

Procedimentos Artísticos, Processos Jurídicos: Considerações sobre o estatuto político de *Diário da Cadeia*, de Eduardo Cunha (pseudônimo), idealizado por Ricardo Lísias

Felipe Garzon Sut (UERJ)ⁱ

RESUMO

Em 2017, *Diário da Cadeia* é publicado por um duplo do ex-deputado Eduardo Cunha, que, por sua vez, entra na justiça para saber a verdadeira identidade de seu homônimo. Trata-se de Ricardo Lísias, escritor paulistano, cujos procedimentos artísticos em suas últimas obras se caracterizam por seu alto grau performático – seja às voltas com problemas afeitos ao chamado retorno do autor e das escritas de si (KLINGER, 2012), seja com o próprio suporte da obra, como ponte entre o feito e o não feito (AIRA, 2018). Este artigo procura refletir sobre o estatuto político desta obra, de certo modo concebida *a posteriori* em coautoria com o ex-deputado, obra que parece se inserir no chamado paradigma pós-autônomo (LUDMER, 2013), ao mesmo tempo que é carregada de uma potência dissensual e agressiva (RANCIÈRE, 2012).

Palavras-chave: Ricardo Lísias; *performance*; pós-autonomia; dissenso; falso

ABSTRACT

In 2017, *Diário da Cadeia* is published by a double of ex-congressman Eduardo Cunha, who, by his turn, takes legal action to find out the true identity of his homonym. It was Ricardo Lísias, writer from São Paulo, whose artistic procedures in his latest works are characterized by its high performatic degree – whether dealing with problems related to the so-called return of the author and self-writing (KLINGER, 2012), or with the very material of the work, as a bridge between the done and the not done (AIRA, 2018). This article seeks to think over the political statute of this work, in a way conceived *a posteriori* in co-authorship with the ex-congressman, work that seems to insert itself in the so called post-autonomous paradigm (LUDMER, 2013), at the same time loaded with a dissenting and aggressive potency (RANCIÈRE, 2012).

Keywords: Ricardo Lísias; *performance*; post-autonomy; dissent; fake.

ⁱ Mestrando em Literatura Brasileira pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). Graduado em Psicologia pela Universidade Federal Fluminense - UFF (2016). Em sua atual pesquisa de mestrado, estuda a obra do escritor paulistano Ricardo Lísias, à luz sobretudo de conceitos do pós-estruturalismo francês. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3724-2199> | E-mail: felipe.sut@gmail.com

O escritor Ricardo Lísias, em entrevista ao *podcast* da revista *Quatro Cinco Um*, diz, justificando a feitura do *Diário da Cadeia* (2017), que Eduardo Cunha era, por volta de 2016, a figura pública, “a pessoa que precisava ser agredida” (2020). Fica sugerida, assim, a ideia de uma literatura de agressão, o que soa interessante, e, talvez, de cunho político. Hoje, cinco anos após a publicação de *Diário da Cadeia*, podemos pensar um pouco sobre seus efeitos políticos efetivos ou não, existentes ou não, ainda mais à luz do lançamento, em 2021, do diário do parodiado Cunha, que de certo modo se torna também parodiante de sua paródia.

1 LÍSIAS E O CONTEMPORÂNEO IRREPRODUZÍVEL

Primeiro um passo atrás: inscrevamos a obra, ou ao menos os procedimentos de Lísias, em um horizonte estético. Para este argumento, tome-se sua trajetória a partir de 2012, data de seu romance *O Céu dos Suicidas*, no qual o autor se aventura na autoficçãoⁱ, o que, além de poder ser considerada uma ruptura em sua obraⁱⁱ, alinha-o inequivocamente às discussões contemporâneas em torno das escritas de si e do retorno do autorⁱⁱⁱ. O romance do ano seguinte, *Divórcio* (2013), também autoficcional, vai mais e menos longe: por um lado, é mais agressivo e tensiona ainda mais as fronteiras entre o Lísias de papel e tinta e o de carne e osso; por outro, as discussões em torno do livro concentram-se sobretudo nas polêmicas – muitas vezes mais pessoais que literárias – por ele suscitadas^{iv}.

Seja como for, um tal tensionamento é algo que se torna típico de certas obras contemporâneas, tendo recebido de Josefina Ludmer (2013) uma apreciação dentro do horizonte pós-autônomo por ela assim nomeado e delineado, e tendo na expressão “imaginação pública” um interessante foco para pensarmos o livro de Lísias, ou melhor, do duplo de Cunha. Ainda que a escritora se refira sobretudo ao ato de pensar outros mundos (como fica sugerido pela importância que dá à ficção especulativa), me parece que a própria sugestão semântica do binômio “imaginação pública” somada à sua definição por Ludmer – um tanto ampla – comporta o tipo de campo problemático em matéria de estética que Lísias parece mobilizar.

A imaginação pública seria, portanto, um esforço ligado ao da especulação, que envolve imaginar mundos diferentes do conhecido.

A imaginação pública seria um trabalho social, anônimo e coletivo de construção de realidade. [...]

No lugar do público não há mais separação entre o imaginário individual e o social. A imaginação pública, em seu movimento, desprivatiza e muda a experiência privada. O público é o que está fora e dentro, como íntimo-público. Na especulação não sobra nada dentro; o segredo, a intimidade e a memória se tornam públicos.

