

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA – UNESP
Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – IBILCE – Campus de
São José do Rio Preto

Denise Fraga

Expressões autoficcionais em *D’après une histoire vraie*, de Delphine de
Vigan, e *Divórcio*, de Ricardo Lísias

São José do Rio Preto
2025

Denise Fraga

Expressões autoficcionais em *D’après une histoire vraie*, de Delphine de Vigan, e *Divórcio*, de Ricardo Lísias

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas (IBILCE), São José do Rio Preto, para obtenção do título de Doutora em Letras.

Área de concentração: Teoria e Estudos Literários

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Norma Wimmer

São José do Rio Preto
2025

F811e	Fraga, Denise Expressões autoficcionalis em D'après une histoire vraie, de Delphine de Vigan, e Divórcio, de Ricardo Lísias / Denise Fraga. -- São José do Rio Preto, 2025 264 p. : tabs., fotos Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto Orientadora: Norma Wimmer 1. Delphine de Vigan. 2. Ricardo Lísias. 3. Autoficção. 4. Diana Klinger. 5. Performance autoral. I. Título.
-------	---

EXPRESSÕES AUTOFICCIONAIS EM *D'APRÈS UNE HISTOIRE VRAIE*, DE DELPHINE DE VIGAN, E *DIVÓRCIO*, DE RICARDO LÍSIAS

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas (IBILCE), São José do Rio Preto, para obtenção do título de Doutora em Letras.

Área de concentração: Teoria e Estudos Literários

Data da defesa: 25/02/2025

Banca Examinadora:

Prof^a. Dr^a. Norma Wimmer
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

Prof. Dr. Pablo Simpson Kilzer Amorim
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

Prof^a. Dr^a. Giséle Manganelli Fernandes
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

Prof. Dr. Nelson Luís Ramos
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

Prof. Dr. Manuel Fernando Medina
Universidade de Louisville

Prof. Dr. Paulo Sérgio Nolasco dos Santos
Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD)

À minha mãe, Nair Rita da Silva Fraga (1940-2015), às minhas avós Maria Rita da Silva (1914-1994) e Olívia Fraga (? – 1961), que pouco ou nada acessaram o universo da escrita e do sonho;

à minha filha, Maria Cecília Fraga Simabukulo (2017), que ama as histórias,

dedico todas as palavras dessa tese.

AGRADECIMENTOS

Você viu o rio, olhou para as águas. O que elas lhe ensinam? A paciência e a perseverança. Paciência de seguir o próprio caminho de forma constante, sem nunca apressar seu curso; perseverança para ultrapassar todos os obstáculos que surgirem no caminho. Ele sabe onde quer chegar e sabe que vai chegar [...]. Temos de ser como o rio, meu neto. (Daniel Munduruku)¹

À toda espiritualidade que acompanhou esse processo desde quando ainda era só um desejo: meus guardiões e amigos, nada disso seria possível sem a inspiração e a proteção de vocês.

À Maria Cecília, minha filha: obrigada por me mover com seu carinho, com seu sorriso e com seus desenhos de boa sorte, alimentos de todos os dias desse ciclo – cada um contado e vencido – sobretudo por amor a você. Que as palavras sempre sejam mágicas em sua vida.

Ao Alexandre Simabukulo: obrigada por caminhar comigo nesse longo percurso. Aceito e acolho toda sua ajuda, da forma como foi. Sou grata por sua disponibilidade e por me ajudar com as dores físicas desse processo.

Aos meus pais Nair Rita da Silva Fraga e Oscar Fraga (em memória): essa conquista é resultado de uma construção nossa. Vocês foram muito generosos comigo e minha gratidão transcende esse plano. De onde estão, sei que partilham dessa alegria imensa, essa mestra de amor, de persistência e de nossas superações, individuais e históricas. Mãe, Pai - MUITO obrigada.

À Profa. Dra. Norma Wimmer, pelo apoio, pelo partilhar de seus saberes humanos e científicos, de forma sempre cortês, amorosa e espirituosa. Agradeço a todas as orientações e os ensinamentos nesse processo - desde 2003, no estágio de Iniciação Científica, até agora - pois seu exemplo sempre guiou minhas práticas profissionais e acadêmicas. Sou muito grata, professora, minha conterrânea andreense: nosso encontro e história são muito bonitos e seguem em meu coração para sempre.

Ao Prof. Dr. Pablo Simpson Kilzer Amorin, pela disponibilidade em presidir a banca de defesa e por todo auxílio no acolhimento leve e gentil das ações finais desse processo de estudos. Agradeço também a contribuição oferecida para novos estudos sobre o romance de Ricardo Lísias.

À Profa. Dra. Giséle Manganelli Fernandes por toda simpatia construída desde o período do mestrado, até o apoio e suporte para a concretização das etapas finais do doutorado. Sou muito agradecida pelas valiosas contribuições na qualificação, pela ajuda no momento de compor a banca para a defesa, pelo partilhar das notícias e orientações em momentos muito delicados. Tudo sempre estará em minha memória com muito afeto!

À Profa. Dra. Cátia Inés Negrão Berliini de Andrade, pela disciplina “Escritas de si: definição, trajetória, leituras”, em 2021, cujas reflexões, além dos debates sobre as nossas pesquisas, inspiraram a construção do capítulo dois desse trabalho e muitos pontos da análise do romance de Delphine de Vigan. Agradeço suas valiosas contribuições na qualificação e por todas as generosas oportunidades de crescimento que me proporcionou.

¹MUNDURUKU, Daniel. *Meu vô Apolinário: um mergulho no rio da (minha) memória*. São Paulo: Studio Nobel, 2001. p. 30-31.

Ao Prof. Dr. Nelson Luís Ramos, pelos saberes generosamente partilhados desde o primeiro ano da graduação, pelo auxílio com a composição final da banca de doutorado e pela participação na banca de defesa: suas palavras me permitiram lembrar meu percurso acadêmico, profissional e pessoal de forma muito positiva: sou muito grata por suas contribuições e, por meio desse agradecimento a você, reverencio também a todos os professores que fizeram parte de meus processos formativos.

Ao Prof. Dr. Manuel Fernando Medina, pelas importantes reflexões sobre a natureza de meu objeto de estudo e por seu olhar muito atencioso para meu trabalho. Agradeço as indicações teóricas, a interação sempre gentil e a disponibilidade para participar da banca de defesa.

Ao Prof. Dr. Sérgio Nolasco dos Santos, pela disponibilidade em aceitar participar de minha banca de defesa, de forma muito simpática desde o primeiro contato. Agradeço suas contribuições, o partilhar de seu extenso conhecimento literário e humano, as indicações de leitura e as reflexões promovidas por sua fala.

À Profa. Dra. Luciene Marie Pavanelo, pelo auxílio com a documentação final, de forma muito atenciosa, gentil e solidária.

À Profa. Dra. Cláudia Maria Ceneviva Nigro pela disciplina “Abordagens críticas do texto literário”: suas reflexões contribuíram muito para minha atuação profissional, mas também para um caminhar mais crítico e rico como ser humano. Essa tese não seria a mesma sem suas aulas. Sou grata pela acolhida, pelo carinho e pela generosidade.

Ao Mauro Kasuo Miasaki e à Elisandra Ramos Murgia de Lima, em nome dos quais agradeço a todos os funcionários da Seção Técnica de Pós-Graduação do Ibilce, pela disponibilidade e atenção sempre presentes.

Ao amigo Carlos Eduardo de Oliveira Ramalho, que com sua generosidade e genialidade preenche meus dias com a literatura constantemente. Obrigada pelo auxílio com as versões em língua estrangeira dessa tese, meu irmão de caminhada; com você aprendo todos os dias a melhor aceção do que é Ser e Estar.

À amiga Lana Carr Bianchi que não largou a minha mão em nenhum dia desde 2015. Despedi-me de minha mãe e, ali, ganhei uma conselheira, uma irmã. Sua presença me ensina uma lição amorosa: a de que as experiências da vida não vêm em desequilíbrio.

À terapeuta e amiga Marilda Pereira, pelo auxílio em todas as fases dessa etapa: seus ensinamentos me permitiram reconhecer a grandeza dessa jornada e, assim, fortalecer-me pela lembrança de minhas ancestrais que, neste meu caminhar, resgatam, de alguma forma, suas vozes silenciadas e suas liberdades tolhidas.

Aos amigos Gustavo Vetorazzo Jorge e Sílvio Cesar da Silva: vocês estiveram comigo desde o início desse processo, ajudando-me a acreditar em recomeços. Além disso, nossa amizade mágica e taurina me salvou a pele nos últimos anos, tomando emprestada a metáfora do Lísias.

À querida Taís Andrade: obrigada por me ajudar a confiar no processo!

Aos amigos Oswaldo Pessoa e Maria Beatriz Alvarenga: ao primeiro por ter me presenteado com os livros da Delphine de Vigan em francês e à Bia por trazê-los de Paris para Rio Preto. As sincronias da vida me encantam, assim como nossa amizade. Merci à vous!

À amiga Daniela Floriano, em nome da qual agradeço à Biblioteca Municipal de São José do Rio Preto, pelo empréstimo e busca de livros que muito me auxiliaram a compreender o cenário das produções contemporâneas.

À Ana Letícia Sanches e ao Vinícius Medeiros: a companhia de vocês tornou o espaço do Ibilce ainda mais significativo para mim. Obrigada pela amizade construída e pela parceria nesse período de tantas aprendizagens.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 88887610958/2021-00/88887.817813/2023-00.

[...] A verdade é sempre um contato interior e inexplicável. A minha vida mais verdadeira é irreconhecível, extremamente interior e não tem uma só palavra que a signifique. [...]

[...]

Escrevo neste instante com algum prévio pudor por vos estar invadindo com tal narrativa tão exterior e explícita. De onde no entanto até sangue arfante de tão vivo de vida poderá quem sabe escorrer e logo se coagular em cubos de geléia trêmula. Será essa história um dia o meu coágulo? Que sei eu. Se há veracidade nela – e é claro que a história é verdadeira embora inventada – que cada um a reconheça em si mesmo porque todos nós somos um [...]. Clarice Lispector (1999, p. 12)

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo o estudo dos narradores das obras *D'après une histoire vraie* (2015), da autora francesa Delphine de Vigan, e *Divórcio* (2013), do escritor brasileiro Ricardo Lísias, a partir da concepção estética de autoficção de Diana Klinger (2012). Para ela, o que interessa nos textos autoficcionais não é a relação de identificação entre a obra e os acontecimentos da vida do autor empírico, mas sim a criação do que ela chama o mito do escritor. A conjugação entre os processos de simulação da escrita e a inserção, nas obras, de operadores de identificação, que estabelecem o vínculo das informações biográficas do narrador às do autor, resulta na visão da autoficção como uma *performance* do autor do texto, caracterizada como a representação teatral do autor por meio de sua escrita. O emprego dessa técnica em Vigan leva ao questionamento da “verdade” e de sua possibilidade nos textos em primeira pessoa e demais produtos culturais. Em Lísias, a suspensão entre as concepções de real e de ficcional, de autor e de narrador, conduz a críticas sociais a determinadas práticas jornalísticas e a estruturas de poder brasileiras.

Palavras-chave: Delphine de Vigan; Ricardo Lísias; autoficção; Diana Klinger; *performance* autoral.

ABSTRACT

This work aims to study the narrators of the works *D'après une histoire vraie* (2015), by the French author Delphine de Vigan, and *Divórcio* (2013), by the Brazilian writer Ricardo Lísias, from the aesthetic conception of autofiction by Diana Klinger (2012). For her, what interests autofictional texts is not the relationship of identification between the work and the events of the empirical author's life, but rather the creation of what she calls the myth of the writer. The conjugation between the processes of simulation of writing and the insertion, in the works, of identification operators, who establish the link between the narrator's biographical information and the author's, results in the view of autofiction as a performance of the author of the text, characterized as the theatrical representation of the author through his writing. Vigan's use of this technique leads to the questioning of "truth" and its possibility in first-person texts and other cultural products. In Lísias, the suspension between the conceptions of real and fictional, of author and narrator, leads to social criticism of certain journalistic practices and Brazilian power structures.

Keywords: Delphine de Vigan; Ricardo Lísias; autofiction; Diana Klinger; authorial performance.

RÉSUMÉ

Cet ouvrage vise à étudier les narrateurs des œuvres *D'après une histoire vraie* (2015), de l'auteure française Delphine de Vigan, et *Divórcio* (2013), de l'écrivain brésilien Ricardo Lísias, à partir de la conception esthétique de l'autofiction de Diana Klinger (2012). Pour elle, ce qui intéresse les textes autofictionnels ce n'est pas le rapport d'identification entre l'œuvre et les événements de la vie de l'auteur empirique, mais plutôt la création de ce qu'elle appelle le mythe de l'écrivain. La conjugaison entre les processus de simulation de l'écriture et l'insertion, dans les œuvres, d'opérateurs d'identification, qui établissent le lien entre les informations biographiques du narrateur et celles de l'auteur, aboutit à considérer l'autofiction comme une performance de l'auteur du texte, caractérisée comme la représentation théâtrale de l'auteur à travers son écriture. L'utilisation de cette technique par Vigan conduit à la remise en question de la « vérité » et de sa possibilité dans les textes à la première personne et d'autres produits culturels. Dans Lísias, la suspension entre les conceptions du réel et de la fiction, de l'auteur et du narrateur, conduit à une critique sociale de certaines pratiques journalistiques et des structures de pouvoir brésiliennes.

Mots-clés: Delphine de Vigan; Ricardo Lísias; l'autofiction; Diana Klinger; *performance* d'auteur.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Reprodução da estrutura gráfica do romance <i>D’après une histoire vraie</i>	117
Quadro 1 – Efeitos da combinação do pacto de leitura lejeuniano com o emprego do nome próprio.....	58
Figura 2 – Reprodução da capa de <i>Baseado em fatos reais</i> , edição brasileira de 2016	150
Figura 3 – Reprodução da capa de <i>D’après une histoire vraie</i> , edição francesa de 2021	154
Figura 4 – Reprodução da capa de <i>Rien ne s’oppose à la nuit</i> , edição de 2021.....	155
Figura 5 – Reprodução da manchete do jornal <i>Le Journal de Saône et Loire</i>	168
Figura 6 – Primeira foto do romance <i>Divórcio</i>	220
Figura 7 – Segunda foto do romance <i>Divórcio</i>	222
Figura 8 – Reprodução do final do capítulo nove, início do dez, do romance <i>Divórcio</i>	223
Figura 9 – “No finzinho da corrida”	227
Figura 10 – “A felicidade”	227
Figura 11 – Ricardo Lísias com seu pai José Fermino	229

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 ESCRITAS DE SI, AUTOBIOGRAFIA E AUTOFIÇÃO EM PERCURSO	28
2.1 A ORIGEM E O ESCOPO DAS ESCRITAS DE SI	28
2.2 PHILIPPE LEJEUNE E SERGE DOUBROVSKY COMO LEITORES MÚTUOS: A GÊNESE DA AUTOFIÇÃO	38
2.2.1 Philippe Lejeune e as reflexões sobre a autobiografia.....	38
2.2.2 Contexto de produção e impactos da teoria lejeuniana para os estudos literários: o redimensionamento da figura autoral.....	46
2.2.3 Doubrovsky leitor de Lejeune: a autoficção e sua gênese.....	58
2.3 “AVENTURAS TEÓRICAS” DA AUTOFIÇÃO: COMBATE CRÍTICO E PRAZER.....	68
2.3.1 A autoficção em breve panorama teórico: entre convergências, divergências e propostas de conciliação.....	68
2.3.2 Autoficção (ou autobiografia) na voz dos escritores	81
2.3.3 Autoficção não é autobiografia: a perspectiva desse trabalho.....	87
2.4 AUTOFIÇÃO E <i>PERFORMANCE</i> : A TEORIA DE DIANA KLINGER	92
2.5 SOBRE O NARRADOR CONFORME OS ESTUDOS LITERÁRIOS E SUAS TRANSFORMAÇÕES: ENTRE O CLÁSSICO, O PÓS-MODERNO E OS CAMINHOS DA NARRAÇÃO NO SÉCULO XXI.....	106
3 A NARRADORA EM <i>D’APRÈS UNE HISTOIRE VRAIE</i> DE DELPHINE DE VIGAN: AUTOFIÇÃO E <i>PERFORMANCE</i>.....	116
3.1 APRESENTAÇÃO GERAL DO ROMANCE E PROPOSTA DE TRABALHO	116
3.2 A NARRADORA DE <i>D’APRÈS UNE HISTOIRE VRAIE</i> E A ENCENAÇÃO DA ESCRITA.....	134
3.3 <i>D’APRÈS UNE HISTOIRE VRAIE</i> ? OS OPERADORES DE IDENTIFICAÇÃO E SUA RELAÇÃO NA CONSTRUÇÃO DO SENTIDO DA NARRATIVA.....	153
3.3.1 A criação literária e as relações entre real/ficcional: “je” ou “elle”?.....	171

4 ENQUANTO CORRO, REFAÇO A PELE E CONSTRUO A OBRA: A PERFORMANCE AUTOFICCIONAL E O TOM POLÍTICO EM <i>DIVÓRCIO</i>	180
4.1 ESTRUTURA DO ROMANCE: APRESENTAÇÃO	180
4.2 A SIMULAÇÃO DA ESCRITA AUTOBIOGRÁFICA E O USO DOS OPERADORES DE IDENTIFICAÇÃO: UMA TRAJETÓRIA EM BUSCA DA CURA PELA MEMÓRIA CRIADORA	202
4.2.1 A linguagem amorosa e a busca por respostas: criação poética, repetições e anáforas	204
4.2.2 Os operadores de identificação em <i>Divórcio</i> como marcos da separação dos aspectos autobiográficos do autor.....	224
4.3 A AUTOFICÇÃO EM <i>DIVÓRCIO</i> COMO CRÍTICA SOCIAL.....	233
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	244
REFERÊNCIAS.....	249

1. INTRODUÇÃO

As leituras e o contato com as escritas de si, nos últimos anos, levaram-me às obras de Philippe Lejeune, nome muito importante para este campo de estudos, por ter, na década de 1970, impulsionado as pesquisas sobre as produções em primeira pessoa a um campo de sistematização teórica e, conseqüentemente, promovido o redirecionamento do olhar para esses textos. Suas reflexões seguem descritas no capítulo dois deste trabalho. Por ora, começo a escrever destacando algo que muito me impressionou em contato com sua escrita: a maneira como imiscuiu-se ao seu objeto de estudo, pela percepção de que lidar com as escritas de si implica, necessariamente, uma postura autocrítica; ele escrevia e reescrevia seus ensaios, revia suas teorias, fincava as balizas conceituais das quais não abria mão. E afirmava não ser possível “fugir de si mesmo” (2014, p. 79) quando se tratava de observar nossos trabalhos, mesmo (e inclusive) os teóricos.

Sem a (impossível/ingênua) pretensão de estabelecer qualquer comparação deste trabalho às obras de Lejeune, trago-o, neste primeiro momento, como inspiração no quesito autocrítica e, lembrando das palavras de Jean Starobinski, que nos alerta sobre o fato de o trabalho de escrita do crítico espelhar o “elo necessário entre a interpretação do objeto e a interpretação de si”² (1970, p. 82), inicio essa tese com a confissão, já pressuposta, de que a escolha deste material ressoa a constância das escritas de si na construção de minha identidade. Olhar para este trabalho de crítica, hoje, é relemburar meu cotidiano povoado pela redação constante de diários, de cartas, além da leitura prazerosa de biografias, de autobiografias e, recentemente, de autoficções.

Estudar os fenômenos contemporâneos permite, além da visada crítica sobre os objetos de pesquisa escolhidos, rever a própria trajetória e os questionamentos nela presentes. Desse modo, o desejo de refletir sobre a crescente curiosidade pelas histórias alheias, sobretudo para aquelas mitificadas/ocultadas e que, hoje, são facilmente acessíveis pela internet (artistas, escritores, personagens históricos do passado e do presente, etc.); meu olhar intrigado para a recriação/edição dos fatos presentes na desejosa reinvenção de si, seja por meio dos relatos pessoais nas redes sociais ou em outros suportes, como as escritas em primeira pessoa na contemporaneidade; por fim, a busca por compreender como se desenham os movimentos narrativos atuais, em especial nas autoficções, justificam a escolha do tema e dos romances

² No original: “[...] le lien nécessaire entre l'interprétation de l'objet et l'interprétation de soi” (STAROBINSKI, 1970, p. 82).

D'après une histoire vraie (2015), da escritora francesa Delphine de Vigan e de *Divórcio* (2013), do brasileiro Ricardo Lísias, como o *corpus* dessa pesquisa.

Meu objetivo consiste na análise dos narradores homônimos dos dois livros, na perspectiva teórica de Diana Klinger (2012), para quem os narradores autoficcionais são *performers*, ou seja, sujeitos duplos – reais e ficcionais – dramatizando os processos de construção tanto do narrador quanto do autor, usando a linguagem para realizar uma ação que é a produção dos romances propriamente ditos. A fim de alcançar o objetivo estabelecido, proponho três hipóteses centrais, expostas nos parágrafos abaixo.

A primeira delas constitui-se a partir da investigação sobre o fato de os livros autoficcionais buscarem, por meio do uso da primeira pessoa, não relatar os fatos da vida dos autores empíricos, mas sim levantarem questões como o questionamento e a busca pela identidade, a autoexposição, o consumo da intimidade alheia, as discussões sobre a ética. O uso do nome próprio, as alusões aos fatos da vida “real” desses autores seriam somente pontes para conduzir a outras questões.

A segunda diz respeito à reflexão sobre a “dobra” entre real e ficcional, possibilitada pela presença dos narradores homônimos e pelo resgate e transfiguração de fatos de suas próprias vidas, a qual sinalizaria a problemática contida na crescente busca por histórias verdadeiras, o desejo pelo consumo da intimidade de escritores e de celebridades e, sobretudo, a busca por uma verdade.

A última consiste na análise da atuação dos narradores, a qual possibilitaria aos dois romances transgredirem a noção de autobiografia, levantando as questões de representação e de verdade nas obras em primeira pessoa e, ainda, a focalização de questões culturais e sociais por meio das histórias individuais, refletindo sobre o argumento de a autoficção ser somente a expressão de um exercício narcísico.

Consciente da mobilidade e da incompletude envolvidas no estudo dos conceitos teóricos relacionados à literatura atual - posto estarem, assim como os narradores Delphine e Ricardo, e eu mesma, em construção - reconheço que o recorte escolhido - analisar os narradores dos dois livros compreendendo-os como *performers* - é uma entre as infinitas possibilidades de contato com as escritas autoficcionais, de modo geral, e também face às obras de Vigan e de Lísias, pela multiplicidade de elementos artísticos/narrativos por elas mobilizado.

Desde a Antiguidade clássica, passando pelo auge das autobiografias no século XIX e chegando ao século XXI, as escritas em primeira pessoa geram desafios conceituais para a crítica, que não as considera como um gênero literário em si; não há, pois, um consenso sobre formas de compreender tais expressões e suas manifestações literárias, dificultando, assim, a

construção de “um modelo teórico que abarque o conjunto de textos efetivamente produzidos”. Por isso, para lidar com essas produções “muitos pesquisadores preferem a utilização de termos mais flexíveis e amplos como ‘narrativa de vida’, ‘escritas do eu’, ‘escritas de si’, ‘relatos de vida’, dentre outros” (Silva, 2017, p. 166). Nesta pesquisa, opto por chamar de “escritas de si” as modalidades textuais que compreendem confissões, diários, cartas, autorretratos, memórias, autobiografias, testemunhos, blogs - e a autoficção, chaves possíveis para a leitura dos romances que compõem o *corpus* desta pesquisa.

Ao pensarmos nas escritas de si, uma primeira questão a ser colocada diz respeito aos graus de afastamento ou de aproximação do real estabelecidos por cada uma das modalidades de que elas se compõem. Dessa forma, se considerarmos o trânsito entre a realidade e a ficção operado por elas, temos o diário como o mais próximo ao acontecimento vivido: a escrita diarística leva ao papel a experiência vivida sem que haja um intervalo muito longo entre o fato e o registro, o qual poderia intensificar os lapsos de memória ou mesmo possíveis julgamentos do narrador sobre suas ações, pensamentos e sentimentos; logo, estamos, ainda que lidando com uma representação de si, mais próximos ao “real”.

Das muitas formas que um diário pode ser escrito (históricos, documentais ou pessoais³), os relatos sobre o período nazista, em especial, ilustram o desejo dos diaristas de sobreviver, de deixar a leitores em potencial os registros históricos dos horrores por eles vividos, de manter uma forma de resistência em uma escrita urgente pela imprevisibilidade dos momentos seguintes a ela. *O diário de Rywka* (2015)⁴ nos coloca diante de uma adolescente judia de quatorze anos que vivia no gueto de Lodz, Polônia; após a invasão alemã, ela passa a viver precariamente com as primas, pois seus pais foram mortos e seus dois irmãos menores deportados. Ela vive em situação de trabalho forçado em oficinas até 1944, quando é levada para Auschwitz e a escrita do diário é interrompida; antes disso, em meio ao medo, ao desamparo, à fome e ao frio, pelas páginas de seu diário, temos contato com seu cotidiano, seu sonho de ir à escola, suas incertezas quanto ao futuro, sua vontade de viver e sua necessidade de escrever. O diário, encontrado pela médica Zinaida Berezovskaya, do Exército Vermelho, em junho de 1945, nas ruínas do crematório de Auschwitz, além da expressão pessoal de Rywka e de permitir, para ela, um distanciamento das crueldades vividas, é também um registro histórico do holocausto e das formas de aniquilação impostas aos judeus.

³ Cf. LELEU, Michèle. *Les Journaux Intimes*. Paris: Presses Universitaires de France, 1952.

⁴ LIPSZYC, Rywka. *O diário de Rywka*: encontrado em Auschwitz em 1945, publicado pela primeira vez setenta anos depois. Tradução do inglês Alessandra Esteche. São Paulo: Seguinte, 2015.

Se, de forma didática, traçássemos uma linha na qual figurassem as modalidades das escritas de si em sua relação com o real, na ponta oposta à do diário, teríamos a autoficção que, embora opere também nos domínios da escrita do eu e da construção de uma identidade, estabelece um distanciamento maior e intencional em relação à representação da realidade; nos textos autoficcionalis, o narrador parte do recorte de um evento específico de sua vida e, no tempo presente, coloca-se como um sujeito que usará a escrita como meio de autorreflexão sobre o ocorrido⁵.

