

UM AUTOR DE PAPEL? REFLEXÕES SOBRE O PAPEL
DO AUTOR CONTEMPORÂNEO NA OBRA DE
MARCELO MIRISOLA

Regina Coeli Machado e Silva¹
Alessandra Valério²

RESUMO: A ficção contemporânea tem buscado novas formas de contar as suas histórias. Entre as estratégias narrativas que aparecem de modo mais freqüente, encontram-se o fortalecimento da perspectiva subjetiva do narrador em 1ª pessoa. Unida à ampla utilização da 1ª pessoa, encontra-se, com freqüência, a fusão das figuras do narrador e do autor que passam a se manifestar em uma só voz. Esse recurso é utilizado em muitas obras do escritor Marcelo Mirisola, em especial nos romances *O azul do filho morto* (2002) e *Joana a contragosto* (2005). Ao utilizar o seu nome próprio na extensão de suas obras, Mirisola articula uma figura autoral, que se manifesta tanto na ficção como fora dela, no espaço midiático. Tal procedimento além de expor as engrenagens da construção literária, levanta questionamentos acerca dos novos lugares ocupados por escritores, obras e leitores em uma sociedade midiaticizada. Essa mobilidade está atrelada, principalmente, a um novo processo de concepção da escrita, que na atualidade se difere essencialmente do passado. Em função disso, este artigo resgata a trajetória sócio-histórica do papel do autor na sociedade ocidental para, posteriormente, compreender as condições de produção contemporâneas que permitem a reconfiguração da posição da figura autoral.

PALAVRAS-CHAVES: Literatura contemporânea, autoria, Marcelo Mirisola.

¹ Professora da Unioeste Campus de Foz do Iguaçu, Doutora em Antropologia Social pela UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro/Museu Nacional)
Email: coeli.machado@yahoo.com.br

² Alessandra Valério é discente do Programa de pós-graduação Stricto Sensu da Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Mestrado em Letras- Linguagem e Sociedade, Linha de pesquisa: Linguagem Literária e Interfaces Sociais. Desenvolve pesquisa sobre a Narrativa Contemporânea, especificamente, nas obras de Marcelo Mirisola sob a orientação da Profª Dra. Regina Coeli Machado e Silva. Email: profealevaler@hotmail.com

ABSTRACT: The Contemporary fiction has been seeking new ways of telling its stories. Among some more frequent narrative strategies its possible to see the strengthening of the subjective perspective in the first person narrator. Together with the use of the first person its also possible to notice the fusion of the narrator's figure and the author who start to manifest one voice. The resource is used in many works done by Marcelo Mirisola, especially in his novels *O azul do filho morto* (2002) and *Joana a contragosto* (2005). By using his own name throughout his books Mirisola articulates an authorial figure which manifests itself both within the fiction and outside of it in the media field. Such strategy not only exposes the makings of the literary construction but also makes readers question about the places occupied by writers, works and readers in a society that values media. This mobility is linked mainly to a new process of the writing concept that nowadays is essentially different from the past. As a result, this article brings back the socio-historical role of the author in Western society in order to understand the contemporary conditions of production that allows a reconfiguration of the authorial figure.

KEYWORDS contemporary literature, author, Marcelo Mirisola.

Em 2008, Eduardo Coutinho lança *Jogo de Cena*, um misto de documentário com ficção, cuja característica principal é o jogo com as fronteiras entre o real e fictício. O filme parte da proposta insólita de um anúncio de jornal que convoca mulheres a subirem em um palco de teatro e contarem suas histórias. São depoimentos verdadeiros ou fictícios? A estratégia dramática reside justamente no fato de, em meio a mulheres aparentemente comuns, surgirem atrizes interpretando as mesmas histórias relatadas por aquelas desconhecidas.

Essa sobreposição entre ficção e realidade tem se tornando um recurso narrativo utilizado com notória frequência no universo literário da atualidade. Para Moriconi, a prosa contemporânea se caracteriza por uma vocação subjetiva e memorialista “o traço marcante na ficção mais recente é a presença autobiográfica real do autor empírico em textos que por outro lado são ficcionais” (2006: 161). Tal peculiaridade pode ser observada em *Berkeley em Belagio* (2002), de João Gilberto Noll, que traz à cena um escritor de meia-idade com

uma bolsa de estudos da Universidade de Berkeley, na Califórnia, para escrever um romance. Juntam-se a ele Miguel Sanches Neto com o romance *Chove sobre Minha Infância* (2004), resgate memorialístico da infância pobre do autor no interior do Paraná. O livro reproduz, inclusive, com fotografias pessoais e recortes de jornais do período, embora o autor não o classifique como memórias mas como “retalhos”; Cristóvão Tezza foi premiado recentemente (Jabuti 2008) com o romance *Filho Eterno* (2008) cujo eixo narrativo se situa no nascimento de seu filho Felipe, na década de 80, portador da Síndrome de Down; Carlos Heitor Cony com *Quase Memória* (1995), depարou-se com a dificuldade de classificá-lo enquanto gênero literário, por isso o subtítulo: “quase-romance”. A mesma questão aparece com frequência nos romances *Stella Manhattan* (1985), *Viagem ao México* (1995), e nos contos *Histórias Mal contadas* (2005) de Silviano Santiago.

Nesta estratégia, destaca-se a prosa de Marcelo Mirisola cuja ficção não só utiliza tal recurso narrativo como o radicaliza, por meio de uma voz narrativa, em 1ª pessoa, autobiográfica que se repete em todas as obras publicadas pelo autor. Nascido em São Paulo, em 1966, Mirisola publicou *Fátima fez os pés pra mostrar a choperia* (2001), *O Azul do Filho Morto* (2002), *Bangalô* (2003), *Joana a Contragosto* (2005), e atualmente é colunista do site *Uol*. Possui contos e novelas publicadas em vários jornais e revistas do país, entre eles, a novela *Acaju: síntese do ferro quente*, na revista *Cult*. Manuel da Costa Pinto, ensaísta e editor da revista, que ressalta a singularidade do estilo do autor: “Junto com Fernando Bonassi, MM criou no Brasil um gênero novo: a literatura suburbana. Sua maravilhosa linguagem é uma demoníaca mistura de deboche oral e livres associações de ideias”

As obras de M.M. foram objeto de crítica da imprensa comum que viu nelas uma “pretensa iconoclastia, pornografia, homofobia e machismo”, como afirmou Jerônimo Teixeira, jornalista da revista *Veja*, em 2005. Marcelo Mirisola teve seu nome vinculado a um grupo de escritores contemporâneos autodenominados de Geração 90, expressão esta, criada por Nelson de Oliveira que, em 2001, decidiu reunir uma coletânea de contos dos principais escritores, representantes, segundo ele, de uma geração de transgressores. O rótulo foi muito questionado e criticado, inclusive por MM, que, em entrevis-

tas, nega fazer parte desse grupo, diz-se ofendido com a afirmação de buscarem a “excelência do texto” afirmando não ser “um executivo de letras”.

