

# ENTRE GAMBIARRAS E DESLOCAMENTOS: ASSINADO MARCELO MIRISOLA

LUCIENE AZEVEDO

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

RESUMO: O ensaio pretende acompanhar a construção da assinatura de Marcelo Mirisola, comentando alguns aspectos de seu repertório ficcional apostando na hipótese de que o cinismo que se cola à construção da identidade autoral é um impasse à transformação de sua assinatura, de seu nome de autor. A partir de *Joana a contragosto* o autor tenta um *turning point* através da metaficcionalização de sua própria condição como escritor no cenário literário contemporâneo expondo as aporias de inscrição de uma marca de autoria. Tal como disse Ricardo Lísias no comentário que fez à *Joana, a Contragosto*, é possível capturar um movimento de deslocamento da voz autoral na direção de uma dicção mais melancólica e que põe a descoberto as estratégias de ficcionalização da própria figura autoral nas narrativas, as imagens de escritor tematizadas na ficção. Nesse sentido, então, o presente ensaio pretende tentar capturar elementos recorrentes nas narrativas, laboriosamente reiterados que apontam para a consolidação de uma obra e por outro lado, quando metaficcionalizados, indicam a exaustão e a aporia de uma voz narrativa já confirmada.

PALAVRAS-CHAVE: assinatura; campo literário; Marcelo Mirisola.

## BETWEEN KLUDGES AND DISPLACEMENTS: SIGNED MARCELO MIRISOLA

ABSTRACT: This essay aims to trace the construction of the «signature» of Marcelo Mirisola, commenting on some aspects of his fictional repertoire and focusing on the hypothesis that the cynicism attached to the process of construction of this authorial identity is an obstacle to the transformation of his «signature», his name as an author. From *Joana a Contragosto* onward, the author has been attempting a turning point by metafictionalizing his own condition as a writer in the contemporary literary scene, exposing the paradoxes of the inscription of a mark of authorship. In this sense, then, this essay aims to capture recurring elements in the author's narratives that, on the one hand, by way of their laborious repetition, indicate the consolidation of a work and, on the other hand, when metafictionalized, indicate both the exhaustion and the aporia of a narrative voice already confirmed.

KEYWORDS: signature; literary field; Marcelo Mirisola.

O público também tem de ser  
castigado com a presença do autor.  
M. M.

No livro *Héroes sin atributos*, Julio Premat está interessado em acompanhar a trajetória de autores argentinos que tornam indissociáveis a relação entre suas obras e a performance de quem as escreve. Tomando Macedonio Fernández como paradigma, a investigação quer realçar os modos de construção de carreiras literárias, analisando marcas de autoria que aproximam o procedimento de escrita à atuação performática no campo literário.

Embora não tendo a pretensão de estabelecer uma filiação exaustiva a partir da análise dos procedimentos do autor de *Museo de la Novela Eterna*, o crítico argentino reconhece em Borges, Di Benedetto, Lamborghini, Saer, Piglia e Aira estratégias «tanto en la producción como en la identidad» (2009: 29) que desenham um retrato do autor, muitas vezes encarado como projeto de autofiguração.

Chamando a atenção para o fato de que Macedonio é um escritor sem obra, escritor de um romance que não chega a ser escrito, ao menos não do modo convencional, Premat (2009: 10) aposta que se tornar autor exige a performance «sin titubeos en el valor de la propia palabra». É preciso assumir-se autor antes mesmo da obra, inventando para si um papel, uma figura de autor.

A autofiguração é entendida, portanto, como inerente à construção da obra. O investimento na construção de uma imagem «pública creada por cada escritor para el uso exterior» (Amícola 2007: 27), estabelece um laço estreito e ambíguo entre a biografia do autor, a obra e a recepção. É por isso que Borges pode duplicar-se, constituir-se o si mesmo de um outro, ao qual as coisas acontecem e cujo nome é citado num dicionário biográfico, como declarado no pequeno conto «Borges e eu». O autor inventa a obra e é, simultaneamente, inventado por ela.

A figuração autoral performada implica em circulação do nome do autor e firma com a recepção um pacto de reconhecimento da obra, pois para que a figura do autor seja erigida é preciso que a mitologia, laboriosamente forjada em torno do nome, reverbere na obra e nos leitores.

Há vários modos pelos quais se pode apostar em se tornar autor, figurando-se uma *persona*. O elogio de uma obra publicada sem correções, que, à maneira de uma escrita automática, é lançada de forma pulverizada por diferentes editoras, grandes ou pequenas, reconhecidas ou não, é uma das estratégias

do argentino César Aira. Ou ainda a utilização de imagens que agregadas ao texto criam um estranhamento, um desvio a uma pretensa relação de continuidade com uma referencialidade que é equivocadamente presumida, como nos livros de Sebald. Ou, então, a sacralização da figura autoral pode estar fortemente vinculada à exposição cáustica do sistema literário, seus meandros, seus debates estéticos, conforme indica a marca Bolaño. No entanto, o exercício autoficcional<sup>1</sup> que aposta na sinonímia entre o nome do autor na capa do livro, o narrador e a personagem parece ser a estratégia mais evidente no contemporâneo. A criação de um mito de autor, encarado como uma elaboração que precede a obra, deve ser cultivada na própria lógica de construção do texto literário, «remetendo a narrativa para a falsa naturalidade de uma confiança» (Barthes 2004: 48).

Enquanto o crítico argentino parece mais interessado em redesenhar o retrato, as figuras de autor, suas marcas de reconhecimento para o cenário literário argentino, meu propósito neste texto é problematizar o aspecto agonístico da inscrição de uma assinatura autoral. Se é verdade que, nas palavras do velho Eliot, é preciso que todo «talento individual» cave seu próprio lugar na tradição, bancar-se escritor exige colocar-se em posição de «beligerancia estratégica» (Speranza 2006) contra os autores e valores que dominam o campo literário. Criar uma mitologia pessoal, uma figuração de autor para si mesmo é um gesto iniciático. Mas, uma vez configurado o mito, como é possível negociar a transformação do próprio retrato? É possível construir uma contra-assinatura, livrar-se da encenação da performance?