Quanto à construção histórica dos sujeitos e de suas identidades, observamos, no século XXI, marcado pela quarta revolução industrial, sendo esta caracterizada pelo ostensivo uso da tecnologia e pela hiper conectividade, serem tecidas relações cada vez mais complexas dos sujeitos consigo mesmos e com a cena social em termos subjetivos, discursivos e psíquicos. A partir de imagens, vídeos e textos (que voltaram à cena depois de terem passado um tempo “encolhidos”, dada à popularização mundial dos aparelhos televisivos após a década de 1960, e, atualmente, retornam com as práticas de escrita em *blogs* e redes sociais) esses sujeitos buscam construir perfis virtuais idealizados, que estejam em diálogo e consonância com os demais, para conseguirem aprovação, ou seja, ganhar *likes* e seguidores. Em um imbricado jogo de espelhos, o sujeito contemporâneo constrói uma imagem de sua intimidade e a torna pública como forma de sentir-se inserido no mundo, em um perfil editado para ser atraente aos demais. O cenário da hiper conectividade tem propiciado novas formas de o homem experienciar sua relação com o tempo, o espaço, a relação entre o público e o privado, a economia, as emoções e as concepções de si mesmo. (Rodrigues; Silveira; Correa, 2020)

Em relação aos romances aqui estudados, em Delphine de Vigan, a escrita se faz a partir da confissão da narradora Delphine, uma escritora que, após a publicação de um romance autobiográfico de extremo sucesso, fragiliza-se com a hiperexposição de sua imagem a ponto de não conseguir mais escrever, problematizando, assim, os efeitos do ostensivo interesse pela intimidade alheia. A ausência de seu ponto de equilíbrio, a escrita, abre em torno de si a vulnerabilidade propulsora de experiências ambíguas de perigo e de violência. Digo ambíguas pela escolha do *thriller* psicológico como um dos caminhos narrativos trilhados pela narradora, pois - dadas as características desse gênero - não é possível ao leitor identificar se os fatos

⁵ Desde a reflexão sobre os graus de afastamento ou aproximação do real estabelecidos por cada uma das modalidades das escritas de si até o momento indicado por esta nota, as informações foram retiradas de: ANDRADE, Cátia Berlini de. *Escritas de si: leituras*. 13 ago. 2021. [PowerPoint de apoio à disciplina da Pós-Graduação em Letras “Escritas de si: definição, trajetória, leituras”, lecionada pela Profa. Dra. Cátia Berlini de Andrade, na Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, Campus de Assis].

narrados são reais ou frutos de um desequilíbrio psicológico causado pela pressão interna e externa contida na expectativa dos leitores, editores, e de si mesma, por seu próximo romance. Enquanto narra sua crise criativa e seus desdobramentos, somos convidados a partilhar suas lembranças e seus pensamentos, os quais buscam compreender as situações vividas nesses anos de latência. Por conta da reviravolta com a qual se encerra o romance, o leitor não consegue identificar a autoria da narrativa, se escrita por Delphine ou por seu duplo, a personagem L.

Em Ricardo Lísias, a história se constrói a partir da descoberta do diário da ex-esposa quatro meses após terem se casado. Colocado em meio a documentos que seriam manuseados por Ricardo, o diário “pedia” para ser encontrado e lido. Nele, a ex-esposa revelava uma traição, ocorrida quarenta dias após sua festa de casamento - sendo uma conhecida jornalista de cultura, coube-lhe cobrir o Festival de Cannes, em 2011; a fim de obter um furo de reportagem e ter a oportunidade de circular entre as pessoas influentes do evento, ela trai Ricardo com um dos jurados. O texto registrava uma visão perturbadora sobre o marido:

19 de julho de 2011: imagina eu tendo um filho com o autista com quem me casei. O Ricardo é patético, qualquer criança teria vergonha de ter um pai desse. Casei com um homem que não viveu. O Ricardo ficou trancado dentro de um quarto lendo a vida toda. (Lísias, 2013, p. 21)

O diário foi lido da primeira à última linha de uma vez só. Perplexo pelas declarações pejorativas a seu respeito e pelas recordações da forma como a esposa o escrevia⁶, o narrador, faz uma cópia do diário, junta alguns de seus pertences pessoais e segue rumo a seu “cafofo”, um galpão alugado para abrigar seus livros. A leitura do diário custa-lhe a pele após sair de casa; a jornada rumo a uma nova rotina inicia outras: resgatar a si mesmo, recobrar a pele, o ar, a sanidade, o ritmo, o trabalho e, logo, recobrar a linguagem. A corrida, aqui entendida, além de uma metáfora para o livro, também como uma travessia, nas palavras do narrador (cf. p. 226), proporcionará a retomada do equilíbrio, da volta do silêncio interno após o trauma, trará o ar e permitirá a escrita: capítulo a capítulo, ou quilômetro a quilômetro, como Ricardo os nomeia, na companhia do leitor, o narrador se reconstrói para construir o romance. Em quinze capítulos/quilômetros, no percurso que faz alusão à distância total da corrida de São Silvestre, da qual ele participa meses após a separação, temos acesso a suas crises existenciais, às

⁶ “[...] Todo esse diário foi escrito pela minha ex-mulher ao meu lado na cama, quando eu adormecia com o corpo exposto. Agora estou em carne viva.” (Lísias, 2013, p. 34); “Apenas uma vez, logo depois da largada, pensei no diário. Ainda me impressionava o fato de ele ter sido escrito todo enquanto eu dormia, nu e sem nenhuma possibilidade de defesa. Há duas passagens truncadas: no final, minha mulher cortou uma entrada em francês, [...]; muito antes, logo depois do começo, na noite em que mais sentiu ódio de mim, parou uma frase na metade, insinuando que seria fácil me [ferir, esfaquear, matar]. Ou qualquer outra coisa.” (ibid., p. 54)

rememorações da infância, de sua vida acadêmica, de seus lazeres, fetiches, viagens, as quais compõem histórias hilárias e surpreendentes. Contudo, ao término do livro, os leitores que buscavam na narrativa o relato de um escândalo, podem sentir-se igualmente “traídos”, assim como Ricardo, pois, ao contrário, são levados a pensar sobre as estruturas discursivas e de poder presentes na sociedade e, assim como em Vigan, a refletir sobre a representação artística e o papel do autor e do leitor na construção dos sentidos das obras contemporâneas.

Pela semelhança das questões abordadas nas duas narrativas que constituem o *corpus* dessa pesquisa, o percurso de análise de ambas foi realizado a partir da observação dos “conjuntos de simulacros” que constroem a *performance* autoral/narrativa nas duas obras: as análises buscam compreender a forma como os narradores articulam os dados verificáveis de suas biografias àqueles reinventados, como ambos operam o processo de simulação de escrita dos romances e, conseqüentemente, quais sentidos decorrem desses processos. Além da dramatização operada por Delphine e Ricardo, existem outros diálogos entre os livros: a busca de ambos para restabelecer a escrita, partilhando com o leitor os questionamentos próprios aos romancistas e a presença de vozes fragmentadas, problematizando a ideia do sujeito pleno, pois não há mais a ilusão da fixidez de visões que definam o indivíduo.

Neste momento, é importante explicar o motivo pelo qual analiso, em primeiro lugar, a obra de Delphine de Vigan e, depois, a do brasileiro Ricardo Lísias. Do ponto de vista metodológico, pareceu-me adequado ordenar a análise de forma crescente: em Vigan, a narrativa é manipulada para ilustrar/performar a busca e o desejo dos leitores pela suposta “verdade” contida nas produções artísticas e culturais na sociedade atual e as implicações contidas nessa prática; em Lísias, além de a obra proporcionar essas reflexões, há ainda a denúncia de estruturas de poder presentes na sociedade brasileira, conforme outras narrativas latino-americanas têm feito: para Ravetti (2019, p. 13), essas produções, na contemporaneidade, valem-se de mecanismos que, partindo da experiência individual, promovem reflexões tanto artísticas quanto políticas.

A respeito dos autores, Delphine de Vigan (1966)⁷, francesa, nascida em Boulogne-Billancourt, passa a ser mais conhecida no Brasil após o romance *D’après une histoire vraie* ter sido adaptado por Roman Polanski para o cinema⁸; o fato de ter somente essa obra traduzida

⁷ Sobre as publicações de Delphine de Vigan, cf. em: DELPHINE de Vigan. Gala Portraits. Disponível em: https://www.gala.fr/stars_et_gotha/delphine_de_vigan. Acesso em: 27 maio 2024.; DELPHINE de Vigan: biographie, bibliographie. Fnac. Disponível em: <https://www.fnac.com/Delphine-De-Vigan/ia550874/bio>. Acesso em: 27 maio 2024.

⁸ D’APRÈS une histoire vraie. Direção: Roman Polanski. Produção: Wassim Béji. França/Bélgica: Wy Productions, 2017.

no Brasil, em 2016, por Carolina Selvatici, sob o título *Baseado em fatos reais*, limita o conhecimento das demais produções de Vigan que, além de escritora, é também diretora e cenarista. Seu primeiro livro, *Jours sains faim* (2001)⁹, publicado sob o pseudônimo Lou Delvig, foi escrito enquanto ela ainda trabalhava como diretora de estudos em um instituto de pesquisas, dada sua formação em comunicação e recursos humanos na *École des hautes études en sciences de l'information et de la communication* (CELSA). Quando *Sous le manteau* (2008), seu quinto livro, foi publicado, a autora já dedicava-se exclusivamente à produção de suas obras. Segundo ela, em entrevista à Arman, suas produções anteriores tiveram sucesso e foram muito mais traduzidas do que ela imaginava, além de *No et moi* (2007)¹⁰ ter sido adaptada para o cinema: “Disse a mim mesma que poderia escrever meu próximo livro à luz do dia. Até ali, eu sempre escrevia à noite [...], após o trabalho, quando meus filhos iam dormir.”¹¹ (Vigan, 2015 e - tradução minha)

Considerado um romance autobiográfico, escrito em terceira pessoa, *Jours sains faim*¹², segundo a autora, marca seu desejo de reinventar essa história por seu veio criativo:

Muitas vezes me perguntam por que escrevi este livro, quinze anos depois. Eu escrevi *Jours sains faim* porque pensei que a anorexia constituía um material literário, da mesma forma que o encontro, a paixão, o abandono... estes momentos extremos, quando a vida está no fim. Se essa história é próxima da minha, esperei o tempo necessário para ter a liberdade de transformá-la, de reinventá-la. Eu queria dar seu lugar na escrita, além do testemunho. Gostaria que *Jours sains faim* não fosse apenas uma história sobre anorexia. Gostaria que fosse lido também como um livro sobre a passagem para a fase adulta, sobre o próprio desejo de viver.¹³ (Dossiê *Jours sains faim*: Delphine de Vigan – tradução minha)

⁹ *Jours sains faim* narra, em terceira pessoa, a história da personagem Laura, de 19 anos, em seus três meses da internação causada pelas complicações da anorexia. Por meio da narrativa, há o retrato de “uma doença em que o teatro é o corpo.”

¹⁰ *NO et moi*. Direção: Zabou Breitman. França: Ephitète Film/France 3 Cinéma, 2010.

¹¹ No original: Je me suis dit que je pourrais écrire mon prochain livre à la lumière du jour. Jusque-là, j'écrivais toujours la nuit [...], après le travail, quand mes enfants étaient couchés.

¹² *Jours sains faim* foi adaptado para o teatro em 2020 por Violaine Brébion, encenado por ela e por Xavier Clion pela Cia Acte Unique (Cf. em <http://www.theatre-espoir.com/wp-content/uploads/2021/05/dossier-jours-sans-faim-0920.pdf> e <https://histoiredeprod.com/portfolio/jours-sans-faim/>).

¹³ No original: On me demande souvent pourquoi j'ai écrit ce livre, quinze ans après. J'ai écrit *Jours sans faim* parce que je pensais que l'anorexie constituait un matériau littéraire, au même titre que la rencontre, la passion, l'abandon... ces moments extrêmes, où la vie est à bout. Si cette histoire est proche de la mienne, j'ai attendu le temps qu'il fallait pour avoir la liberté de la transformer, de la réinventer. Je voulais donner sa place à l'écriture, au-delà du témoignage. J'aimerais que *Jours sans faim* ne soit pas seulement une histoire d'anorexie. J'aimerais qu'on le lise aussi comme un livre sur le passage à l'âge adulte, sur le désir même de vivre. (Dossiê *Jours sains faim*: Delphine de Vigan)

Vigan escreveu, até 2021, onze livros: *Jours sans faim* (2001 – sob o pseudônimo Lou Delvig); *Les Jolis Garçons* (2005); *Un soir de décembre* (2005); *No et moi* (2007); *Sous le manteau* (2008); *Les Heures souterraines* (2009); *Rien ne s'oppose à la nuit* (2011); *D'après une histoire vraie* (2015); *Les Loyautés* (2018 – traduzido em Portugal); *Les Gratitudes* (2019) e *Les enfants sont rois* (2021).

A partir da publicação de *No et moi*, a autora passa a ter o reconhecimento do público e da crítica, recebendo, em 2008, o *Prix des Libraires* e, em 2009, o *Prix du Rotary*. Em 2010, o livro também é adaptado para o cinema pelo diretor Zabou Breitman. No entanto, sua maior projeção na cena literária até agora foi a publicação de *Rien ne s'oppose à la nuit*, obra autobiográfica de grande sucesso, agraciada com o *Prix du roman Fnac*, o *Prix des lectrices Elle*, o *Prix du roman France Télévision* e o *Prix Renaudot des lycéens*, alcançando a marca de mais de um milhão de leitores. Com *D'après une histoire vraie*, ela recebeu o *Prix Goncourt des lycéens* e o *Prix Renaudot*.

Ricardo Lísias Aidar Fermino (1975) é um escritor, crítico, professor e pesquisador paulistano. Graduado em Letras (1998), Mestre pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP - 2001), Doutor pela Universidade de São Paulo (USP - 2005). Em 2012, seu conto “Tólia” foi escolhido para compor uma edição da revista inglesa *Granta*, sendo por ela considerado um dos vinte melhores jovens escritores brasileiros.

Lísias iniciou sua carreira em 1999, com o romance *Cobertor de estrelas*. Depois, escreveu: *Capuz* (2001); *Dos nervos* (2004); *Duas praças* (2005); *Anna O. e outras novelas* (2007); *O livro dos mandarins* (2009); *O céu dos suicidas* (2012); *Divórcio* (2013 - um dos romances finalistas dos prêmios Jabuti e São Paulo de Literatura¹⁴); *Delegado Tobias 1: O assassinato do autor* (2014); *Delegado Tobias 2: Delegado Tobias & Delegado Jeremias* (2014); *Delegado Tobias 3: O começo da fama* (2014); *Delegado Tobias 4: Caso Lísias é realidade* (2014); *Delegado Tobias 5: Os documentos do inquérito* (2014); *Fisiologia da idade* (2015); *Concentração e outros contos* (2015); *Inquérito policial: família Tobias* (2016); *A vista particular* (2016); *Diário da cadeia* (2017); *Intervenções: Álbum de crítica* (2018); *A Literatura no banco dos réus: uma tentativa de diálogo entre Arte e Direito* (2018); *Diário da catástrofe brasileira: Ano I: o inimaginável foi eleito* (2020); *A geração que esnobou seus velhos* (poemas - 2022); *Diário da catástrofe brasileira: Ano II: um genocídio escancarado* (2021), *Uma dor perfeita* (2022) e *Meu querido comandante* (2024).

¹⁴ Cf. em RICARDO Lísias. *Enciclopédia Itaú Digital*. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa641367/ricardo-lisias>. Acesso em: 12 set. 2024.

Com a publicação de *O céu dos suicidas* (2012), vencedor do prêmio melhor romance do ano pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), começa a haver nas tramas das obras de Lísias a inserção de dados autobiográficos que, com a presença da homonímia, criam a ilusão de serem escritos a partir de vivências “reais”, de acontecimentos “verdadeiros” de sua vida. Em entrevista a Barbosa e Thomé, o autor, ao ser questionado sobre o modo como o real e o ficcional se entrecruzariam em sua obra, declara:

Não acho que haja nenhum tipo de cruzamento entre real e ficcional nem em meus livros e nem em nenhum outro. A literatura é uma prática humana, ela resulta em objetos que estão no nosso mundo, colocados na realidade portanto. A literatura faz parte da realidade, não a cruza e sim está contida nela. A literatura não é abstrata, não existe como representação de nada e não é uma imagem de qualquer coisa em quaisquer instâncias. A literatura é um fato que existe por si mesmo: é um estar-aí no mundo, como qualquer outro. Ela, portanto, age sobre a realidade, intervém nela. (Lísias, 2020, p. 76)

Assim, suas obras utilizam-se de fatos os quais, integrados à trama narrativa, criam problematizações que intervêm no real a partir das articulações operadas na linguagem própria a cada obra. *Divórcio* reflete sobre o aumento da censura na arte brasileira dos últimos anos e sobre o diálogo entre a literatura e o direito, além de tratar das linguagens de poder socialmente instituídas, promovendo críticas sociais. Em relação a todas as polêmicas que envolveram o romance na época de sua publicação, o autor reflete: “Nunca achei que era um livro sobre mim, mas sobre a forma como é feito o jornalismo atualmente. As pessoas me paravam e diziam que conheciam os protagonistas. Na verdade, eles não existem”.¹⁵ A presença de elementos documentais, como fotos familiares de seu acervo pessoal, junto à ficcionalidade da trama narrativa, levanta questionamentos acerca da representação artística e da identidade autoral na contemporaneidade.

As obras de Lísias instauram um movimento quando refletem sobre os limites de atuação do escritor diante da liberdade criativa da literatura e sobre a possibilidade de as obras promoverem intervenções sociais e provocarem efeitos políticos em seus contextos históricos de produção. Atuante nas redes sociais, o autor debate assuntos relacionados à literatura, sobretudo a moderna e contemporânea, a publicação/circulação de suas obras e das críticas a elas relacionadas e também transita em outras instâncias do espaço biográfico, criando redes de sentido em torno de suas obras, que levam o leitor a refletir sobre o contexto sociopolítico, midiático, artístico e cultural do século XXI.

¹⁵ Cf. em: Ricardo Lísias no Segundas Intenções da BSP, 2017. Disponível em: <https://spleituras.org.br/noticia/ricardo-lisias-no-segundas-intenes-da-bsp>. Acesso em: 10 ago. 2024.

A publicação de *Delegado Tobias* (2014) é expoente dessas práticas: o autor foi acusado, pelo Ministério Público Federal, pela suposta falsificação de um documento inserido na narrativa, publicada em forma de *e-book*. A partir desse episódio, a obra ganha outros desdobramentos artísticos:

Lísias, que usou as redes sociais também como suporte para a obra, publicou um documento (inventado) que decretava a proibição do livro e foi denunciado por isso. Chamado para depor na Polícia Federal, o escritor teve que se defender e explicar que se tratava apenas de literatura. Foi absolvido, mas aproveitou a situação para um novo livro, *Inquérito policial* (lote 42). Livro-objeto, composto em forma justamente de inquérito e com projeto gráfico de Gustavo Piqueira, a obra questiona e brinca com o caso. Lísias se aventurou também no teatro, em uma *performance* que recria o depoimento¹⁶.

Anos depois, o escritor sofre nova acusação judicial, dessa vez com o livro *Diário da Cadeia* (2017), assinado por “Eduardo Cunha (pseudônimo)”. Na obra, Lísias ficcionaliza um suposto diário pessoal do ex-deputado federal após ouvi-lo dizendo, em declarações à imprensa, que escreveria um livro chamado *Impeachment*. Eduardo Cunha, responsável pelo comando da sessão da Câmara dos Deputados que culminou no afastamento da ex-presidente Dilma Rousseff, entra com uma ação na Justiça, solicitando a interdição do livro, alegando que a atribuição da autoria a ele seria uma inescrupulosa tática comercial e, também por isso, moveu um processo contra o autor por danos morais. O livro é retirado de circulação e liberado pela Justiça dias depois. Sobre os desdobramentos da publicação de sua obra, Lísias pontua, em um encontro com os alunos da PUC-Rio, que seu romance foi o primeiro a ser censurado no Brasil desde o fim da ditadura militar e lamenta o fato de a venda do livro ter sido impedida, mesmo por pouco tempo: “Em qualquer país sério, uma liminar pedindo censura jamais seria concedida” (Lísias, 2017 b). Nessa mesma ocasião, ele ainda afirma:

— É uma produção artística, uma obra de ficção. Artistas podem ter de pagar indenizações em alguns países, como a França. Mas não é comum censurar livros. Em países com direitos individuais fortalecidos, como os Estados Unidos, a Inglaterra ou a Alemanha, o artista jamais perderia uma causa dessas.

[...]

Diário de cadeia teria sido parte de uma coleção intitulada *Pseudoliteratura*, escrita por autores que utilizariam nomes de políticos envolvidos na crise política pela qual o país passa. [...]

¹⁶ LÍSIAS, Ricardo. Ricardo Lísias lança 'Inquérito policial': O escritor foi acusado por criar um documento judicial dentro de uma série de e-books ficcionais. [Entrevista concedida a] Alexandre de Paula. *Correio Brasiliense*, 06 jun. 2016. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2016/06/06/interna_diversao_arte,535061/denunciado-como-falsificador-ricardo-lisias-lanca-inquerito-policial.shtml. Acesso em: 10 set. 2024.

Lísias lamentou que a judicialização tenha atrapalhado o projeto: "Os veículos, as livrarias têm medo de falar sobre o livro, mesmo depois de ter sido liberado. Além disso, o conceito da minha coleção *Pseudoliteratura* foi destruído". (Lísias, 2017 b)

O recorte da matéria nos permite compreender, além do teor da obra em si, o projeto estético que a estaria: por envolver personagens da cena política e desdobrar-se em críticas ferozes a esse cenário e aos fatos históricos - críticas essas possibilitadas pela articulação de procedimentos artísticos como a ironia e a sátira - o texto, assim como seu projeto estético, sofrem a intervenção do poder judiciário brasileiro.

O processo de Cunha contra Lísias, iniciado em 2017, ainda tramita. No dia 30. 09. 2024, o autor publicou em sua conta, na rede social *Instagram*, fotos de uma sentença, emitida pelo Ministro Luís Roberto Barroso, junto ao texto:

VENCI O EX-DEPUTADO EDUARDO CUNHA NO SUPREMO TAMBÉM!! Um dia antes do lançamento do meu novo trabalho, que será assinado por pseudônimo, o ministro Barroso nega recurso do ex-deputado, garantindo com isso minha vitória na justiça e fixando multa. [...] Comprovo que dentro de um objeto artístico, eu escrevo o que eu quiser! [...].¹⁷

O novo trabalho, mencionado por Lísias em sua postagem, diz respeito a *Meu querido comandante*, que começou a ser comercializado em 01.10.2024, pela Livraria Gráfica, sob o pseudônimo de José Dirceu e organização de Ricardo Lísias. Contudo, em 16. 01. 2025, o juiz Alexandre de Moraes determinou a retirada de circulação de *Diário da Cadeia*, alegando que o livro pode induzir os leitores ao erro. Lísias continua a denunciar a decisão como um ato de censura à liberdade de expressão e artística e apresentará recurso.

As produções de Lísias, além de manifestarem um acurado senso de consciência estética, também promovem debates sociais sobre a identidade e a atuação dos representantes políticos brasileiros, sobre o conservadorismo, cada vez mais acirrado Brasil e em vários países do mundo, o elitismo, a discussão da ética em torno da literatura em tempos dominados pela sociedade midiática e de espetacularização de vivências pessoais e íntimas, entre outras questões. A literatura, nesse contexto, atuaria como rearticuladora de discursos, ressaltando um dos papéis fundamentais das obras contemporâneas, que é o de provocar debates sociais. Dessa forma, o livro na contemporaneidade pode ser compreendido como um “objeto” que, ao entrar em circulação na sociedade, pode promover (re)ações “concretas” a partir de seu tom de

¹⁷ LÍSIAS, Ricardo. *Venci o ex-deputado Eduardo Cunha no Supremo*. 30 set. 2024. Instagram: rlisias. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DAjSlmPPNUx/?igsh=eThib2hiZnh0Z3Fz>. Acesso em: 02 out. 2024.

denúncia de pessoas e fatos reais, como ocorre constantemente na literatura atual, a exemplo do norueguês Karl Ove Knausgård (1968) ou da francesa Christine Angot (1959).

Desse modo, em um trabalho de pesquisa centrado na análise de duas obras contemporâneas cujos autores atribuem seus nomes próprios aos narradores de seus romances e inserem, como fio condutor de seus enredos, elementos extratextuais e de conhecimento público, justifica-se a discussão e a realização de um breve panorama histórico das escritas em primeira pessoa, no capítulo dois desse trabalho, como um ponto de partida teórico possível. Esse primeiro passo permite não só o vislumbre dessas expressões artísticas no cenário da literatura, mas também do desenvolvimento histórico da noção de sujeito, que, junto às questões de identidade e de memória, estão no cerne das chamadas “escritas de si”.

Incluídas nessas reflexões, no capítulo dois, também considero a importância dos estudos de Philippe Lejeune, de 1973, 1975 e seguintes, para as expressões em primeira pessoa, especificamente a natureza das autobiografias, a fim de compreendê-las, mas também de observar o movimento feito por Serge Doubrovsky que, com base nelas, criou um romance e uma terminologia, a autoficção, a partir da qual se discutia a possibilidade de narrativas homônimas não operarem conforme preconizava o pacto de referencialidade teorizado por Lejeune. Desse modo, das extensas formulações de Lejeune sobre a autobiografia, até a reconfiguração romanesca e teórica proposta por Doubrovsky, que culmina, em 1977, no conceito “autoficção”, muito se discutiu acerca dos pressupostos envolvidos nesse procedimento narrativo. Segundo o autor de *Fils*, os textos autoficcionais seriam caracterizados pela narração fragmentada e sinuosa, ambígua/híbrida, pela presença de dados factuais e ficcionais, por serem centrados no presente e apresentarem teor psicanalítico, metalinguístico e metatextual, escritos a partir da identidade onomástica entre autor, narrador e personagem.

Assim, um dos objetivos desse segundo capítulo é compreender o percurso do termo “autobiografia” - que se difunde e se solidifica a partir das teorizações de Lejeune - e estabelecer a diferenciação entre ele e a autoficção, pois, como busquei explicar, há o uso indiferenciado desses conceitos nos textos que circulam nas redes sociais, em plataformas jornalísticas ou de divulgação de livros. Além disso, busco compreender as mudanças de paradigmas propiciadas pelas teorizações de Lejeune e Doubrovsky, cujas ideias “reposicionam” as produções em primeira pessoa, alçando-as ao estatuto de textos artísticos; antes de suas discussões, as escritas de si eram consideradas de forma reducionista, como textos sem valor literário, por partirem de experiências pessoais/empíricas.

