Lísias no Facebook

Publicação: 24 abr. 2017d. Disponível em:

<<https://www.facebook.com/ricardo.lisias/posts/1313508598702601>>. Acesso em: 29 de mai. 2018.

KLINGER, Diana. Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica.

3. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

LADDAGA, Reinaldo. Estética da emergência: a formação de outra cultura das artes. São

Paulo: Martins Fontes, 2012.

MARTINS, Nardélia. Revista Famecos, Porto Alegre, v. 18, n. 2, p. 408-430, maio/ago. 2011.

e-ISSN: 1980-3729

MEDEIROS, Armando. *Os perigos da indiferença à verdade*. Revista UNO, São Paulo. n.27,

mar. 2017. p. 23-25 (impressão brasileira).

MINK, Janis. *Marcel Duchamp: 1887-1968: A arte como contra-ataque*. Koln: Taschen,

2006.

MONTEIRO, Pedro Meira. *A vista particular, de Ricardo Lísias (resenha)*. ARS – Revista do

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA-USP, São Paulo. v.15, n.29, 2017.

ISSN 2178-0447.

MOURA, Dalwton. *Souzousareta; Arte, natureza e tecnologia*. Diário do Nordeste.

Publicação: 10 jan. 2006. Disponível em:

<<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/arte-natureza-e-tecnologia-1.574602>> Acesso: 02 mai. 2018.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PELED, Yiftah. *Performance na contemporaneidade*. ARS – Revista do Programa de Pós-

Graduação em Artes Visuais da ECA-USP, São Paulo. v. 10, n. 19, 2012. ISSN 2178-0447.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. 2.ed. São Paulo: Editora . 34, 2009.

_____. *O desentendimento: política e filosofia*. Sao Paulo: Editora 34, 1996.

_____. *O Efeito de realidade e a política da ficção*. Novos Estudos – CEBRAP, n. 86 mar. 2010. p. 75-90. ISSN 1980-5403.

_____. Será que a arte resiste a alguma coisa? In: LINS, D. (Org.) *Nietzsche/Deleuze: arte, resistência*: Simpósio Internacional de Filosofia, 2004. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza, CE: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2007.

SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica: qual é o parangolé?* 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco. 2003.

SANTIAGO, Silviano. *Hélio Oiticica em Manhattan*. ARS – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA-USP, São Paulo. v.15, n.30, p. 207-216, 2017. ISSN 2178-0447.

SCHECHNER, Richard. *O que é performance?* Trad. Dandara. Rio de Janeiro, Revista de Teatro, crítica e estética: O Percevejo, UNIRIO, v. 11, n. 12, 2003. ISSN 0104-7671

VALLADARES, Licia. *A gênese da favela carioca: a produção anterior às ciências sociais*. Revista brasileira de ciências sociais, v. 15 n.44, out. 2000. ISSN 1806-9053

SOUZA, Eneida Maria de. *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

VIEIRA, Willian. *Quando a justiça ganha d(a) (autoficção)*. Criação & Crítica, n. 17, dez. 2016. p. 146-166. ISSN: 1984-1124 Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: 29 jan 2018.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: EDUSP, 1994.

ZARZALEJOS , José Antonio. *Comunicação, jornalismo e 'fact-checking'*. Revista UNO, São Paulo. n.27, mar. 2017 (impressão brasileira).

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2002.