Na tentativa de esboçar uma resposta a essas perguntas, o presente ensaio quer explorar os impasses que são originados no próprio gesto de construção autoral, considerando a repetição da assinatura como um empecilho à transformação do repertório ficcional e à performance pública posta em cena pelo autor. Ambos, obra e autor, parecem encurralados pela própria dinâmica da assinatura: fixação e mobilidade.

Gostaria, portanto, de tomar para comentário o processo de construção da autofiguração de Marcelo Mirisola.

Antes mesmo que a recepção crítica desse destaque ao nome de Mirisola como um dos expoentes da geração 90, o próprio autor atuou como uma espécie de instância de legitimação de si mesmo, promovendo seu nome de autor

<sup>1</sup> Para uma discussão teórica sobre a autoficção consultar Azevedo (2008).

e fazendo proliferar histórias a seu respeito. Já é quase lendário o autorretrato nos tempos de lumpemproletariado em que puxava rede em Santa Catarina, ou se esforçava para vender o fusca que financiaria seu primeiro livro. Nas inúmeras entrevistas concedidas, as versões sofriam variantes ou eram veementemente desmentidas, ao gosto do entrevistado.

Desde seu primeiro livro, *Fátima fez os pés para mostrar na choperia*, publicado em 1998, acompanhamos uma dicção raivosa, ambigualmente assumida em primeira pessoa: «Mas quem sou eu? Vejamos. Um caráter volúvel. Quase inescrupuloso. Porém idôneo e insuspeito. Ou seja. Somos dois. Vamos falar da nossa personalidade forjada. Em primeiro lugar, desfrutamos de uma imagem cafajeste e degenerada (é quase uma fábula política). Depois, na rebarba, adquirimos (nós e nós mesmos) uma capacidade sobrenatural de nos sacanear» (Mirisola 1998: 135).

Nesse livro de estreia, a dicção espetacularizada da primeira pessoa ainda parece indecisa entre assumir uma identidade colada à figura autoral e escamotear-se em quase pseudônimos. É por isso que a carta-conto «Carta de Amor», gênero híbrido que põe à prova os limites entre a ficção e a confissão, não aparece ainda assinada com as iniciais M. M., como, por exemplo, em «Rio Pantográfico» (Oliveira 2003). O fato de que em outro conto do primeiro livro, «Minha querida Luciana», o nome Marcelo apareça encerrando o texto é apenas uma evidência de como, embora esboçada, a estratégia não parece confiar na própria potência, não parece ter sido incorporada ao repertório com confiança, precisando lançar mão de quase pseudônimos que, embora reiterem a biografia literária da *persona* criada nos diferentes textos, escondem-se através de máscaras-nomes, como parece ser o caso de o «Posfácio para Walt Whitman desconhecido» e de «Quem é Wadih Jorge Wadih?»

Nos livros posteriores, as imagens foram se firmando em um repertório inusitado que serviu como uma luva para o teatro de elaboração de uma figura autoral: azulejos lambidos, faxineiras sendo cavalgadas, a «magnificência da sordidez» (Mirisola 2003: 26), os lugares comuns da classe média bem sucedida, um mundinho salão de cabeleireiro, a memória da avacalhação. Sexo, escatologia e muito palavrão: «todo um equipamento lubrifico em estado de ressentimento» (Mirisola 2003: 90). Essas marcas autorais vão sendo acolhidas e reforçadas pela crítica, pouco a pouco. Já no prefácio ao primeiro livro, Maria Rita Kehl dá realce ao fato de que os narradores de Mirisola são sempre os mesmos, em todos os contos, «puro sujeito da enunciação» (Mirisola 1998: 10). Enquanto em resenha publicada sobre o *Azul do Filho Morto* (2002), Hec-

tor Lima afirma que Mirisola é um «escritor já pronto, com estilo e voz próprios» (Lima 2002).

A reiteração da própria voz é um incentivo à catalogação do repertório pela crítica: «uma combinação de ironia ácida com cínico criticismo diante da sociedade e da vida literária brasileiras, numa espécie de sátira desabrida a toda espécie de convencionalismo» (Dias 2011: 6-7).

Não se pode negar que o lançamento da primeira antologia organizada por Nelson de Oliveira em 2001, *Geração 90: Manuscritos de Computador*, foi o responsável por catapultar alguns nomes ainda desconhecidos à frente do palco das Letras contemporâneas. Mirisola beneficiou-se da condição de integrante da geração 90 e aproveitou a repercussão para multiplicar o crédito que recebia. Se em *O Azul do Filho Morto*, ainda é «Um grande escritor inédito [que] atravessava as ruas ocultado [...] como se interpretasse a grande obra e ao mesmo tempo tivesse que escrevê-la» (Mirisola 2002: 106), em 2009, afirma sem hesitação: «Ora, sou um “écrivain”!» (2009: 51), definindo-se por oposição a seus pares, identificados a despachantes que trabalham para «garantir afaços, prêmios (dinheirinho fácil, muito dinheirinho), colunas sociais, traslados e tíquetes refeição» (Mirisola 2009: 101).

Seja reivindicando prêmios literários concedidos a outros, seja queixando-se contra a arbitrariedade dos editores («Para mim, os editores — com exceção do meu que está pagando uma merreca pr’eu escrever este livro — são todos uns chupadores de pica, analfabetos, cegos por opção, degenerados, mercenários e débeis mentais» (Mirisola 2002: 106), o reconhecimento também é exigido em verve demolidora em entrevistas, colocando em cena um personagem público, mitificado nos textos ficcionais.