Além dessa diferenciação, outro propósito do segundo capítulo é expor alguns dos caminhos teóricos da autoficção após as teorizações doubrovskianas, trazendo os

questionamentos recorrentes e as elaborações teóricas que se desenvolveram a respeito do assunto, mostrando, inicialmente, como as indefinições sobre o tema e o reflexo das teorias lejeunianas resultaram em debates sobre o gênero ser ou não “sério”, sobre ser ou não fruto de um exercício narcísico. Na tentativa de oferecer contornos mais precisos ao gênero, estudiosos como Philippe Gasparini, Jean-Louis Jeanelle, Jacques Lecarme, Philippe Vilain, na França, assim como o espanhol Manuel Alberca e os brasileiros Evando Nascimento, Silviano Santiago, Eurídice de Figueiredo, Anna Faedrich, Luciana Hidalgo, além de escritores, como Julián Fucks, Michel Laub, Nara Vidal evidenciam que a autoficção abarca a expressão do sujeito atual, parte de um contexto histórico marcado pela fragmentação e pela descontinuidade de referentes e, por isso, denuncia hipocrisias, o narcisismo e a hipereposição midiática.

Na contemporaneidade, a voz autoral confunde-se com a narrativa, gerando questionamentos sobre a presença e a atuação do autor, sobre os efeitos discursivos de sua participação em outros cenários do espaço biográfico além do romance e sobre a ideia de um sujeito pleno: alijado da noção de “verdade”, compreende-se como um ser em construção. Ao reconsiderar as propostas doubrovskianas e seus desdobramentos teóricos, Diana Klinger (2012, p. 14) enxerga a potencialidade contida nos textos autoficcionalis para a expressão das contradições da “subjetividade nos discursos contemporâneos” posto assentar-se no questionamento dos conceitos de representação e de subjetividade, sendo, por isso, considerados pela autora como amplos expoentes das escritas de si no século XXI; por esse motivo, escolho a perspectiva teórica de Diana Klinger em *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica* (2012) para analisar os romances em questão.

Para a teórica, a autoficção consiste em uma *performance* do autor¹⁸, não o “real” e sim o personagem construído nas narrativas. Sendo autodiegéticos, os narradores homônimos Delphine e Ricardo Lísias recriam nos romances algumas de suas referências autobiográficas como estratégias literárias da ficcionalização de si. A visão de Klinger sobre a autoficção como uma “forma discursiva que ao mesmo tempo exhibe o sujeito e o questiona” (ibid., p. 51) motivou a presença da análise formal dos dois romances, para observar o trabalho com a linguagem operado na construção da subjetividade dos narradores em primeira pessoa: a *performance* autoral ativa a partir de sons, ritmos e de modulações nas instâncias narrativas. Diante disso, a narratologia forneceu o aporte para compreender a atuação dos narradores Delphine e Ricardo.

A construção dessa *performance* passa pelo que Klinger considera a essência dos textos autoficcionalis, qual seja, a de serem “máquinas produtoras de mitos do escritor” (ibid., p. 46).

¹⁸ Cf. p. 46; p. 57.

Como ativadores dessa produção, temos: (i) a inserção de biografemas/operadores de identificação, que permitem estabelecer a relação entre autor real e narrador; (ii) a simulação do processo de escrita do romance, designado por Klinger como *work in progress* (p. 51): quando lemos *D'après* e *Divórcio*, a sensação assemelha-se à de estar em uma plateia, assistindo a uma exibição construída diante de nossa presença, em um processo de exibição do sujeito que narra. Contudo, esse espetáculo não tem como finalidade a exposição em si mesma; ao contrário, os narradores que se exibem questionam-se acerca de sua identidade, dos processos fundantes da escritura e de sua constituição como escritores – para Delphine e Ricardo, nesses romances em específico, o ato de escrever possibilita a existência em diversos níveis.

No capítulo três, desenvolvo o estudo da obra de Delphine de Vigan, *D'après une histoire vraie* (2015). A relação de homonímia entre a narradora Delphine de Vigan com a autora francesa premiada, acentua, inicialmente, uma ideia de leitura baseada em parâmetros autobiográficos; a quebra de expectativa em relação ao livro salta aos olhos quando, no decorrer da narrativa, os reconhecidos processos de inter e intratextualidade denunciam a ficção, operando o rompimento com o real, conduzido por uma narradora ambígua e problematizadora de si mesma e do ato de escrever. Os supostos dados biográficos são impulsionam o processo deliberado de ficcionalização de si, o qual resulta na construção de sua *performance* narrativa, conforme demonstra Klinger (2012).

No capítulo quatro, analiso *Divórcio* (2013), de Ricardo Lísias. A obra retrata o narrador homônimo Ricardo Lísias após “perder a pele” com a leitura do diário da ex-esposa. Nele, o narrador figurava, pela lente da ex-mulher, uma influente jornalista, como um personagem patético e autocentrado, sem condições de viver qualquer outra experiência que não fosse a de escrever. Além disso, ele descobre ter sido traído quarenta dias após sua festa de casamento, no Festival de Cinema de Cannes, em 2011: em busca de um furo de reportagem, a ex-esposa o trai com um cineasta. Descoberta a verdade, Ricardo busca recuperar a pele perdida pela desilusão amorosa em uma travessia que, aos poucos, o ajudará a ordenar novamente os pensamentos e os sentimentos. Longas caminhadas noturnas pelas avenidas de São Paulo evoluem para treinos de corrida que lhe devolvem o silêncio interno a partir do qual seria possível nascerem novos projetos de escrita, como o romance que estamos lendo. Na etapa final de sua trajetória, o discurso amoroso, inicialmente caótico, cede espaço a ferrenhas críticas ao exercício de determinados setores do jornalismo, cujos personagens, inclusive a ex-companheira, passam a metaforizar os valores da elite brasileira, retratada como corrupta e manipuladora.

Na atualidade, a problematização a respeito de jogos especulares e de alteridade nos relatos confessionais torna cada vez mais evidente o processo da escrita, o *work in progress*, recurso que clarifica a encenação e a construção, “ao vivo”, de subjetividades. A mobilização de informações autobiográficas permite-nos incidir o olhar para outras questões: a valorização e a busca por tais informações pelo leitor contemporâneo; a reflexão sobre os limites entre o real e o ficcional, além da compreensão sobre a categoria autoral que, hoje, também constrói sua imagem a partir de diversos dispositivos, tornando-a mais uma das dimensões que mobilizam as relações de sentido com suas obras. Permeadas pela memória, no fio da temporalidade, as narrativas de si a um outro são acionadas no tempo presente, de modo a representar eventos passados, que se apresentam recriados, em maior ou menor grau, no processo que também abrange a construção da identidade de seu narrador. Todas essas nuances são exploradas na análise dos romances de Delphine de Vigan e de Ricardo Lísias.

2 ESCRITAS DE SI: AUTOBIOGRAFIA E AUTOFICÇÃO EM PERCURSO

2.1 A ORIGEM E O ESCOPO DAS ESCRITAS DE SI

A relação da escrita com a enunciação do universo íntimo dos sujeitos e o alcance do outro nesse cenário percorreu um caminho que tem origem na Antiguidade clássica; contudo, “a aparição de um “eu” como garantia de uma biografia é um fato que remonta a pouco mais de dois séculos somente, indissociável da consolidação do capitalismo e do mundo burguês” (Arfuch, 2010, p. 35). Assim, a escrita confessional, em que um eu demonstra a necessidade de falar e de expor questões que deseja compreender, segundo Michel Foucault em “A escrita de si” (1992), remonta ao século I, mas só se filia às categorias de textos confessionais quando surge, historicamente, a noção de indivíduo. Antes disso, os textos eram, na Antiguidade, considerados para fins de ascese, como a *Vita Antonii*, de Atanásio, em que “a escrita dos movimentos interiores surge também [...] como uma arma do combate espiritual” (ibid., p. 131): a escrita, servindo como um companheiro para o qual se confessam as ações do espírito, ordena os pensamentos e, logo, afasta a sombra interior, uma forma de renúncia às sugestões malignas.

A literatura ascética cristã, segundo Foucault, com o passar do tempo, assume diversas significações e formas, mas abriga em sua estrutura os traços de escrita que podemos encontrar em momentos anteriores, em textos de Sêneca, Plutarco ou Marco Aurélio; embora com valores diferentes em relação ao sentido da renúncia contido na ascese cristã, os traços recorrentes seriam “a estreita ligação à camaradagem, o ponto de aplicação aos movimentos do pensamento, o papel de prova de verdade.” (ibid., p. 132). Isso porque, na tradição estoica, o sentido da renúncia consistia em uma espécie de preparo para que o indivíduo compreendesse sua capacidade de agir em situações reais conforme os discursos de que era composto, por assim dizer.

Antes dos ascetas cristãos, contudo, os pitagóricos, os socráticos e os cínicos tinham dado muita importância ao exercício da *askesis* como forma de condicionar o pensamento com a finalidade de “aprender a arte de viver” (ibid., p. 132); a escrita - para si e para o outro - é um meio que só tardiamente desempenha um papel importante. Contudo, autores como Sêneca e Epicteto, referindo-se às práticas de si em suas obras, consideravam a escrita como o registro material do pensamento; as sucessivas leituras como conversas (consigo mesmo e com outros) e possibilidades de alívio em situações adversas. Associada à meditação, a escrita figura como um “exercício do pensamento”: na posterior assimilação/reflexão acerca de condutas que se esperaria dos indivíduos, ela resultaria no preparo para o enfrentamento da realidade. Para

Foucault: “Como elemento do treino em si, a escrita tem, para utilizar uma expressão que se encontra em Plutarco, uma função *etopoiética*: é um operador da transformação da verdade em *ethos*.” (1992, p. 134) – a escrita registra o pensamento humano e seus movimentos, tornados memórias, crenças, hábitos, saberes sociais, históricos e culturais; o sujeito assimila os discursos dele decorrentes e, de acordo com as “verdades” contidas em cada um, elabora suas ações no real.

Assim, essa escrita etopoiética no cenário greco-romano utilizava-se, segundo Foucault, das formas dos *hypomnemata* e das correspondências. Os *hypomnemata* eram cadernos de notas em que se registravam citações ou fragmentos de obras, constituindo-se como um material acessível para leituras, releituras e meditações, não só para serem facilmente trazidos à consciência, mas, sobretudo, para serem utilizados na ação.

Na Antiguidade, valorizava-se a tradicionalidade – a corrente prática da citação dos discursos já ditos era recorrer à autoridade de ensinamentos situados em um passado e que formavam os sujeitos para a vida em sociedade por meio da recolha do “*logos* fragmentário”; essa prática de recolha asseguraria o convívio, a presença e o desfrute de si próprio garantidos pela leitura, escolha e apropriação desses trechos, em um exercício de razão que conta com o auxílio do outro, ou seja, de escritores de consagrada autoridade. Essa prática de construção de si constitui, para Foucault, “um veículo importante para a subjetivação do discurso.” (p. 136). Contudo, tais registros, por não trazerem confissões, não são como os relatos da experiência espiritual contidos na literatura cristã que será posterior a eles, por isso, não são considerados ainda narrativas de si.

Já as correspondências que, necessariamente, são destinadas ao outro, permitiriam uma dupla função na construção desse cuidado de si: quem escreve a outrem ouve a si mesmo ao fazê-lo e, quem recebe o texto, pela leitura e releitura, é tocado pelos conselhos/ideias daquele que os enviou, tendo ambos a oportunidade da prática do exercício de si próprios. “A escrita que ajuda o destinatário, arma o escritor – e eventualmente os terceiros que a leiam” (ibid., p. 148). Pela dupla função, as correspondências possuem muitos pontos comuns com os *hypomnemata*, posto estarem além de um “adestramento de si próprio pela escrita” (ibid., p. 149) por oferecerem oportunidades de o escritor e o destinatário manifestarem a si próprios e aos outros, sendo a presença do primeiro sentida para o segundo quase que fisicamente, pela partilha de conselhos, incentivos, reprimendas; quem opera tais ações na correspondência, ao passar por situações semelhantes, pode utilizar-se também das mesmas ideias a fim de coordenar as suas próprias ações.

Escrever é pois “mostrar-se”, dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro. E deve-se entender por tal que a carta é simultaneamente um olhar que se volta para o destinatário (por meio da missiva que recebe, ele sente-se olhado) e uma maneira de o remetente se oferecer ao seu olhar pelo que de si mesmo lhe diz. De certo modo, a carta proporciona um face-a-face. [...] (Foucault, 1992, p. 150)

Foucault sinaliza que, na correspondência, o escritor se abre ao outro e a seus julgamentos sobre as ações e ideias por ele expostas. Os interessados na história da cultura de si encontram, nas correspondências, material significativo no sentido de elas registrarem os primeiros desenvolvimentos históricos da narrativa de si (“a narrativa da relação a si” – *ibid.*, p. 152): as notícias da saúde, que trazem as reflexões dos efeitos do corpo sobre a alma (e a cura do primeiro pelos cuidados dedicados à segunda), a vida cotidiana e a prática corrente de “passar em revista o seu dia” (*ibid.*, p. 156), colocando-se ao olhar do outro como um inspetor de si mesmo por meio do exame de consciência, revendo e evitando situações possivelmente vergonhosas aos olhos do outro como observância das condutas esperadas no meio social.

Desta forma, a partir do histórico apresentado por Foucault acerca das formas e empregos dos *hypomnemata* e das correspondências, podemos dizer que, na Antiguidade, a escrita de si, por resgatar no cotidiano, muitas vezes, uma noção de “companhia”, refreava a solidão no vislumbre alheio de possibilidades de significar sentimentos, condutas e ideias no processo de formação esperada para a ação do sujeito enquanto parte de uma coletividade; ou, ainda, a disposição de mostrar-se ao outro na correspondência colocava-se como imperativo às autorreflexões sobre as ações cotidianas, sendo essas oportunidades de partilhar sensações, ideais e experiências. A construção de si próprio, nesse momento histórico, se dava por meio da introspecção, da leitura, da escrita e da meditação.

Embora ainda distantes do que nos apresentarão as narrativas dois séculos mais tarde, a acurada observação dos movimentos do corpo e da alma, contida nas correspondências, busca conjugar o olhar do outro ao que se lança a si mesmo, voltando-se à construção de uma ética que acompanharia a figura do homem público, posto não haver, neste momento histórico, uma ideia de individualidade no reconhecimento em si de uma identidade pessoal, como ocorre com o sujeito, em crise e isolado, da modernidade.

Os períodos históricos que se seguem à Antiguidade, a Idade Média e o Renascimento, não conheceriam o que hoje designamos por autobiografia, embora também existam, nesse período, escritas configuradas pelo eu. Em um primeiro momento, embora os textos de Santo Agostinho sejam considerados como precursores da autobiografia (Cf. Costa Lima, 1986, p. 255 e seguintes), neles ainda não se encontram as características presentes nas autobiografias

modernas posto que a vida individual só adquiria sentido em consonância com os padrões e valores da comunidade. Não havia escolhas pessoais ou ações de alcance psicológico, posto o eu não ser considerado o cerne da vida interior do indivíduo, mas sim as ações moldadas pela conduta geral, convencionadas no período medieval pela igreja católica. Além disso, não há, nesse período, um diálogo que permita a transformação ocorrida pelas trocas entre o homem e o meio, premissa do relato autobiográfico, que expressa, entre outros, a consciência de sua existência como única e irrepetível, ideia possível somente em uma visada individualista.

No movimento Renascentista, embora haja uma dissolução progressiva da vida em comunidade, a presença da racionalidade que busca a superação dos dogmas religiosos, ainda há a sujeição do eu ao regime político absolutista, que torna a sua experiência e a sua conduta heterodirigida por limitar o seu livre-arbítrio, mesmo havendo uma secularização do conhecimento. Há nesse momento uma experiência da individualidade, mas na obediência a outras diretrizes. (Costa Lima, 1986, p. 257)

Leonor Arfuch, em *O espaço biográfico* (2010, p. 39), reflete sobre as genealogias das experiências interiores sob o prisma histórico, aponta para a tentativa de pacificação do espaço social pelo Estado absolutista: a corte ditaria comportamentos às demais camadas sociais a partir de uma série de códigos coercitivos de conduta cujo propósito era o de controlar arroubos internos ou comportamentos indesejados. Nesse cenário, surgem as “escritas da civilidade” – os manuais de etiqueta, fábulas, conselhos e máximas, provérbios, etc.) e as escritas autógrafas, ambas investigadas por Norbert Elias em *A sociedade dos indivíduos* (1939). Ao valer-se do estudo de Elias, Arfuch pontua que ambas as manifestações de escrita, sobretudo as práticas de escrita autógrafa, articulam – por meio do acesso à alfabetização, das novas práticas de religiosidade e das novas configurações de moradia que, agora, contavam com espaços físicos onde era possível experimentar uma condição, até este momento histórico, atípica: a da solidão – o que a teórica chama de “infância da subjetividade” (ibid., p. 36), práticas de escrita ancestrais, distantes ainda dos gêneros contemporâneos, mas já detentoras de memórias nas quais personagens públicos delineiam a sua própria personalidade e as suas marcas afetivas em “livros de razão”, cadernos de notas, diários íntimos confessionais, cujas características composicionais revelam: “Trânsitos lentos, emaranhados [...] que, de um extremo ao outro do arco vivencial, do sagrado ao profano, teriam uma relevância insuspeitada na construção do imaginário da modernidade.” (ibid., p. 41)

Nesse contexto, tais expressões de escrita ainda tomam como referência o considerado segundo marco das escritas de si (seguido, primeiramente, pela obra autobiográfica de Marco

Aurélio e pelas cartas de Sêneca¹⁹), quais sejam, as *Confissões de Santo Agostinho* (397 - 401 d. C.), consideradas por De Mijolla (1994) e J. Sturrock (*apud* Arfuch, 2010, p. 42) como “antecedente inegável do gênero” por darem conta de um “eu” que - mesmo ainda não voltado para a singularidade de sua existência e da ideia de uma subjetividade própria - expressa, em suas contradições humanas, o relato do curso de sua vida diante da verdade divina.

A estudiosa argentina, ao tratar das *Confissões* de Santo Agostinho, traz à luz seus aspectos pragmáticos, pois sua escrita registra uma conversão e, ao fazê-lo, também a efetua, em um processo transformador: “contar a história de uma vida é *dar vida a essa história*.” (ibid., p. 42 – grifo da autora). Na outra ponta do fio temporal, as narrativas contemporâneas aqui analisadas - a exemplo daquela do teólogo, mas com intenções de escrita diversas das dele - também perfazem, em situações de isolamento, suas confissões e seu autoexame: tais práticas resultam nos romances que, *per-feitos*, materializam-se em nossas mãos para leitura e provocam diversos efeitos na sociedade, como veremos adiante.

Se o século XVII conheceu, no âmbito das escritas de si, textos inspirados em Santo Agostinho (*L'Autobiographie* de Jeanne des Anges, 1644), do lado sagrado, do lado profano, como classifica Arfuch (ibid., p. 43), viu também produções como os *Diários* (1660-1669), de Samuel Pepys, um personagem de aproximadamente trinta anos, integrado ao Almirantado de Londres. Este narra em seu diário, escrito para o espaço privado, seus registros íntimos, muito avançados para a época por tratarem de sua vida conjugal e de suas inclinações amorosas. Na contemporaneidade, a intimidade é levada “[...] à arena do *talk show* ou alimenta escândalos midiáticos diante de olhos tão treinados como complacentes” (ibid., p. 44), mostrando como as noções de público/privado, individualidade/coletividade se transformaram ao longo dos séculos, envolvendo, hoje, a midiatização de um eu que busca afirmar-se pela visibilidade de suas ações, uma das marcas da subjetividade contemporânea.

Os tempos modernos oferecem um cenário propício à expressão da intimidade de um eu que - afetado pelas mudanças econômicas e de classes sociais, pelo advento da burguesia e o surgimento do romance como expressão desta classe em ascensão, pelos ideais Iluministas, reforçados pela Declaração dos Direitos dos Homens e Cidadãos, de 1789 - passa a construir representações artísticas dos sujeitos que levam a possibilidades expressivas mais conscientes de sua subjetividade e de sua individualidade:

¹⁹ Sobre as práticas de escrita na Antiguidade e etapas do caminho de reconhecimento interior, Cf. Foucault em *Tecnologias de si* – menção a partir de Arfuch, 2010, p. 40.

Há uma íntima e evidente correlação entre o afirmar-se da literatura autobiográfica [...] e a ascensão da burguesia enquanto classe dominante, cujo individualismo e cuja concepção de pessoa encontram na autobiografia um dos meios mais adequados de manifestação. (Miranda, 1992, p. 26)

O estadunidense Marshall Berman (1986, p. 14), em seu ensaio crítico sobre a Modernidade, compreende-a em três momentos distintos. No primeiro deles (início do século XVI até o fim do século XVIII), as pessoas experimentam o devir da modernidade, Tateando-a, assim como às suas estruturas econômicas e sociais. Para ele, a voz mais representativa deste período é a de Jean-Jacques Rousseau por sua compreensão do que a palavra “moderniste” significava para seu tempo (sendo ele, inclusive, o primeiro a usá-la). Assim, Rousseau é considerado por Berman como

a matriz de algumas das mais vitais tradições modernas, do devaneio nostálgico à auto-especulação psicanalítica e à democracia participativa. Rousseau era, como se sabe, um homem profundamente perturbado. Muito de sua angústia decorre das condições peculiares de uma vida difícil; mas parte dela deriva de sua aguda sensibilidade às condições sociais que começavam a moldar a vida de milhões de pessoas. Rousseau aturdiu seus contemporâneos proclamando que a sociedade européia estava “à beira do abismo”, no limite das mais explosivas conturbações revolucionárias. Ele experimentou a vida cotidiana nessa sociedade - especialmente em Paris, sua capital - como um redemoinho, *le tourbillon social*. (1986, p. 17)

Ao iniciar as reflexões sobre o percurso das narrativas do eu que se manifestem não mais como formas de buscar elevação da alma para a vida em sociedade ou como maneiras de remover questões obscuras do espírito para alcançar o divino, Arfuch (2010, p. 35) retoma as considerações de Hannah Arendt sobre Rousseau ser o “primeiro explorador claro, e em certo grau inclusive teórico, da intimidade”. Para a filósofa alemã, Rousseau não se rebela contra a opressão do Estado, mas contra a invasão que a sociedade passa a exercer sobre esferas íntimas de um homem, até então, não alienado de seus lugares no mundo e exposto aos cenários sociais, posto ser protegido pela família e pela propriedade.

Os parágrafos iniciais de *Confissões* (1782), de Rousseau, colocam-nos em contato com vários dos traços que marcam o “espaço biográfico moderno”, nos termos de Arfuch (2010). Assim, lemos na obra do filósofo genebrino no início do que ele denomina “Livro Primeiro”:

VOU empreender uma coisa sem exemplo, e cuja realização não será imitada. Quero mostrar aos meus semelhantes um homem em toda a verdade da natureza, e esse homem serei eu. Eu só. Sinto o meu coração, e conheço os homens. Não sou feito como nenhum dos que tenho visto; ousou crer não ser feito como nenhum dos que existem. Se não valho mais, sou pelo menos diferente. Se a natureza fez bem ou mal, ao quebrar o molde em que me vazou, é o que só poderá ser julgado depois de me haverem lido.

Soe a trombeta do juízo final quando lhe aprouver; irei com este livro na mão apresentar-me ao juiz supremo. Direi em voz alta: Eis aqui o que fiz, o que pensei, aquilo que fui. Falei, com igual franqueza, do bem e do mal. Nada calei de mau, nada acrescentei de bom, e, se me aconteceu empregar qualquer insignificante adorno, foi tão-somente para tapar uma lacuna motivada pela minha falta de memória; posso ter tomado como verdadeiro o que sabia havê-lo podido ser, nunca o que sabia ser falso. Mostrei-me tal qual fui: desprezível e vil, quando o hei sido; bom, generoso, sublime, quando o hei sido: revelei o meu íntimo tal qual como tu próprio o viste. Ser supremo, junta à minha volta a inúmera turba dos meus semelhantes: que eles escutem as minhas confissões, que gemam com as minhas infâmias, que corem com as minhas misérias. Que, junto do teu trono, cada um deles abra, por sua vez, o coração com a mesma sinceridade, e que um só que seja te diga em seguida, se ousar fazê-lo: Fui melhor do que esse homem. (Rousseau, 1964, p. 15)

Os parágrafos iniciais de *Confissões* nos colocam em contato com a narração de uma voz autorreferencial (“[...] e esse homem serei eu. Eu só.”), consciente da singularidade de sua existência (“Não sou feito como nenhum dos que tenho visto; ousou crer não ser feito como nenhum dos que existem. Se não valho mais, sou pelo menos diferente.”) e de um eu que, mediado ainda pela divindade baseada na crença de um julgamento final, dirige-se a um outro (“Quero mostrar aos meus semelhantes um homem”), admitindo a possibilidade de ele, à semelhança do ser supremo, ter o poder de julgar as suas ações ao conhecê-las.

Ao enunciar “Sinto o meu coração, e conheço os homens” há a valorização do olhar subjetivo (“sinto”) e da experiência (“conheço”), marcos dos escritos autobiográficos nos tempos seguintes. É interessante notar o desdobramento do sujeito que enuncia suas confissões, enaltecendo os sentimentos e as vivências como esteiras sobre as quais construirá seu texto, sendo parte de sua identidade a do filósofo e, como tal, buscar em seu tempo compreender, por meio da razão, como os meios sociais subjugam os homens. Para Arfuch (2010, p. 29):

No horizonte histórico do espaço autobiográfico, marcado pelo gesto fundador de *As confissões* de Rousseau, desenham-se tanto a silhueta do grande homem, cuja vida aparece inextricavelmente ligada ao mundo e a sua época [...] quanto a voz aut centrada que dialoga com seus contemporâneos (leitores/pares) e/ou com a posteridade, nas autobiografias que aparecem como “modelo” do gênero, mas também a errância, o desdobramento, o desvio, a máscara, as perturbações de identidade. É essa diversidade narrativa – e não uma suposta homogeneidade genérica que opera como base de nosso espaço – que na medida em que propomos incursionar em terrenos pouco explorados, requererá por sua vez novas “tecnologias”.