A voz polêmica e irascível do narrador MM que perpassa todos os seus romances e contos e até mesmo as crônicas publicadas pelo site Uol, extrapola o universo ficcional de seus livros e se estende ao campo literário atual por meio da postura controversa assumida pelo autor. Mirisola faz questão de confundir ficção e realidade, autor e narrador em uma só figura, enfeixada no nome próprio do escritor. Sob o aspecto inédito desse recurso, MM narra as suas histórias de modo autobiográfico e, por meio da mesma voz, direciona as suas críticas, em entrevistas e palestras do espaço cultural brasileiro. Mais do que o simples jogo de referencialidade, Mirisola faz de sua função de escritor uma ficção, ou seja, um personagem performático que vai compondo sua subjetividade, não ao longo de um só romance, mas a cada obra por ele publicada. Essa estratégia é o que singulariza o conjunto de suas narrativas, transformado as obras em etapas da elaboração do personagem-autor, projetos inacabados da construção de uma identidade autoral através da criação de uma ficção de si.

Mirisola, ao mesmo tempo em que narra, expõe as engrenagens de funcionamento da literatura. A reflexão sobre as escolhas a serem tomadas são feitas ali mesmo, no romance, junto ao leitor. As relações conflitantes que envolvem a negociação de valores com o mercado editorial, assim como as decisões arbitrárias sobre prêmios literários, o papel do autor frente a isso tudo, a função da literatura contemporânea nesse meio, em suma, o *making off* passa a fazer parte do plano principal da narrativa, é personificado e assume seu lugar junto aos personagens.

Essa recente postura autobiográfica assumidas pelos autores contemporâneos, radicalizada por Mirisola, pode caracterizar uma peculiaridade da literatura do presente? O que essa reivindicação de presença do autor pode significar no contexto atual? Há algum tempo a crítica estruturalista decretou a “morte do autor” e desvinculou sua presença da construção de sentido da obra, Barthes (2004) chegou inclusive a afirmar que o escritor não passa de uma “figura de papel”. Por esse viés, pode-se afirmar que Mirisola não passa de um autor “de papel”? Para uma compreensão mais abrangente da questão, o

presente artigo retoma o debate sobre a questão autoral que atravessou o século XX para, então, confrontá-la com as forças que regem o campo literário do século XXI, contexto no qual, a obra de Mirisola se mostra como um modelo bem representativo da questão.

O AUTOR: DA MORTE AO RENASCIMENTO

Durante o período antigo e medieval, segundo Chartier (2006), as histórias, cânticos e poemas circulavam entre as pessoas por meio da oralidade. Com isso, a obra estava em permanente processo de criação, pois quem narrava tinha a liberdade de modificar passagens, acrescentar ou retirar informações. Desse modo, era incompatível a ideia de um autor ou de uma obra com início, meio e fim.

Com a invenção da prensa de Gutemberg, abrem-se novas possibilidades para a difusão de um saber que, até então, era restrito ao espaço da igreja, dos mosteiros. Mesmo assim, a reprodução, em síntese, era de textos religiosos, da bíblia e alguns textos clássicos, portanto a questão da autoria ainda não se colocava.

Foucault (2006), em *O que é um autor?*, afirma ter sido a modernidade o momento da emergência da figura do autor como nos é conhecida hoje. Uma vez que foi nesse período que ocorreu a conquista do poderio econômico e político pela burguesia apontaria vários questionamentos sobre a ordem vigente imposta pela aristocracia, descrendo na legitimidade do poder do Estado Real e da Igreja. Os aristocratas que contavam com ascendência divina como salvo-conduto de suas ações serão destituídos pela meritocracia burguesa e seu sistema ideológico.

Nesse contexto, onde os discursos ganham relevância subversiva e poder de transgressão, que Foucault (2006) afirma ter surgido a primeira condição para o nascimento do autor: na ideia de propriedade e a apropriação e também de responsabilidade penal sobre o conteúdo do texto. No momento em que se percebeu o discurso como um ato que poderia circular no campo do sagrado ou do profano, do lícito e do ilícito o autor se torna a figura a ser responsabilizada pelas consequências desses ditos e passível de punição.

Entretanto essa condição não cobre uniformemente to-

dos os discursos que circulam socialmente. Foucault (2006) aponta uma inversão interessante ocorrida transição da Idade média para a Idade Moderna: enquanto na primeira, os textos científicos exigiam autoria para que se pudesse responsabilizar e punir o escritor por eventuais postulações contrárias ou ofensivas à moral e ao discurso vigente do período; os literários prescindiam da figura do autor. Já na modernidade, os discursos da cientificidade apagaram a função-autor em prol da demonstrabilidade e rigorosidade de seus métodos; o discurso literário, por sua vez, passou a ser concebido como resultante da genialidade e criatividade de seu autor, em consonância com a já citada ideologia individualista que organizou o pensamento ocidental moderno. Desse modo, tornou-se impossível pensar um texto sem autor

[...] os discursos literários já não podem ser recebidos se não forem dotados da função autor [...] E se na sequência de um acidente ou da vontade explícita de um autor, um texto nos chega anônimo, imediatamente se inicia o jogo de encontrar o autor (FOUCAULT, 2006:49).

Foucault (2006) concebe a autoria como um princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem de sentido, como foco de coerência, de modo que o nome do autor asseguraria uma função classificativa que agrupa determinados textos, caracterizando o modo de ser do discurso.

Durante muito tempo, a concepção de um estilo, resultante da transferência da personalidade do autor para o texto, fez com que se buscasse, na obra, regularidades estilísticas que provavam que ela pertencia a determinado escritor. E mesmo quando a dúvida não era acerca da autenticidade da obra, a crítica literária buscava explicações sobre a presença de certos acontecimentos, fatos do texto na biografia do autor. Essa prática, amparada pela ideologia individualista moderna, pela crença no sujeito cartesiano e na transparência da linguagem, fez buscar no texto a intenção do autor como forma de decifrar os significados ocultos nele encontrados.