Gostaria de sugerir que a atitude polêmica e beligerante que vem sendo reiterada não apenas nos textos ficcionais que, cada vez mais, vêm reeditando opiniões furiosas do autor contra tudo e todos em entrevistas ou nas crônicas publicadas no *Congresso em Foco*,<sup>2</sup> foi incorporada como estratégia de autofiguração autoral, desde muito cedo, mais especificamente a partir de um episódio que funciona como um mote para a reiteração da performance hoje consumada.

Entre outubro de 2000 e março de 2001, a revista *Cult* publicou em capítulos a novela *Acaju, a gênese do ferro quente*. *Acaju* era a primeira oportunidade

<sup>2</sup> É possível ler as crônicas no site <http://congressoemfoco.uol.com.br/author/marcelomirisola/>.

de o autor se mostrar para um público amplo. A agressividade, sem papas na língua, de narradores cujas opiniões politicamente incorretas parecem apenas realçar preconceitos, desperta a fúria dos leitores da revista. No número 43, a leitora Maria Augusta Reis classifica a literatura de Mirisola como um «traste escatológico» (Cult 2001). À indignação da leitora («É um acinte ao bom gosto dos leitores uma porcaria dessas, mês após mês») se contrapõe um outro e-mail (Ricardo Lísias) louvando o destaque dado à novela de Mirisola, como «marca da atenção à questão contemporânea» (Cult 2001). A polêmica rende ainda um editorial, assinado por Manuel da Costa Pinto — editor e jornalista responsável —, que aceita a classificação da novela pela leitora e diz ser este seu maior mérito, e, por extensão, da literatura contemporânea: «mimetizar literariamente o universo de indignância econômica e cultural de nossa sociedade, a pobreza simbólica de uma pequena burguesia alienada e amesquinhada pela comunicação de massa» (Cult 2001).

Em entrevistas concedidas após o incidente, Mirisola logo transforma o pitoresco da situação em crédito de sua marca, assumindo a tática beligerante da oposição contra todos e demonstrando habilidade na manipulação dos muitos elementos envolvidos na consolidação de um autor para o campo literário: «O editor perdeu uma oportunidade maravilhosa de criar um fato cultural, não um factóide. Imagina ele como editor de uma revista de literatura ser processado. Eu falei isso pra ele, era tudo que eu queria» (Lima 2002).

Ao repertório ficcional, composto de empregadas domésticas cavalgadas, atropelamento de mendigos e portadores de síndrome de Down sodomizados, o autor incorpora uma atuação pública agressiva que não perde uma boa polêmica. Encarregando-se de voltar a artilharia verbal para a reiteração de impropérios fartamente reiterados em diversos gêneros (contos, entrevistas, crônicas) ou espaços sociais (aparições públicas, redes sociais) contra o campo literário como um todo.

Em 2003, por ocasião do lançamento do projeto «Amores Expressos», Mirisola investe violentamente sua verve contra o que considera o «Bonde da Alegria». O projeto criado por Rodrigo Teixeira e João Paulo Cuenca selecionou escritores cujo propósito era a escrita de um livro por cada um dos participantes, que viajariam para diferentes capitais do mundo, permanecendo lá durante um mês, tendo o amor como tema. O foco central da polêmica girava em torno do fato de que o projeto solicitaria verba da Lei Rouanet para a realização. Mirisola escreveu cartas aos jornais, esperneou em entrevistas e mostrou-se indignado com Sérgio Sant'Anna por ter embarcado nesse bonde. É

claro que as acusações de ressentimento ficaram registradas como a versão mais provável para a réplica tão desaforada: por não ter sido escolhido, Mirisola reagia. Mas é a réplica de Sant'Anna a Mirisola que parece esfriar a polêmica, quando poderia render boa reflexão sobre nosso sistema literário.

Em breve carta, Sérgio Sant'Anna traz à baila o que me parece a questão de fundo de todo o episódio: a profissionalização do escritor e o amadorismo das práticas institucionais no que diz respeito à legitimação da profissão: «Meu caro Mirisola, você se esqueceu de que no ano passado me pediu uma carta de recomendação para uma bolsa da Secretaria de Cultura de São Paulo, para ser sustentado, só escrevendo, durante um ano? Não se lembra de que recomendei você como uma verdadeira sumidade de nossas letras?» (Sant'Anna 2007). A resposta deixa evidente o escárnio contra alguém que se intitula o paladino da moralidade, mas reforça as mesmas práticas que diz repudiar. No entanto, a leitura mais atenta subjacente a todo o episódio aponta para o fato de que se é verdade que a profissionalização do escritor avançou bastante, também é verdade que o funcionamento do campo literário, ao lado de iniciativas que visam ao incremento de políticas de concessão de bolsas e concursos que remuneram a atividade, convivem, quase esquizofrenicamente, com a manutenção de velhas práticas como o funcionamento de painelinhas e compadrios. A irônica lembrança do pedido de Mirisola por Sant'Anna parece realçar essa ambiguidade, ainda mais evidente na réplica de Mirisola que alega a participação em um concurso «que tinha regras, um corpo de jurados, critérios pré-estabelecidos e um edital público» (Mirisola 2007a).

A insistência na defesa da lisura do processo significa por tabela a idoneidade do candidato e a exceção à lógica do compadrio. No entanto, ao concluir a argumentação, Mirisola parece dar outra volta ao parafuso, espelhando o funcionamento intrincado de um sistema complexo: «Infelizmente, a carta de Sérgio não comoveu os jurados» (Mirisola 2007a).