Assim, a diversidade do homem que se mostra em todas as suas facetas, de forma “verdadeira” como reitera, olha para a pluralidade de que se constitui e, assim sendo, para a singularidade de suas emoções e experiências. A isso soma-se também um fator sempre decisivo nas escritas de si, que é o trabalho da memória na reconstituição dos fatos narrados:

“[...] e, se me aconteceu empregar qualquer insignificante adorno, foi tão-somente para tapar uma lacuna motivada pela minha falta de memória”. Base para todas as considerações subsequentes sobre a autobiografia como “[...] uma espécie de representação teatral da própria individualidade, no limiar entre realidade e ficção, entre o individual e o coletivo, entre o público e o privado”. (Carlos; Esteves, 2009, p. 10)

Um século depois, a paisagem dos tempos modernos já está consolidada. No século XIX, as fábricas e seus novos modos de produção, os meios de transporte e comunicação alcançam distâncias cada vez maiores; as cidades se desenvolvem de forma caótica e rapidamente, para atender à demanda das indústrias; acentua-se a desigualdade econômica e dela decorrem os movimentos sociais de massa; os Estados nacionais fazem-se cada vez mais fortes e buscam a solidez econômica; as descobertas científicas e o estabelecimento de uma ordem de produção e de um crescente e vasto mercado de consumo leva às devastações e desperdícios. Se, por um lado, a nova realidade traz promessas de superação de antigos cenários, por outro, carrega o massacre de um homem cada vez mais sobrecarregado e oprimido pelas forças de produção. (Berman, 1986)

A fim de proteger-se do ambiente social hostil, cria-se uma ambição do século XIX segundo o historiador inglês Peter Gay (*apud* Sibilía, 2007, p. 61 e seguintes) em sua obra *O coração desvelado: o quarto próprio*, em que o mundo interno poderia ser trabalhado em um ambiente íntimo, propício a atividades de escrita (sobretudo de cartas e diários) e leituras, de forma a desenvolver a subjetividade e a potencialidade psíquica. Delimitam-se, assim, dois espaços claramente definidos, o público e o privado, regidos por características específicas.

O espaço íntimo era próprio à expressão das ações e sentimentos mais legítimos do eu, que poderia nele, sem restrições, demonstrar seus medos, angústias e, na solidão, buscar desbravar sua interioridade, resultando, na maior parte das vezes, em textos escritos que caracterizaram uma época, denominada por Sibilía como a do ‘furor de escrever’. A escrita passa a ser uma ferramenta de autoconhecimento e um modo de firmar o ‘eu’ a partir da racionalidade e também pelo impulso romântico de traduzir/flagrar os movimentos da alma. Neste contexto, então, surge um tipo habitual de escrita de si que marca a origem de uma infinidade de textos introspectivos:

Trata-se de uma modalidade nova de escrita, um novo gênero discursivo fundado na auto-reflexão e na auto-construção, que foi se desenvolvendo em diálogo intenso com a literatura de ficção. Os “relatos de si” tinham como espelho os romances e contos que, na época, eram lidos com uma fruição apenas comparável à da escrita de si. Especialmente os romances realistas no formato do folhetim, grande furor daquele século. Todos esses textos se

converteram em uma frondosa fonte de inspiração, que impregnava as formas subjetivas a partir dessa miríade de personagens tecidos com palavras. (Sibilia, 2007, p. 62-63)

As cartas, que faziam parte ainda desse confuso cenário das escritas do eu, têm seu apogeu no final do século XVIII e no decorrer do XIX, tendo como marco o ano de 1774 quando Goethe publica *Os sofrimentos do jovem Werther*, em formato epistolar, narrando a dramática história de amor entre Werther e Charlotte. Marco do romantismo alemão, a obra é escrita em primeira pessoa e diz-se possuir tom autobiográfico. O nível de identificação dos leitores com a obra foi estarrecedor, pois, além de inspirar uma infinidade de cartas entre namorados que imitavam o estilo do livro, provocou também uma onda de suicídios na Europa por efeito de amores não correspondidos.

Além das cartas, toda uma gama de textos que exploravam a confissão íntima e cotidiana foram contribuindo para expandir a produção e a consolidação de uma noção de subjetividade particular para o indivíduo moderno, culminando na interioridade psicológica (*homo psychologicus*) de um eu cujo eixo da vida interior passa a organizar as suas experiências. (Sibilia, 2007, p. 63-64)

Dessa forma, o ato de ler - por muitos séculos considerado como uma experiência partilhada e praticada socialmente - passa a ter como premissa o ambiente íntimo e silencioso. A solidão demandada pela leitura revelava um novo estado para o eu, agora acompanhado por si mesmo e pelos personagens. Essa nova forma de ler, agora solitária, foi, por muito tempo, considerada reprovável, pois provocava um “arrebato” nos leitores: para estar na companhia de seus livros favoritos, eles esqueciam-se de suas vidas práticas e das necessárias ações cotidianas.

Contudo, nesse deslocamento do ato de ler operado pela modernidade, do ambiente coletivo para a individualidade, o sentido, antes atribuído e solidificado por um grupo social, passa a ser agora de responsabilidade do leitor. Este começa a buscar nas obras os sentidos que, antes do início dos tempos modernos, estavam naturalmente revelados pelo próprio partilhar da tradição na experiência coletiva da leitura. As vivências dos personagens modernos, condenados à busca de si mesmos, leva os leitores a semelhante busca: “Eis a condenação perpetua que paira sobre o *homo psychologicus* e sobre as subjetividades introdirigidas, paridas na intimidade do silêncio e na solidão do quarto próprio burguês: se buscar, encontrar dentro de si um sentido fatalmente perdido.” (Sibilia, 2007, p. 66)

A empreitada rumo aos processos de subjetivação dos sujeitos culmina, por assim dizer, nos romances modernos e nos fluxos de consciência como a empregaram James Joyce, Virgínia

Woolf, Gertrude Stein, Marcel Proust, William Faulkner, Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Telmo Vergara, Graciliano Ramos e Italo Svevo. A par das teorias psicanalíticas, os artistas vão construir obras em que a livre associação de ideias, a profunda análise de suas ações e o registro dos fluxos mentais resultariam em obras nas quais a ação dos personagens, sob a perspectiva temporal e espacial, tivesse como vetor as atividades cerebrais e não mais apenas as concretas, como a dos heróis clássicos.

Se a narração era uma experiência coletiva e, no século XIX e início do XX segue sendo uma atividade voltada para a solitária construção e expressão da subjetividade em espaços isolados, na segunda metade do século XX, com a expansão dos meios de comunicação e o crescente avanço das mídias audiovisuais e digitais, testemunhamos a saída dos conteúdos subjetivos para os espaços públicos – a “vida íntima”, os dramas pessoais passam a ser transmitidos em redes de rádio e televisão, mais tarde, na de computadores, tornando o sujeito cada vez mais audiovisual ao longo dos tempos. O consumo de tais imagens acontece no espaço da intimidade de seus quartos ou mesmo em mídias individuais que, na maior parte das vezes, seguem plugadas ao corpo de seu usuário.

No século XXI, das redes sociais e das infinitas formas de comunicação, passamos, segundo Sibilia, a fazer com que nossos relatos se tornem cada vez mais audiovisuais, semelhantes às imagens encontradas nas propagandas e, muitas vezes, expostas nos espaços digitais. Segundo a teórica, não buscamos mais reconhecer a ficção nas telas de televisão, mas avaliamos as nossas próprias vidas em sua potencialidade de se tornarem um filme:

Por isso, não surpreende que os sujeitos contemporâneos adaptem os principais eventos de suas vidas às exigências da câmera, seja de vídeo ou de fotografia, mesmo que o aparelho concreto não esteja presente — inclusive, poderia adicionar um observador mordaz, porque nunca se sabe se você está sendo filmado. Assim, a espetacularização da intimidade cotidiana tornou-se habitual, com todo um arsenal de técnicas de estilização da própria personalidade e das experiências vitais para “ficar bem na foto” (ou na fita). As receitas mais efetivas emulam os moldes narrativos e estéticos da tradição cinematográfica, televisiva e publicitária; cujos códigos são apropriados e realimentados pelos novos gêneros que hoje proliferam na Internet. (2009, p. 50)

Os sujeitos contemporâneos tornam-se personagens diante de suas próprias câmeras e dispositivos, zelando pela construção de sua imagem e de sua narrativa no espaço virtual, que passa a ser, para eles, o mundo “real”.

Ao finalizar esse breve panorama das escritas de si, é importante sinalizar que elas - inscritas em uma tradição cujas práticas instituem, em um primeiro momento, o fortalecimento

da vida interior como autocuidado - em desdobramentos futuros farão o movimento de denúncia do confinamento construído pelo eu, expondo-o; expostas também ficarão as redes de significação construídas pelo leitor diante das obras contemporâneas para que ele, em olhares críticos, considere sua presença e atuação no labirinto de espelhos presente na sociedade atual.

2.2 PHILIPPE LEJEUNE E SERGE DOUBROVSKY COMO LEITORES MÚTUOS: A GÊNESE DA AUTOFIÇÃO

2.2.1 Philippe Lejeune e as reflexões sobre a autobiografia

Hoje sei que transformar sua vida em narrativa é simplesmente viver. Somos homens-narrativas. A ficção significa inventar algo diferente dessa vida. (Philippe Lejeune)²⁰

No Brasil, as pesquisas sobre autobiografia e as escritas de si partem das ideias desenvolvidas por Philippe Lejeune, nome que, para Noronha, confunde-se com seu próprio objeto de estudo (*apud* Lejeune, 2014, p. 7). Ele é um dos pioneiros a olhar para esses textos de forma documental – no sentido de reunir centenas deles e analisá-los – e teórica, com o intuito de definir e de integrar o conceito no campo da literatura, colocando-se diante de sua investigação “como um leitor contemporâneo que tenta achar uma ordem em uma massa de textos publicados, cujo tema comum é contar a vida de alguém.” (*ibid.*, p. 15)

Em 2008, a pesquisadora Jovita Maria Gerheim Noronha organizou um livro importante para os estudos sobre a autobiografia e as demais modalidades das escritas de si no Brasil. Ela compilou os estudos mais emblemáticos de Lejeune e os traduziu para o português, resultando no *Pacto autobiográfico: de Rousseau à internet* (2014 a), obra a partir da qual extraí as citações de Lejeune na primeira seção desse capítulo. Após essa breve contextualização acerca de autores e obras aqui utilizados, parto de uma resposta de Lejeune, em uma entrevista concedida à Noronha, em 2002, para o início da exposição de algumas de suas ideias:

P - No Brasil, o senhor é conhecido sobretudo como o «pai» do «pacto autobiográfico». De fato, o senhor foi o primeiro a propor uma definição de autobiografia baseada em um contrato de leitura entre o autor-narrador-personagem e o leitor e a estabelecer as regras desse jogo. [...] Qual é sua posição diante do pacto hoje?

²⁰ LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico, vinte e cinco anos depois. In: LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 86 (a)

R - Não me considero o «pai» do pacto, pois isso significaria dizer que criei a coisa. Eu sou antes seu filho: constatei que ele existia e é a ele que devo se não a vida, pelo menos a fala. Vou lhe contar a história. Em 1971, eu quis fazer um quadro geral da autobiografia francesa, o que nunca havia sido feito. Para isso, precisava de uma definição. Fiquei espantado ao constatar que o texto autobiográfico e o texto ficcional podiam obedecer às mesmas leis. A diferença entre eles não estava no próprio texto, mas no que Gérard Genette chamou de paratexto, no compromisso do autor com o leitor em dizer a verdade sobre si mesmo. É completamente diferente do compromisso que se tem na ficção - que é antes um descompromisso, a instauração de um jogo, de um distanciamento. E a atitude do leitor, seu tipo de investimento é também muito diferente. [...] (Lejeune, 2002, p. 22)

Na resposta acima, estão os principais traços da teoria lejeuniana sobre a autobiografia: o propósito de estabelecer rigorosamente os parâmetros a partir dos quais fosse possível compreendê-la, diferenciá-la do texto ficcional e, na perspectiva do leitor, definir a ação do autobiógrafo em dizer a verdade sobre si em seus relatos. Em seu texto “O pacto biográfico (bis)”²¹, Lejeune conta-nos o processo por meio do qual ele formulou a definição para o termo “autobiografia”. A partir do dicionário Larousse e de análises em autobiografias selecionadas por ele, o autor busca questionar as problemáticas conceituais desse campo teórico, apontando para a complexidade do gênero. Assim, as grandes discussões, ao redor dos relatos em que se emprega o próprio nome, além da manifestação da identidade do autor-narrador-personagem, é a questão de fidelidade e autenticidade – a autobiografia pressupõe um acordo do autor com o leitor acerca da veracidade dos fatos apresentados sobre sua vida, um acordo referencial em relação ao real; contudo, este se mostra falível e passível de interferências, modificações ou deformações operadas pela subjetividade deste eu que se escreve.

A trajetória do termo e das pesquisas de Lejeune têm início em *L'autobiographie en France* (1971) – ele, em suas palavras, “constata” e reformula, de forma dogmática, uma definição da autobiografia em relação a outros gêneros literários, para ser possível, naquele

²¹ Na primeira parte do já citado livro de Lejeune, organizado por Noronha, denominada “O pacto autobiográfico”, encontramos - além do capítulo “O pacto autobiográfico”, da obra de mesmo nome, publicada por Lejeune na França em 1975 - as duas releituras feitas por ele, intituladas “O pacto autobiográfico (bis)”, de 1986, e “O pacto autobiográfico, vinte e cinco anos depois” (2005). As retificações conceituais e o revisitar de seus ensaios partem, segundo o teórico, da premissa contida em seu próprio objeto de estudo – debruçar-se sobre as escritas de si implica, necessariamente, a postura autocrítica do estudioso para consigo mesmo, posto que os erros “necessários”, segundo ele, levantam outras questões a serem investigadas. O estudo da autobiografia (e, posteriormente, dos diários) integra-se à vida pessoal, acadêmica e profissional de Lejeune, que, em um movimento autobiográfico, vai contando ao leitor e contextualizando-o, em suas releituras, sobre a elaboração, os processos e as críticas recebidas nos anos dedicados a esses estudos. “Sou da casa [...]. A tal ponto da casa – que aplico a mim mesmo o raciocínio que, algumas páginas antes [...] aplicara aos autobiógrafos, o da ‘autenticidade’: eles se enganam, se deformam etc., em relação ao que se pode supor ser a realidade, essa deformação é a sua própria verdade! [...] ‘Errei – mas como tive razão em errar!’ Talvez a autocrítica, como a autobiografia, seja um empreendimento impossível...” (p. 80 – [“O pacto autobiográfico (bis)”] – colchetes nossos).

momento, fazer uma triagem de textos. Nesse estudo, ele também faz um histórico do termo e um traçado sobre o chamado pacto e discurso autobiográficos. Em 1975, ele publica o ensaio (o que, posteriormente, tornou-se o mais conhecido no Brasil para esses estudos), *Le pacte autobiographique*, primeiramente na revista *Poétique*, no qual resgata e expande a definição e as análises publicadas em seu primeiro livro dedicado ao gênero. Aqui, ele admite a possibilidade de haver variações na autobiografia, sendo que cada uma deve ser pensada a partir da forma como se apresenta; em 1980, com *Je est un autre*, o autor amplia sua compreensão sobre a identidade e a questão do autor múltiplo na autobiografia, estendendo seu olhar para as autobiografias faladas e as que haviam sido escritas por anônimos.

Baseado, primeiramente, no modelo rousseauiano, o estudioso estabelece um *corpus* a partir da seguinte definição: “[...] denominamos ‘autobiografia’ a narrativa retrospectiva em prosa que alguém faz de sua própria existência, quando focaliza especialmente sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (p. 82). Portanto, para ele, a autobiografia pressupõe a relação de identidade entre autor (correspondente a uma pessoa real), narrador e personagem, marcada, na maior parte das vezes, pelo emprego da primeira pessoa.

O autor esclarece ser possível estabelecer uma relação de identidade entre o narrador e o personagem principal nas narrativas em terceira pessoa, embora ela não seja instituída a partir do emprego do “eu”. Falar de si empregando a terceira pessoa traz efeitos de sentido ora como orgulho de seus feitos, ora de humildade (como nas autobiografias religiosas antigas em que o autobiógrafo se designa “o servidor de Deus” (p. 19)) ou ainda um distanciamento irônico. Mais raras do que as autobiografias enunciadas em terceira pessoa, são as escritas em segunda pessoa; nestes casos, o narrador dirige-se ao eu que foi, seja para reconfortá-lo, repudiá-lo ou dar-lhe sermões. Lejeune afirma desconhecer autobiografias que sejam inteiramente escritas em segunda pessoa e reflete que essa forma de narração torna “[...] claramente patente, pela enunciação, a diferença entre o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado, tratado como destinatário da narrativa.” (p. 20)

Essas reflexões são realizadas por Lejeune para que se tenha um panorama dos modelos possíveis da autobiografia a partir da dissociação estabelecida entre a pessoa do discurso e o problema da identidade. Entretanto, o caso mais frequente, segundo ele, é o da autobiografia enunciada em primeira pessoa, a qual, por sua vez, suscita questionamentos sobre como se estabelece a identidade entre o autor e o narrador-personagem.

Para discutir essa questão fundante do gênero, Lejeune parte das teorias linguísticas de Benveniste sobre a articulação dos dois níveis que definem o emprego da primeira pessoa: (i) a noção de referência (para a qual o “eu” - e os demais pronomes - não remetem a nenhum

conceito, apenas exercem uma função, a de remeter a um nome ou a algo potencialmente nomeável); e (ii) a de enunciado, para a qual os pronomes pessoais de primeira pessoa marcam a identidade do sujeito da enunciação e do sujeito do enunciado. As noções do linguista são, então, “nuançadas” por Lejeune a partir de duas proposições:

- a) O pronome pessoal “eu” remete ao enunciador da instância de discurso na qual está presente o “eu”, mas o enunciador pode também ser designado por um nome (quer se trate de um substantivo comum, determinado de diferentes maneiras, ou de um nome próprio).
- b) A oposição *conceito/inexistência de conceito* adquire sentido na oposição entre nome comum e nome próprio (não na oposição entre nome comum e pronome pessoal). (Lejeune, 2014 a, p. 25 – grifo do autor)

Émile Benveniste considera o emprego dessa primeira pessoa, cuja referência só tem sentido/existência na própria enunciação, um recurso de economia da língua: para ele, se cada locutor fosse expressar o sentimento por sua subjetividade dispondo de um indicativo linguístico diferenciado, haveria praticamente tantas línguas quanto indivíduos. Diante dessa proposição, Lejeune constata a existência desse indicativo, qual seja, os nomes próprios que designam pessoas, articulando o “eu” à categoria lexical; todos usam “eu” para falar de si e esse “eu” será, para cada indivíduo, a referência a um nome único – seja na apresentação pelo próprio interessado ou por um terceiro no discurso oral ou pela assinatura no discurso escrito: “Todas as identificações [...] acabam fatalmente convertendo a primeira pessoa em um nome próprio.” (p. 26)

Isso posto, Lejeune conclui que os problemas da autobiografia devem ser situados a partir do nome próprio, pois a ele se resume o conceito de autor, o qual remete a uma pessoa real, inscrita tanto no texto como no extratexto, responsável pelo discurso produzido em ambos. Dessa concepção do autor como uma “pessoa real e socialmente responsável e o produtor de um discurso” (p. 27) decorre a noção de “espaço biográfico”, *locus* no qual situam-se os outros discursos produzidos por esse autor, “signo de realidade”, a produção de outros textos (não autobiográficos): “O autor é, pois, um nome de pessoa, idêntico, que assume uma série de textos publicados diferentes” (p. 27). É comum, na autobiografia, a mistura dessas instâncias.

Ainda sobre o espaço autobiográfico, é interessante observar a afirmação de Lejeune sobre uma ideia comum, amplamente divulgada: a de o romance ser um gênero superior à autobiografia (aquele seria visto como complexo, ambíguo, artístico, expressão “verdadeira” do autor, enquanto esta, “exata”, “esquemática”, “superficial”). Segundo ele, o chavão é ilusório; para demonstrar isso, Lejeune recorre a exemplos encontrados na produção de André Gide e de François Mauriac, para os quais os romances expressariam o essencial acerca de sua

subjetividade. Gide afirma: “As Memórias só são sinceras pela metade [...]. Talvez se chegue mais perto da verdade no romance” (*apud* Lejeune, 2014 a, p. 49). Contudo, ao rebaixarem a autobiografia, os autores acabam por designar o espaço autobiográfico a partir do qual desejam que suas obras sejam lidas:

[...] Se o romance é mais verdadeiro que a autobiografia, então porque Gide, Mauriac e tantos outros não se contentaram em escrever romances? Dizendo isso de outro modo, a questão se torna clara: se eles não tivessem escrito e publicado também textos autobiográficos, mesmo que “insuficientes”, ninguém jamais teria sabido que espécie de verdade deveria ser buscada em seus romances. Essas declarações são antes estratégias ardilosas, talvez involuntárias, mas muito eficazes: escapa-se às acusações de vaidade e egocentrismo, ao demonstrar lucidez quanto aos limites e insuficiências de sua autobiografia. E ninguém percebe que, num mesmo movimento, estende-se, ao contrário, o pacto autobiográfico, sob forma indireta, ao conjunto de seus textos. Golpe duplo. (p. 51)

Esses discursos, para Lejeune, são jogos encontrados nos autores modernos, os quais espelham a predominância do projeto autobiográfico, podendo ser facilmente imitados em textos ficcionais em que se mesclam ficção e dados autobiográficos, sendo os dois supostamente escritos pelo personagem, como se vê em *Bêtises* de Jacques Laurent (p. 52). Assim, o espaço biográfico se constrói, para o leitor, sem que haja um grau de superioridade entre as produções, sejam elas autobiográficas ou ficcionais, posto o sentido de uma se construir em relação à outra em um espaço enunciativo.

A busca inicial para a definição de autobiografia foi a de encontrar critérios estritos que a definissem, a fim de estabelecer um *corpus* coerente. Estipulado o parâmetro, Lejeune guiou-se pela recidiva, dirigida ao leitor, de um discurso preparatório e sedutor dos autobiógrafos diante de suas confissões: “Esse discurso continha fatalmente sua própria verdade: não era uma simples asserção, mas um ato de linguagem, performativo, [...] que fazia o que dizia. Era uma promessa” (p. 83). A esse ato discursivo definidor da autobiografia na perspectiva do leitor ele designou como “pacto autobiográfico”, um contrato de identidade selado pelo emprego do nome próprio (p. 39). Dessa forma, o pacto é a afirmação dessa identidade (entre autor-narrador-personagem) no texto, ratificada pelo nome do autor na capa do livro.

Diferentes das formas de ficção, a autobiografia e a biografia são consideradas como referenciais para Lejeune, pois ambas se propõem a fornecer dados verificáveis da realidade externa ao texto. Por isso, esses textos comportam o que ele chama de “pacto referencial”, coextensivo ao pacto autobiográfico; contudo, por causa de julgamentos subjetivos do autor, de inevitáveis esquecimentos e deformações, a “verdade” acerca dos eventos de sua vida ficam

restritas ao que delas é possível expressar²². Diferentemente dos textos histórico e jornalístico, na autobiografia não há, entretanto, uma preocupação com o grau de exatidão dos eventos narrados, mas sim que o pacto referencial seja firmado e cumprido (p. 43-44). Assim, na autobiografia há a presença de ambiguidades e graus relativos ao jogo fatalmente ligado à questão da identidade, inserindo-a, ao mesmo tempo, no sistema referencial e literário, considerando o fato de a autobiografia não ter a pretensão de ser transparente.

Ciente do ineditismo de sua nomenclatura, Lejeune nos explica o emprego da palavra “pacto”, escolhida não só pela ideia de ‘contrato’, mas sobretudo pelo tom místico e sobrenatural que asseguraria o sucesso ‘publicitário’ de seu termo teórico. Ao ser criticado pelo dogmatismo contido nas expressões criadas por ele para designar critérios que fundamentassem a experiência do leitor diante de textos fictícios ou factuais, ele esclarece: “o gênero autobiográfico é um gênero *contratual*” (cf. p. 53 - grifo do autor). Tomando o nome próprio como elemento essencial desse contrato, o autor esclarece que a sua proposta teórica em relação à autobiografia não se assenta nem na relação de semelhança entre a referência extratextual e o texto e nem na estrutura ou características apresentadas pelo gênero; outrossim, trata-se de uma análise “[...] do contrato implícito ou explícito proposto pelo *autor ao leitor*, contrato que determina o modo de leitura do texto e engendra os efeitos que, atribuídos ao texto, nos parecem defini-lo como autobiografia” (p. 54). Mais adiante, na mesma página, ele define a autobiografia “tanto como um modo de leitura quanto um tipo de escrita, é um *efeito contratual* historicamente verificável.” (grifos do autor)

A partir da presença, no pacto autobiográfico, dessa proposta que envolve o autor, o leitor fica livre para portar-se diante desse contrato como desejar: lendo ou não. Contudo, se há a leitura, seja para negligenciá-la ou contestá-la, o leitor precisará levar em conta as diferenças existentes entre ler uma autobiografia e um romance:

Quando você lê uma autobiografia, não se deixa simplesmente levar pelo texto como no caso de um contrato de ficção ou de uma leitura simplesmente documentária, você se envolve no processo: alguém pede para ser amado, para ser julgado, e é você quem deverá fazê-lo. Do outro lado, ao se comprometer a dizer a verdade sobre si mesmo, o autor o obriga a pensar na hipótese de

²² Nesse sentido, é interessante resgatar um trecho de Annie Ernaux em *A vergonha* (Tradução Marília Garcia. São Paulo: Fósforo, 2022. p. 76): “(Depois de cada uma das imagens desse verão, minha tendência natural seria escrever “então descobri que” ou “eu me dei conta de que”, mas essas palavras pressupõem uma consciência clara das situações vividas. O que houve foi apenas uma sensação de vergonha que fez com que essas imagens ficassem gravadas em minha memória desprovidas de qualquer sentido. Mas nada pode apagar o que senti, esse peso, esse aniquilamento. Essa é a derradeira verdade. É ele que une a menina de 1952 à mulher que escreve essas palavras.)” – a narradora expressa o que sua memória traduz a partir de suas sensações, as quais, por sua permanência no eu, estabelecem a ligação entre a experiência vivida e a experiência relatada.

uma reciprocidade: você estaria pronto a fazer a mesma coisa? E essa simples ideia incomoda. (p. 85)²³

Na outra ponta do pacto autobiográfico está o que Lejeune nomeou como “pacto romanesco”, caracterizado por dois aspectos: a “[...] *prática patente da não identidade* (o autor e o personagem não têm o mesmo nome)” e o “*atestado de ficcionalidade* (é, em geral, o subtítulo *romance*, na capa ou na folha de rosto, que preenche, hoje, essa questão. [...]).” (p. 32 – grifos do autor). Assim, mesmo que alguém tome por inspiração eventos de sua própria vida e os insira em um romance, o resultado é o uso dessa estrutura como estratégia literária, pois a autobiografia implica submeter o discurso enunciado ao nome do autor a partir de critérios de verificabilidade.