Interessante verificar o ranço dessa concepção de “gênio criador” na própria legislação sobre os direitos de propriedade autorais da atualidade. Fundamentada na ideia da originalidade, na singularidade da combinação de forma e conteúdo como reflexo do estilo, a lei do direito do autor fundou o *copyright* contemporâneo. Ou seja, parte-se da premissa da impossibilidade de haver coincidências de gênios criadores e da singula-

ridade do indivíduo e sua forma de expressão.

Barthes (2004), em seu artigo intitulado *A morte do autor*, como Foucault, enfatiza essa obsessão da cultura moderna pela figura do autor “o autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida pela nossa sociedade [...], ela descobriu o prestígio pessoal do indivíduo, ou como se diz mais nobremente, da «pessoa humana»” (BARTHES, 2004:01). Se o individualismo iria fortalecer essa figura autoral, a crítica viria a sacralizá-la a tal ponto que Foucault (2006) compara a crítica literária moderna à exegese cristã, no sentido de que ambas tentam provar o valor de um texto por meio da santidade do autor.

Mas essa “tirania do autor” apontada por Barthes (2004) passa por uma fase de desconstrução potencializada pelos postulados de Nietzsche que questionava a existência de Deus, do homem e da verdade. A crítica nietzscheana desconstrói toda ideia edificada em torno do sujeito cartesiano, soberano e dono de sua vontade, apontando-o como uma das principais falácias da modernidade, não passando de uma fantasia dos “fracos” para justificarem suas fraquezas em prol de uma fictícia liberdade.

Essa desconstrução do sujeito não perdoou o autor, no século XX, a vontade de verdade incidia também na crítica ao capitalismo e suas formas de dominação, o que levou a vertente marxista a condenar não só o sujeito à estrutura alienante do poder, mas também o autor como desdobramento disso.

Segundo Barthes (2004), em Mallarmé foi possível detectar os primeiros sinais da ruína do autor, quando o poeta francês anuncia que é a linguagem que fala através de uma impessoalidade prévia “o autor nunca é mais senão aquele que escreve, assim como o eu não é outro senão aquele que diz eu” (2004:02). O poeta se subsume às palavras e o escritor cede o lugar principal ao texto. Nesse sentido que Mallarmé organizou *Le livre*, sem início, meio ou fim, múltiplo e impessoal, em constante construção, dispensando a assinatura do autor em favor do status verbal da literatura.

O Surrealismo e a Linguística também foram decisivos no processo de dessacralização do autor. O primeiro com o princípio da escrita automática em ligação direta com o inconsciente; o segundo, com a demonstração de que a enunciação é inteiramente um processo vazio que funciona na perfeição sem precisar ser preenchido pela pessoa do

interlocutor, linguisticamente. O autor nunca é nada mais para além daquele que escreve, tal como eu não é senão aquele que diz eu: a linguagem conhece um sujeito, não uma pessoa. Esse sujeito, fora da própria enunciação que o define, basta para fazer funcionar a linguagem.

Barthes (2004), assim, decreta a *morte do autor*, uma vez que esse não passaria de um efeito da linguagem, uma construção que ocorre, ao mesmo tempo, que a escritura do texto. É o que ele denomina de escriptor moderno

Exatamente ao contrário, o scriptor moderno nasce ao mesmo tempo que o seu texto; não está de modo algum provido de um ser que precederia ou excederia a sua escrita, não é de modo algum o sujeito de que o seu livro seria o predicado; não existe outro tempo para além do da enunciação. Todo o texto é escrito eternamente aqui e agora. (BARTHES, 2004: 03)

Em consonância com Foucault (2006), o escritor passa a ser uma construção discursiva, um princípio organizador do discurso. Não existe além da obra, constrói-se nela e em função dela, o nome próprio serve como um item classificador desses discursos, uma etiqueta de reconhecimento social. Num romance, por exemplo, um narrador em primeira pessoa nunca reenviará exatamente ao escritor, nem para o momento em que ele escreve, mas para uma espécie de “alter-ego”, cuja distância pode ser relativa, maior ou menor, ao longo da própria obra.

O cenário contemporâneo traz novas questões relativas ao autor a ser reelaboradas, principalmente, no que tange ao modo de produção e circulação das obras no presente. Há que se considerar que o autor é uma figura que se faz presente, em muitos momentos, antes mesmo de sua obra. A construção de uma *persona* autoral que circula pela mídia parece ser fundamental para a venda e divulgação da obra junto ao seu público. Manter blogs e redes sociais, por exemplo, são estratégias de interação entre autor e público que proporcionam um contato mais rápido e direto entre eles, reconfigurando o espaço de criação, circulação e recepção das obras por seus leitores.

O PAPEL DO AUTOR E O CAMPO LITERÁRIO CONTEMPORÂNEO

A revista *Bravo* em função da Exposição de Arte Contem-

porânea em São Paulo, realizada em outubro de 2011, traz estampada, na capa, a inusitada manchete: “O sete mandamentos da arte”. O propósito do artigo, relacionado à capa, é tentar entender “o que dá prestígio, dinheiro e fama a um artista” (KATO, 2011:25). Segundo a articuladora da revista, a arte contemporânea, ali apresentada, “não traz uma linguagem acessível às massas” (KATO, 2011: 25), mas gerou um circuito milionário. Para deslindar o funcionamento desse jogo, *Bravo* (2011) apresenta sete postulados sobre os quais se movem a relação arte e mercado contemporâneo. A saber

1. Amarás o mercado sobre todas as coisas;
 2. Não precisarás dominar a técnica;
 3. Aprenderás a falar sobre seu trabalho;
 4. Pertencerás a uma galeria;
 5. Participarás de feiras de arte;
 6. Conhecerás curadores;
 7. Viverás como uma celebridade;
- (BRAVO, 2011: 26-35)

Interessa-nos, sobretudo, o primeiro e o último “mandamento”, que parecem ser complementares. Ao afirmar que o artista deve amar o mercado, a autora de *Os sete fundamentos da arte* sugere que “o sucesso financeiro não é sempre sinônimo de qualidade” (KATO, 2011: 26). Artistas que vendem muito são os que caem no gosto popular, se isso ocorre, o seu valor artístico deve ser relativizado, porque valorizam recursos de entretenimento em detrimento de elementos estéticos, por vezes, herméticos e que a grande massa de leitores não estaria apta a compreender. O último mandamento afirma existir um certo papel a ser desempenhado pelo artista, pois a apreciação não ocorre somente na obra mas há uma espécie de performance necessária para chamar atenção para a sua arte. “Ou seja, os artistas deixaram de ser figuras por trás de suas obras e estão cada vez mais à frente delas”. (KATO, 2011: 35). Isso equivale a dizer que a personalidade do artista é, atualmente, tão desdobrável quanto os elementos de sua arte. Para compreender essa questão em sua totalidade, recorreremos ao conceito de campo literário de Bourdieu (1974) uma vez que a obra de Mirisola questiona o valor da própria obra e o seu papel de autor.