Muitas outras «causas» integram o repertório de Mirisola. Voltando sua atenção para a Festa Literária de Paraty em 2006, o autor capitalizou instantaneamente os frutos pelo fato de não ter sido convidado oficialmente pela organização e, como em toda boa performance, fica difícil discernir se a atitude de guerrilha é causa ou efeito da negativa: «porque sou um falastrão, e devo representar alguma espécie de ameaça ao convívio de tão ilustres, sociais e educados escribas... Dava na mesma se me enviassem para a fronteira da Síria com o Líbano. Meu espírito é esse. Sempre foi, é bom que se diga» (Mirisola 2008b). Mirisola vai a essa edição da Festa para realizar uma série de reporta-

gens encomendadas pelo *Jornal Zero Hora*, mas o ataque indiscriminado aos autores participantes, à organização, à cidade, com a devida atribuição de nomes aos alvos escolhidos, rende mais uma recusa e as reportagens acabam não sendo publicadas.

O voyeurismo encarniçado que se vale da retórica ressentida não deixa de incorporar também a análise crítica de aspectos do funcionamento de nosso campo literário. Basta ver a pertinência do comentário sobre a recuperação mitificada de autores, sem que isso tenha implicações na devida reelaboração crítica de sua obra ou papel na literatura brasileira, valendo-se apenas do nome consolidado na tradição como etiqueta de comemoração para efemérides: «Quanto ao homenageado dessa edição, acertaram na mosca. Jorge Amado, esse xarope filhinho de papai Stálin, é o autor perfeito para se prestar homenagens; perfeito em vida e mais perfeito depois de morto. Existem autores com essa vocação. A outra categoria são os que fazem literatura pra valer» (Mirisola 2008b).

Os temas-alvo das polêmicas nas quais Mirisola se envolve costumam ter rendimento estrondoso, relativamente longo, pela insistência na repetição-rememoração do fato por ele mesmo, e pulverizado, já que o autor insiste na disseminação da esculhambação. Assim em «Nunca mais o lixinho do biombo», publicado em 2009 em *Memórias da Sauna Finlandesa*, encontramos várias tópicas reeditadas, agora encenadas por um narrador em primeira pessoa que encarna o modelo de «escritor bem resolvido», expondo cinicamente as engrenagens que põem a funcionar uma verdadeira máquina de fazer escritores:

Se eu fosse ser sincero e honesto comigo mesmo jamais poderia dizer “sou um escritor”. Todavia o mundo dos negócios é agressivo, Paraty é uma cidade adorável e o nível cultural de nossas “elites” é uma piada, digamos que sim, sou um escritor e um canalha cultivado. Virei um sujeito *Cult*, e fui entrevistado duas vezes pelo Edney Silvestre. A primeira foi em decorrência de um prêmio literário muito cobiçado ganho às custas de troca de favores, abraços e beijinhos, e a segunda foi por ocasião do centenário da morte de M. de A., aquele pentelho (Mirisola 2009: 27-28).

Mas é comprando briga com os integrantes do movimento *hip hop* que Mirisola deixa expostas as estratégias de elaboração de uma figura autoral. A remissão ao movimento já aparecia em *O Azul do Filho Morto* sob a mesma tática de reiteração dos preconceitos largamente proferidos pela classe média



retrógrada: «Capoeira é coisa de negão (*hip-hop, rap*, assalto à mão armada, tênis *Nike* e vaga na universidade)» (Mirisola 2002: 166). O ventriloquismo da estratégia não ficou evidente. Mirisola foi declarado inimigo número um pelos integrantes do movimento, mas toda a situação ficou ainda mais complicada quando as mesmas ideias aparecem não mais sob a chancela do gênero ficcional, mas nas crônicas semanais escritas para o site da Aol em 2004: «não basta ser assaltado por esses manos e aguentar a cara feia deles, ainda tenho que ouvir o barulho que fazem e chamar de música?» (Mirisola 2004). O próprio Mirisola mostra-se consciente da visibilidade alcançada com a oportunidade de escrever semanalmente num site de grande acesso: «Foi o maior canhão que eu tive, que era muito acesso aquilo lá.» (2010a). Em «Para encerrar o assunto», publicada em maio de 2004, Mirisola afirma estar sofrendo represálias e ameaças anônimas pelas declarações feitas e, negando que o objetivo da crônica seja a retratação, afirma sentir-se constrangido por ter de explicar o óbvio, encarando o texto como uma espécie de «autoflagelação intelectual». De forma inesperada, Mirisola tenta explicar-se desmascarando-se a si mesmo, na tentativa de recuperar o que foi velado pela verdadeira-falsa performance: «não há como negar que o “discurso” originado de toda esta miséria, surte um efeito devastador, incomoda, apavora feito um “assalto à mão armada”» (Mirisola 2004). Assim, a literalidade é tomada como mero arremedo, arma poderosa se encarnada performaticamente: «Sem os meus preconceitos, já disse, e insisto eu não seria nada» ou ainda «essa gente desconsidera a possibilidade de Bruno & Marrone como uma ferramenta de retórica» (Mirisola 2004).

Entretanto, não parece muito fácil se deixar dobrar pelo argumento, principalmente porque ele é antecedido de «confissões» sobre a repugnância causada pelo «barulho e o monocordismo» (Mirisola 2004) das músicas e as declarações nada lisonjeiras sobre Mano Brown e Ferréz. Enfim, não é possível ler sempre a partir da mesma chave de leitura qualquer texto de Mirisola. Se a seriedade parece de antemão descartada, resiste em ilhas isoladas ao longo do texto, empenhando-se em refratar uma figura pública de escritor que nunca brinca em serviço: «grande parte dos meus detratores (mauricinhos e manos) está acostumada com as rimas e o monocordismo e não tem sabido separar alhos de bugalhos. Aí tenho que dar coices mesmo» (Mirisola 2007b: 135).