Em “Autobiografia e ficção”²⁴, Lejeune estabelece reflexões sobre a questão das produções contemporâneas em torno da primeira pessoa, tão debatida, entre a “verdade” a ser

²³ A posição defendida por Lejeune, a de que na autobiografia há um “pacto de verdade” (Cf. Lejeune, 2014 a, p. 95-96), resta desafiadora quando se considera a mediação das memórias dos indivíduos por meio da linguagem: o próprio fato de escrever e de o escrito constituir um discurso já aponta para a hibridez das chamadas “escritas do eu”. Segundo Carlos e Esteves (2009, p. 12), há estudos sobre a autobiografia que contestam as posições teóricas de Lejeune. Um deles é o de Paul De Man, no artigo “A autobiografia como desfiguração” (1976); para ele, não há polaridade entre a autobiografia e a ficção, mas sim uma relação de indizibilidade, pois ambas remetem ao real e são mediadas pela linguagem; De Man defende que a autobiografia remete a acontecimentos reais de forma menos ambivalente que a ficção, “e aparentemente pertence a uma modalidade mais simples de referencialidade, de representação e de diegese.” (Carlos; Esteves, 2009, p. 12)

Robert Elbaz, cujos estudos também divergem dos parâmetros de Lejeune quanto às diferenças entre ficção e não-ficção no texto autobiográfico, afirma que a “verdade” narrada pela autobiografia é uma realidade criada pelo sujeito: “O autor argumenta que a problemática da reprodução da realidade não diz respeito somente à autobiografia, mas a todo tipo de texto, e que tudo que utilizar a linguagem é ficção, uma construção do sujeito. (1996, p. 120 *apud* Carlos; Esteves, 2009, p. 13)

A questão da “verdade” ganha maiores proporções na contemporaneidade por conta das discussões sobre a crise do sujeito e da representação “já que as tendências pós-estruturalistas deixaram de acreditar na possibilidade de verdade, preferindo falar em versões” (Carlos; Esteves, 2009, p. 16). A escrita autobiográfica, muitas vezes, apresenta ao leitor versões reconstruídas e idealizadas dos fatos relatados: a reelaboração do passado envolve a construção da identidade do sujeito que se narra: “Por isso, na maioria das vezes, ao se falar da veracidade na escrita autobiográfica, aponta-se não para a verdade, em si mesma inapreensível, mas para aquela estabelecida pelos limites do pacto autobiográfico, ou seja, a sinceridade, muito mais fácil de ser mensurada.” (ibid., p. 17) – ou, como afirma o escritor John M. Coetzee, “no modo mais sincero possível de ser suportado” (*apud* Carlos; Esteves, 2009, p. 17).

Lejeune, ao rever seus conceitos teóricos, assume ter sido categórico em *Le pacte autobiographique* por seu desejo de estabelecer parâmetros que definissem a autobiografia e a diferenciasssem tanto dos romances autobiográficos quanto da ficção de modo geral. Embora suas reelaborações teóricas posteriores admitam a estilização dos fatos narrados, ele permanece seguindo a ideia de que o “intenso parece ‘verdadeiro’, e o verdadeiro só pode ser autobiográfico.” (Lejeune, 2014 a, p. 124)

²⁴ In: LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Org. Jovita Maria Gerhein Noronha. Tradução: Jovita Maria Gerhein Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2014. p. 120-127.

expressa pelo eu nas autobiografias, ou mesmo a possibilidade de sua existência, considerando os argumentos da psicologia (sobre a memória ou as ilusões criadas pela introspecção), da psicanálise (com as teorias acerca da manifestação do inconsciente) ou mesmo da narratologia (para a qual toda narrativa é fabricada). Para essa discussão, Lejeune recorre à obra *Temps et récit*, de Paul Ricoeur. Tomar os fatos da vida na escrita não implica criar uma ficção, mas sim prolongar a criação da “identidade narrativa”; o movimento de distanciamento analítico de uma personalidade pode estilizar os acontecimentos, não necessariamente inventá-los. A questão da autobiografia é a intenção definidora de alcançar a “verdade” do indivíduo, posicionando o gênero em um campo discursivo:

A autobiografia se inscreve no campo do conhecimento histórico (desejo de saber e compreender) e no campo da ação (promessa de oferecer essa verdade aos outros), tanto quanto no campo da criação artística. É um ato que tem consequências reais: foi o que tentei mostrar em uma série de estudos que analisavam como o ato autobiográfico se inscreve no campo do direito. [...] (p. 121)

Portanto, para Lejeune, o assumir da identidade narrativa não significa ficcionalizar-se, mas estabelecer um tipo de relação frente à memória; na autobiografia temos a observação e a reflexão sobre a história de vida, a tentativa de fixar pontos com a precisão possível, mas cuja intenção caminha para a expressão do “verdadeiro”. Essa posição – que lhe rende olhares de piedade de quem considera a proposição ingênua e de indignação dos defensores da literatura como a única expressão profunda do eu do autor – decorre da necessidade de definir a autobiografia e de reconhecer nela um “território de escrita” (p. 126); segundo ele, longe de entrar em qualquer disputa com a ficção, a autobiografia toma o seu lugar no campo da criação, consciente dos problemas éticos que levanta.

A fim de prosseguir com as reflexões sobre autobiografia e ficção, retomo a citação da entrevista de Lejeune concedida a Noronha, apresentada logo no início desta seção, transcrevendo outro trecho da resposta por ele formulada sobre sua visão acerca do pacto autobiográfico e as constatações acerca do compromisso do autor com o leitor na autobiografia e na ficção. O estudioso concebe a possibilidade de haver entre esses dois pólos

[...] posições intermediárias, comprometimentos, ambigüidades - tudo aquilo que se define hoje com o termo vago de «autoficção». Mas as posições intermediárias nascem desses pólos, elas não existiriam sem eles. Eu me concentrei então no pólo autobiográfico, que nunca fora estudado, ao passo

que toneladas de obras haviam sido dedicadas à ficção. Quanto à autobiografia, considerava-se que se explicava por si só, via-se nela apenas uma subcategoria do discurso histórico, e, além disso, era vista com um certo desprezo, muitos consideravam que não era literatura e supunham que, ao se buscar a verdade, saía-se do campo da arte... (Lejeune, 2002, p. 22)

O autor chama de “zona mista” as experiências literárias que, a partir do uso do nome próprio, “brincam com a curiosidade e a credulidade do leitor” (p. 126); a heterogeneidade desses textos torna-se, segundo ele, propícia à criação, mas o alerta é de que essas práticas estão inteiramente situadas no campo da arte; contudo, esses autores esbarram na autobiografia e, em muitos casos, a renegam enfaticamente, como Christine Angot²⁵.

2.2.2 Contexto de produção e impactos da teoria lejeuniana para os estudos literários: o redimensionamento da figura autoral

Ao buscar resgatar as teorias sobre a autobiografia, reformulá-las e compreender e delimitar dois gêneros que se cruzam na história da autoficção - a autobiografia e o romance autobiográfico²⁶ - Lejeune elabora a teoria do pacto autobiográfico que considera a recepção dos textos; ao usar esse critério pragmático, ele consegue não só estabelecer a diferença entre

²⁵ Lejeune faz menção à escritora contemporânea Christine Angot (1959). Em seu romance *Quitter la ville* (2000), discute-se a cobertura midiática e a repercussão de seu romance anterior, *L'Inceste* (1999). Em um trecho de seu romance de 2000, é possível observar a prática da literatura como *performance*: “Nunca mais quero ouvir dizer que a vida dos escritores não é importante, é mais importante do que os livros, de qualquer maneira. É a vida dos escritores que conta. Saiba o que é. Ouvimos a mentira e ouvimos a verdade, ouvimos o exterior e ouvimos o interior [...] em mim e fora de mim, ambos, pego a linguagem para dentro e a projeto, a palavra é um ato para nós. É um ato quando falamos. E assim ele faz coisas, produz, efeitos, atua. É um ato, não um jogo, um conjunto de regras de todos os tipos. Isso não é uma merda de testemunho, como dizem.” (p. 13) - (trecho exposto no verbete “quitter la ville”, de Christine Angot em https://pt.frwiki.wiki/wiki/Quitter_la_ville)

²⁶ Philip Roth em sua obra *Complô contra a América* (2005) supostamente narra sua história e de sua família no período da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) a partir da perspectiva de como viveu/sentiu as experiências na época, enquanto ainda era um menino. Uma das reflexões centrais da obra é o fato de sua família, sendo judia, viver violências, às vezes não declaradas, que emergiam em sua rotina e provocavam mudanças/conflitos substanciais, sobretudo após um político simpatizante do nazismo ascender ao poder. Mesmo não vivendo em um estado totalitário, as ações políticas suscitavam medo nos judeus, sentimento esse que domina suas lembranças, como afirma o narrador, o Philip Roth menino, “um medo perpétuo” (p. 9). Em vários momentos do romance, o nome próprio do autor aparece (como em: “Sandy estava com quatro anos e eu, Philip, ainda não era nascido [...]” (p. 15); ou em: “No dia seguinte, antes de eu sair para a escola e minha mãe para o trabalho, ela sugeriu que eu desse de presente para Seldon algumas roupas minhas [...]. “Mas não quero vê-lo por aí com as minhas roupas”, argumentei. “Não quero que ele fique dizendo pra todo mundo lá em Kentucky: ‘Olha só, estou usando as roupas do Roth’” (p. 281-282)). Na p. 451, o autor faz um “Esclarecimento ao leitor”, no qual lemos: “*Complô contra a América* é uma obra de ficção. Este post-scriptum tem o propósito de fornecer referências aos leitores interessados em saber até onde vão os fatos históricos e onde tem início a imaginação histórica. [...]”. Assim, da p. 451 até a 482, encontramos fontes teóricas das quais o autor extraiu fatos, datas históricas e breves biografias de personagens históricos importantes para o momento narrado. Temos, dessa forma, um romance autobiográfico, nas palavras de Lejeune. (Roth, Philip. *Complô contra a América*. Tradução: Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.)

ambos, mas também especificar parâmetros para a autobiografia. Além de serem emblemáticas para as escritas de si, o debate instaurado por suas obras altera o paradigma das discussões no círculo literário: ao fazer emergir o eu biográfico em um cenário do qual ele estava banido, ocorre um redimensionamento da questão autoral e a mobilização de diferentes conceitos sobre a arte.

Por essa razão, e pela importância da figura autoral para compreender tanto a autobiografia quanto a autoficção, convém resgatar as ideias presentes em dois ensaios representativos para os estudos literários, os quais passam a ser meus aportes nesta seção: “A morte do autor”, de Roland Barthes, publicado em 1968, e “O que é o autor?”, transcrição de uma palestra ministrada por Michel Foucault aos membros da Sociedade Francesa de Filosofia em 1969.

A questão do autor já vinha sendo debatida desde o final de 1940 por escritores como Sartre, que em 1945 funda a revista *Les temps modernes*, e Georges Bataille, criador da *Critique* em 1946; do debate também participa Maurice Blanchot que, como colaborador, escreve artigos para as duas revistas; seu ensaio *La Littérature et Le droit à la mort* é publicado na *Critique* em janeiro de 1948²⁷. Nele, Blanchot, em resposta às colocações de Sartre sobre a necessidade de a literatura, mantendo sua literariedade, desempenhar uma função social nas questões histórico-políticas de seu tempo²⁸, afirma a necessidade de o escritor render-se, no momento em que ocorre o processo criativo, ao fazer literário, despersonalizando-se em suas intenções pessoais e valorizando o trabalho com os significantes no movimento artístico das palavras, conservando sua ambiguidade e seu caráter multívoco, elementos que permitiriam ao leitor manter diálogo com o texto; o escritor “para escrever, deve destruir a linguagem tal como é e realizá-la sob uma outra forma.” (Blanchot, 1997, p. 303)

Baseado nas ideias de Hegel sobre a linguagem e na destituição da referência ao ente nomeado, o ensaio de Blanchot, acima aludido, trabalha com a concepção da linguagem enquanto ser, presença, pois empreende “[...] a destruição dos objetos que descreve, de forma

²⁷ Informações retiradas de PINTO, Aline Magalhães. Mort, tu l’es déjà – a figura da morte e o espaço da literatura em Maurice Blanchot. *Dia-Logos*, Rio de Janeiro, s./v., n.7, p. 27-41, nov. 2013. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/article/view>. Acesso em: 05 mar. 2024.

²⁸ Em Sartre, lemos: “[...] Assim, o prosador é um homem que escolheu determinado modo de ação secundária, que se poderia chamar de ação por desvendamento. É legítimo, pois, propor-lhe esta segunda questão: que aspecto do mundo você quer desvendar, que mudanças quer trazer ao mundo por esse desvendamento? O escritor “engajado” sabe que a palavra é ação: sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar. Ele abandonou o sonho impossível de fazer uma pintura imparcial da Sociedade e da condição humana. [...]” (Sartre, 1989, p. 20-21). Para o filósofo, a concepção de uma literatura voltada à teoria da “arte pela arte” é incômoda: “[...] Sabe-se que a arte pura e a arte vazia são a mesma coisa, e que o purismo estético foi apenas uma brilhante manobra defensiva dos burgueses do século passado [...]” (ibid., p. 23-24)

que, nesta destruição, nada mais permaneça senão a pura palavra, o puro conceito, o puro nome, o puro ato da enunciação” (Pinezi; Dantas, 2013, p. 731). Nesse sentido, ao exercer seu poder de negar o mundo, a literatura, enquanto imaginário, assume-se como uma existência: para realizar-se em seu potencial criativo, precisa antes “destruir” aquilo a que se refere. Nesse ponto, a linguagem literária, pelo viés ontológico, relaciona-se à morte. Não cabe à escrita modificar o real, pois ao autor só cabe a ação “[...] sobre o imaginário, esse nada que é tudo, porque pode tornar-se tudo, porque é potência livre e ilimitada. Aí se dá o movimento próprio da criação literária: transformar o nada em algo, trazer à luz do dia a potencialidade da noite vazia” (Pinezi; Dantas, 2013, p. 731). Dessa forma, lemos em Blanchot (1997, p. 312-313):

Portanto, é precisamente dizer, quando falo: a morte fala em mim. [...] Dessa situação resultam várias consequências. Está claro que em mim o poder de falar está ligado também à minha ausência de ser. Eu me nomeio, é como se eu pronunciasse meu canto fúnebre: eu me separo de mim mesmo, não sou mais a minha presença nem minha realidade, mas uma presença objetiva, impessoal, a do meu nome, que me ultrapassa e cuja imobilidade petrificada faz para mim exatamente o efeito de uma lápide, pesando sobre o vazio. [...] A linguagem percebe que deve seu sentido, não ao que existe, mas ao seu recuo diante da existência, e sofre a tentação de se limitar a esse recuo, de querer alcançar a negação nela própria e de fazer do nada tudo. Se só falamos das coisas para dizer por que não são nada, pois bem, nada dizer – eis a única esperança de dizer tudo delas.

O ensaio de Barthes retoma uma questão já presente em Blanchot, concebendo a figura do autor como uma criação moderna, fruto de uma sociedade que - tendo desenvolvido o conceito de indivíduo, em um contexto científico do positivismo, para ele o ponto de convergência do capitalismo - atribui muita importância à figura pessoal do autor. Valendo-se das experiências de criação do movimento surrealista, de conceitos da linguística e das produções literárias de autores como Mallarmé, Paul Valéry e Proust, o teórico engrossa o coro dos desejosos de abalar a hegemonia do “império do Autor”, dessacralizando sua figura e atuação face aos objetos artísticos.

A voz do autor, sem considerar a instância ficcional, era interpretada a partir de uma visão unívoca com sua figura real: sob esse ângulo, concebendo o autor como portador da voz “de uma só e mesma pessoa”, o texto passa ao lugar de objeto documental, sempre subjugado a elementos/fatos externos, e relato confessional, posicionando-o como um ato de expressão filiado a um Autor que a ele empresta a voz, sendo essa a garantia, via investigação biográfica, de um sentido único a ser decifrado pelo leitor. Neste contexto, na perspectiva da crítica literária, as obras eram interpretadas à luz da biografia e da psicologia do autor, tomadas como centrais no processo de construção artística: “[...] a imagem da literatura que se pode encontrar

na cultura corrente está tiranicamente centralizada no autor, sua pessoa, sua história, seus gostos, suas paixões [...]” (Barthes, 2004, p. 58).

Nesse movimento de dessacralização da figura autoral, o texto, considerado agora a partir da semiologia, passa a ser concebido como um espaço de dimensões múltiplas, pois é composto pelo entremear dos fios de várias culturas que o antecedem; essa operação é feita de modo que a linguagem atue:

[...] escrever é, através de uma impessoalidade prévia, [...], atingir esse ponto em que só a linguagem age, “performa” e não “eu”: toda a poética de Mallarmé consiste em suprimir o autor em proveito da escritura (o que vem a ser, como se verá, devolver o leitor ao seu lugar).” (ibid., p. 59).

Assim, a literatura (tratada como “escritura” por Barthes) é a atualização de um exercício simbólico, sendo as narrativas um “tecido de citações” tramado pelo scriptor moderno com os fios da cultura universal a ele anteriores e em nada dele dependentes: destronado, seu único poder é o de colocá-los em diálogo, em relação paródica, de contestação. Desse cenário de “escrituras múltiplas” emerge, então, o leitor, o alguém que, agora, passa a ser o ouvinte do texto e de suas duplicidades, o espaço no qual se inscrevem todas as referências de que a escritura é feita. Desligar o autor da escritura, preconizar sua morte e fazer emergir o leitor, instância negligenciada pela crítica clássica, transgride a forma de conceber a relação com os textos literários em sua época.

Em relação à transgressão operada em vários níveis pelo ensaio barthesiano, cujo vigor nos faz lembrar um manifesto, é pulsante a oposição não só à concepção relacionada a formas de interpretação do objeto artístico que concebem critérios de observação a ele subjacentes, mas, sobretudo, ao autoritarismo e à soberba contidos na ideia de decifrar um texto como se nele residisse algum ‘segredo’ a ser revelado: “Dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura” (ibid., p. 63). A partir do redimensionamento proposto por Barthes, a escritura assume um fazer “contrateológico”, por isso, revolucionário “pois a recusa de deter o sentido é finalmente recusar Deus e suas hipóstases, a razão, a ciência, a lei” (ibid., p. 63). Tirar o poder do Autor - com a tirania das interpretações únicas e a necessidade de compreendê-lo como uma criatura sempre concebida por um “deus” que comanda sua estrutura interna -, afirmar a leitura como a voz da escritura - agora considerada como um terreno de múltiplas inscrições culturais - é também, social e historicamente, mover elementos outrora sufocados, ignorados ou destruídos: “[...] sabemos que, para devolver à escritura o seu futuro, é preciso inverter o mito: o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor”. (ibid., p. 64)

Foucault analisa a concepção de autor em obras como *Arqueologia do saber* e *A ordem do discurso*, mas é em “O que é um autor?” (2001) que sua fala refletirá sobre a figura autoral e sua relação com um texto, um livro ou uma obra à qual seja possível atribuir legitimamente uma produção. Está na mesma esteira da publicação de Barthes no sentido de também afirmar o “apagamento” do autor moderno em proveito das formas próprias ao discurso, a essência intransitiva da linguagem literária e, com isso, a perda da identidade do sujeito que escreve. Contudo, o filósofo amplia e desdobra o debate, marcando um reposicionamento em relação à “morte do autor”.

Os espaços vazios deixados pela ausência do sujeito que escreve permitem descobrir o que Foucault chamou de “jogo da função-autor” (ibid., p. 35), ou seja, a maneira como essa função se exercia, os lugares e condições nos quais era empreendida a partir da concepção de seu desligamento da escritura. Por isso, não se tratava de “dizer que o autor não existe” (p. 35) ou de reduzir a figura do autor a uma função; sobretudo, sua fala procura analisar “[...] a função no interior da qual qualquer coisa como um autor poderia existir.” (ibid., p. 37)

A partir da formulação do irlandês Samuel Beckett “Que importa quem fala, alguém disse que importa quem fala”, Foucault destaca um dos princípios éticos mais significativos da escrita contemporânea, a indiferença, “[...] um princípio que não marca a escrita como resultado, mas a domina como prática” (ibid., p. 6). À indiferença estariam ligados tanto o tema da libertação da linguagem artística da expressão (a linguagem como jogo de signos transgressor, pelo uso inabitual que se faz dos significantes, exterior e desligada do sujeito que escreve) quanto o da relação da escrita com a morte: na Antiguidade clássica, os heróis ou mantinham-se vivos por meio de inscrições nas obras ou, como nas *Mil e uma noites*, narravam para afastar a morte. Na contemporaneidade, tais temas se transformam, pois à escrita relaciona-se o desaparecimento voluntário da vida do autor, assassinado pela obra; para além disso, está o desaparecimento das características individuais de quem escreve: “[...] o sujeito que escreve despista todos os signos de sua individualidade particular; a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência; é preciso que ele faça o papel do morto no jogo da escrita”. (ibid., p. 7)

Embora o tema da morte do autor fosse conhecido pela crítica e pela filosofia, há questões que, para Foucault, ao serem tomadas no lugar antes ocupado pelo autor, o bloqueiam e encobrem temas importantes para essa discussão, como as noções de obra e de escrita. A primeira mostra-se tão complexa quanto discutir a individualidade do autor: considera-se “obra” aos textos por ele escritos (considerando-o como alguém legitimado e reconhecido socialmente como autor), independente do gênero textual (rascunhos, aforismos, notas), e esse

conjunto seria a unidade de escritura a qual chamamos ‘sua obra’? Quanto à segunda, a total negação da existência do autor acaba, ao contrário de “dar estatuto a sua nova ausência” (ibid., p. 9), por atribuir-lhe um anonimato transcendental, traz e reforça as suas características empíricas, devolvendo-lhe assim, paradoxalmente, o status aurático do qual se pretendia bani-lo. Dessa forma, a desaparecimento do autor faz surgir espaços vagos e o papel da crítica é o de observar essas lacunas e as funções decorrentes dessa nova condição, sendo o emprego do nome do autor a primeira problemática que aí reside.

Como um nome próprio, o nome do autor equivale a uma descrição, pois refere-se às obras e ao resultado de suas produções, e a uma designação; entretanto, não estando inteiramente submetido a nenhuma dessas formas, surgem dificuldades particulares: “[...] a ligação do nome próprio com o indivíduo nomeado e a ligação do nome do autor com o que ele nomeia não são isomorfias nem funcionam da mesma maneira” (ibid., p. 11). Para nos ajudar a entender isso, Foucault explica que características físicas ou fatos biográficos relacionados ao autor (como por exemplo a cidade e o local onde nasceu) não afetam o funcionamento do seu nome, mas atribuir a um determinado autor uma obra antes não conhecida como “sua” modificaria inteiramente o funcionamento de seu nome.

No Brasil, temos o caso do poeta Eduardo Alves da Costa, autor de um conhecido poema atribuído, por muito tempo, a Vladímir Maiakóvski²⁹: reforçar sua autoria ao texto - escrito na década de 1960, nos anos de chumbo da ditadura brasileira, como forma de protesto e de resistência cultural - pode não alterar o nome do poeta soviético, mas certamente modifica a forma de olhar para a obra do brasileiro, cujos versos foram extensamente acessados, declamados e impressos em jornais e camisetas, na época das Diretas-Já, como um ícone da luta contra o regime militar. Reconhecer a autoria do poeta fluminense como responsável pelo trecho atribuído a Maiakóvski é consagrá-lo e legitimá-lo historicamente e socialmente, pois seus

²⁹ A polêmica envolve uma estrofe do poema “No caminho com Maiakóvski” atribuído ao poeta soviético em epígrafes de livros, páginas de jornais, citação em congressos e escrito atualmente em outros suportes, como as redes sociais: “Na primeira noite eles se aproximam/e roubam uma flor/do nosso jardim./E não dizemos nada./Na segunda noite, já não se escondem:/pisam as flores,/matam nosso cão,/e não dizemos nada./Até que um dia,/o mais frágil deles/entra sozinho em nossa casa,/rouba-nos a luz e,/conhecendo nosso medo,/arranca-nos a voz da garganta./E já não podemos dizer nada”. Sobre a discussão Cf. BERGAMO, Mônica. Um Maiakóvski no caminho, *Folha de S. Paulo Ilustrada*, 20 set. 2003. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2009200304.htm>. Acesso em: 01 mar. 2024. // RODRIGUES, Rôney. “Fui um poeta marginal na ditadura” ...e confundido com Maiakovsky (sic). *Poéticas da cidade*. Disponível em: <https://outraspalavras.net/doiapontos/fui-um-poeta-marginal-na-ditadura/>. Acesso em: 01 mar. 2024.

versos marcaram um tempo e um espaço no cenário brasileiro e também de outros países, como símbolo contrário às formas de repressão³⁰.

Dessa forma, o “nome do autor não é, pois, exatamente um nome próprio como os outros” (ibid., p. 12): ele exerce uma função classificatória em relação ao discurso, caracterizando seu modo de ser, ou seja, há um sistema sócio cultural que legitima a figura dos autores, sendo que seus textos, cujas características filiam, autenticam e explicam, também são associadas ao nome do autor, devem ser considerados como relevantes: “[...] se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber certo status” (ibid., p. 13). Assim, há, para Foucault, em nossa civilização, alguns discursos regulados pelo que ele chama de “função-autor”, definidos como uma “[...] característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade”. (ibid., p. 14)

Foucault atribui características para a função “autor”: este não estaria totalmente desaparecido e poderia ser visto a partir de quatro perspectivas discursivas e sócio-históricas diferentes, quais sejam: o funcionamento de seu nome, discutido nos parágrafos acima; a relação de apropriação (hoje, os textos são vistos como propriedades, bens imateriais de seus autores, mas, antes disso, a individualização do autor pela cultura moderna tinha relação com a possibilidade de puni-lo caso seu conteúdo fosse considerado transgressor, pois os discursos eram concebidos como ações); a relação de atribuição (reflete sobre como a figura do autor será construída ao longo do tempo; hoje, na literatura, que não suporta o anonimato, ele é visto como um princípio de unidade de escritura, um foco de expressão a partir do qual suas obras se constroem e sua linguagem se edifica); por último, a posição do autor (refere-se ao uso de elementos da estrutura linguística em primeira pessoa nos textos que têm função-autor: os pronomes da primeira pessoa e o tempo verbal no presente do indicativo não fazem referência ao escritor e nem ao momento de sua escrita, mas a um autor ego, cindindo a figura real da figura autoral; essa propriedade, própria do discurso romanesco ou poético, não remete a um indivíduo real, mas a vários egos simultâneos e posições discursivas que esse indivíduo pode ocupar). Foucault assim resume os pontos mais visíveis e importantes acerca da função-autor:

a função-autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos; ela nasce se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; ela não é definida pela atribuição

³⁰ COSTA, Eduardo Alves da. No caminho com Maiakóvski. In: PINTO, José Nêumanne (org.). *Os cem melhores poetas brasileiros do século*. São Paulo: Geração Editorial, 2001. p. 218.

espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeito que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar. (ibid., p. 20)

Em retrospectiva aos conceitos desenvolvidos pelos dois autores, pontuo em Barthes o redimensionamento do papel do leitor como responsável pela ativação da multiplicidade dos sentidos do texto, dessacralizando a autoridade do autor em relação às interpretações conferidas às suas obras; em Foucault, esse caminho é proposto quando o filósofo reposiciona o olhar para a discussão, não mais na tentativa de definir a instância autoral, mas sim de refletir sobre a forma como os discursos circulam na sociedade em termos históricos, sociais e de direitos. Ao desligar o sujeito da escritura, remover a subjetividade do discurso e promover a função-autor em vez da categoria autor, Foucault ressignifica a noção de obra como resultado de uma filiação (noção também presente em Barthes). Para Figueiredo (2013, p. 16-17), os dois autores concebem o ato da escrita “como parte de um processo muito mais coletivo e histórico”; como afirma Barthes, “[...] a unidade do texto não está em sua origem, mas em seu destino, mas esse destino já não pode ser pessoal [...]” (2004, p. 64): os sentidos da escritura não se concentram mais no domínio do sujeito autor, saem das superestruturas, das categorias já sacralizadas e passam a considerar o leitor e a atuação da linguagem. Ao remover a deidade dos discursos e reificá-los, “inverte-se o mito”, conforme propõe Barthes. Para Foucault, a instância autoral, legitimada pelos sistemas histórico-sociais e culturais, exercendo em seus cenários determinadas funções e regras, não deve mais ser compreendida como um lugar de origem das obras, mas sim a que exerce “uma função variável e complexa do discurso” (2001, p. 28).