A imaginação pública produz realidade, mas não tem índice de realidade, ela mesma não faz diferença entre realidade e ficção. Seu regime é a realidadeficção, sua lógica, o movimento, a conectividade e a superposição, superimpressão e fusão de tudo que foi visto e ouvido. Essa força criadora de realidade, a matéria de sua especulação, funciona segundo vários regimes de sentido e é ambivalente: pode dar volta atrás ou assumir qualquer direção. (LUDMER, 2013, p. 9)

Considero que podemos pensar esta imaginação pública e seu regime de realidadeficção não apenas como um exercício de produção de imagens, mas também de produção de confrontos inusitados dentro dos domínios e campos estabelecidos na sociedade (por exemplo: os confrontos possíveis entre o campo da política e o campo da estética). Trata-se de algo afim àquilo que Jacques Rancière (2012) pensa quando trata de sua noção de dissenso – trata-se aqui (ou melhor, mais adiante) de pensar uma possível articulação entre dissenso e imaginação pública, portanto.

Voltando a Lísias, quando chegamos, então, a seu livro de 2017, o autor já vinha trabalhando com procedimentos tipicamente contemporâneos tais como tensionamento do estatuto de realidade do narrado e tensionamento da noção de autoria: através de sua exposição pessoal em autoficção (o que vai ao encontro da indiferenciação entre os domínios íntimo e público, bem como aponta para uma impessoalização do pessoal) e através do jogo com o nome de autor.

O nome é uma questão que, para Lísias, não se inicia com a experimentação autoficcional: em seu primeiro romance *Cobertor de Estrelas* (1999), acompanhamos um garoto sem nome que mora na rua, de uma cidade sem nome – o que aponta para uma (por vezes um tanto anódina) generalização das circunstâncias precárias de crianças pobres em situação de rua nas grandes metrópoles; em *Duas Praças* (2005) os nomes das figuras femininas principais, assim como as praças, se duplicam, Maria e Marita; em *O Livro dos Mandarins* (2009), o nome do protagonista, Paulo, é proliferante livro afora: ora porque seu nome muda conforme surja uma nova grafia ou epíteto a ele atribuídos, ora porque quase todos os personagens de certa porção da ação narrada se chamam Paulo ou variações de Paulo (Paula, Paul, Paulinho, etc.); em *A*

Vista Particular (2016), a figura ambígua de um artista plástico radicado no Rio de Janeiro, Arariboia, remete à também ambígua figura indígena de mesmo nome, fundadora de Niterói, pois lutou ao lado dos colonizadores portugueses – o que aponta, localizando espacial e nominalmente, para certo conflito interno do personagem artista quanto a suas posições políticas e estéticas:

[...] Arariboia, o chefe temiminó que se converteu ao catolicismo, aderiu aos portugueses, virou cavaleiro da Ordem de Cristo e recebeu, por ter lutado ao lado dos europeus contra os tamoios, a sesmaria do morro de São Lourenço, origem da cidade de Niterói. (SIMAS, 2019, p. 12)

A grande diferença da experiência autoficcional é a dimensão em que atua o uso em questão do nome: se nos demais livros o nome atua na dimensão do narrado, (correspondendo de modo geral ao que poderíamos chamar paradigma moderno ou autônomo, seguindo a pista de Ludmer), efeito que permanece contido, por mais experimentais que sejam os procedimentos narrativos empregados, dentro das margens da história, neste caso, o efeito do uso do nome transborda o narrado até a recepção mais imediata do livro, ou melhor, o efeito performativo do uso autoficcional do nome do autor cria como que um transbordamento ao narrado em livro. Como se sabe, um tal transbordamento autoficcional é algo que costuma gerar muita controvérsia, na melhor das hipóteses porque o tensionamento entre real e ficção se torna um jogo que aponta para a própria fragilidade da distinção dos dois âmbitos (como a realidadeficção de Ludmer indica); na pior das hipóteses, torna-se o pretexto para textos narcísicos e/ou ressentidos – como dá mostras o próprio Serge Doubrovsky, figura responsável pela concepção e consagração do termo; conta-nos Ana Faedrich a propósito da recepção de seu *Livre Brisé*:

O sucesso, nesse caso, teve um preço alto. Ele foi acusado de ter matado a sua mulher por amor à literatura. Depois de ler o capítulo sobre seu alcoolismo, a esposa do autor bebeu vodca até morrer. Doubrovsky escreve uma longa autodefesa para o caso, mas mesmo assim afirma que não se sente perdoado pelo sucesso obtido, e que vive em profunda depressão desde que sua mulher morreu. A conclusão de Doubrovsky é que somente o escritor e o juiz podem, “em sua alma e consciência”, decidir os limites do que pode ou não ser dito/publicado, ou de como será dito. De um lado, temos o escritor e seu direito de liberdade de expressão, do outro temos a “vítima” com seu direito de privacidade. Sobre a publicação de *Livre Brisé*, o escritor francês diz que legalmente não é culpado de nada e que a mulher estando morta não poderia processá-lo. Outra informação relevante para pensarmos a delicada questão é o fato de ele dizer que se trata de uma “autobiografia (ou autoficção)

autorizada”, já que ele ia mostrando os capítulos para ela e recebendo o aval para publicação. Nos soa problemático pensar 1) no uso das palavras autobiografia e autoficção como sinônimos pelo próprio Doubrovsky, depois de todo esforço que ele, “o pai da autoficção”, teve em estabelecer as devidas diferenças; 2) pensar numa “autoficção autorizada”, uma vez que o emprego da palavra ficção, em sua definição original, funcionaria justamente para aliviar o seu autor das censuras. (FAEDRICH, 2015, p. 53)

Já em *Diário da Cadeia*, a operação é outra ainda: Lísias se apropria, para agredir, do nome de um político de participação decisiva na última década do país. O performativo também está presente, ainda que de um modo inusitado e extra-livro, que é preciso contar e esclarecer.