A partir do episódio, Mirisola recria-se em mitos, reafirmando em entrevistas, crônicas e na ficção que precisou sair fugido da quitinete da Praça Roosevelt, em São Paulo, porque temia por sua vida. Mas, em 2007, volta à carga ao reativar as críticas a Mano Brown. A crônica é reproduzida no *site* de Fer-

réz, mas a reincidência dos ataques é considerada em clave distinta: insinua-se que Mirisola quer inventar uma polêmica, requeitando os assuntos e repetindo impropérios, para criar um factóide: «depois de falar mal de mim, e pegar carona em toda reportagem que eu saia, e até dar palpite na tatuagem do meu braço, o grande escritor de fotonovelas Marcelo Mirisola vem com seus pensamentos brilhantes mais uma vez» (Ferréz 2007).

Mas se roteiro houve, o *script* parece ter desandado. De escritor polêmico, entendido positivamente como escritor que incomoda e reconhecido como um dos mais brilhantes de sua geração, Mirisola passa a ter associada a seu nome de escritor a fama de encrenqueiro oportunista que não perde a chance de uma boa polêmica para aparecer. Como resposta a essa imagem erigida à revelia, o autor tem apostado em acusações de blindagem da imprensa cultural que lhe impõe o isolamento e na persistência da atitude de combate: «A minha situação é essa: apanhando bastante e batendo em dobro» (Mirisola 2008c).

O episódio em torno da reportagem feita pela *Folha de São Paulo* por Josélia Aguiar por ocasião do lançamento de *Charque* é emblemático dessa nova máscara.

Com o título «Fama de encrenqueiro atrapalha lançamento de livro de Mirisola», a reportagem desenha para o escritor um perfil alentado pelo próprio autor, mas que se volta contra ele como um feitiço que se vira contra o feiteceiro: «Na década que separa os dois livros, o autor apareceu mais na web e na imprensa por fanfarras e polêmicas. Tantas que afastaram colegas, curadores e críticos e o tornaram difícil de tratar até em reportagens» (Aguiar 2011).

A performance pública do escritor é apontada como um empecilho não apenas à convivência com os pares (basta ler o simpático depoimento de Marcelino Freire que relewa o apelido de «pavão cabeçudo» dado a ele por Mirisola), mas também é entendida como compensação à decadência de sua ficção por Joca Terron: «ele parece ter parado em *Azul[do filho morto]*» (Aguiar 2011). Encurralado por sua própria tática, Mirisola não se dá por vencido e exige direito de resposta. No sábado seguinte, ocupando o mesmo espaço concedido à reportagem publicada pela *Folha de São Paulo*, Mirisola repudia o rótulo de caçador de resenhas, rejeitando a acusação de projetar escândalos arquitetados. Para amenizar o fato de que para o bem ou para o mal já está envolvido em nova polêmica, pois dramatizando o teatro que repudia, reafirma a atuação tantas vezes posta em cena, alega que, se fosse encrenqueiro de verdade, pediria indenização contra danos morais pela matéria publicada e aproveita a oportunidade para reiterar a performance pública, confirmando que não lhe

importa a convivência com despachantes literários, pois tem uma obra a zelar. Como desfecho, afirma que o lançamento do livro, ao qual a *Folha de São Paulo* não ofereceu cobertura, foi um sucesso.

A aposta no ressurgimento da aura em torno da figura do escritor é apenas uma das consequências da valorização do espaço biográfico no contemporâneo. O mito do escritor pode ser elaborado mesmo antes de seus textos e reafirmado em suas declarações à imprensa ou na própria ficção. Marcelo Mirisola é apenas um caso exemplar desse procedimento. O próprio autor, que investe na mitografia como marca da indistinção entre vida e obra, lamenta que a estratégia autoficcional tenha se popularizado tanto: «Digamos que eu fui “Mirisolado”, entende?» (Mirisola 2008c).

Mas se até agora nesse texto nos detivemos em moldar para o leitor as forjas de preparação da figuração autoral de Mirisola acompanhando alguns episódios que desenham as linhas de seu retrato, talvez valha a pena considerar daqui por diante como mote a observação de Joca Terron, reproduzida acima, que insinuava que a preocupação com a elaboração da mitografia pessoal estaria matando a obra do escritor.

Respondendo à pergunta sobre quem é Mirisola, o próprio autor afirma: «Eu diria que é um cara que arruma algumas encrencas e sofre por conta da confusão que fazem entre ele e uma tal de “voz em primeira pessoa”» (2010b). A estreita imbricação entre a performance pública do escritor e seu texto é a grande estratégia responsável pela inscrição do nome do autor para o campo literário contemporâneo. Mas a repetição do repertório, reiterado na performance pública ou no texto ficcional, também pode dar sinais de esgotamento se não conseguir se reinventar e indiciar a exaustão e a aporia de uma voz narrativa. Gostaríamos, então, de nos arriscar ao comentário que realçasse passagens em que a repetição e a diferença, a fixação e a mobilidade, duas faces no jogo de constituição da assinatura, de construção de um nome de autor, aparecem em tensão nos textos ficcionais de Marcelo Mirisola.

Me inventei para caber dentro da minha invenção.

MIRISOLA (2005: 72)

Até agora nossa análise apostou em que o investimento hiperbólico do próprio autor na sua autofiguração contaminou uma rede complexa de elementos do sistema literário (editores, jornalistas culturais, críticos literários), servindo

como pauta para o comentário da produção literária. Se o mito de autor que aí se origina parece-se muito mais a uma improvisação para fazer a diferença no disputado campo da geração 90 da literatura contemporânea brasileira, as «gambiarras», verdadeiras instalações polêmicas que atiravam contra tudo e contra todos, foram aos poucos sendo incorporadas como estratégias ao repertório autoral: «Quando Fátima chegou à choperia [...] causou um baita alarde. A moça vinha acompanhada por um autor que falava grosso, detonava a vidinha da classe média, ostentava um vasto vocabulário obsceno, não tinha pudores com seus próprios fetiches e surpreendia o leitor num estilo aparentemente confessional» (Mirisola 2006).