Dessa forma, as discussões propostas por Barthes e Foucault, no final dos anos 1960, concentram-se em uma época marcada, sobretudo na França - pela influência dos conceitos desenvolvidos pelos Formalistas russos e pelo Círculo Linguístico de Praga - pelo olhar para a linguagem e seu funcionamento, excluindo a atuação do sujeito, de sua individualidade e expressão na produção das obras literárias. As ideias de Vitor Chklovski em “A arte como procedimento”³¹ (1917) podem ser um dos ilustrativos para a construção da ideia do texto artístico como fundamentado no trabalho com a língua poética, esta considerada, para o crítico russo, como um desvio da língua cotidiana, e criada sob a perspectiva do estranhamento, da desautomatização e da singularização de forma a aumentar a percepção do leitor ao máximo em relação às palavras (em seus constituintes semântico, fonético, léxico e sintático) componentes

³¹ CHKLOVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM, Boris *et al.* *Teoria da literatura: formalistas russos*. Tradução: Ana M. R. Filipovski *et al.* Porto Alegre: Globo, 1973. p. 39-56.

de um texto artístico; essa concepção torna-o pioneiro na abordagem linguística da literatura e um dos marcos da teoria literária moderna, desenvolvendo a “[...] noção de que o valor artístico de uma obra decorre não apenas de sua estrutura verbal, mas também da maneira como é lida” (Teixeira, 1998, p. 36)³². Essa noção torna-se consensual, segundo Teixeira, após os estudos de Victor Earlich (1955) nos Estados Unidos e com *Teoria literária*, de Terry Eagleton (1983); Roman Jakobson, em “Linguística e poética”³³, ensaio publicado em 1960 na revista *Style in Language*, é responsável pela teoria, extensamente difundida no Ocidente e baseada em Chklovski, a de que a “[...] função poética da linguagem consiste na ambiguidade da mensagem mediante o adensamento do significante.” (Teixeira, 1998, p. 36)

Antes de todos, no século XIX, Mallarmé, um dos marcos da poesia moderna, em seu *Crise de vers*³⁴, sugere que o poeta deve ceder iniciativa às palavras e a elocução do poeta desaparecer. Paul Valéry, em 1936, em uma conferência na Universidade de Oxford, transformada em seu conhecido ensaio “Poesia e pensamento abstrato”³⁵, nega a poesia como fruto de inspiração, afirmando-a como trabalho inteligente do poeta. Ele define a linguagem poética a partir da analogia com a dança para firmar a ideia da poesia como uma arte cuja matéria prima são as palavras, utilizadas pelo poeta para nos dar a sensação de união íntima entre elas e o espírito (Valéry, 1999, p. 206) por meio da indissolubilidade entre o som e o sentido. Essas informações, breves, que não chegam a constituir um panorama, dão-nos uma ideia dos estudos literários voltados para a valorização e a investigação das estruturas e da materialidade verbal em si. Entre outros, tais autores e teorias vão firmar a literatura como um sistema autônomo e a expressão artística centrada na matéria verbal e na estrutura da linguagem, construída, nas obras, a partir da singularidade e da diferença.

Lejeune, na contramão dessas concepções, ao publicar *L'autobiographie en France* (1971), e mais fortemente *Le pacte autobiographique* (1975), pressupõe a atuação de um autor que se nomeia e narra as aventuras da formação de sua personalidade. A reconfiguração das teorias linguísticas de Benveniste, que esvaziavam a enunciação de qualquer marca pessoal,

³² TEIXEIRA, Ivan. O formalismo russo. *Revista Cult*, n. 12, ago. 1998, p. 36-39. Disponível em: http://www.usp.br/cje/depaula/wp-content/uploads/2017/03/Formalismo-Russo_Ivan-Teixeira-1.pdf. Acesso em: 28 fev. 2024.

³³ JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. In: JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1974. p. 118-162.

³⁴ MALLARMÉ, Stéphane. Crise de vers. In: MALLARMÉ, Stéphane. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1974. p. 360-368.

³⁵ VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: BARBOSA, João Alexandre (org.) *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1999. p. 193-210.

permite ao crítico chegar a um caminho que aliava o nome próprio à expressão particular desse eu enunciador das autobiografias:

[...] Benveniste tem razão de sublinhar a função econômica do eu: mas, ao esquecer de articulá-lo à categoria lexical dos nomes de pessoa, torna incompreensível o fato de cada um de nós, ao usar o eu, nem por isso se perde no anonimato e, ao se nomear, continua sendo capaz de enunciar o que tem de irreduzível. (Lejeune, 2014 a, p. 26)

Em consonância com os estudos que serão empreendidos a partir da década de 1980, nos quais as experiências dos indivíduos passam a ter valor estético, Lejeune pleiteia o espaço que busca afirmar a autobiografia como um texto artístico, junto ao romance, mobilizando, assim, diferentes visões sobre a arte, como mostram as duas transcrições a seguir: “[...] Esse ponto continua sendo, aliás, matéria de litígio: o paradoxo da autobiografia literária, seu jogo duplo essencial, é pretender ser ao mesmo tempo um discurso verídico e uma obra de arte. [...]” (Lejeune, 2014 a, p. 71); “[...] Não, a autobiografia não é um caso particular de romance, nem o inverso, ambos são casos de construção de narrativa.” (ibid., p. 86). Muitos de seus argumentos também se constroem a partir das críticas sofridas:

Tenho duas categorias de adversários.
Os primeiros são os que não acreditam na verdade. Eles me olham com piedade.
Os outros, os que acreditam na literatura. Esses me olham com indignação.
Frequentemente são os mesmos, mas nem sempre.
Os primeiros estão convencidos de que o compromisso de dizer a verdade não tem nenhum sentido. Que é um engodo, no plano do conhecimento, e um erro, no plano da arte. [...] A autobiografia perde em todos os campos: só consegue acumular deficiências. É uma ficção que se ignora, uma ficção ingênua e hipócrita, que não tem consciência ou não aceita ser uma ficção, e que, de outro lado, se sujeita a restrições absurdas que a privam dos recursos da criação, única possibilidade de se chegar, em outro plano, a alguma forma de verdade. É uma ficção de segunda categoria, pobre, vergonhosa, paralisada. (Lejeune, 2014 a, p. 120)

Ao afirmar a autobiografia como inscrita em um campo histórico e artístico, Lejeune observa que os relatos autobiográficos e ficcionais se posicionam de formas diferentes diante da memória, tida como uma construção: os primeiros buscariam observá-la e fixá-la, enquanto os outros, “continuá-la”. Antes de em um residir a arte ou a “verdade” do indivíduo, “o eu profundo do escritor”, ambos, como todos os textos literários, descrevem “[...] a função constante da literatura e do mito: propor formas “gerais” que ajudem os leitores a estruturarem sua identidade.” (ibid., p. 123)

Em sua obra *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva* (2007), a escritora e crítica literária argentina Beatriz Sarlo focaliza um elemento importante para o que, nas décadas de 1970 e 1980, possibilitará o retorno do sujeito e o ressurgir das escritas do eu: o deslocamento do olhar dos historiadores e cientistas sociais para os indivíduos/ subjetividades que se opunham aos processos de normalização pelas anomalias (o louco, a bruxa, o criminoso) ou para a atuação dos sujeitos que, no cenário da etnografia social, operavam, por meio da afirmação de sua identidade, transgressões³⁶ que modificariam, de forma silenciosa e astuta, suas condições de vida material; tais transformações, antes só atribuídas aos líderes dos movimentos coletivos de grande vulto histórico, mostram o crescente interesse pelas narrativas de sujeitos à margem, pela “inventividade subalterna” que, para ser considerada, necessitava de novas metodologias e da “[...] escuta sistemática dos ‘discursos da memória’: diários, cartas, conselhos, orações” (Sarlo, 2007, p. 17).

A partir disso, opera-se uma renovação temática e metodológica da sociologia da cultura e dos estudos culturais, tendo como pioneiro, segundo Sarlo, Richard Hoggart em sua obra *The Uses of Literacy*, de 1957. Jean-Claude Passeron, em 1970, ao escrever o Prólogo para a edição francesa da obra de Hoggart, sinaliza aos leitores a inovação teórica ali expressa, mas reconhece que experiências autobiográficas como as retratadas pelo inglês, pelo uso da primeira pessoa, ainda não consistiam em uma forma legítima de se trabalhar um objeto dentro das ciências sociais. Com isso, reconhece-se o lugar da subjetividade e há sua revalorização, reconhecendo o valor da experiência; esse movimento, ocorrido nos anos 1970-1980, foi chamado de “guinada subjetiva”, momento “[...] em que a identidade dos sujeitos voltou a tomar o lugar ocupado, nos anos 1960, pelas estruturas” (Sarlo, 2007, p. 19). Mais adiante, a autora afirma:

Quando essa guinada do pensamento contemporâneo parecia completamente estabelecida, há duas décadas, produziu-se no campo dos estudos da memória e da memória coletiva um movimento de restauração da primazia desses sujeitos expulsos durante anos anteriores. Abriu-se um novo capítulo, que poderia se chamar ‘O sujeito ressuscitado’. (ibid., 30)

Desse modo, Lejeune passa a compor o cenário cujo interesse apontava para os textos em primeira pessoa em um momento de valorização e reivindicação de direitos mais individuais que coletivos, no qual o eu também deseja falar e validar suas experiências, sair do anonimato;

³⁶ Sarlo explica essas transgressões, que ela chama de “atos de rebelião cotidiana”: “[...] Num artigo pioneiro da imaginativa etnografia social, Michel de Certeau apresentou as estratégias inventadas por operários na fábrica para agir em proveito próprio, tirando vantagem de oportunidades mínimas de inovação, não política nem ideológica, mas cultural: usar em casa as ferramentas do patrão ou levar escondida uma pequena parte da produção.” (2007, p. 16)

seus estudos sobre os diários e as autobiografias, sobretudo quando passa a dedicar-se à autobiografia de pessoas anônimas, tornam-se objetos de estudo na crítica literária. Em 2005, Lejeune escreve: “Na França, a história dos últimos 30 anos é a história do progressivo reconhecimento do gênero autobiográfico, no âmbito universitário, depois escolar [...]” (2014 a, p. 91). O tema passa a integrar os assuntos que estudantes do ensino médio e os candidatos ao *baccalauréat* deveriam estudar, além de compor guias pedagógicos.

Para além da popularização dos estudos sobre o tema, o auxílio no processo de restauração do sujeito e da subjetivação do narrado, a teoria e os estudos de Lejeune colocam em pauta a discussão sobre as escritas de si, especificamente a autobiografia, na bastante discutida questão sobre a possibilidade de haver um pacto referencial entre autor, narrador e personagem, conforme propõe Lejeune. Sarlo (2007, p. 31), para quem não há diferenciação entre a ficção em primeira pessoa e a autobiografia, afirma que esta última seria uma estrutura especular na qual um eu textual toma-se como objeto, colocando em cena um “eu ausente”, que faria o papel de sua máscara.

Nesse sentido, e já antecipando as discussões sobre autoficção, segundo Faedrich (2016, p. 35), ela espelharia tanto a impossibilidade de contrato entre as instâncias autor-narrador-personagem quanto a do discurso encerrar uma unicidade:

O conceito de autoficção caminharia ao lado de toda crítica pós-moderna e desconstrutivista, estando em acordo com a crítica de Derrida ao logocentrismo, à geometrização e ao fechamento da obra, ao sistema cristalizado que prolonga a tradição metafísica da oposição aparecimento-velamento. Dessa forma, a emergência do termo e do conceito de autoficção apontaria para a crítica da teoria do sujeito e da subjetividade, da figura do autor, sua sacralização e recusa em se manter anônimo.

A ambiguidade em que se constrói o espaço ficcional da autoficção acaba por resgatar tanto questões voltadas a uma problematização do espaço subjetivo quanto da centralidade do discurso literário na linguagem e da representação artística, pois busca chamar a atenção para a forma como tais questões estão presentes nas obras contemporâneas, além de olhar para as reconfigurações da figura autoral.

Ao chegarmos nesse ponto, cabe olhar, como um primeiro passo na busca por refletir sobre as escritas de si, mais especificamente a autoficção, para os desdobramentos operados por um leitor ilustre da teoria lejeuniana, o romancista, professor, crítico literário e tradutor Serge Doubrovsky, criador do termo que designaria as produções marcadas pelo uso do nome próprio do autor em obras romanescas, constituindo um espaço fronteiro e heterogêneo ao mobilizar elementos tanto biográficos quanto ficcionais sobre a vida desses autores.

O termo suscitará discussões e a consequente elaboração de teorias que, a partir das bases instituídas tanto em estudos quanto em obras artísticas de Doubrovsky, ou irão estender o conceito inicial ou criarão outro, como é o caso de Vincent Colonna: a aventura da linguagem a partir da qual a autoficção se instituiria estende-se também ao campo teórico, ainda em movimento na contemporaneidade. A teoria elaborada por Doubrovsky tem no trabalho com os sons e os arranjos linguísticos a engrenagem por meio da qual são propostos os significados que não têm como preocupação a “verdade” referencial, posto que ela está a ser construída pelo sujeito; os dados ‘biográficos’ narrados acionam um processo psicanalítico de cura. Para Klinger “a (auto)biografia que se põe no lugar da cura é a ‘ficção’ que conta para o paciente como a história de sua vida”. (2012, p. 47). Dito isso, passo ao histórico do termo e a uma breve exposição das ideias desenvolvidas por Doubrovsky, pois nelas há conceituações importantes para compreendermos a concepção das expressões em primeira pessoa na contemporaneidade.

2.2.3 Doubrovsky leitor de Lejeune: a autoficção e sua gênese

Ao escrever o “Pacto autobiográfico” (1975), Lejeune elabora um quadro emblemático para os estudos das escritas de si; nele, existem as combinações possíveis e os efeitos de cada ‘pacto’ no comportamento do leitor diante das obras. Para o pacto romanesco, teríamos a combinação “nome do personagem” diferente de “nome do autor”, ao passo que a identidade entre os referidos elementos resultaria no pacto autobiográfico. Abaixo, reproduzo o quadro elaborado por Lejeune, para melhor visualização das informações aqui trabalhadas:

Quadro 1: Efeitos da combinação do pacto de leitura lejeuniano com o emprego do nome próprio

Nome do Personagem → Pacto ↓	≠ nome do autor	= 0	= nome do autor
Romanesco	1 a <u>Romance</u>	2 a <u>romance</u>	
= 0	1 b <u>Romance</u>	2 b <u>indeterminado</u>	3 a <u>autobiografia</u>
Autobiográfico		2 c <u>autobiografia</u>	3 b <u>autobiografia</u>

Fonte: Lejeune, 2014 a, p. 33

Note-se que no quadro há nove possibilidades de combinação, mas somente sete são preenchidas, restando vagos os espaços nos quais seria possível combinar a identidade em relação ao nome do autor e do narrador dentro do pacto romanescos. Ao explicar essas “casas cegas”, Lejeune conjectura: “O herói de um romance declarado como tal poderia ter o mesmo nome que o autor? Nada impediria que a coisa existisse e seria talvez uma contradição interna da qual se poderia obter efeitos interessantes” (2014 a, p. 37). Mais à frente, declara:

E se, por razões artísticas, um autobiógrafo escolhesse essa fórmula [em uma autobiografia o personagem teria o nome diferente de seu autor], restariam sempre dúvidas ao leitor: não se trataria simplesmente de um romance? Vê-se [...] que se a contradição interna fosse voluntariamente escolhida pelo autor, ela jamais resultaria num texto que se leria como autobiografia, nem tampouco como um romance, mas num jogo pirandelliano (sic) de ambiguidade. Esse jogo, que eu saiba, nunca é jogado *de verdade*. (2014 a, p. 38 – grifo do autor)

A menção de Lejeune ao dramaturgo e poeta italiano Luigi Pirandello remete ao texto de J. Guinsburg (2009) para o qual o autor italiano, por suas reflexões teóricas sobre a natureza do humor, elabora os pontos principais da poética de suas peças voltados para a concepção da pessoa como “[...] *personae*, como máscara de si mesma, como forma que define a sua personagem no jogo do ser não sendo do homem” (p. 12), evidenciando a ambiguidade e a indeterminação que marcam a construção da personalidade dos indivíduos e a forma como se autorrepresentam, ou seja, é “o teatro no teatro que faz a vida do palco o palco da vida” (ibid., p. 12). Pelo caráter fenomenológico de sua obra e pela reflexão acerca do funcionamento da arte em si, mais especificamente a relação personagem-intérprete/ dramaturgo-ator, Guinsburg afirma a dramaturgia pirandelliana como um espaço no qual os aspectos contraditórios da psiquê e da vida humana são revelados.

Ao prever o jogo pirandelliano de ambiguidade, Lejeune (de modo profético?) preconiza os desdobramentos posteriores à reelaboração de sua tabela, em 1977, por Serge Doubrovsky³⁷. Ao conceber a possibilidade da contradição interna, ele deflagra a contingência de textos literários paradoxais e, nos termos de Faedrich (2016, p. 45), marcados pelo teor híbrido que conduz à indecidibilidade entre real/ficcional, autor/personagem, vivido/fabulado.

Em “Autoficções & CIA.: peça em cinco atos”, Lejeune (2014 b), em linguagem metafórica, traça um histórico do termo cunhado por Doubrovsky, partindo de seu quadro

³⁷ Lejeune, em “Pacto autobiográfico (bis)” (2014, p. 68), repensa: “Em cada casa [da tabela] inscrevi o efeito produzido. [...]. Para cada eixo, propus uma alternativa (romanescos/autobiográfico para o pacto; diferente/semelhante para o nome). Pensei na possibilidade de nem um nem outro, mas esqueci a possibilidade de um e outro ao mesmo tempo! Aceitei a indeterminação, mas recusei a ambiguidade...”.

sintético. Ele transcreve um trecho de uma carta que recebeu de seu “invasor” que, naquele momento, estava escrevendo um texto em primeira pessoa a partir de fatos pessoais, cujo estatuto de leitura era indeciso, posto espelhar-se justamente na ‘casa cega’. O autor de *Fils* narra em carta a Philippe a Lejeune, datada de novembro de 1977, o processo de ocupação de suas teorias:

Lembro-me que, ao ler seu estudo na revista *Poétique*, marquei aquele trecho... Estava então em plena redação e aquilo me dizia respeito, me atingiu em cheio. Mesmo agora, ainda não estou certo do estatuto teórico de meu empreendimento, não me cabe decidir, mas fiquei com muita vontade de preencher aquela “casa” que sua análise deixara vazia, e foi um verdadeiro desejo que subitamente ligou seu texto crítico e o que eu estava escrevendo, senão às cegas, pelo menos na penumbra. (Doubrovsky *apud* Lejeune, 2014 b, p. 22-23)

Anos depois de receber a carta, em “O pacto autobiográfico (bis)” (1986), ao retomar a explicação das casas cegas, Lejeune declara, frente ao que ele considerou um quadro incompleto (por aceitar a indefinição e recusar a ambiguidade): “Cego estava eu.” (p. 68). Ele alegoriza: Doubrovsky “explode os tijolos que lacram a janela e finca sua bandeira: *Fils* é batizado de autoficção” (2014 b, p. 23). A palavra não é empregada como subtítulo do romance, mas sua definição aparece proposta na contracapa da quarta edição:

Autobiografia? Não. Esse é um privilégio reservado aos grandes desse mundo, no crepúsculo da vida, e num belo estilo. Ficção de eventos e de fatos estritamente reais; se preferirem, autoficção, por ter-se confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, avessa ao bom comportamento, avessa à sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, *fils* de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz da música. Ou ainda: autofricção, pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer. (Doubrovsky, 1977)

Hábil em criar terminologias (às quais ele ironiza dizendo serem publicitárias), Lejeune cria um termo que será utilizado em boa parte da crítica sobre autoficção, quando a denomina “palavra-valise”, pois: “[...] jorrou da efervescência da escrita, imediatamente transformada. Serve tanto para exemplificar o modo do livro quanto para designar seu gênero” (2014 b, p. 23). Depois de *Fils*, Doubrovsky passa a teorizar sobre o termo criado e, em 1982, publica *Un amour de soi*, retomando o mesmo procedimento literário da obra anterior. Em 1984, o termo é dicionarizado por Jacques Lecarme na *Encyclopædia univesalis* e, a partir disso começam a ser reconhecidas demonstrações dessas práticas literárias, sobretudo após 1970, já presentes em autores como Patrick Modiano (1945).

Em “O último eu” (2014)³⁸, Doubrovsky, ao realizar um balanço de suas produções, sinaliza que o termo impulsionou artigos favoráveis e desfavoráveis sobre as práticas das escritas de si; a partir de 1980-1990, a palavra adquiriu legitimidade, sendo empregada sem aspas, primeiro em estudos acadêmicos e, depois, nos jornais, para tratar não só de literatura, mas de outras artes, como cinema, teatro e pintura³⁹; foi dicionarizada, tornando-se uma palavra francesa a partir de sua inclusão no *Larousse* e no *Robert*, estendendo-se também ao vocabulário de outros idiomas, como inglês, alemão, espanhol e italiano. Mesmo controverso e suscitando reações diversas, o termo vinha preencher uma lacuna que caracterizaria as produções literárias em primeira pessoa, especificamente no eixo autobiografia-ficção. Dessa forma, o termo - forjado a partir da combinação entre a homonímia entre autor, personagem e pacto romanesco, na leitura crítica que Doubrovsky faz do quadro proposto por Lejeune - inscreve a autoficção em uma categoria de textos que, constituindo-se em variantes ardilosas da autobiografia (nas palavras de Jacques Lecarme), exercitam a ambiguidade e a ambivalência na construção das narrativas.

Para Faedrich (2016), depois da nomeação, as discussões sobre a autoficção ganharam força, sobretudo entre seus precursores, a França e o Canadá francês. Segundo ela, as indefinições teóricas surgem a partir das próprias declarações de Doubrovsky em suas publicações e entrevistas, sendo que, em muitas delas, suas colocações soam obscuras. Em sua leitura da obra e da produção conceitual doubrovskiana, a professora pontua dois momentos: um primeiro, em que ele concebe a autoficção como modelagem de matérias autobiográficas, não no sentido da ‘invenção’, mas de escrever a matéria vivida em forma de romance; e, em outra fase, na qual o sentido de ‘modular, dar forma’ da ficção assume o sentido de ‘criação’. Em seu estudo *Autobiographies: de Corneille a Sartre* (1988), Doubrovsky afirma que a autoficção seria “uma história que, qualquer que seja o acúmulo de referências e sua precisão, **nunca aconteceu na ‘realidade’**, e cujo único lugar real é o discurso em que ela se desenrola.” (p. 73 *apud* Faedrich, 2016, p. 36 – grifo da autora)

³⁸ Este texto é a reprodução de uma fala ocorrida em 2010, por ocasião do Colloque de Cerisy, e recolhida por Jovita Maria Gerheim Noronha, que organiza a obra *Ensaio sobre a autoficção*, pela editora da UFMG em 2014. A professora, além de traduzir e de organizar o volume contendo os estudos de Lejeune, compilou ensaios emblemáticos sobre a autoficção, para, segundo ela, “[...] apresentar ao leitor brasileiro tanto a história e a recepção quanto as diferentes tentativas de teorização e a controvérsia em torno dessa noção, com o fim de repensá-la em nosso contexto [...]” (Noronha, 2014, p. 8)

³⁹ Sobre a autoficção como recurso nas artes plásticas, cf. CARVALHO, Carla Santos. *Autoficção: uma ferramenta heurística de produção e recepção crítica da obra de arte*. 2022. Dissertação (Mestrado em Estudos de Arte) - Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Portugal. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/145443>. Acesso em: 06 fev. 2024.

Doubrovsky posteriormente explicará o emprego da palavra ‘autoficção’ pela etimologia: o verbo latino *fingerere* significa de fato “afeiçoar, fabricar, modelar” e *fictor* era o alguém que dava feição: o oleiro, o escultor, e depois, por extensão, o poeta, o autor” (Gasparini, 2014, p. 187). Dessa forma: “A partir do momento que contamos o que nos ocorreu (ou poderia nos ocorrer), criamos um personagem com o qual nos identificamos e construímos uma história, um roteiro, uma fábula”. (ibid., p. 189)

Em seus estudos críticos a partir da publicação de *Fils*, fica evidente a sua concepção das obras como a expressão de uma teia infinita de significados emitidos por um eu que se define historicamente pelo uso que faz da linguagem; logo, o mais importante em sua narração é a forma como ele a articula para si mesmo, pois a ordenação dos elementos de sua história elucida sua rede interna de sentidos, cujos rastros revelam-se nas repetições e nas composições semânticas empregadas. Ao definir o procedimento na contracapa de *Fils*:

Doubrovsky explica ao leitor sua intenção, decodifica sua estratégia e revela que seu livro deve ser lido *comme il faut*: como um exercício lúdico onde estão semeados fios/filiações de sentidos por meio de fios/filiações de efeitos sonoros e gráficos do texto. Autor que, portanto, se recusa decididamente a morrer – ao escrever uma narrativa que é, essencialmente, autobiográfica (onde sua presença, é, afinal, incontornável), e ao fornecer uma chave de leitura ao seu público (impondo sua marca enquanto teórico e crítico ao texto ficcional que ele mesmo engendrou). (Nogueira, 2019, p. 6152-6153)

Ao fazer alusão às aventuras confiadas à e operadas por meio da linguagem, o autor demonstra haver no seu texto o predomínio de uma produção espontânea, por um lado, mas também controlada, por direito, pelo eu que se escreve – a autoria de presença pulverizada em todas as instâncias textuais e que, já em uma atuação performática, deixa seus rastros também no processo de recepção da obra. Além disso, alerta o leitor sobre o jogo linguístico a ser estabelecido, sinalizando a presença dos “fils”, das conexões inter e metatextuais, demandando o movimento interno do leitor ao acessar o seu leque de saberes prévios e a sua capacidade de estabelecer a conexão entre os fios lançados pelo autor-narrador-personagem.