Bourdieu (1974) busca compreender a lógica da formação do que ele definiu como “campo literário”, que seria “este universo aparentemente anárquico e de bom grado libertário [...] é o lugar de uma espécie de balé bem ordenado no qual os indivíduos e os grupos desenham suas figuras” (1974: 133). Essa concepção deve ser compreendida no contexto da noção de “campo”, instância que têm suas próprias regras, princípios e hierarquias, mas são definidos a partir dos conflitos e das tensões no que tange à sua própria delimitação e constituídos por redes de relações ou de oposições entre os atores sociais que são seus membros.

Como estudo de caso, Bourdieu (1974) tomou o campo literário francês do século XIX e constatou que havia três grupos principais, cujos participantes estavam em relações de concorrência e solidariedade entre si, posição que repercutia em suas produções literárias. Desse modo, havia os defensores de uma *arte social*, que propunham uma arte que expressasse os conflitos sociais a as mazelas de seu tempo, assim como os partidários da *arte pela arte*, cuja elaboração artística priorizava as questões estéticas em detrimento das questões sociais. Por fim, havia aqueles literatos que produziam diretamente para o mercado (os *artistas burgueses*), para consumo imediato (1974:192-193).

Esses grupos e seus componentes, ou seja, a obra, o artista, o escritor ou o filósofo existem somente no interior dessas redes de relações que definem a posição de cada um em relação à posição dos outros, isto é, a uma posição social, em relação a uma posição estética. Bourdieu (1974) mostrou que havia uma linha tênue que separava os grupos artísticos e suas lutas, feitas por regras subjacentes segundo a classe social dos indivíduos. Assim, os que defendiam a *arte social* eram da classe popular e os adeptos da *arte pela arte*, das classes mais abastadas. Estes primavam pela estética em detrimento do conteúdo porque podiam esperar mais tempo para receber por seus trabalhos. Por isso, enfatizavam os temas mais formais, na tentativa de apagar as marcas que vinculavam a obra a um determinado contexto. Desse modo, relacionavam-se de modo ambivalente ora desprezando “os burgueses” (a clientela) e o mercado, mas ao mesmo tempo buscando um reconhecimento desse público.

Em *As regras da arte*, Bourdieu (1996) procura demons-

trar as regras desse jogo, a partir das lutas de representação, que levam ao estabelecimento de quem é digno da categoria de artista, ou de um título. Segundo ele, esses conflitos existem para definir essas identidades que se chocam e lutam pelo direito ou pelo monopólio do poder da consagração intelectual, ou seja, o poder para dizer quem está autorizado a chamar-se escritor, ou ainda para se designar quem é escritor.

Porém, Bourdieu (1996) alerta que é preciso distinguir “entre as obras que são o puro produto de um meio e de um mercado e aquelas que devem produzir seu mercado e podem mesmo contribuir para transformar seu meio, graças ao trabalho de libertação do qual são produto [...]” (BOURDIEU, 1996: 124). Resta saber quais seriam as regras que regem o campo literário contemporâneo, com quais a obra de Mirisola se confronta e sobre as quais se ampara, ou seja, qual é o discurso que sustenta a visão do papel do autor frente ao mercado no espaço presente.

Moriconi (2005), ao analisar o funcionamento do campo literário brasileiro, detecta que o circuito da literatura define-se como um nicho dentro do mercado de livros que apresenta a hibridez como sua marca constitutiva: “cada vez menor a proporção de gente comprando livros de ficção, cada vez maior a de gente comprando livros de informática, auto-ajuda, história, jornalismo e trivialidades tipo biografias de celebridades” (MORICONI, 2005:02). Esse espaço reduzido do mercado brasileiro de livros de ficção também é objeto de crítica de Silviano Santiago

O objeto livro de ficção (como, aliás, o objeto livro em geral) circula de maneira limitada, deficitária e claudicante, numa média de 3 mil exemplares (cada edição) num país de 110 milhões de habitantes, segundo as últimas estatísticas. No melhor dos casos, 12 a 15 mil cópias (quatro ou cinco edições sucessivas) circulam pelo país no correr de quinze anos, sendo que o total de leitores do romance pode ser calculado na base otimista de 50 a 60 mil. (SANTIAGO, 2007)

Segundo Azevedo (2004), o mercado editorial brasileiro viveu uma ampliação intensa a partir dos anos 70, fomentado pelo surgimento de editoras pequenas que acabaram abrindo espaço para diferentes literaturas. Entretanto, mesmo crescendo os horizontes de expectativas literárias não se consolidou um público literário estável que pudesse garantir a

profissionalização do escritor brasileiro. A questão da sobrevivência financeira no mercado da escrita aparece, em Mirisola, como um dos entraves da sua sacração como autor. “Empobreci e colecionava recusas de Um pouco de Mozart e genitálias”. (MIRISOLA, 2002: 139). Não só nos romances como também em entrevistas Mirisola alega viver com a “mesada da mãe” em um “bangalô” em Santa Catarina.

Em consonância com Bourdieu (1974), Moriconi (2005) também constata que, a partir nos anos 90, no Brasil, pôde-se observar a existência três circuitos literários principais: “o *circuito mídiático* (ou do mercado maior), o *circuito crítico* (ou universitário, ou canônico), e o circuito da *vida literária* propriamente dita” (MORICONI, 2005:09 *grifo nosso*). Cada um desses circuitos tem seu valor literário determinado pelas relações e funções que cumprem no escopo do campo literário. No *circuito mídiático*, a obra se relaciona com outras áreas da cultura – cinema, TV, jornalismo. Nesse sentido, é antes signo da cultura do que objeto literário na acepção acadêmica do termo, pertence exclusivamente ao fluxo do entretenimento e dos movimentos de opinião pública. “O valor da obra emerge na medida em que ela se dá como evento significativo numa rede articulada de artefatos, principalmente o filme.” (MORICONI, 2005:09) O romance *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, e *O Invasor*, de Marçal Aquino, são dois exemplos desse tipo circuito que ganhou contornos definidos nas décadas de 90 e 00. O valor dessa literatura, segundo Moriconi (2005), está relacionado à comunicação com o público, ler uma obra de impacto nesse circuito é “ler um sintoma das tendências e inclinações sociais, culturais, políticas de cada momento.” (MORICONI, 2005:09)