Na orelha de seu recente *Diário da Catástrofe Brasileira*, lê-se que Lísias “idealizou o ‘Eduardo Cunha (pseudônimo)’ autor de *Diário da Cadeia* – com trechos da obra inédita *Impeachment* [...], que teve seu sigilo desfeito pela Justiça brasileira, em decisão posteriormente refeita inúmeras vezes.” (LÍSIAS, 2020, orelha, grifos originais). O processo contra o autor (ou idealizador de autor) foi movido justamente por Eduardo Cunha. Foi, assim, Cunha que tornou *Diário da Cadeia* um livro de Lísias ou no mínimo a ele atribuível juridicamente.

Como diz o escritor argentino César Aira (2018), aqui temos um caso exemplar de livro que não se resume a seu conteúdo ou mesmo à sua forma material. Há toda uma história que paira sobre ele, que o circunda, que lhe confere uma existência como que performativa ou “não feita”, “irreproduzível”.

O argumento de Aira se constrói em torno do fato de que as reproduções fotográficas de obras visuais vêm se tornando, ele o diz, cada vez mais insatisfatórias – isso se deve à natureza das obras que vêm sendo feitas, cada vez mais tributárias de uma ideia e menos de um aspecto plástico que “fale por si”, isto é, elas se apresentam menos fotografáveis, pois “não se pode fotografar um conceito” (AIRA, 2018, p. 12). Como o autor pensa a sua literatura sobretudo em relação à pintura e às artes visuais, estenderá este problema às letras, procurando pensar o que há de irreproduzível naquilo que pode ser feito em matéria de escrita. Delineada a corrida entre reprodução e obra, diz que a literatura como a entende deveria ser concebida como uma “reprodução ampliada”:

A reprodução torna-se obra, e a obra, reprodução, quando ambas compreendem que o que importa é a história, o roteiro da fábula, que move as duas. [...]

A literatura como “reprodução ampliada”, em todas as direções de um contínuo dimensional, de uma obra de arte que tinha deixado de ser importante, ou pertinente, uma obra que exista ou não. (AIRA, 2018, p. 13)

Ou seja, o objeto estético consistirá mais de certo momento ou modo de um projeto ou processo do que propriamente um objeto estético, tornando-se “secundário em relação ao relato do qual emerge” (AIRA, 2018, p. 22). E é quando Aira fala de uma dimensão de não-feito no feito que seu argumento ganha possivelmente mais clareza, pois, segundo essa perspectiva:

o feito segue e seguirá sendo o suporte necessário do não feito, que se aloja em sua matéria como um relato secreto. A literatura, ou a literatura como entendo e pratico, poderia ser a ponte de prata estendida entre o feito e o não feito, que estabelecem entre si uma misteriosa e sugestiva assimetria. (AIRA, 2018, p. 19)

O não feito, ou seja, o irreproduzível, o relato do qual surge o objeto e, arrisco dizer, no caso de *Diário da Cadeia*, não apenas o relato anterior como o relato posterior – isto é, interessa ao livro como “ponte de prata” não apenas a notícia de que Cunha preparava um diário na prisão, mas também a notícia que Cunha preparava um processo contra certo autor que escrevera um livro usando seu nome. Vê-se que não se trata de uma recepção de um leitor qualquer, mas de uma que muda completamente o acontecimento em que consiste o *Diário da Cadeia*.

Quem inadvertidamente tomar o livro em mãos em uma livraria – a menos que o livro se encontre junto a outros de Lísias (e mesmo assim não seria conclusivo, pois há sempre livros mal localizados nas estantes) – quem assim fizer não saberá que ele foi escrito por Lísias: seu nome não se encontra em nenhuma parte. Para sabê-lo é preciso estar a par da história (jurídica) do livro.

2 O DIÁRIO DO DUPLO DE CUNHA

É comum que Lísias diga em entrevistas que Cunha e a juíza que determinou a revelação do nome do verdadeiro autor estragaram sua obra, que não podia prescindir do anonimato; à *Quatro Cinco Um*, por exemplo, diz que poucos na editora Record sabiam da verdadeira identidade do Cunha pseudônimo. Não é assim – a obra ter sido

destruída – que encaro a questão, pois, longe de estragar a obra, creio que o processo movido por Cunha torna a obra subitamente muito mais interessante; apreciação que, evidentemente, não deve servir para defender o ex-deputado, mas para avaliar criticamente os rumos da obra.