A autofiguração pública, cultivada com afincio, encontrou no jogo autoficcional, tramado desde o primeiro livro, o par adequado para a formação do nome do autor: «no começo, não podia fazer nada diferente de usar as entrelinhas e mentir pela metade» (Mirisola 2009: 57). A boa recepção à estratégia pela crítica confirmaram Mirisola como uma exceção, reconhecendo em sua prosa uma estranheza na elaboração sintática dos períodos que materializavam conteúdos bizarros: as «noias de mandiopã» (Mirisola 2009: 83), os azulejos lambidos, as pequenas torturas impostas às musas de ocasião, Marisetes, Vanusas ou Joanas.

Mas as «gambiarras» começaram a falhar. O rótulo de encenqueiro, mais recentemente colado à imagem do autor, parece indiciar o desmonte de uma performance encenada. Empenhado no papel de agente literário de si mesmo, Mirisola não perde a oportunidade para alardear boicotes a seu nome e à sua obra, mas, na ficção, o autor parece elaborar uma autorreflexão sobre sua trajetória: «Já fui melhor. Bem melhor. Sobretudo para vomitar minhas arrogâncias. Um arrogante não pode deixar o desespero tomar conta da situação. Fiz tudo errado. Antes eu disfarçava melhor o desespero, e a arrogância servia como recheio que — na verdade — nunca passou de enfeite.» (Mirisola 2011: 87).

Se o mito público criado com participação fundamental do autor parece dar mostras de esgotamento, como anda o repertório, a ficção de Mirisola? Se o pressuposto aqui analisado de que a autofiguração pública do escritor é moldura eficiente para a elaboração da paisagem ficcional, a pergunta torna-se inevitável.

A assinatura agressivamente inscrita no surgimento do autor para o campo literário é louvada pela imersão cínica de seus textos no imaginário da classe média alienada. Nos três primeiros livros, *Fátima Fez os Pés...*, *O Heroi Devolvido* e *O Azul do Filho Morto*, o repertório de «gratuidades, banalização da crueldade, opções pelo grotesco, pelo escatológico, pela sordidez, o humor

corrosivo e a prosa do escracho» (Mirisola 2007b: 144) apresentam e consolidam uma marca. Mas já a partir de *Bangalô*, é possível notar um deslocamento, uma tentativa de alterar o desenho da assinatura, já que a melancolia serve de contraponto ao cinismo: «Talvez o que me mantenha seja mesmo esta solidão amaldiçoada, doída e confusa» (Mirisola 2003: 39). O deslocamento também é notado pela crítica. Na orelha à *Joana a Contragosto* (2005), Ricardo Lísias comenta como o romance funciona como uma espécie de balanço do estilo autoral, considerando-se o livro como exemplo de uma modificação da assinatura: «[*Joana a Contragosto*] é em muitos aspectos um ritual de passagem: para os leitores de Mirisola, o livro significa a confirmação das linhas principais de uma obra que já está solidificada e, por outro lado, o surgimento efetivo de um lirismo que já vinha se anunciando”. Mas, em 2006, em ensaio publicado em uma revista acadêmica o próprio Lísias, comentando comparativamente *O Azul do Filho Morto* e *Joana a Contragosto*, parece voltar atrás no diagnóstico. Reafirmando a presença do lirismo, nega que o último romance dê «a impressão de constituir algum ritual interno à obra de transição» (Lísias 2006). Não me interessa aqui discutir a convivência entre o cínico (mal) dissimulado e o melancólico cafajuste, laboriosamente cultivada nas narrativas de Mirisola. O mais instigante para a minha argumentação é a observação de Lísias sobre o deslocamento da assinatura, uma vez que o realce à melancolia parece requerer um desdobramento à assinatura do autor.

Mais do que realçar o matiz melancólico da prosa de Mirisola, *Joana a contragosto* investe na metaficcionalização da própria condição do escritor no cenário literário contemporâneo expondo as aporias de inscrição de uma marca de autoria, pondo a descoberto as estratégias de ficcionalização da própria figura autoral nas narrativas, a imagem pública cultivada pelo escritor. O reconhecimento do deslocamento desvela-se através da auto-análise empreendida pelo próprio narrador-personagem que denega sem pudores os mecanismos da performance em operação: «se mudei ou não, não interessa» (Mirisola 2005: 161).

Mas a volta atrás presente no comentário de Lísias à obra de Mirisola aponta para a dificuldade de inscrever contra-assinaturas, de reelaborar a inscrição inicial da assinatura, principalmente quando o gesto signatário é lançado a partir da aposta muito empenhada na consolidação de um nome de autor, conjugando a performance pública à elaboração de uma obra ficcional.

Depois de *Joana a Contragosto*, Mirisola publicou *Notas da Arrebenção* (2005), em que reúne textos já publicados esparsamente em antologias ou revistas acadêmicas (só a peça «Luto» é inédita), *O Homem da Quitinete de Mar-*

*fm* (Mirisola 2007b), reunindo as crônicas escritas para o site AOL e *Proibição* (Mirisola 2008b), uma coletânea de textos que receberam negativas à publicação pela grande imprensa.

Mirisola só retorna à cena com um novo romance em 2008, *Animais em Extinção*, e a dicção que apontava para a reinvenção de sua voz autoral através do investimento na tensão entre o lirismo melancólico e a verve cínica, anunciada nos romances anteriores, aparece recalçada para que o repertório possa se repetir: «A mesma situação de 1993. A diferença é que naquela época eu tinha 27 anos, meus pentelhos não haviam embranquecido, e a vista era de frente para o mar» (Mirisola 2008a: 7).