Para o chamado de *circuito crítico* ou universitário, Moriconi (2005) afirma que a referência principal é o cânone consagrado da alta literatura. Nesse espaço, o autor não está preocupado com o grande público, escreve pensando na reação da crítica mais exigente. “A possibilidade do reconhecimento e consagração de uma obra ou carreira nesse circuito depende em grande parte do apoio obtido junto a algum setor da crítica estabelecida” (MORICONI, 2005: 11) Os escritores ligados a esse tipo de circuito escrevem vislumbrando os modelos clássicos, herdados pelas tradições moderna e romântica, visando reafirmá-los ou renová-los. Trata-se de um circuito for-

mado pelo conjunto dinâmico das instituições pedagógicas, circuito acadêmico, especializado e crítico. Sob essa lógica, em relação à qualidade, existe a literatura simples que fica no mero entretenimento e a literatura erudita que traz ensinamento embutido na atividade, aparentemente, desinteressada do entretenimento. Segundo Moriconi

A literatura foi aí instrumentalizada não mais em termos de suas funções comunicacionais constitutivas, porém em função de sua utilidade no projeto nacional-estatal (século 19) ou de sua posição na economia dos discursos especulativos de conhecimento, particularmente os lingüísticos, filosóficos e psicanalíticos (séc. 20). (MORICONI, 2005: 04)

Há ainda o terceiro circuito cuja percepção se dá no espaço “boêmio vanguardista”, Segundo Moriconi (2005), ao analisar os postulados de Barthes em relação ao circuito na França, seria essa uma terceira possibilidade de discernimento dos espaços literários. O circuito vanguardista baseia-se na rebeldia contra o caráter de lazer, para burgueses e trabalhadores, assumido pela arte e pela literatura na esfera do entretenimento. “Se no mercado de lazer arte e literatura são práticas convencionadas de vitalização e energização socialmente normalizadoras ou apaziguadoras, no circuito da vanguarda arte e literatura são questões de vida ou morte” (MORICONI, 2005:04). Trata-se de um circuito em que autor ou artista incorpora o estético como vivência, faz de sua vida uma arte.

Essa terceira “margem do rio”, tomando de empréstimo a metáfora roseana, permitiu o acesso a que hoje é conhecida como a geração 90 e 00. Formadas por prosadores e poetas e tendo como características ser

[...] bastante agressivos na luta pela ocupação de espaços de visibilidade e vendagem, mas de uma agressividade que eu chamaria democrática e inclusiva e já não mais dogmática e excludente, como caracterizou a mentalidade e o modo de agir das gerações 60 e 70, formadas no contexto cultural das divisões ideológicas do mundo da guerra fria. (MORICONI, 2005:06)

Tais representações são marcadas por conflitos de interesses e interação em uma arena onde se confrontam afirmação e resistência. A afirmação pela negação ou resistência pela afirmação em negativo, como parece ser o caso de Mirisola “Isto é, eu jamais acreditei nas coisas que escrevi [...]” (MIRISOLA, 2005:97)

Essa nova vida literária surgiu no suporte da rede e ao contrário do estilo de vida literária tradicional na modernidade, os lugares de interação entre escritores “ não foram mais a livraria, a redação de jornal, nem o bar, a praia, a universidade - que exerceram o papel do novo nos anos 70” (MORICONI, 2005: 07). Nesse sentido, o espaço de circulação dos textos, no presente, são sites e revistas literários na Internet, como, por exemplo, o *Bonde-Rascunho* e o site da revista *CULT*. Daí a necessidade que, segundo Azevedo (2004), o autor contemporâneo tem de fazer a sua própria consolidação por meios como os blogs, as redes sociais de um modo geral. Esses espaços servem como modos de experimentação da escrita desses autores, uma vez que podem elaborar uma obra intermediada por seus próprios leitores e “passam a ser vitrine de exposição do texto que pretende ganhar as páginas impressas” (AZEVEDO, 2004: 09)

Lejeune (2010), ao analisar a construção discursiva de um programa televisivo francês que entrevista escritores e apresenta seus livros (semelhante ao programa *Entrelinhas* no Brasil), constata também essa modificação trazida pelas novas mídias ao plano da recepção e da circulação dos livros e também do novo papel do autor frente a essas inovações. Para o teórico francês, esse contato com autor, que hoje é notável no contexto literário, propiciado pela expansão das redes sociais, é algo impensável em um passado não muito distante. Antes, o leitor entrava em contato, primeiramente, com o livro. A imagem do autor lhe era misteriosa, imaginada a partir do estilo de sua escrita e para tentar preencher essa lacuna “ficava-se reduzido a recorrer a outros escritos, de gênero um pouco diferente: documentos históricos, correspondências, depoimentos” (LEJEUNE, 2010:193).

A despeito disso, no contexto contemporâneo, segundo Lejeune houve uma inversão nessa ordem, pois a “mídia desenvolveu e modificou o funcionamento da imagem do autor” (2010: 193), ou seja, colocou o escritor a frente de sua obra. Nos programas televisivos, assim como na internet, já se tornou uma prática apresentar primeiramente o autor como uma figura interessante, uma personalidade singular como assinala Barthes (2001) em *O escritor em férias*: “tudo isso nos leva à ideia de um escritor super-homem, uma espécie de ser diferencial que a sociedade põe na vitrina para tirar melhor parti-

do da singularidade fictícia que lhe concede” (BARTHES, 2001:24). Desse modo, o mistério que, antes envolvia a figura autoral, agora é deslocada para o livro. Esse vai ser desvendado sob a luz da performance de seu escritor, ou seja, se a personalidade é interessante ou exótica, procurar-se-á esses traços de originalidade na obra “É mais rentável mostrar uma rica e sedutora personalidade do que pousar de autor de uma obra. É preciso parecer-se com o livro, colocá-lo em palavras, ser ele próprio.”(Lejeune, 2010: 199).

Nesse sentido, pode-se afirmar que, devido à relação da literatura com os meios midiáticos, ocorreu uma espécie de “ressurreição” do autor no circuito literário. Entretanto, não se trata de um anacronismo no sentido de perceber, nesse movimento de retomada autoral, a velha postura de buscar no autor ou na sua biografia o sentido de uma obra. Trata-se de compreender que há, no presente, a construção de uma imagem de escritor que é tão intencional, tão planejada quanto os personagens de seus livros. Há de se ter o cuidado de não confundir esses personagens-autores com o autor empírico embora essas figuras talvez coincidam em alguns pontos. Essa performance é, muitas vezes, uma estratégia de sobrevivência no difícil mercado editorial, mas não deve ser notada como um simples artifício banalizado pela mídia. Trata-se antes de um novo modo de funcionamento do circuito literário no contexto contemporâneo, cujas formas de percepção e circulação dos livros diferem essencialmente do tempo passado. Essa estratégia de performatização é um movimento observável em vários segmentos sociais e não apenas na literatura. Basta observar os perfis criados pelas pessoas comuns nas redes sociais de relacionamento. Nesse espaço, cada indivíduo pode “montar” o seu personagem por meio da seleção de agrupamento de referências, a escolha das fotos, das comunidades engendra uma noção da personalidade do ser, que pode ser mais atrativa ou menos de acordo com as regras dos grupos específicos aos quais os indivíduos se integram e interagem.