No livro, que de fato se organiza como um diário, acompanhamos monotonamente a rotina monótona de Cunha na prisão. Não são apenas as situações que se repetem, mas também o modo de referi-las. Trata-se de algo que Lísias explora muito em seus escritos; tanto a repetição incansável de temas, palavras, expressões, como a própria estrutura da história consiste no esmiuçamento estático de uma situação inicial que se altera pouco. Particularmente exemplares disso são o conto “Capuz” (em que acompanhamos o protagonista encarcerado em um lugar indefinido, com um capuz cobrindo seu crânio, realizando pequenas ações cotidianas extremamente limitadas) e o referido romance *Cobertor de Estrelas*. Interpolado com a monotonia da rotina e de seu respectivo relato temos outros dois movimentos: notas em tom de autoajuda que Cunha escreve (“*Conselho 7: Cuide sempre de sua família.*”; “*Conselho 10: tratem seus clientes como os bancos suíços tratam seus correntistas*” (CUNHA (pseudônimo), 2017, p. 29; p. 70, grifos do autor) e notas que envia para diversas personalidades, como Janaína Paschoal e Deltan Dallagnol sugerindo “*quem sabe fundar uma igreja*” na prisão e “*um grupo de estudo da Bíblia*” (CUNHA (pseudônimo), 2017, p. 66, grifos do autor); os trechos do livro que Cunha prepara a respeito do *impeachment* – que consistem na sua história, com tons de suspense e espionagem, com PC Farias, em seus últimos dias de vida. As notas de autoajuda são uma espécie de repetição daquilo que o personagem Paulo de *O Livro dos Mandarins* faz ao longo do livro: toma notas, em tom de autoajuda ou aconselhamento empresarial, para seu futuro livro para empresários:

Aí está outro conselho que Paulo vai escrever no livro para futuros executivos: sempre dê um jeito para que seus funcionários aprendam algo interessante enquanto trabalham e faça com que eles, na medida do possível, usem os dois lados do cérebro. Com isso, vão cumprir suas tarefas com mais gosto e, talvez, tornar públicas as habilidades múltiplas do chefe. (LÍSIAS, 2009, p. 22)

Já a história com PC Farias é inusitada, pois confere certo ar de mistério ao livro que é mais raro vermos na obra do autor, somado a uma relação de amizade que lembra certos momentos daquela entre o Lísias de *Céu dos Suicidas* (2012) e seu amigo André.

Na história, Cunha passa por sérios apuros nas mãos de uma organização secreta africana chamada *African Libraries*, que terá sido uma das grandes responsáveis por sua conversão ao evangelismo. Um dos índices determinantes de que a fuga de PC Farias está comprometida é a aparição de certa mulher com um colar que porta o símbolo da organização.

A moça se levantou enquanto eu me sentava. Quando virou o pescoço para beijar a careca do Paulo Cesar, vi por dentro da roupa o colar que eu tinha conhecido também anos antes na África. Minha vista escureceu, minhas pernas ficaram fracas e minhas mãos começaram a tremer. Acho que fiquei branco. Aquela caveira fez parte dos piores dias da minha vida. (CUNHA (pseudônimo), 2017, p. 61)

“Minha vista escureceu” é, aliás, uma frase recorrente nos escritos de Lísias, que costumam mostrar corpos colapsando. Em *Divórcio* (2013), lê-se:

Na esquina, parei para tomar fôlego e planejei na cabeça o caminho até o metrô. O mundo continua em silêncio, mas agora eu já não me sentia tranquilo. Preciso atravessar dois cruzamentos. Caminhando, a tontura quase me derrubou por duas vezes. Na segunda, minha vista escureceu (LÍSIAS, 2013, p. 28-29)

Em *Céu dos Suicidas*, lê-se:

De algo, jamais vou esquecer: no meio da semana, ele me ligou: — Ricardo, vou me internar de novo. Fica de olho em tudo.
Não suportei. Fica de olho em quê, pensei em gritar. Fica de olho em quê, meu Deus? Ele repetiu: — Vou me internar de novo, Ricardo. Cuida para não acontecer nada.
Disso tenho certeza.
Então repeti, com a vista escura e cheio de medo de não conseguir ficar em pé (minhas pernas enfraqueceram), que não aguentava mais.
Um dos dois bateu o telefone. Tirei o fio da tomada. Não vou conseguir terminar este capítulo. (LÍSIAS, 2012, p. 99-100)

Este último trecho, aliás, se assemelha ao seguinte do duplo de Cunha:

Pois enfim, eu assistia aquele programa e tremia; Paulo Cesar Farias tinha acabado de decretar sua sentença de morte.
Não consigo mais escrever. Estou tremendo como naquele dia. Não sei como tem gente espalhando que sou uma pessoa fria. Deus que cuide desse país triste. (CUNHA (pseudônimo), 2017, p. 102, grifo do autor)

Elenco esses elementos da história para sustentar que, até aqui, *Diário da Cadeia* se parece com um livro de Lísias. Mas é sob a influência de outra força, ou de outra voz, que ele se torna, oficialmente, um livro de Lísias, ainda que mediado por um processo judicial e um pseudônimo.

Outra singular ocorrência do livro é a repetição incansável da palavra “arquivo”, que não parece inapropriado relacionar às “coleções” de *O Céu dos Suicidas*, no sentido de que remontam o campo semântico do livro à memória de algo que se passou (a ser lembrado, colecionado, arquivado). *O Céu dos Suicidas*, de fato, tem como grande impulso o acontecimento do suicídio de um amigo do autor, e as coleções são comparadas à amizade (“Uma coleção é como um grande amigo: é preciso saber tudo. Quem tem uma grande amizade sabe que, mesmo que estejamos longe dela, uma lembrança sempre retorna” (LÍSIAS, 2012, p. 186)); analogamente, podemos afirmar, *Diário da Cadeia* tem como impulso a figura de Cunha, mas especificamente, certo acontecimento: seu protagonismo no golpe-*impeachment* que destituiu Dilma Rousseff da presidência da República; e também o anúncio de que, uma vez preso por mentir na CPI da Petrobras, estaria escrevendo um diário. O Cunha-pseudônimo se refere aos seus arquivos ora como aquilo que tem o poder de o salvar, ora de danar, pois consistem em uma materialização oficiosa de poder.