Se é possível reconhecer, ainda em forma incipiente, em *Joana a Contragosto* o impasse da renovação do texto ao enfrentar a aporia pela constituição de uma assinatura já fartamente explorada, aliada a uma vontade de recapitular os passos de elaboração da figura autoral («quero tentar entender por que cheguei até aqui» [Mirisola 2005: 27]), a leitura de *Animais em Extinção* prova que a retomada do velho repertório, e, principalmente, do apelo à memória dá mostras de cansaço: «o tipo da coisa — o repertório — defunta de si mesma (e rediviva para os outros... na falta do que falar...) que sinceramente, já me encheu o saco» (Mirisola 2008a: 120).

Embora o realce ao comentário metaficcional que elabora uma reflexão sobre a própria trajetória venha se afirmando a partir de *Joana a Contragosto* e possa, ele mesmo, ser entendido como uma manobra de deslocamento dentro do próprio repertório, gostaria de sugerir que a volta à sua própria assinatura («remoer as lembranças» [Mirisola 2008a: 42] e chafurdar em escatologias e deboche), à marca singular colada ao nome de autor Marcelo Mirisola, não encontra saída a não ser na falsificação de si mesma, na repetição à exaustão do mais do que contado e, ainda que o comentário lúcido do narrador ajude à crítica a traçar o mapa dessa trajetória autoral, soa como se o escritor se sentisse traído pela posteridade que tramara: «era como se tivesse perdido a estratégia, e agora fosse alvo de si mesmo» (Mirisola 2009: 75).

A estratégia de piratear a si mesmo pode ser entendida como uma resposta à apropriação indébita de sua assinatura, que, copiada à revelia, mina a potência de sua escrita: «um monte de gaiatos e gaiatas (que não compreenderam absolutamente nada dos meus livros) acharam que podiam fazer a mesma coisa» (Mirisola 2011: 182).

A estratégia de elaboração da *persona* autoral como construção pública foi eficaz para a inserção de sua assinatura («de 2000 a 2004, usufruí da sensação

de ser a bola da vez. Virei freguês do programa da Marília Gabriela. Passei a ser notícia, e meus livros eram resenhados pelos articulistas mais importantes do país» [Mirisola 2011: 111]), pois o personagem-tipo autoficcionalizado, apoiando-se na ambiguidade da performance, cristalizou-se como marca. No entanto, as gambiarras ajambradas para tornar bem sucedido o procedimento parecem dar sinais de esgotamento, não apenas na existência social do nome do autor, mas também na matéria ficcional: «Sempre usei o burburinho e a confusão para dar meus pitacos. Mas creio que agora essa tática (em termos extra-literários) não é mais eficiente» (Mirisola 2008d).

O trabalho de elaboração da figura autoral autoficcionalizada, agora no próprio texto, resiste à rasura através da cópia de si mesmo. E mesmo essa consciência da elaboração de si, da obra, em *ritornello*, quer ser capitalizada em benefício da construção de sua imagem como autor: «Até a fraude em que me transformei fazia parte do meu repertório. Daí que não era fraude» (Mirisola 2009: 84).

O deslocamento dá lugar à paralisia. Os vários e reiterados empréstimos à própria assinatura, em nome do autor, roubam-lhe o crédito e a experiência de leitura parece contaminada pelo enguiço. Toda essa operação parece ficar mais evidente com *Charque, Uma autobiografia, vá lá*, lançada em 2011. Ao contrário do que afirma o narrador de «Mesa 5», conto de *Memórias da Sauna Finlandesa*, é difícil negar o constrangimento que o retorno do mesmo causa à obra do escritor.

Em *Charque*, Mirisola retoma as memórias do personagem de *O Azul do Filho Morto*, agora para inserir (quantas vezes mais?) a «primeira pessoa» no seu devido lugar». Circunstanciando o livro, o autor afirma que a justificativa para a publicação está no cancelamento de uma encomenda feita por uma revista acadêmica para que publicasse sua biografia literária e na insistência do escritor Ricardo Lísias, para que o texto fosse escrito. O reconhecimento de que o assunto é requentado («vou me repetir», «outra vez aquele narrador na primeira pessoa?») não evita a sensação de que o livro que temos nas mãos é um plágio do próprio autor, de suas próprias memórias ficcionalizadas. Afinal, aí aparece reiterada a formação afetiva do «garoto triste, batendo punheta em 1972» (Mirisola 2012: 24).

É possível ainda ler a publicação como mais um exemplar do velho estilo laboriosamente conquistado, apostando na hipocrisia e no engano da confissão de que o livro é o resultado da «preguiça de continuar chamando EU de *outro*» (Mirisola 2011: 11). Mas o próprio mecanismo parece girar em falso e

não convencer: muitos personagens, situações e comentários que aparecem aqui, no livro proclamado «autobiográfico mesmo», já eram conhecidos dos leitores de *O Azul do Filho Morto*. Mirisola é um tão completo fingidor que pode fingir que sua autobiografia é a autobiografia de verdade?

Se a tática executada laboriosamente na elaboração de seu nome de escritor foi a exploração da mitologia, da figuração autoral que se arma a partir do «personal-biográfico y también por dinámicas textuales» (Premat 2009: 35), como tentamos provar nesse ensaio, arriscando-se a mais uma dobra na performance da simulação de si mesmo, Mirisola arrisca-se também a colocar a perder todas as intrincadas sutilezas do jogo do campo literário contemporâneo mantidas na relação entre a espetacularização da figura autoral e a composição de uma obra de ficção.