É interessante notar que os autores não só têm produzido sob a égide dessas condições como também utilizam as obras como espaço de reflexão sobre essas questões que os angustiam, como observa Graciela Ravetti: “as mais atrativas obras literárias contemporâneas não só discutem como encenam a discussão sobre como narrar, de qual perspectiva e com quais

ferramentas.” (2009:73). Essa característica é o que a autora denomina de “retórica performática” e consiste nesse jogo da ambigüidade presente no texto que lê a si próprio, no autor que se constrói na mesma medida que sua obra, torna-se também uma obra.

A FIGURA DO AUTOR NAS OBRAS DE MIRISOLA

Negar e afirmar – nessa tensão se concentra o jogo performático de Mirisola, no campo literário recente que exige a construção de uma *persona autor*. Nega na ficção, afirma em entrevistas ou confirma na vida que a verdade maior está nos livros: “é tudo verdade, menos as mentiras”³. Constituir uma figura de autor, segundo Azevedo (2004), sempre foi um meio de as editoras seduzirem leitores no disputado mercado editorial. No caso de Mirisola, essa tarefa foi realizada por ele mesmo. O autor faz questão de construir uma espécie de “grife autoral”, cuja imagem é polêmica, e de embaralhar os limites entre vida e ficção.

Esse jogo performático, no entanto, só consegue se manter sob o prisma da ambigüidade porque está calcado sob a égide do nome próprio do autor. É essa a marca registrada da grife Mirisola, um nome que protagoniza o papel central em todas as narrativas, assina a “orelha” do livro, é também crítico e denuncia suas estratégias narrativas “enredo é coisa de criança” (MIRISOLA, 2002:107), e deixa bem claro, em entrevistas que ficção e realidade podem ser uma coisa só “porque tenho que manter a situação sob controle. Isto é, tenho que arrumar um bom pretexto para me abandonar. Para, enfim, não acreditar 100% naquilo em que eu mesmo engendrei”⁴.

Para Bourdieu (1986), é através da *nominação* que o nome próprio constitui-se uma identidade social constante e durável, que assegura a identidade do indivíduo em todos os campos possíveis onde ele intervém como *agente*

Como instituição, o nome próprio é arrancado do tempo e do espaço e das variações segundo os lugares e os momentos: assim ele assegura aos indivíduos designados, para além de todas as mudanças

³ Entrevista ao Portal Cronópios, 2006, disponível em: <http://www.cronopios.com.br/site/resenhas>

⁴ Id. Ibid.

e todas as flutuações biológicas e sociais, a *constância nominal*, a identidade no sentido de identidade consigo mesmo, de *constantia sibi*, que a ordem social demanda. (BOURDIEU, 1986: 187)

O nome próprio é a prova visível da identidade do indivíduo através do tempo e do espaço social, no caso de Mirisola, através dos diferentes livros. “Designador rígido”, o que “nome designa não é senão uma rapsódia heterogênea e disparatada de propriedades biológicas e sociais em constante mutação” (BOURDIEU, 1986:189). Em outras palavras, ele só pode atestar a identidade da *personalidade*, como individualidade socialmente constituída, a custa de uma abstração, que é compreender a vida como uma trajetória. Isso ocorre na obra de Mirisola por meio de *continuum* entre as obras *O azul do filho morto* (2002) e *Joana a contragosto* (2005) nas quais é possível analisar a trajetória do autor e sua relação com a literatura. Essa percepção é possibilitada graças ao ancoramento das obras, efetivado pelo nome próprio do autor, aliado as suas declarações sobre seus textos no circuito literário. Essa abstração decalcada do conjunto das obras do autor, assinadas com o nome próprio, e de suas aparições performáticas, no meio midiático, é o que permite delinear uma *personalidade* mais ou menos coerente em meio ao mosaico caótico de lembranças e intertextualidades que constituem seus referidos escritos.

Esse jogo complexo através do qual se exprime, ao mesmo tempo, a “súbita revelação de um sujeito fracionado, múltiplo” (BOURDIEU, 1986:188) é a conservação, em detrimento da pluralidade dos mundos da identidade socialmente (literariamente no caso de Mirisola), determinada pelo nome próprio. Ela leva à modelagem da ideia de *trajetória* como um conjunto de *posições* sucessivamente ocupadas por um indivíduo num espaço, estando ele propenso à incessantes transformações.

Tentar compreender uma vida como uma série única e por si suficiente de acontecimentos sucessivos, sem outro vínculo que não a associação a um “sujeito” cuja constância certamente não é senão aquela de um nome próprio, é quase tão absurdo quanto tentar explicar a razão de uma trajetória no metrô sem levar em conta a estrutura da rede. (BOURDIEU, 1986: 189)

Desse modo, temos a *personalidade* designada pelo nome próprio, definida como o “conjunto das posições simultaneamente ocupadas num dado momento por uma individualidade socialmente instituída” (BOURDIEU, 1986: 189) e que age

como suporte de um conjunto de atributos que lhe permitem interferir como agente eficiente em diferentes campos. Resta saber: que elementos constituem a *personalidade* autor de Mirisola que transpõe as obras e performatiza no campo literário em que se situa?

“Depois de cinco livros geniais, continuo solitário e des-toado [...] com a sensação de que não saí do lugar”. (MIRISOLA, 2005: 27). É assim que Mirisola faz o balanço de sua carreira literária em *Joanna a contragosto* (2005). A pretensão de ser gênio criador ele nega em entrevista “Eu sou um cara normal que escreve”⁵, em outro momento, em *Joana a contragosto*, ele afirma sobre o processo da escrita: “tinha algumas conveniências e uma série de enunciados que eu manipulava a revelia de todos e de tudo [...] eu mudava de signo conforme minha necessidade” (id. *ibid.*, 2005:40). É sob a égide da ambiguidade que Mirisola define o fazer artístico e sua relação com a obra. Ora ele afirma possuir um gênio criador que escreve e em outro momento diz ser deliberada a escolha de cada um dos seus ardis para contar a história da história.