Sobre a poética de Doubrovsky, ainda no que diz respeito à “aventura da linguagem”, seria preciso ressaltar as operações fonéticas aleatórias por ele realizadas, as quais constituem-se como operações também semânticas: assonâncias, aliterações e homofonias ganham sentidos na expressão da busca pessoal do eu por meio de uma linguagem necessariamente impessoal. A expressão afetiva do escritor, no sentido psicanalítico, gera uma reação afetiva no leitor, produzindo uma troca não direta em termos intelectuais: a questão proposta não é a compreensão racional dos termos mobilizados pelo narrador, mas sim o alcançar dos afetos do

leitor; a isso, ele chama de “escritura consonântica”, uma escritura de um inconsciente para outro. O prazer de escrever e de ler (desvendar) as relações entre som-sentido constitui-se como a lógica interna da obra (“autofricção [...] que espera agora compartilhar seu prazer”). A essa questão relaciona-se à possibilidade de transmutar as experiências vividas pelo autor por meio de sua expressão/atuação/construção artística.

Segundo Nogueira (2019, p. 6156), há, na obra de Doubrovsky, a constituição de um espetáculo agenciado de uma série de registros de memória: “[...] o autor (con)funde a memória biográfica com a memória do narrador (e protagonista) e a memória da obra (em remissões a outros livros escritos anteriormente), além da memória de obras de outros autores [...]” (p. 6156). Além disso, o espetáculo ocorre por meio de outras instâncias, como a dispersão de presenças do autor no texto (pela homonímia entre autor-narrador-personagem), na mescla de gêneros, no trabalho engenhoso com a língua que, por fim, aponta os rastros a serem seguidos na (re)composição das memórias ali registradas, como é possível observar a partir da transcrição de um trecho de *Un amour de soi* (1982, p. 74 – tradução minha):

Tranco-me no meu escritório, a Torre Eiffel entre os cílios, abaixo os olhos. Estou escrevendo meu romance. Não é uma autobiografia. Na verdade, este é uma reserva privada, um clube exclusivo para pessoas famosas. Para ter direito a ele, você tem que ser alguém. Uma estrela de teatro, do cinema, um político, Jean-Jacques Rousseau. Eu, no meu pequeno apartamento emprestado de dois cômodos, não sou ninguém. Eu quase não existo. Eu sou um ser fictício. Estou escrevendo minha autoficção. Eu deixo a Torre Eiffel, meu olhar desce na direção do meu umbigo, paro diante de mim mesmo. Lá, tento tatear minha quintessência. Desde que transformei minha vida em frases, me achei interessante. À medida que me torno o personagem do meu romance, fico mais apaixonado por mim mesmo. Como Lucien de Rubempré, Julien Sorel, se eu chegar a ser interessante. Minha vida fracassada será um sucesso literário. Então, mergulho nas minhas profundezas insuspeitadas, revelo todos os meus pequenos segredos, obviamente, dentro do ser humano sempre fede. Duas ou três horas da manhã, todas as manhãs, minha poltrona cromada é um assento de vaso sanitário, inspiro seu perfume, sinto meu cheiro. Eu me exumo, depois me levanto. Se me for permitido, terei minha estrela. Meu estilo me construirá um monumento. As pessoas vão adorar minha estátua. Eu chamo minha obra-prima de *O Monstro*. Quando acordo, minha alquimia baudelairiana, você me deu a lama e eu fiz ouro, sentado à máquina, eu me transmuta. Talvez minha palavra seja ouro, se meu preço for apreciado. Se eu tiver um preço. Enquanto isso, silêncio. Apenas as teclas clicam e estalam sem trégua, meu tiro explode. Faço guerra comigo mesmo, constantemente me perseguindo, me perseguindo, me atacando. Aos menores defeitos na armadura, coloco argila. Ao revisar minhas feridas, por volta de uma hora, fico novamente cheio de feridas. Todas as minhas cicatrizes reabertas sangram juntas. Escrever com bisturi me cansa⁴⁰.

⁴⁰ No original: Je m'enferme dans mon bureau, tour Eiffel entre les cils, baisse les aupieres. J'écris mon roman. Pas une autobiographique. Vraiment, c'est la une chasse gardée, un club exclusif pour gens celebres. Pour y avoir droit, il faut être quelqu'un. Une vedette de theatre, de cinema, un homme politique, Jean-Jacques Rousseau. Moi, je ne

No trecho, o autor-narrador-personagem, multiplicado no texto, coloca-nos em contato com seu processo de escrita, que se desdobra a partir do discurso de um eu autocentrado, cujo espetáculo – construído a partir do retomar de diversas memórias de autores, de cenas literárias, como a de Leonard Bloom sentado em sua latrina pela manhã e, pelo vulto da obra de Joyce, expresso o desejo de conseguir também, com sua obra, os mesmos (e)feitos literários monumentais – há de estar disponível apenas para aqueles que estabelecerem as conexões que façam emergir os sentidos necessários ao homem cuja vida encenada em romance pode espelhar também os leitores. O ‘ganho’ de quem consegue entrar neste teatro, além de presenciar a cena artística, é o prazer de sentir-se parte dela na apreensão das referências e em sua conexão, constituindo-se como a alteridade com a qual o texto pode ou não dividir a ‘peleia’.

A escrita profunda, cortante, bélica por trazer à tona sentidos também expressos pelos jogos sonoros (“je me **hume**”, “je m'**exhume**, après m'**exhausse**. Si je suis **exaucé**, j'aurai ma stele”), sugere, entre outros, que este encerrar-se na expressão de suas vivências pode, posteriormente, conferir notoriedade (‘stele’) ao eu solitário, invisibilizado, após transmutar-se pela escrita e pela influência de tantos autores. Dessa forma, a

autoficção é como um espetáculo de imagens de si, refratadas em diversos espelhos espalhados pelo texto, afastando o olhar leitor da imagem “real” ou “verdadeira” do autor, e levando-o a fixar-se do inconstante movimento dos reflexos e reflexões acerca de si. (ibid., p. 6156)

Essa espetacularização - construída pela expressão narcísica de um eu que se desdobra em várias instâncias no texto - mais tarde, será compreendida como uma ação autoral performática por Klinger, calcada, como veremos adiante, em uma ‘dramatização de si’ tal como no teatro: “À medida que me torno o personagem do meu romance, fico mais apaixonado por mim mesmo. [...] Minha vida fracassada será um sucesso literário”. Esse sujeito duplo,

suis, dans mon petit deux pieces d'emprunt, personne. J'existe à peine. Je suis un être fictif. J'écris mon autofiction. Je quitte la tour Eiffel, mon regard descend vers mon nombril, je m'immobilise à même moi. La, je tâche de saisir à tâtons ma quintessence. Depuis que je transforme ma vie en phrases, je me trouve a interessant. A mesure que je deviens le personnage de mon roman, je me passionne pour moi. Comme Lucien de Rubempré, Julien Sorel, si j'arrive a me rendre palpitant. Ma vie ratée sera une réussite littéraire. Du coup, je sonde mes profondeurs insoupçonnées, je deboutonne tous mes petits secrets, forcément, a l'intérieur d'un être humain, ça pue toujours. Deux ou trois heures le matin, tous les matins, mon fauteuil a accoudoirs en chrome est une lunette de w.-c., je respire mon odeur, je me hume. Je m'exhume, après m'exhausse. Si je suis exaucé, j'aurai ma stele. Mon style me construira un monument. On adorera ma statue. J'appelle mon chef d'oeuvre *Le Monstre*. Au réveil, mon alchimie baudelairienne, Tu m'as donné la boue et j'en fais de l'or, a la machine, je me transmute. Peut-être ma parole sera d'or, si on m'apprécie à mon prix. Si j'ai un prix. En attendant, silence. Seules, claquent, crépitent sans repit les touches, ma grenaille éclate. Je me fais la guerre, incessamment me poursuis, me traque, je m'acharne contre moi. Moindres défauts de l'armure, j'y fourre le glaise. A force de fouiller mes plaies, vers une heure, je suis criblé de blessures. Toutes mes cicatrices rouvertes saignent ensemble. Ecrire au bistouri me fatigue.

simultaneamente “real e fictício, pessoa (ator) e personagem” (Klinger, 2012, p. 49) se constrói no momento da narração, em cena⁴¹.

O trecho contém muitos elementos sinalizadores das transmutações operadas no momento belicoso da escrita, que do silêncio caminha para o ruído das teclas⁴² ao grafarem os eventos ‘reais’ transfigurados na materialidade do papel (“Moindres défauts de l'armure, j'y fourre le glaise”): tais alquimias são experimentadas e operadas pelo autor (em todas as instâncias e desdobramentos), feito narrativa, e pelo leitor, se obtiver direito à entrada. A construção de um eu que ecoa no texto - ora em movimentos repetitivos e ora esfacelados - mimetiza, em seu discurso, pela construção linguística (nos arranjos sintáticos, sonoros ou morfológicos), seu tempo histórico, de ecos e fragmentos.

De 1977 a 1984, além de escrever romances, Doubrovsky teoriza sobre a autoficção, a psicanálise vai desaparecendo de suas definições do termo, por isso, vai se abrindo espaço para que outras obras possam ser abrangidas pela noção de autoficção, distinguindo-as das autobiografias comuns. Essencialmente, a autoficção seria caracterizada por uma “certa ética sistemática” (dúvida sobre a exatidão dos fatos e à boa fé do autor) e o “metadiscorso crítico” – essas duas características se tornam marcas distintivas do novo gênero. Em 1989, Doubrovsky, em uma entrevista televisiva, concebe a autoficção como uma história que pode ser ‘fatiada’ e, a esse recorte, dar-se a intensidade romanesca para a narração (diferentemente da autobiografia que tenta compreender todo o período de uma vida). Essa fala concebe a autoficção em uma esteira bastante ampla, aplicável a muitas autobiografias e romances autobiográficos. (Gasparini, 2014, p. 194)

Após 33 anos da quarta edição de *Fils*, no já referido “O último eu”, Doubrovsky retoma o conceito que expressou na contracapa de seu romance, de forma a resgatar, após tantas (re)formulações geradas a partir da palavra por ele inventada, o eixo do que, para ele, seriam os textos autoficcionalis: “Ficção, de fatos e acontecimentos estritamente reais” (p. 120); as

⁴¹ “[...] Quando Berna representa Fedra, quem diz “eu”? a situação teatral pode certamente desempenhar a função das aspas, sinalizando o caráter fictício da pessoa que diz “eu”. Mas, aqui, parece começar a vertigem, pois até aos mais ingênuos ocorre a ideia de que não é a pessoa que define o “eu”, mas que, talvez, seja o “eu” que define a pessoa – isto é, que só existe pessoa no discurso... [...] mas também, [...] fica a evidência de que a primeira pessoa é um papel. (Lejeune, 2014 a, p. 240)

⁴² “[...] En attendant, silence. Seules, claquent, crépissent sans répétition les touches, ma grenaille éclate. Je me fais la guerre, incessamment me poursuis, me traque, je m'acharne contre moi” – a alternância de sons sibilantes (em negrito), remetendo ao silêncio solitário do eu, flagrado no momento da escrita em processo, alterna-se com os sons oclusivos (sublinhados) que simulam o som da máquina e mimetizam os eventos traumáticos da experiência do sujeito ali inscritas (e escritas) – esse trabalho com as modulações linguísticas, neste caso específico com os sons, constitui-se uma das diretrizes da escrita doubrovskiana, é a via de acesso ao processo de ambientação da obra para o leitor não apenas compreendê-la racionalmente, mas experimentá-la.

variações que não concebem a existência real de um autor podem ser consideradas variações, mas não remetem à essência da autoficção.

Neste momento, Doubrovsky, contrariando definições anteriores, enuncia que “no fundo, não há oposição entre autobiografia e romance” (p. 121). Ao tomar a forma da narrativa encontrada em romances do século XVIII e partir da empreitada sempre traída pela memória truncada ou encobridora, a autobiografia participa do romance, comportando, assim, sua parte de ficção. Sobre essa afirmação, Faedrich (2016, p. 37) pontua que, entre o conceito inicial que marcava as diferenças entre autobiografia e ficção, esta concepção acaba por equalizá-las “já que toda autobiografia seria ficção, uma autoficção, portanto.”

Em sua argumentação, Doubrovsky retoma as *Confissões* de Rousseau: para ele, o desejo de verdade expresso pelo filósofo é inatingível, pois a retrospectiva tem, inevitavelmente, seus ardis, interferindo na seleção das informações que estarão ou não expostas para a fixação no tempo e na imagem sócio-histórica do autobiógrafo. Entre o século XVIII e o XXI, questões epistemológicas e ontológicas intervêm na relação do sujeito consigo mesmo, sendo as teorias freudianas um ponto importante no esclarecimento de que o sujeito não tem acesso a suas estruturas psíquicas profundas: “O mesmo acontece com relação à restituição de si através de uma narrativa linear, cronológica, que desnude enfim a lógica interna de uma vida. A consciência de si é, com muita frequência, uma ignorância que se ignora”. (Doubrovsky, 2014, p. 123)

Isto posto, o autor elucida a sua visão da autoficção como uma variante pós-moderna da autobiografia. Levando em consideração as proposições freudianas e lacanianas sobre a forma como reconfiguramos nosso passado, a ideia de autoficção surge como resposta a dúvidas que, desde o início do século XX, eram debatidas, como a noção de sujeito, identidade, verdade, sinceridade, escritas de si. A proposta de “verdade” da autobiografia ia sendo substituída por outra que contivesse, como depois o próprio Lejeune formula, um esforço de reconstituir uma trajetória pessoal. A experiência doubrovskiana se desdobrará a partir da psicanálise, fundada na ideia de que o sujeito produz uma ficção de si para si mesmo, de que as palavras se organizam por encadeamento de sons e por associações de ideias.

Com isso, as reflexões de Doubrovsky aliam-se às discussões sobre o cenário histórico e cultural do século XXI, que questiona conceitos como o de “verdade” e “identidade”, os quais apontam para a existência de sujeitos fragmentados e incoerentes, contexto que possibilita o surgimento de obras nas quais se projeta o que Stuart Hall (2006) chama de “sujeito pós-moderno”, cuja identidade seria formada e transformada constantemente, dada a sua relação com os sistemas culturais e a forma como essa interação ocorre. O “eu”, não mais coerente ou

fixo como em outros momentos históricos, assume identidades diferentes e, por vezes, contraditórias, pois as identificações com as quais ele entra em contato estão em constante deslocamento. Afirma Hall sobre a identidade unificada ser uma fantasia (2006, p. 13):

Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar - ao menos temporariamente.

Dessa forma, temos a fragmentação como fundante deste sujeito pós-moderno que, diante das mídias sociais e dos demais sistemas culturais, tenta construir a sua imagem de acordo com a identidade conveniente a cada momento de sua atuação social. Essa identidade móvel tem se refletido nos textos literários por meio de obras narradas por vozes também fragmentadas e impermanentes, responsáveis por colocar o leitor diante de tramas nas quais não é possível diferenciar real de ficcional, fatural ou ilusório. Para Alvernaz (2018, p. 25):

Pensando nesse sujeito pós-moderno, entendemos que ele ocupa o ponto de chegada e o ponto de partida da autoficção, isto é, tanto o olhar do “eu” autor-narrador quanto sua busca por um sujeito – sejam os personagens ou o próprio autor-narrador – são focados por uma lente trincada, em que o resultado seria a representação fragmentada do sujeito, fragmentos de identidade e fragmentos de ficção e realidade.

Sobre essas questões, lemos em Doubrovsky

A narração não é uma cópia, ela é recriação de uma existência através das palavras, reinvenção da linguagem pelo Eu do discurso e seus Eus sucessivos. Por isso, é o modo ou modelo de narração que molda a “nossa” vida. A autobiografia clássica, segundo a fórmula de Jean Starobinski, é a biografia de uma pessoa feita por ela mesma. Ela será, portanto, cronológica e lógica, e se esforçará, apesar das inevitáveis lacunas da memória, para seguir o curso de uma vida, empenhando-se em esclarecê-la através da reflexão e da introspecção. Pessoalmente, favoreci uma outra abordagem; meu modo ou modelo narrativo passou da HISTÓRIA para o ROMANCE. **A própria concepção do sujeito mudou. De unidade através da narrativa, ele se tornou quebrado, dividido, fragmentado, em caso extremo, incoerente.** (Doubrovsky, 2011, p. 22 *apud* Faedrich, 2016, p. 38 - grifo da autora)

Assim, essa fragmentação toma forma na escrita de Doubrovsky por meio da escrita de fragmentos esparsos, frases soltas e rememorações a partir das percepções do sujeito sobre si mesmo; a partir disso, ele reinventa a própria vida a partir da consciência de ser impossível escrever o todo de sua história, mas ser possível expressar o “gosto íntimo da existência” (Doubrovsky, 2014, p. 123). Pela concepção de que autobiografias ou autoficções, como narrativas de si, são sempre “modelagem, roteirização romanesca da própria vida” (p. 124), o

crítico não vê oposição entre ambas no que se refere à possibilidade de haver ‘verdade’ na retomada dos acontecimentos factuais da vida dos autores.

Na próxima seção deste trabalho, algumas reflexões ajudarão a relativizar a proposta de Doubrovsky quanto à equivalência entre as concepções de autobiografia e autoficção, pois, para dar continuidade aos argumentos propostos para a análise das obras de Vigan e de Lísias, será preciso diferenciá-las. Por ora, saliento que os romances doubrovskianos trabalharão a fragmentação da linguagem, da sintaxe, a aproximação das palavras por assonância ou dissonância como uma constante, até *Un homme de passage* (2006), sua última obra ficcional. Quanto à reflexão teórica sobre a autoficção, observo que, assim como os demais estudiosos que se debruçam sobre o tema, suas concepções foram se desenvolvendo ao longo do tempo, buscando aliar-se às reflexões que compreendiam as mudanças sócio-histórico-culturais.

Ainda há, no campo teórico da autoficção, discussões que buscam compreender o conceito sobre esta modalidade das escritas de si responsável pela instauração de ambiguidades que pretendem abolir os limites entre realidade e ficção, confundindo o leitor e provocando, conseqüentemente, uma recepção da obra calcada na dúvida, pois, segundo Doubrovsky, a ideia do pacto de leitura para o texto autoficcional é oximórica. Para alcançar o conceito que servirá à análise das obras aqui propostas, farei, antes, um breve panorama do desenvolvimento do termo com o objetivo de trazer à luz as discussões relacionadas ao tema.

2. 3 “AVENTURAS TEÓRICAS” DA AUTOFICÇÃO: COMBATE CRÍTICO E PRAZER

2.3.1 A autoficção em breve panorama teórico: entre convergências, divergências e propostas de conciliação

Desde 1979, ano em que Serge Doubrovsky escreveu “L’initiative aux mots. Écrire sa psychanalyse” [A iniciativa das palavras. Escrever sua psicanálise], no *Cahiers Confrontation* (n.º1, Printemps 1979)⁴³, texto a partir do qual ele teoriza sua prática, muitos outros artigos e estudos têm se debruçado sobre a autoficção. Os títulos de alguns deles, publicados no Brasil já em 2014, evidenciam o ângulo a partir do qual a modalidade é discutida:

⁴³ Cf. GRELL, Isabelle; GENON, Arnaud. *Repères historiques: l'autofiction en quelques dates*. Disponível em: <http://www.autofiction.org/index.php?category/Reperes-historiques>. Acesso em: 05 abr. 2024.

“Autoficção: um mau gênero?”⁴⁴, “A quantas anda a reflexão sobre a autoficção?”⁴⁵ ou “Autoficção é o nome de quê?”⁴⁶ – questionamentos, polêmicas, indefinição e, há quem diga, cansaço. Anna Cabalé, deste modo, intitula sua matéria de 2017 no jornal *El país*: “Cansados do eu? Autoficção mostra sinais de fadiga”⁴⁷. O cansaço seria atribuído à dificuldade criada pela forma como as obras autoficcioneiras mostram-se aos leitores, como um material ambíguo, de fronteiras movediças, além dos extensos debates em torno de seus paradoxos.

Para a autora Anna Cabalé, no contexto das escritas do eu, a autoficção foi a mais importante manifestação literária pós anos 80, como uma saída “[...] aos sérios problemas do romance que, como pura ficção, se viu assediado pelo cinema e por séries de televisão que beiram o sublime”. A autoficção seria, portanto, uma forma de também atender à demanda ou expectativa dos leitores contemporâneos expostos às mais variadas formas de escrita em primeira pessoa. Sobre o romance espanhol, ela afirma:

Com o surgimento da autoficção o romance espanhol deixou de romancear para se enredar no eterno problema do escritor que se vê escrevendo. Já não era necessário ao romancista inventar um mundo imaginário, personagens, paisagens. Com a autoficção não é necessária uma estrutura. Basta ao romancista recriar a si mesmo (e a seus próximos, igualmente gentrificados) se instalando no eixo da ação como única paisagem possível, adulando ao mesmo tempo a inteligência do leitor que se satisfaz em descobrir, ou acreditar que descobre, os elementos não ficcionais depositados na ficção para criar uma ilusão de autenticidade que certamente é falsa.

Na escrita do brasileiro Ricardo Lísias e da francesa Delphine de Vigan também flagramos escritores em seus angustiantes processos de escrita. Fator ignorado por muitos é o de as crises de escrita serem metafóricas na composição autoficcional, posto um dos seus vetores consistir exatamente na reflexão sobre o ato de escrever e o fazer literário, que, para além das questões sobre a representação, estimulam reflexões sobre dilemas contemporâneos relacionados à intimidade como objeto de consumo, o desejo pela realidade moldada com o papel machê ficcional – a tese de Sibília, as redes sociais e o conteúdo dos programas televisivos, hoje as fontes culturais mais acessadas e assistidas – dão-nos fermento para esse

⁴⁴ LECARME, Jacques. Autoficção: um mau gênero? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 67-110.

⁴⁵ JEANELLE, Jean-Louis. A quantas anda a reflexão sobre a autoficção? Op. cit., p. 127-163

⁴⁶ GASPARINI, Philippe. Autoficção é o nome de quê? Op. cit., p. 181-222

⁴⁷ CABALÉ, Anna. Cansados do eu? Autoficção mostra sinais de fadiga. *El País Brasil*, 10 jan. 2017. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/01/06/cultura/1483708694_145058.html. Acesso em: 07 fev. 2020.

fato e fornecem-nos prova disso. Um dos questionamentos que move *D'après une histoire vraie*, de Vigan, é justamente esse – o que seria possível escrever (ou, ainda, seria possível escrever?) após a publicação de *Rien ne s'oppose à la nuit*? Na contemporaneidade, há lugar para narrativas que se ocupem em ficcionalizar? E, por diversos meios, a resposta de *D'après* para essa questão é afirmativa. Vigan questiona o real, o ficcional e a construção ambígua de ambos, posto que se interpenetram e, na literatura, se retroalimentam de muitas fontes culturais, ou seja, de muitas outras formas de representação.

Em defesa da autobiografia – que, para Cabalé, superou atualmente a ideia dessa prática de escrita como exercício de narcisismo e de vaidade, posto propiciar reflexões sobre a relação de identidade do eu com seus corpos, sobre as possibilidades de a vida humana poderem ressurgir indefinidamente ou, ainda, pensamentos sobre a complexidade do mundo – a autoficção pode carregar o problema de os autores terem se transformaram em “bufões de si próprios: me olhem. É algo que não afeta a autobiografia”. Este pretense apelo para ser olhado seria outro dos motivos do cansaço aludido no título de seu texto. O próprio Lísias, frequentemente, é acusado de exibicionismo e narcisismo, por causa do emprego de seu nome em suas narrativas e a pretensa alusão a experiências pessoais (sendo os mesmos fatos retomados em mais de uma obra do autor, inclusive).

Após a criação da palavra “autoficção” por Doubrovsky, muitas obras ficcionais que já trabalhavam com a questão do nome próprio passam a ser reconhecidas como autoficcionais e ganham a distinção dos romances autobiográficos, modalidade em voga nos escritos do século XIX. Além disso, a movimentação trazida por Doubrovsky provoca debates em torno da classificação das obras, de seu funcionamento e da “nova” designação, ou seja, se ela apontaria para um nascente gênero literário. Noronha (2014, p. 7-8), sobre a palavra, sinaliza:

[ela] se encontra hoje dicionarizada na França (dicionários *Larousse* e *Robert*) e cada vez mais se propaga além das fronteiras desse país para definir práticas de autoescrita, como se constata atualmente entre nós. E essa disseminação é operada em três esferas: os escritores que se apropriam do termo para definir suas próprias obras; o mundo acadêmico, no qual a investigação sobre essa categoria conceitual toma corpo em eventos e comunicações, em teses, dissertações e artigos; a mídia especializada, que mobiliza o termo em entrevistas e resenhas. [...] De fato, tanto a fortuna crítica da autoficção, quanto sua apropriação pelos autores para designar suas obras deixam antes a impressão de um debate vertiginoso, à maneira de Pirandello.

Indefinições e polêmicas compõem o quadro das teorias sobre a autoficção. Artigos e estudos sobre o tema, na maior parte das vezes, detêm-se sobre a origem do termo e o resgate de debates proporcionados após sua criação, na tentativa de compreendê-lo. Jean-Louis Jeanelle

(2014, p. 127), inicia seu artigo definindo a autoficção como “uma aventura teórica” e cita Barthes:

Roland Barthes lembrava em sua autobiografia ao quadrado, *Roland Barthes por Roland Barthes*, que com “as coisas intelectuais fazemos ao mesmo tempo teoria, combate crítico e prazer”. A história da autoficção se compõe precisamente desses três fatores essenciais que são a teoria, a polêmica e o prazer, presentes em proporções cuja dosagem é considerável numa época em que a teoria literária se instalou em um sincretismo que tende a ser conceitual demais.