O Brasil funciona assim: o Congresso declara que aquele arquivo deve se tornar obsoleto. Não vai mais se falar nele e as pessoas serão afastadas por algum tempo. Paulo Cesar tinha tomado a decisão de continuar com o arquivo oculto e gostaria de depositá-lo na Suíça. Para isso confiava em mim. Antes de continuar esse livro, quero deixar claro que não será esse o meu caso: vou divulgar o meu arquivo, inclusive para mostrar para Deus que não devo nada. Essa é a minha diferença para com Paulo Cesar e por isso meu destino não será o dele. (CUNHA (pseudônimo), 2017, p. 45)

E é no sentido de daná-lo ou agredi-lo em sua manifestação oficiosa e oficial de poder, que Lísias, dentro de seu próprio campo, que é a escrita, procura atacá-lo – para fazer política?

Diário da Cadeia de certo modo parece se enquadrar senão no domínio da pós-autonomia, concebida por Ludmer, ao menos no campo problemático a que o termo se reporta. Os autores e as autoras do *Indicionário do Contemporâneo* (2018) se referem à

pós-autonomia mais como certo modo de ler do que designando certo conjunto de obras por ela concernidas:

pós-autonomia também seria o nome de um regime de leitura que implicaria o abandono das categorias tradicionais de análise e da noção de valor literário de qualquer categoria em igualdade com outros discursos, escritos ou não, e deslocaria seu foco do fenômeno literário para o que Ludmer chama de “imaginação pública”. Nesse sentido, mais que de textos, se trataria de uma abordagem pós-autônoma, um reposicionamento do olhar em busca de novos procedimentos críticos que ademais permitiriam reler os textos do passado com outra perspectiva. (ANDRADE; PEDROSA et al, 2018, p. 166)

E:

Poderíamos nos perguntar, ainda, se o que essas escritas do presente estão fazendo não é justamente trazer para a superfície do texto uma indisciplina da literatura que sempre existiu, tornando mais visível o que ela tem de indomesticável e direcionando nosso olhar para aqueles espaços que foram pontos cegos da crítica moderna (e autonômica). (ANDRADE; PEDROSA et al, 2018, p. 174)

Quanto à indisciplina que sempre existiu, creio que, para os fins desta presente argumentação, Aira nos faz apontamentos satisfatórios ao tratar do não feito ou irreproduzível que circunda a obra. Agora: seria possível falarmos de uma política justamente aí, nesse irreproduzível, na medida em que ele produz certo efeito no mundo, passível de ser chamado político?

Mas político em que sentido?

3 PERFORMANCE, POTÊNCIA DO FALSO, DISSENSO

Recapitulemos: podemos pensar em *Diário da Cadeia* como um livro de intervenção, que tem em Eduardo Cunha uma espécie de coautor. É difícil supor que um livro como o de Lísias é, digamos, “mais político” ou de efeito conjuntural mais contundente que um *Torto Arado* (2019), de Itamar Vieira Júnior, que teve a singular capacidade de mobilizar massivamente as atenções em torno de um livro de ficção escrito por um escritor brasileiro negro. É claro que se, por um lado, a questão aqui não é se um livro é mais ou menos político que o outro, mas se se pode chamar político o

gesto de Lísias – e acredito que sim –, por outro, seria preciso entender em que consiste semelhante política.

Seu *Sem Título – uma performance contra Sérgio Moro*, de 2018, é muito mais modesto: um ensaio que tece algumas considerações sobre a parcialidade, já então conhecida e hoje em dia oficialmente constatada, do ex-juiz e ex-ministro Sérgio Moro. O maior interesse desse opúsculo, em termos de tensão formal, é o modo como, semelhante nisso ao *Inquérito Policial Família Tobias*, de 2016, a obra toma forma a partir de certas interações do autor e/ou de interpelações feitas a ele na Internet. Característica que remete ao estatuto “qualquer” das fontes e do material de uma obra, estatuto próprio aos procedimentos contemporâneos e modernos que tendem a não privilegiar o discurso literário sobre outros.

Já o *Diário da Cadeia* mobiliza muito mais energia, por conta justamente de seus procedimentos: de um lado, o sigilo imposto sobre a real autoria do livro sustentado tanto na editora quanto para a imprensa, e, de outro, o ex-deputado parodiado entrando com um processo na justiça contra o livro – sublinhe-se: entrou na justiça por causa de um livro. E, mais, o gesto de Cunha é inequivocamente ambíguo: o que seria apenas um processo judicial acabou por torná-lo coautor do livro: é por meio de sua intervenção que é revelado o verdadeiro autor, ou seja, trata-se de uma coautoria não porque ele tivesse colaborado na escrita, mas colaborado precisamente na redefinição jurídica da autoria. É claro que podemos pensar em outros livros que suscitam processos judiciais e nem por isso parecem trazer nenhuma questão estética particularmente interessante, ainda que ensejem discussões pertinentes a propósito de outros assuntos (por exemplo, a longa história judicial de *Roberto Carlos em detalhes* (2006), a biografia não-autorizada por Roberto Carlos, escrita por Paulo Cesar de Araújo). Mas o singular no caso de Lísias é o motivo do livro: a agressão de uma figura pública, ou, dito de outro modo, uma intervenção por escrito (editorial, literária) no sentido de parodiar e agredir, que invade também, de certo modo, um nicho editorial, que é o de memórias de figuras públicas. Em certo sentido, isto se aproxima do que faz Antonio Scurati em *M, o filho do século* (2018), ao reconstituir uma espécie de diário de Mussolini enquanto no poder. Mas há diferenças imediatas e decisivas: o projeto do romance de Scurati sugere um aspecto mais afeito ao romance histórico, por sua reconstituição dos fatos em primeira pessoa; Scurati assina com seu nome, não com o de