Essa dubiedade Mirisola faz questão de levar até o limite: a única certeza que se tem diante dessas obras é a de não há certezas quando se trata do fazer literário. Assim ele vai fazendo os movimentos desse jogo: “em primeiro lugar comecei a escrever pelo fogo. Algo consumia meu esôfago e eu tinha que dizer” (MIRISOLA, 2005: 29). Em alguns momentos ele declara ser a escrita originária de um *insigth* inspirador, o que o aproxima da imagem romântica do gênio criador. Em contraste, em outro momento, afirma ser sua literatura resultante de um extenuante trabalho de montagem “o livro é resultado de uma escolha. E ninguém é louco de deliberadamente escolher se arrebentar para escrever um livro” (MIRISOLA, 2005:46). Isso desfaz a ideia do gênio original e o coloca mais próximo a ideia do escritor como um “trabalhador” das palavras. Em entrevista, ao ser indagado sobre o processo da sua produção escrita ele postula: “mantenho as rédeas curtas. Sei exatamente o que pretendo e aonde quero chegar. Não desejo fazer concorrência a Zibia Gasparetto.” Entretanto em outro momento: “tenho talento para escrever (o que não é pouco, concorda?). Em primeiro lugar

⁵ Em resposta à Carpinejar, no Caderno de Cultura Zero Hora, que o interrogava sobre o fato de o autor se autodeclarar um escritor gênio em suas obras.

porque o estopim já foi detonado (falo da febre de escrever)”⁶. Há que se considerar que o deboche e a ironia são os filtros por onde passa a linguagem literária de Mirisola. A brincadeira entre o sim e o não se equivale ao jogo de embaralhamento entre vida e arte, é provavelmente uma forma de confirmar a incerteza, o ilógico e a vulnerabilidade de seu tempo literário. Não deixa de ser, também a opção pela projeção de uma figura polêmica, bem conveniente ao campo literário em que se insere, o qual exige a presença da personalidade singular e genial do autor como um atrativo para a leitura da obra.

Há situações, porém, que o autor Mirisola e o Mirisola autor são unânimes: os desdobramentos e nas injustiças do campo literário, no qual se encontram inseridos

Também mandei meu *Azul do filho morto* para o prêmio Bourbon... e sei-lá-o-quê da Feira de Passo Fundo. Não ganhei nada. Mas sei que um cara levou meus 100 mil reais. Não sei quem foi, mas você aí que está com minha grana, por favor, tome vergonha nesta cara e me devolva o que me pertence. Anotem, todos vocês, o número da minha conta: Itaú, ag. 0189 c/c 48227-6 [...] (MIRISOLA, 2005:148)

O autor faz questão de levantar a bandeira da exclusão, de se considerar marginal, excluído e incompreendido nesse campo literário cujas regras escusas ele se nega a obedecer “não sou um executivo de letras. Não estou aqui para continuar a obra de ninguém e não preciso dar tapinhas nas costas de ninguém para ver meu belo rostinho publicado nos jornais”⁷. Se em relação ao processo de produção artística do texto Mirisola faz questão de ser ambíguo, o oposto ocorre na relação autor-mercado, em que ele faz a crítica às regras de um jogo que, em parte, ele segue (a projeção da figura autoral polêmica) e, em parte, ele nega apontando para a imagem do autor “boca do inferno” cuja missão é denunciar a hipocrisia e alienação de seu meio.

O principal mote das suas insurgências contra editoras e editores é o fator financeiro que provém da indicação dos li-

⁶ Resposta a pergunta: *Já é notório seu talento para o insulto, mas agora descobre-se seu talento para o elogio do amor?* Id. *ibid.*

⁷ Resposta a pergunta: *Você já disse que os autores que receberam prêmio em detrimento de seus livros deveriam depositar o dinheiro em sua conta. Lembro que tornou público o número de sua conta. Sente-se excluído dos prêmios literários?* *ibid.*

vros à prêmios literários. Mirisola acusa esse meio de protecionismo e apadrinhagem

O Manuel da Costa Pinto é outro: escrevia editoriais todo o mês na Cult dizendo que eu era o maior escritor do Brasil, depois que quebrei o pau com ele por conta da armação que fizeram no Portugal Telecom (*Bangalô*), não deu mais nem um pio. O que eu acho disso? Tudo pessoal, [...] Uma palhaçada. (ibid., 2006)

Nesse aspecto, Mirisola assume a postura do autor vocacionado, predestinado à escrita, cuja sina é cumprida por ele com sofrimento, uma vez que, mesmo sofrendo todas as dificuldades financeiras, ele persiste em seu fado de escritor “talentoso mas não reconhecido”. Na contramão dos escritores dos best-sellers, bem-sucedidos e endinheirados, MM faz questão de frisar que é sustentado pela mãe e escreve numa máquina porque não têm dinheiro para comprar um computador “Eu fodo, dou umas cafungadas, minha mãe é quem paga minhas contas”.(MIRISOLA, 2002: 87). Em entrevista confirma o protesto feito no livro, afirmando que fora obrigado a se mudar do Rio de Janeiro porque não possuía condições materiais de se manter em uma cidade tão cara. “Além de o Rio de Janeiro ser um lugar muito caro, eu não tenho comprovação de renda (nem bolsa da Petrobrás, nem dinheiro fácil da Funarte) e nem ninguém que se disponha a ser meu fiador por aqui.”⁸

Para Azevedo (2004), Mirisola aposta na performance de uma autoimagem controversa para vencer a barreira do anonimato, característica do campo literário em que se encontra, e na ausência de um currículo intelectual “só fui ler meu primeiro livro, Pergunte ao Pó, de John Fante, aos 26 anos” (MIRISOLA, 2002:87). Essa última referência justifica as suas constantes alusões ao cânone literário, nas imagens de Poe, Borges e Proust “então Poe resolve enfiar o amante desconsolado numa biblioteca e quase ganha Borges e todos os seus cabaços” (MIRISOLA, 2002:58). Esse recurso apresenta, no ponto de vista adotado aqui, uma dupla função: a de legitimar seu conhecimento literário por meio da citação do cânone; e a de dessacralizar esse mesmo cânone colocando-o no mesmo nível que o “programa

⁸ Resposta a pergunta: Por que se mudou para o São Paulo? Ibid.

do bolinha". É a primeira função é a que interessa no momento.