Apesar de todo o esforço de Nilo Oliveira, que escreve um posfácio ao livro, tentando realçar que o papel da ficção coloca em xeque o valor da verdade, *Charque* é um demérito à obra de Mirisola porque é a prova material do desvelamento escancarado, explicativo demais, de todos os procedimentos constituídos nos próprios textos, e na própria performance pública, e que fizeram de Mirisola, um autor. Torçamos para que essa jogada ensaiada não transforme o leitor em adversário, nem o autor em apenas uma «espécie de folclore de [si] mesmo» (Mirisola 2011: 52)

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR, Josélia (2011). «Fama de encrenqueiro atrapalha lançamento de livro de Mirisola». *Ilustrada, Folha de São Paulo*, 5 de novembro [em linha] [14 fevereiro 2017] <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0511201122.htm>>.
- AMÍCOLA, José (2007). *Autobiografía como autofiguración: Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- AZEVEDO, Luciene (2007). «Autoria e performance». *Revista de Letras*, 47.2, 133-158.
- AZEVEDO, Luciene (2008). «Autoficção e literatura contemporânea». *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, 12, 31-49 [em linha 20 maio 2016] <<http://www.abralic.org.br/revista-abralic/downloads/revistas/1450371372.pdf>>.
- BARTHES, Roland (2004). «A morte. do autor». *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes.
- CULT: *Revista Brasileira de Literatura* (2001), 43, Outubro.
- DIAS, Angela Maria (2011). «Dicções do abjeto na contemporaneidade: as obras de M. Mirisola e Nuno Ramos». *Estudos: Linguísticos e Literários*, 43, 45-67, Salvador



- [em linha] [14 maio 2016] <<https://portalseer.ufba.br/index.php/estudos/issue/download/1090/4>>.
- FERRÉZ (2007). «Mirisola (de novo)». Blog de Ferrez, 18 de março [em linha] [20 de março de 2016] <<http://ferrez.blogspot.com.br/2007/03/mirisola-de-novo.html>>.
- LIMA, Hector Gouvêa (2002). «Marcelo Mirisola, o melhor autor que você não conhece». *Entrevista de Marcelo Mirisola para o site www.somlivre.com.br* [não mais disponível em linha] [03 de junho].
- LÍSIAS, Ricardo (2006). «Capitulação e Melancolia». *Novos Estudos CEBRAP*, 76, 289-293 [em linha] [14 maio 2016] <<http://www.scielo.br/pdf/nec/n76/18.pdf>>.
- MIRISOLA, Marcelo (1998). *Fátima fez os pés para Mostrar na Choperia*. São Paulo: Estação Liberdade.
- MIRISOLA, Marcelo (2002). *O Azul do Filho Morto*. São Paulo: Editora 34.
- MIRISOLA, Marcelo (2003). *Bangalô*. São Paulo: Editora 34.
- MIRISOLA, Marcelo (2004). «Para encerrar o assunto». [Crônica publicada no site AOL em 28 de maio. Não mais disponível em linha].
- MIRISOLA, Marcelo (2005). *Joana a Contragosto*. São Paulo: Record.
- MIRISOLA, Marcelo (2006). «Marcelo a contragosto». *Correio Braziliense*, 30 de janeiro [em linha] [14 fevereiro 2017] <<http://www.fndc.org.br/clipping/marcelo-a-contragosto-9306/>>.
- MIRISOLA, Marcelo (2007a). «Fala, Mirisola». *Todo Prosa*, 22 de março [em linha] [30 março 2016] <<http://todoprosa.com.br/fala-mirisola/>>.
- MIRISOLA, Marcelo (2007b). *O Homem da quitinete de Marfim*. São Paulo: Editora 34.
- MIRISOLA, Marcelo (2008a). *Animais em Extinção*. São Paulo: Record.
- MIRISOLA, Marcelo (2008b). *Proibidão*. São Paulo: Demônio Negro.
- MIRISOLA, Marcelo (2008c). «Entrevista de Luciano Trigo», 22 de novembro [em linha] [14 maio 2016] <<http://g1.globo.com/platb/maquinadeescrever/2008/11/22/entrevista-marcelo-mirisola/>>.
- MIRISOLA, Marcelo (2008d). «Primeiras notícias do canil». *Congresso em Foco*, 24 de fevereiro [em linha] [14 fevereiro 2017] <<http://m.congressoemfoco.uol.com.br/opiniaocolumnistas/primeiras-noticias-do-canil/>>.
- MIRISOLA, Marcelo (2009). *Memórias da Sauna Finlandesa*. São Paulo: Editora 34.
- MIRISOLA, Marcelo (2010a). «Entrevista: Marcelo Mirisola». Ana Cecilia Reis; Áurea Alves; Gustavo Dumas; Rodrigo Domit. *Algo a dizer*, 32/Maio [em linha] [14 maio 2016] <<http://www.algoadizer.com.br/edicoes/materia.php?MaterialID=498>>.
- MIRISOLA, Marcelo (2010b). «“Adoro confusão” – Marcelo Mirisola». Jovino Machado. *Cronópios*, 16 de março [em linha] [14 fevereiro 2017] <<http://www.cronopios.com.br/content.php?artigo=10527&portal=cronopios>>.
- MIRISOLA, Marcelo (2011). *Charque*. São Paulo: Barracuda.
- OLIVEIRA, Nelson (2003). *Geração 90: os transgressores*. São Paulo: Boitempo Editorial.

- PREMAT, Julio (2009). *Héroes sin atributos: Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- SANT'ANNA, Sérgio (2007). «Com a palavra Sérgio Sant'Anna», *Todo Prosa*, 21 de março [em linha] [30 março 2016] <todoprosa.com.br/com-a-palavra-srgio-santanna/>.
- SPERANZA, Graciela (2006). *Fuera de Campo: Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Barcelona: Anagrama.