Mussolini; o romance, publicado em 2018, está muito distante da data de morte do ditador fascista, e, apesar de nos últimos anos a extrema direita ter saído do armário, a reivindicação explícita do nazifascismo é ainda algo, talvez não raro, mas ao menos incomum, por parte de figuras públicas – ou seja, não se apresenta, de saída, por se opor a uma figura fascista, como uma obra polêmica, nem performática. É verdade que em 2017, quando da publicação do *Diário*, o auge do apelo político e midiático da figura de Eduardo Cunha já tinha passado, mas ele não estava e não está morto, longe disso. É verdade também que o aspecto performático e polêmico do *Diário* escrito pelo duplo de Cunha só se apresenta com toda sua força em um segundo momento (não no lançamento, mas via processo jurídico). O interessante, então, é que Lísias procura menos conscientizar o leitor da figura que Cunha é ou daquilo que representa (algo que o autor experimenta em *O Livro dos Mandarins*, ao desdobrar ironicamente a figura fictícia de um empresário brasileiro bem sucedido), do que procura estabelecer uma espécie de ação direta em literatura que se concretiza em outra dimensão depois do lançamento, ou seja, o processo judicial amplia e complexifica o processo artístico do livro – ou, como diz Ludmer, talvez vejamos aqui menos um objeto estético que um processo de estetização: “*En la posautonomía no hablamos de lo estético sino de procesos de estetización [constitución de un discurso sobre el valor literario] y de aparatos de distribución en un territorio – de la lengua*” (LUDMER, 2012).

É um tal processo de estetização que pode complexificar ainda mais o seguinte aspecto: poderíamos talvez pôr em xeque a queixa de Lísias quanto a sua obra ter sido destruída pela decisão judicial que revelou seu nome enquanto autor^v. Há um primeiro ponto que é uma espécie de paradoxo: o fato da queixa só ser possibilitada pela ação de Cunha, que é responsável, assim, pela criação de uma nova configuração enunciativa, na qual está em cena um novo jogo, que não é mais o anonimato do pseudônimo, mas a coparticipação hostil (Lísias, editora, Cunha, justiça), expressa no dissenso da ação estético-jurídica extra-livro, ou seja, a queixa está em um novo cenário (o embate explícito com Cunha), mas nos remete, talvez capciosamente, ao antigo (o anonimato), ao passo que a obra, em sua complexidade, contempla os dois momentos.

Diana Klinger, a propósito da *performance* que se pode depreender da autoficção, afirma: “confundindo as noções de verdade e ilusão, o autor desafia a capacidade do leitor de ‘cessar de descrer’”. Assim, o que interessa na autoficção não é a relação do

texto com a vida do autor, e sim a do texto como forma de criação de um mito, o mito do escritor” (KLINGER, 2012, p. 45). É fato que *Diário da Cadeia* não é uma autoficção – antes próxima do teatro *verbatim*, em que personagens são explicitamente baseados figuras públicas (gênero dramaturgico, aliás, de que Lísias é admirador) –, mas ainda que outra espécie de jogo performático entre em cena, ele ainda envolve o mito do escritor e sua teatralização. Sigamos com Klinger, quando diz:

O conceito de *performance* deixaria ver o *caráter teatralizado* da construção da imagem de autor. Desta perspectiva, não haveria um sujeito pleno, originário, que o texto reflete ou mascara. Pelo contrário, tanto os textos ficcionais quanto a atuação (a vida pública) do autor são faces complementares da mesma *produção* de uma subjetividade, instâncias de atuação do eu que se tencionam ou se reforçam, mas que, em todo caso, já não podem ser pensadas isoladamente. O autor é considerado como sujeito de uma *performance*, de uma atuação, um sujeito que “representa um papel” na própria “vida real”, na sua exposição pública, em suas múltiplas *falas de si*, nas entrevistas, nas crônicas e autorretratos, nas palestras. (KLINGER, 2012, p. 50, grifos da autora)

Se, portanto, certa “vontade de verdade”, argumenta Klinger (2012, p. 47), sob inspiração nietzscheana, mostra sua ineficácia para embasar uma leitura crítica da autoficção, dado que ela põe em cena uma produção de subjetividade que não reflete um sujeito prévio, isso também parece se estender a este outro experimento de Lísias, que atua, ou melhor, falseia um falsário (lembremo-nos, a título de exemplo, que é por mentir sobre suas contas na Suíça que Cunha é preso).

Nesse sentido, citemos Deleuze, que diz, sob a mesma inspiração nietzscheana:

Acaso não é a arte a mais elevada potência do falso? [...] Cada homem superior está preso à própria proeza, que ele repete como um número de circo [...]. É que cada um desses mímicos tem um modelo invariável, uma forma fixa, que sempre podemos chamar de verdadeira, embora ela seja tão “falsa” quanto suas reproduções. É como o falsário em pintura: o que ele copia do pintor original é uma forma determinável tão falsa quanto as cópias; o que ele deixa escapar é a metamorfose ou a transformação do original, a impossibilidade de atribuir-lhe uma forma qualquer, em suma, a criação. Por esse motivo os homens superiores são apenas *os mais baixos graus* da vontade de potência: “Possam transpor-vos gente superior a vós! Representais degraus”. Com eles a vontade de potência representa tão-somente um querer-enganar, um querer-pegar, um querer-dominar uma vida doente esgotada que brande próteses. [...] Só Dioniso, o artista criador, atinge a potência das metamorfoses que o faz devir, dando testemunho de uma vida que jorra; *ele eleva a potência do falso a um grau que se efetua não mais na forma, porém na transformação* – “virtude que dá”, ou criação de possibilidades de vida: transmutação. (DELEUZE, 2011, p. 136, grifos do autor)