Por não ser um autor ainda conhecido e também não reconhecido pelo campo literário acadêmico como definiu Moriconi (2005), Mirisola utiliza a intertextualidade como forma de demonstração de conhecimento literário, ou seja, deixa bem claro que as suas escolhas narrativas são deliberadas "quem não têm Madeleine, caça com mandiopãs" (MIRISOLA, 2002:48), resultantes de um trabalho de quem sabe exatamente aonde quer chegar. Desse modo, há o paradoxo que se institui por sua atitude de negação a esse cânone, profanando-o "os cabaços de Borges", mas ao mesmo tempo legitimando-o como forma de conhecimento válido para a construção literária. O que se obtém daí é um duplo resultado: a solidificação da percepção da imagem de um autor erudito e incompreendido por estar adiante do plano de percepção de seu tempo, vive excluído dos prêmios por não haver condições intelectuais no presente de valorização da sua obra. Por conseguinte, a imagem do Mirisola- autor veiculada no plano midiático de seu circuito literário é a do artista incompreendido e portanto marginalizado, por não ter valorizada a sua obra no circuito acadêmico não reconhecer o seu valor literário. Mirisola, então, levanta a bandeira do autor desajustado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As obras de Marcelo Mirisola refletem, antes de tudo, um contexto em que a produção literária difere essencialmente do passado. O processo de escrita conta com a possibilidade da produção virtual, em páginas pessoais e blogs, o que solicita muitas vezes a participação direta do leitor na construção do texto. Diferente daquele autor do passado que escrevia distanciado no tempo e espaço de seu leitor, o escritor contemporâneo conta com um leque de ferramentas de aproximação e contato com seu público. Esse estreitamento da proximidade entre autor-texto-leitor, como apontou Lejeune (2010), gerou a necessidade do retorno da presença do escritor, assim como lhe solicitou uma personalidade tão interessante quanto as suas intrigas ficcionais. Tal ação acabou por inverter, até mesmo, a ordem de apresentação do livro, que, no passado, consistia em imaginar o autor por meio de sua obra, e no presente baseia-se

na apreciação da personalidade do artista para a subsequente conferência desses traços em sua escrita.

Pode-se, nesse sentido, afirmar que o campo literário contemporâneo resgata a figura do autor e lhe confere um novo valor. Não se trata, entretanto, de uma volta à antiga postura de buscar aliar o sentido do texto literário às intenções ou até mesmo na biografia de seu autor. A obra de Mirisola mostra que a volta do autor tem mais pretensões provocativas, no sentido de criar uma discussão sobre esses novos meios de produção escrita e a reavaliação do lugar que, nesse contexto, ocupam livro, crítica, mercado, leitores e autores. Para tal intenção, a presença de um autor-personagem é essencial para levantar as questões instigantes para pensar a produção literária na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZEVEDO, Luciene. **Estratégias Para Enfrentar o Presente: a Performance, o Segredo e a Memória – Literatura contemporânea no Brasil e na Argentina dos anos 90 aos dias de hoje**. Tese de Doutorado, Rio de Janeiro, UERJ, 2004.

BARTHES, Roland. **A morte do autor**. Texto publicado em: O Rumor da Língua. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil/Difel, 2001.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

_____. **A ilusão biográfica**. Paris, 1986.

_____. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo, Perspectiva, 1974.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria; literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

FOUCAULT, M. O que é um autor? In: **Ditos & Escritos III**. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 264-298.

KATO, Gisele. **Os sete mandamentos da arte**. Revista Bravo, p. 26-35, São Paulo, ed. 170, outubro, 2011.

KLINGER, Diana. **Escritas de si e do outro**. *Autoficção e Etnografia na literatura latino-americana contemporânea*. Tese de doutorado em Letras, Literatura Comparada, UERJ, 2006.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

LÍSIAS, Ricardo. *Outras arrebentações* [Posfácio]. In: **Notas da arrebentação**. São Paulo: Editora 34, 2005.

MACHADO E SILVA, Regina Coeli. *Um rosto para vestir, um corpo para usar: narrativa literária e biotecnologia*. In: **Revista Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre, ano 14, n. 29, p. 151-188, jan./jun. 2008

_____. *A estética do mal e do horror*. In: **Revista Ideação**. Foz do Iguaçu, vol.12, nº 02, 2010. p. 11-29.

MIRISOLA, Marcelo. **Joana a contragosto**. São Paulo. Editora Record, 2005.

_____. **O azul do filho morto**. São Paulo: Editora 34, 2002.

MORICONI, Italo. **A Provocação Pós-Moderna**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1994.

_____. *A problemática do pos- modernismo na literatura brasileira*. Disponível em <http://www.filologia.org.br/abf/volume3/numero1/02.htm>

_____. *Circuitos contemporâneos do literário (indicações de pesquisa)*. **Revista Gragoatá**. Niterói, n. 20, p. 147-163, 1. sem. 2005.

OLIVEIRA, N. **Geração 90: Manuscritos de Computador**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2001.

_____. **Geração 90: Os transgressores**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

RAVETTI, Graciela. **Retórica Performática: A catacrese do narrador no romance contemporâneo**, Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Diálogos Interamericanos, nº 38, p. 71-87, 2009.

SANTIAGO, S. *A nova ficção brasileira*. IN: **Revista Veredas on-line**. Ed. 69 no site www.cultura-e.com.br em setembro de 2001.

_____. **O Cosmopolitismo do Pobre** [ensaios] Belo Horizonte,

Ed. UFMG, 2004.

ENTREVISTAS

CARPINEJAR, Fabricio. *Quando o lirismo e a única saída*. Entrevista com Marcelo Mirisola. Caderno Cultura do Jornal Zero Hora, janeiro de 2006.

COSTA PINTO, M. *Geração 90, submissão à realidade ou guerrilha literária?* Folha de São Paulo, São Paulo, 02/ 08/ 2003. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0208200312.htm> > .

DENSER, Márcia. Escritor diz que “Bonde das Letras” é maracutaia. *Congresso em foco*, post em *Paulo Lopes Weblog*, 26 mar. 2007.

MELLO, Heitor Ferraz; PINTO, Manuel da Costa. Marcelo Mirisola: Os paraísos obrigatórios [com trechos do livro *Bangalô*]. Revista *Cult* (Edição 70), 2003. Entrevista: Alexandre Soares Silva [fala sobre Marcelo Mirisola]. Disponível em: <<http://www.polzonoff.com.br/entrevistas/archives000033.html>> . 3 jun. 2003.

Entrevista a Claudinei Vieira e Fransueldes de Abreu. Disponível em: <<http://www.ig.com.br/home/igler/artigos/0,,1283065,00.html>> .

Enviado em: 20/07/2011 - Aceito em: 30/08/2011