Assim, Lísias, através de uma potência própria ao falso, extrai força da figura de baixa potência que é Eduardo Cunha, falsificando-o, e cujo momento de maior intensidade é quando a falsificação força Cunha a entrar na justiça, pois coloca a obra em processo “irreproduzível” de transformação, via processo jurídico, de um lado, e presença do autor na mídia e redes sociais, de outro. Ou seja, é em certo processo de devir entre Lísias e Cunha, desencadeado pela falsificação (pseudônimo) de um falsário (deputado golpista e mentiroso) por outro falsário (que é Lísias, mas, escritor, trata-se de outro tipo de falsário, de grau mais alto de potência, pois é criador), que a sua “obra conjunta” alcança uma notável potência estético-política.

Vê-se também que aqui a obra não se inscreve em certo modo de fazer política tipificado (sarcasticamente) por Rancière, quando fala das obras que:

consideram ponto pacífico certo modelo de eficácia: a arte é considerada política porque mostra os estigmas da dominação, porque ridiculariza os ícones reinantes ou porque sai de seus lugares próprios para transformar-se em prática social etc. [...]

Supõe-se que a arte nos torna revoltados quando nos mostra coisas revoltantes, que nos mobiliza pelo ato de mover-se para fora do ateliê ou do museu, e que nos transforma em oponentes do sistema dominante ao se negar como elemento desse sistema. Apresenta-se sempre como evidente a passagem da causa ao efeito, da intenção ao resultado, a não ser que se suponha o artista inábil ou o destinatário incorrigível. (RANCIÈRE, 2012, p. 52)

Mas tampouco será simples dizer que o projeto de Lísias se inclui dentro daquilo que Rancière chama dissensual. Apesar de aparentemente ser o caso, com o motivo da agressão patente na obra, não é apenas neste sentido demasiadamente literal em que consiste o dissenso de Rancière, que seria o modo sob o qual se manifesta o que chama eficácia estética:

a eficácia de uma desconexão, de uma ruptura da relação entre as produções das habilidades artísticas e dos fins sociais definidos, entre formas sensíveis, significações que podem nelas ser lidas e efeitos que elas podem produzir. Pode-se dizer de outro modo: a eficácia de um dissenso. O que entendo por dissenso não é o conflito de ideias ou sentimentos. É o conflito de vários regimes de sensorialidade. É por isso que a arte, no regime da separação estética, acaba por tocar na política. Pois o dissenso está no cerne da política. Política não é, em primeiro lugar, exercício do poder ou luta pelo poder. Seu âmbito não é definido, em primeiro lugar, pelas leis e instituições. A primeira questão política é saber que objetos e que sujeitos são visados por essas instituições e essas leis, que formas de relação definem propriamente uma comunidade política, que objetos essas relações visam, que sujeitos são aptos a designar esses objetos e a discuti-los. A política é a atividade que

reconfigura os âmbitos sensíveis nos quais se definem objetos comuns. (RANCIÈRE, 2012, p. 59)

Se pensarmos em termos de distância ou desconexão: há talvez alguma distância quando o nome de Lísias não aparece no projeto (já que nem sabemos o verdadeiro autor), mas, nome revelado, suas intenções recobrem a obra, que, no entanto, também passa por uma transformação, sendo uma espécie de confronto judicial de Lísias e Cunha que dividem esta nova autoria.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS: A EFICÁCIA ESTÉTICO-POLÍTICA DO GESTO DE LÍSIAS

Pensemos, em retrospecto, no circuito que envolve essa movimentação: escritor escreve livro com sua identidade sob sigilo – parodia ex-deputado preso que redigia um diário de possível interesse público – a identidade do autor é revelada por processo movido contra ele pelo mesmo ex-deputado: a política de redefinição de lugares ou “âmbitos sensíveis” (que envolve o dissenso) parece poder ser pensada em *Diário da Cadeia*, sobretudo se nos lembrarmos de Aira, quando trata da literatura como ponte entre o feito e o não feito – este último será o âmbito em que se instala o dissenso da obra conjunta de Cunha e Lísias (compreendendo o livro como um ponto de um processo maior). É que o livro sem o processo jurídico não provoca ainda nenhum choque entre regimes de sensorialidade, choque que ocorre, creio, quando o discurso jurídico entra no jogo, ou seja, sob intervenção de Cunha.

Aqui retorna, proponho, a imaginação pública, sob a influência ambígua da realidadeficção: de um lado, Lísias é posto por Cunha a serviço desse dissenso, isto é, na redefinição de âmbitos sensíveis – é que a própria vontade pessoal do artista não teria sido respeitada. De outro, Lísias joga com o próprio discurso queixoso: ao mesmo tempo que denuncia a ação da justiça de ter destruído sua obra, recebe atenção por ela, que de outro modo não receberia, bem como sua *performance* ganha contornos mais tensos e, penso, mais interessantes do que o anonimato permitiria – a ação de Cunha contribuiu, e muito, para a complexidade (“não feita” e “dissensual”) da obra que, assim, se transformou em um processo que contém um livro como uma de suas partes. Não se trata, longe disso e por fim, de louvar a atitude de Cunha, mas de avaliar como bem-

sucedida a empreitada performática de Lísias, quer projetada ou não em seus desdobramentos jurídicos, e que tem em Cunha um importante e hostil cocriador ou *co-performer*.

Referências

AIRA, Cesar. *Sobre a Arte Contemporânea*. Tradução de Victor da Rosa. Rio de Janeiro; Copenhague: Zazie Edições, 2018. Disponível em <https://zazie.com.br/wp-content/uploads/2021/05/AIRA-3.pdf>. Acesso em 09/02/2022.

ANDRADE, Antonio; PEDROSA, Celia et al (orgs.). *Indiccionario do Contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

AZEVEDO, Luciene. Ricardo Lísias: Versões de Autor. In: CHIARELLI, Stefania; DEALTRY, Giovanna; VIDAL, Paloma (orgs.). *O futuro pelo retrovisor*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

CUNHA, Eduardo (pseudônimo). *Diário da Cadeia*. Rio de Janeiro: Record, 2017.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011.

FAEDRICH, Ana. O Conceito de Autoficção: Demarcações a Partir da Literatura Brasileira Contemporânea. *Itinerários – Revista de Literatura*, Araraquara, n. 40, p. 45-60, jan./jun. 2015. Disponível em <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/8165/5547>. Acesso em 24/04/2022.

GRACIANO, Igor. Autonomia, Pós-Autonomia e Responsabilidade Civil na Prosa Contemporânea: O Caso Ricardo Lísias. *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, n. 32, p. 112-126, jul/dez 2019. Disponível em <https://revistaveredas.org/index.php/ver/article/view/673/471>. Acesso em 24/04/2022.

KLINGER, Diana. *Escritas de Si, Escritas do Outro: O Retorno do Autor e a Virada Etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

LECARME, Jacques. Autoficção: Um Mau Gênero? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). *Ensaio Sobre a Autoficção*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LÍSIAS, Ricardo. *O Céu dos Suicidas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

LÍSIAS, Ricardo. *Diário da Catástrofe Brasileira: Ano 1: O Inimaginável Aconteceu*. Rio de Janeiro: Record, 2020.

LÍSIAS, Ricardo. *Divórcio*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

LÍSIAS, Ricardo. Eu Sou Normal. *Scriptorium*. Porto Alegre, v.1, n.1, p.84-100, jul/dez 2015. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/scriptorium/article/view/21617/14229>. Acesso em 24/04/2022.

LUDMER, Josefina. Literaturas Postautónomas: Otro Estado de La Escritura. *Hypotheses*, 2012. Disponível em <https://oblit.hypotheses.org/277>. Último acesso em 09/02/2022.

LUDMER, Josefina. *Aqui América Latina: Uma Especulação*. Tradução de Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

QUATRO CINCO UM. #7 – *Bruxas, Ruas do Rio, Censura | 451 MHz Podcast*. Youtube, 16 de julho de 2020. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=J02p_95qTI4. Acesso em 09/02/2022.

RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador Emancipado*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

SIMAS, Luiz Antonio. *O Corpo Encantado das Ruas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

Recebido em: 09/02/2022

Aceito em: 01/05/2022

i

Termo que pode ser resumido, diz Jacques Lecarme (2014), como sendo “inicialmente um dispositivo muito simples: ou seja, uma narrativa cujo autor, narrador e protagonista compartilham da mesma identidade nominal e cuja denominação genérica indica que se trata de um romance”. (LECARME, 2014, p. 67-68)

ii É o que indica, por exemplo, Luciene Azevedo (2013), ao tratar de novas estratégias artísticas de Lísias a partir do início dos anos 2010: “Há aqui uma aposta clara na reinvenção de estratégias de divulgação e circulação de seus textos, também acompanhada por uma insistência temática que parece desdenhar ou minorar a importância de certas características laboriosamente construídas ao longo de sua produção literária e associadas ao ‘estilo’ Lísias” (AZEVEDO, 2013, p. 90). Em contraposição ao “estilo” Lísias, segue Azevedo: estas obras (em sua maioria plaquetes, mas cujos temas e procedimentos – excetuando o modo de divulgação – se estenderão aos seus romances subsequentes) manifestariam “uma guinada subjetiva (a expressão é de Beatriz Sarlo) fundamental, incorporando o próprio Ricardo Lísias, o nome próprio do autor, à cena da construção ficcional”. (AZEVEDO, 2013, p. 90)

iii A esse respeito, citemos Klinger (2012): “uma vez aceita a ideia foucaultiana da ‘morte do autor’,

podemos supor que seu ‘retorno’ implica uma visão diferente, que desvincula *autoria de autoridade*”, o autor retornaria “apenas como provocação, na forma de um *jogo* que brinca com a noção de *sujeito real*” (KLINGER, 2012, p.40, grifos da autora). Nesse sentido, pensar contemporaneamente o si que se escreve envolve propor que “a ficção abre um espaço de exploração que excede o sujeito biográfico” (KLINGER, 2012, p. 45).

iv Para mais detalhes, ver, por exemplo o artigo de Igor Graciano (2019) a propósito do romance, bem como do tipo de relação que Lísias mantém com as leituras e leitores de sua obra; e também a espécie de defesa que Lísias (2015) faz de *Divórcio* (na qual discorre sobre sua recepção) e também de si próprio.

v Agradeço à professora Ieda Magri por esta sugestão.