O autor, assim como Noronha, pontua a dimensão acalorada das discussões sobre a poética dos gêneros literários que saem dos espaços acadêmicos para ganhar os discursos críticos e midiáticos⁴⁸. Dessa forma, muitos teóricos partem do termo para desenvolvê-lo, outros lhe dão uma nova interpretação. O fato é que os estudos das escritas de si ganham um fermento para discussões a respeito de temas sempre muito presentes na literatura e a autoficção faz emergir, sobretudo, as relacionadas à representação e, conseqüentemente, às questões de identidade.

Meu interesse, nessa tese, é entender a autoficção como um procedimento literário fecundo em um tempo de máxima exposição e perseguição por intimidade: o passo ambíguo retrata não só o momento histórico-social atual, regido por câmeras e espelhos, mas compõe o cenário da dispersão a partir do qual a identidade contemporânea e suas dualidades se constroem. Partir de fatos reais nas obras, longe de, a meu ver, adular a inteligência do leitor, ao contrário, expõe sua rede interna de sentidos e seus interesses – possibilitando uma investigação desse eu por si mesmo (e teremos a remissão às origens da escrita de si) ou dar vazão a algo que o texto literário faz há milênios – (pro)mover uma visão crítica do panorama histórico-social, ou ainda, evidenciar questões socioculturais presentes na rede discursiva da contemporaneidade. De qualquer forma, a autoficção mostra-se como uma ferramenta de criação artística que responde não só a necessidades de seu tempo como também oferece caminhos para questionamentos a ele pertinentes. A perspectiva aqui assumida não busca

⁴⁸ É recorrente entrar em contato com a palavra “autoficção” nas redes sociais e demais mídias para informar lançamento de livros, propor leituras críticas, divulgar a participação dos autores em eventos literários ou cursos relacionados ao assunto (muitos deles ministrados pelos próprios autores), mostrar trechos de vídeos em que se debate a literatura contemporânea, entre outros. Em 2.2.3.2, quando discuto as questões envolvidas na obra de Annie Ernaux, é possível compreender que a presença da crítica literária veiculada nos suportes midiáticos, muitas vezes, colabora para a confusão teórica em relação à prática autoficcional. Jeanelle (2014), atribui à imbricação das instâncias do discurso (teoria acadêmica, paratextos autorais e a crítica “mundana” presente nas mídias) como uma das problemáticas relativas às teorias da autoficção, pela falta de rigor formal e pela diferença essencial que estrutura essas três perspectivas discursivas.

perguntar pela verdade ou pela mentira dos fatos contidos nas obras, mas sim olhar para os sentidos decorrentes da forma de narrar escolhida pelos autores/narradores.

Desse modo, para refletir sobre meu objeto de estudo, ingresso também nesta empreitada de aventuras, na tentativa audaciosa de compor um tecido – conscientemente inacabado, por tratar-se de um movimento ainda em curso – sobre as produções autoficcionais. Debruço-me sobre alguns teóricos para contemplar a narrativa traçada pela palavra “autoficção”, termo ainda discutido a partir de diversos pontos de vista.

Philippe Gasparini em “Autoficção é o nome de quê?” (2014) parte das teorizações feitas por Doubrovsky para compreender o desenvolvimento do conceito e da prática autoficcionais em seus desdobramentos posteriores. Inicialmente, ele concebe a autoficção como um designativo para uma categoria genérica de textos literários contemporâneos cuja construção resgata o debate sobre os gêneros e, por isso, questiona os limites da literatura; contudo, nesses textos predomina o aspecto romanesco e, por isso, eles demandam uma recepção literária.

Segundo o autor, esses livros não pertencem a um gênero claramente classificado, pois, na França, até a década de 1980, não havia um designativo para essas obras, sendo que o vazio terminológico tornava difícil compreendê-las e cotejá-las. Além disso, pela visão de as obras estéticas serem regidas pelo aspecto ficcional (como demonstrei nas páginas anteriores), em detrimento das experiências subjetivas, havia o desejo dos escritores de “[...] publicar textos autobiográficos cuja qualidade artística possa ser reconhecida” (Gasparini, 2014, p. 183). Mesmo após a crítica admitir a funcionalidade do termo quando inventado, resta ainda a dificuldade em compreender o conteúdo e os limites dessa prática literária.

Em entrevista a Faedrich (2014), Noronha, ao ser questionada sobre a sua opinião sobre o termo autoficção, reflete:

Ele [Doubrovsky] criou um termo com o fim de dar nome a uma certa prática literária que ele propunha (ainda que, depois, ele tenha reconhecido que o procedimento já existia). [...]. Penso que o termo autoficção se tornou uma categoria “passe-partout” e vem sendo usado meio que indiscriminadamente para designar uma diversidade de textos bem distintos: desde a autoficção no sentido que lhe deu o criador do termo até a mais pura invenção (que poderia simplesmente ser chamada de romance). Não que isso seja “proibido”, é próprio das categorias conceituais se transformarem, serem suplementadas, repensadas, reapropriadas. Mas isso significa que, hoje, para se usar o termo, tornou-se no mínimo necessário especificar em que sentido nos apropriamos dele. Senão, vira meio “vale-tudo.” (p. 227)

Nesse sentido, o de compreender como o termo passou a ser usado depois de ter-se desvinculado de Doubrovsky e que características assume hoje, Gasparini afirma ser preciso

entrar em contato com as ideias de teóricos que lhe deram uma acepção mais ampla e os que lhe conferiram outro sentido, de forma a oferecer ao leitor um panorama do que Noronha reconhece ser o uso indiscriminado do termo, caminhando no sentido de construir uma leitura conciliatória em relação às práticas autoficcionais.

Jacques Lecarme foi o primeiro a considerar o termo de Doubrovsky com um potencial designativo para um gênero literário e, das categorias atribuídas pelo criador do termo, ele conserva duas: a designação romance e a homonímia autor-herói-narrador. Dos romances franceses mais aos menos conhecidos, muitos seguem os critérios mantidos por Lecarme, que associa a essas duas categorias outras, como textos que: não respeitam o critério da homonímia; pendem mais para o referencial e usam o chamariz ‘romance’ - para garantir uma recepção literária; justapõem ou alternam narrativa referencial e ficcional; poderiam ser classificados como ensaios. A heterogeneidade, contudo, demonstra que essa concepção ainda resta problemática, pois a homonímia não impede a afabulação, como constata Vincent Colonna. Os casos em que o herói-narrador não é nomeado, embora possam ser identificados com o autor a partir de recursos intra e extratextuais, Doubrovsky chamará de “quase autoficção”; já Philippe Vilain de “autoficção anôminal⁴⁹”. (Gasparini, 2014, p. 197-198)

Jean-Louis Jeanelle, quando escreve “A quantas anda a reflexão sobre a autoficção?” (2014), considera-a também como um gênero reconhecido pelos estudos acadêmicos e livros a ele dedicados, e o termo lexicalizado; por essas razões, ele faz uma nova análise sobre as práticas autoficcionais a fim de estabelecer quatro momentos históricos importantes para o conceito, além de problematizar as dificuldades contidas nessas teorias: “[...] esses quatro marcos, a meu ver, desenham o campo de forças críticas no qual se encontra doravante preso todo e qualquer pesquisador que trabalhe com autoficção.” (ibid., p. 131)

O primeiro deles seria a defesa da tese de Vincent Colonna, em 1989, sobre a qual discorrerei mais adiante. Em resumo, Colonna substitui a concepção de Doubrovsky sobre a autoficção, inclusive a de a autoficção ser uma variante pós-moderna da autobiografia, e passa a concebê-la como “um conjunto de procedimentos de ficcionalização de si” (p. 133).

A segunda baliza data de 1996 e tem a escritora Marie Darrieusseq como chave. Para Jeanelle, este período “[...] marca o fim de um longo período de desconfiança em relação à autoficção” (p. 133), pois o artigo publicado pela autora foi tirado de uma tese sobre a autoficção, sinalizando, desta forma, o ingresso do tema no universo acadêmico; outros autores, como Thierry Laurent, publicam estudos sobre obras construídas a partir da esteira

⁴⁹ Cf. VILAIN, Philippe. *L'autofiction en théorie*: suivi de deux entretiens avec Philippe Sollers & Philippe Lejeune. Chatou: Les Éditions de la Transparence, 2009. p. 70-75.

autoficcional. No artigo de Darrieusseq, o principal argumento era a constatação do texto autoficcional como uma expressão artística, posto requerer um duplo pacto de leitura – a factual e a ficcional – entrando, desse modo, na esfera dos textos constitutivamente literários.

O terceiro marco estaria em 2001, quando Philippe Forest publica *Le Roman, le je* [*O Romance, o eu*], seguido de uma série de autores cujas obras exploravam o que se diziam “romances falsos” ou “romances indecidíveis”, ou seja, que não respeitavam o pacto romanesco. Os estudos publicados nesta época levantavam contrapontos em relação à autoficção, sendo Forest quem mais os evidenciou, ao argumentar que as autoficções não deveriam ser consideradas em suas diferenças com as autobiografias, mas sim em relação ao modelo romanesco. Para ele, a complexificação da autobiografia se resumia a um ‘novo naturalismo do íntimo’, a expressão triunfante de uma ‘ego-literatura’ indigente” (p. 137). Já a autoficção, para ele, consistia em uma escrita de si romanesca absolutamente autocentrada, em uma visão que desconsiderava os estudos sobre seus pressupostos estéticos/poéticos. Em sua leitura, toda escrita de si é ficcional, pois, em uma obra em primeira pessoa, um escritor seria somente um simulacro de um personagem. Abaixo, transcrevo um trecho de Forest para que tenhamos uma ideia acerca desse reposicionamento do debate acerca da natureza dos textos em primeira pessoa para o âmbito do ficcional:

Distinguirei “ego-literatura”, “autoficção” e “Romance-do-Eu” como três estases nesse processo de despersonalização em favor do qual o real se faz ouvir sempre com mais força no seio da ficção. Nas modalidades menos reflexivas da ego-literatura, o Eu se apresenta como realidade [...]. Com a autoficção (pelo menos quando esta reúne verdadeiramente projeto autobiográfico e projeto romanesco), essa realidade do Eu se experimenta (ou se suspeita) como ficção. Mas é somente em certas obras que o jogo entre realidade e ficção ao invés de aprisionar a literatura no círculo do solipsismo narcísico, faz do Eu o suporte necessário de uma experiência da qual o sujeito se ausenta a fim de deixar o romance responder ao apelo exclusivo do impossível real. (Forest⁵⁰, 2001, p. 16 *apud* Jeanelle, 2014, p. 138)

A última parada proposta por Jeanelle consiste na publicação, em 2004, de *Est-il je?*, de Philippe Gasparini a partir da qual o autor concebia a autoficção como uma “[...] categoria contígua ao romance autobiográfico, mas de extensão mais restrita” (p. 140), sendo definida como uma narrativa baseada na homonímia do autor, do narrador e do herói, a qual se desenvolvia a partir de situações imaginárias. Assim, a diferença entre romance autobiográfico estaria na identidade ambígua do autor neste, enquanto na autoficção a identidade do sujeito encenado é claramente fictícia. Essa concepção olha para a autoficção como uma espécie

⁵⁰ FOREST, Philippe. *Le roman, le je*. Nantes: Éditions Plein Feux, 2001.

particular de romance, na contramão de Doubrovsky, que valida o teor referencial de suas narrativas, embora reivindique também o estatuto romanesco.

Após instituir os quatro marcos históricos da autoficção, Jeanelle relembra o fato de muitos teóricos, diferentemente de Jacques Lecarme, não considerarem a autoficção um gênero; segundo ele, “[...] o valor desse conceito provém mais das dificuldades teóricas que suscita do que da própria coerência do modelo literário que designa” (ibid., p. 141). Em sua perspectiva, essas dificuldades se assentariam em quatro concepções, dispostas nos parágrafos seguintes.

a) Ambiguidade e hibridez: nos desdobramentos da teoria de Lejeune, a principal dificuldade em relação à autoficção é a ausência de indícios indicativos suficientes da recepção referencial ou literária dessas obras; logo, elas teriam como fundamento um caráter ambíguo, o que faz supor que elas só não se definem de um lado ou de outro por falta de informação. Já Doubrovsky e seus sucessores as concebem pelo prisma da hibridez, por se assentarem exatamente na coexistência dos aspectos factuais e ficcionais; essa indecidibilidade, além de anular os questionamentos sobre a validade de um ou de outro aspectos, determina/fixa a narrativa autoficcional.

b) Ficção: o segundo ponto derivaria do primeiro, pois, para discuti-lo, é preciso considerar o sentido atribuído ao conceito “ficção”. Jeanelle traz três grandes definições – a de ficcional, fictício e falso⁵¹ – para esclarecer o ponto central entre o modelo de Doubrovsky e o de Colonna – o primeiro acredita que a autoficção se define pela hesitação causada no leitor; o segundo, que a narrativa autoficcional deve “mergulhar o leitor em um mundo ficcional” (p. 146) para que se diferencie do romance autobiográfico. Para ele, o gênero só existe na medida em que produz no leitor, independentemente de quais informações prévias ele tenha sobre o autor, certa dúvida em relação tanto às informações quanto à natureza do texto apresentado. Partir de uma definição precisa de ficção é importante para assegurar tanto o “jogo de vai-e-vem entre ficção e não ficção” (p. 151) quanto as condições de recepção que mantêm esse jogo.

c) História literária e denominações genéricas: discutir a inscrição histórica da autoficção é um ponto polêmico. Se, na contemporaneidade, é difícil sustentar o modelo autoficcional pelo

⁵¹ “Existem, de maneira geral, três grandes definições [de ficção]. Para uns, a ficção é um modo narrativo constituído de asserções simuladas (trata-se do ficcional), para outros, ela se define em função de um critério de ordem temática, isto é, pelo recurso ao imaginário (trata-se do fictício); para outros, ainda, ela representa tudo aquilo que não é referencial: o imaginário, mas também o hipotético, o irreal, o mentiroso etc. (trata-se do falso).” (Jeanelle, 2014, p. 145)

desconhecimento que há em torno dele, aplicá-lo a toda obra que esteja no limiar da autobiografia e do romance pode soar, na concepção de Jeanelle, como um anacronismo. Para isso, seria necessário considerar a autoficção um gênero, o que não é um consenso entre os teóricos, ou, como Colonna, tomá-la como um procedimento literário atemporal. Para que os estudos sobre a autoficção mantenham coerência teórica e continuidade histórica, é preciso reinscrever seus estudos “[...] não apenas no *continuum* de uma série de categorias genéricas ligadas a condições de produção e de recepção precisas, mas também no campo dos procedimentos literários próximos, como a prática da heteronomia ou do embuste literário” (p. 154) dentro do quadro mais geral das “ficções do autor”.

d) A imbricação das instâncias do discurso: para o autor, a acusação frequente sobre a ausência de rigor conceitual sobre a autoficção tem origem na justaposição de três tipos de discurso que obedecem a lógicas diferentes: a teoria acadêmica, os paratextos autorais e a crítica veiculada pela mídia. O fato de os autores, a partir dos anos 1970, publicarem suas autobiografias críticas, como Roland Barthes, o favorecimento de formas literárias que concebem as práticas de hibridização e o fato de vários escritores autoficcionalistas declarados atuarem também como professores e críticos promove interações fecundas entre essas instâncias, desenvolvendo uma extensiva produção teórica.

Jeanelle finaliza seu texto lembrando que o termo “autoficção” não aparece pela primeira vez como um explicativo na contracapa de *Fils*, mas foi gerado pelo próprio texto em seu processo de composição, como atestaram os estudos genéticos feitos, em 2002⁵², pela equipe do *Institut des textes et manuscrits modernes* (I.T.E.M.), dirigidos por Isabelle Grell, nas 2.500 páginas de *Le monstre*, romance de Doubrovsky que daria origem a *Fils*. Pertencendo, pois, ao próprio texto, esse fato redirecionaria as discussões, não mais centradas na recepção dos textos e seus efeitos de leitura, mas sim nos mecanismos de produção das obras autoficcionalistas, o que poderia apontar caminhos críticos mais produtivos ao debate em torno do tema, como a crítica genética.

Postura desviante das teorizações de Doubrovsky teve Vincent Colonna em sua tese⁵³, intitulada *L'autofiction: essai sur la fictionalisation de soi en littérature* (1989), orientada por

⁵² Cf. Faedrich, 2016, p. 30.

⁵³ Disponível em: <https://theses.hal.science/tel-00006609/document>, no repositório da École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS). Acesso em: 25 mar. 2024.

Gérard Genette, publicada posteriormente, em 2004, sob o título *Autofiction & autres mythomanies littéraires*⁵⁴. No livro, Colonna inclui o estudo da obra de um autor da Antiguidade, Luciano de Samósata (125-181 d. C.), considerado por ele como o ancestral da autoficção. Para Rathé:

[...] O que Colonna mostra a partir de Lucien é que a autoficção, longe de se reduzir a uma definição unívoca ou a uma forma simples, é um fenômeno complexo, em movimento, que reúne um conjunto de práticas diferentes. Nasceu quase ao mesmo tempo que a literatura, embora seja uma vertente pouco conhecida. Ela se desenvolve e se desenrola à sombra do grande gênero romanesco, como seu duplo há muito não reconhecido, crítico, reflexivo, paródico, irônico.

O trabalho de Colonna baseia-se, portanto, nestes axiomas: a autoficção existe há muito tempo; é transgressão; não é uma forma nem um gênero; não se limita a um conjunto de características formais que bastariam listar; é uma nebulosa de práticas. Colonna distingue ainda quatro tipos de autoficção: autoficção fantástica, autoficção autobiográfica, autoficção especular, autoficção intrusiva (autoral)⁵⁵. (2005, p. 43)

Para Colonna, o termo “auto-ficção” designava uma ficção de si como um projetar do autor em situações imaginárias⁵⁶, com a criação de uma história inverossímil, em uma transfiguração fantástica de sua existência e identidade por meio de uma prática literária denominada por ele como “autofabulação”. Assim, teríamos a autoficção fantástica e exemplos em (i) *História verdadeira* (II d. C), de Luciano (narrativa homônima em primeira pessoa; relata a viagem de alguns aventureiros que chegam a uma ilha misteriosa após cruzarem os Pilares de Hércules, sendo depois levados à Lua por um redemoinho, onde participam de aventuras, como uma guerra interestelar, até conseguirem permissão para retornar à Terra e continuar vivendo outras experiências inverossímeis); (ii) *A divina comédia* (1304 - 1321) de Dante (que, em

⁵⁴ COLONNA, Vincent. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Paris: Tristam, 2004.

⁵⁵ No original: [...] Ce que montre Colonna à partir de Lucien, c'est que l'autofiction, loin de se réduire à une définition univoque ou à une forme simple, est un phénomène complexe, mouvant, qui regroupe un ensemble de pratiques différentes. Il naît presque en même temps que la littérature, bien qu'il en soit un aspect méconnu. Il se développe et se déploie à l'ombre du grand genre romanesque, comme son double longtemps inavoué, critique, réflexif, parodique, ironique.

L'ouvrage de Colonna repose donc sur ces axiomes: l'autofiction existe depuis longtemps; elle est transgression; elle n'est ni une forme ni un genre; elle n'est pas non plus limitée à un ensemble de traits formels qu'il suffirait de répertorier; elle est une nébuleuse de pratiques. Colonna distingue, en outre, quatre types d'autofiction: l'autofiction fantastique, l'autofiction autobiographique, l'autofiction spéculaire, l'autofiction intrusive (auctoriale). (Rathé, 2005, p. 43)

⁵⁶ Neste ponto, a teoria de Colonna diverge, em seu cerne, das postulações doubrovskianas, para as quais a autoficção seria a modulação ficcional de uma matéria estritamente autobiográfica.

registro onírico, visita o Inferno, o Purgatório e o Paraíso) e (iii) *Os Estados e Impérios da Lua e do Sol* (1657), de Cyrano de Bergerac (em que o herói visita os Impérios da luz e do sol).

Na autoficção biográfica o leitor deve reconhecer um “[...] ‘mentir-verdadeiro’ em que o autor se esculpe, modela um duplo em seu nome, mas com maior liberdade. É uma heroização do artista, sua mutação para um papel ficcional”⁵⁷ (Rathé, 2005, p. 44). Essas obras seriam as que mais se assemelham às produções contemporâneas (com a diferença de que, nestas, utiliza-se, com mais frequência, o nome próprio do autor e há a referência a outros personagens “reais”) nas quais o autor constrói a sua própria lenda, como faz Rousseau em suas *Confessions*. A escrita do filósofo, paradoxal e ambigua, ilustra as palavras de Jean Cocteau em *L’Opéra*: “eu sou uma mentira que sempre diz a verdade”⁵⁸. Aqui, segundo Rathé, mais do que considerar a verdade dos fatos, o importante são os efeitos literários buscados pelos autores.

Na autoficção especular há a referência ao espelho pelo efeito de reflexo ou da obra ou do autor, sem que este esteja necessariamente no centro da narrativa, como ocorre, segundo Colonna o exemplifica, no quadro “As meninas”, de Vélásquez, em cuja imagem há a figura do pintor introjetada, uma “fagocitose” do mito criado pelo autor em proveito do eu (Brault, 2005, p. 35). Rathé (ibid., p. 45) nos explica que esse procedimento é nomeado “metalepse” por Génette, sendo próximo da *mise en abyme*: este refletiria/replicaria a obra (como em *Les faux-monnayeurs*, de Gide) enquanto a metalepse, o autor (como em *À la recherche du temps perdu*, em que o nome Marcel aparece, após centenas de páginas, por duas vezes).

Na ocorrência intrusiva, há a intromissão do autor que manifesta suas opiniões sobre fatos presentes na narrativa. Nesta modalidade de autoficção, a narração acontece em terceira pessoa e as intrusões do autor-narrador podem soar paródicas, satíricas ou de caráter filosófico ou sociológico, a depender do autor e da ocorrência (Rathé, 2005, p. 45). Brault (2005, p. 35) afirma que tais intervenções ocorrem no mito criado pelo autor-narrador; o autor assim exemplifica, na mesma página, a autoficção intrusiva de Colonna:

⁵⁷ No original: “[...] ‘mentir-vrai’ où l’auteur se sculpte, se modèle un double à son nom, mais avec une plus grande liberté. C’est une héroïzation de l’artiste, sa mutation dans un rôle fictif”. (Rathé, 2005, p. 44)



⁵⁸

Imagem disponível em: <https://barbaraeichert.com/2015/09/27/la-petite-chapelle-de-jean-cocteau/>. Acesso em: 25 mar. 2024.

Quando Diderot interrompe a narração de *Jacques le fataliste* para contar uma história que considera mais interessante, ou quando Balzac, no início de *Père Goriot*, interpela um hipotético leitor para elogiar o seu talento como dramaturgo, estamos na presença de uma autoficção intrusiva.⁵⁹

Em suas teorizações, Colonna foge às classificações taxionômicas e parte para explicações, permitindo-se reconhecer os “transbordamentos” teóricos inerentes às discussões sobre a autoficção, e a literatura em geral, por seu caráter informe e ambíguo. Essa postura permite admitir não só a existência de romances em primeira pessoa “envenenados” pelo narcisismo, mas a possibilidade de as narrações autoficcionais, mesmo estando mais próximas ao “real” do que os “puramente inventados”, terem qualidade artística, mesmo lidando com o material quebradiço da subjetividade ou constituindo-se a partir de fronteiras “condenadas a ser confusas.” (Brault, 2005, p. 34)

Genette, em 2006, em sua obra intitulada *Bardadrac*, afirma que, da forma como o ‘gênero’ se constituía naquele momento, o termo ‘autofabulação’ abrangia um *corpus* muito pequeno das produções autoficcionais; logo, volta atrás em relação às críticas feitas outrora às teorias de Doubrovsky.

A definição mais estrita que defendi durante um tempo, acreditando que estava certo, visava algo totalmente diferente: uma narrativa contraditoriamente de estatuto declarado autobiográfico (segundo os critérios de Philippe Lejeune: por homonímia entre autor, narrador e personagem), mas de conteúdo manifestadamente ficcional (por exemplo: fantástico ou maravilhoso) como o da *Divina comédia* de Dante ou o *Aleph* de Borges. Mantenho minha definição genérica, mas me vejo forçado a não empregar para nomeá-la um termo que chamaria hoje de aviltado, se não tivesse consciência de tê-lo eu mesmo, outrora, tomado emprestado abusivamente a seu inventor para designar um gênero no qual ele de fato não estava pensando. (Genette, 2006, p. 136-137 *apud* Gasparini, 2014, p. 200-201)

À mesma conclusão chega o próprio Colonna, por reconhecer que a autofabulação presente em obras do passado não se encontrava com frequência nas obras contemporâneas. Gasparini (*ibid.*, p. 201) reconhece, ainda assim, o valor das reflexões propostas por Colonna para as produções ficcionais por assentir que boa parte das produções autoficcionais atuais consistem em narrativas homônimas que apresentam situações não vividas por seus autores, mantendo a relação com o conceito de autofabulação, e não respeitando, portanto, um “contrato de verdade”, embora imitem a autobiografia.

⁵⁹ No original: Quand Diderot interrompt la narration de *Jacques le fataliste* pour narrer une histoire qu'il juge plus intéressante, ou encore quand Balzac, au début du *Père Goriot*, apostrophe une lectrice hypothétique pour vanter ses talents de dramaturge, nous sommes en présence d'autofiction intrusive. (Brault, 2005, p. 35)

Gasparini (2014) trata de uma questão importante para a tentativa de propor uma convergência entre a autofabulação elaborada por Colonna (projeção do autor em situações imaginárias) e a visão de Doubrovsky (a de a autoficção trabalhar ficcionalmente questões autobiográficas). De acordo com ele, seria preciso diferenciar três maneiras possíveis de ficcionalizar o vivido:

- a ficcionalização inconsciente (através de erros, esquecimentos, seleção, roteirização, deformações) comum a toda reconstituição narrativa;
- a autofabulação que projeta deliberadamente o autor em uma série de situações imaginárias e fantásticas;
- a autoficção voluntária, que passa voluntariamente da autobiografia à ficção sem abrir mão da verossimilhança.

Na autofabulação, o leitor é informado, ou desconfia desde o início, que a história “nunca aconteceu”. Na autoficção voluntária, ele pode ser enganado, apesar da menção “romance”, pela aparência autobiográfica da narrativa. É, nesse caso específico, a meu ver, que a autoficção é o mais adequado. (p. 203-204)

Dessa maneira, o autor, diante da dificuldade conceitual entre os estudiosos, propõe formas consensuais de olhar para o espaço autobiográfico na contemporaneidade. Ele propõe então três possibilidades pragmáticas para o contrato de leitura:

- o contrato de verdade, que rege a comunicação referencial, do qual depende a escrita do eu em geral e a autobiografia em particular;
- o contrato de ficção, que rege o romance, a poesia, o teatro etc.;
- a associação dos dois, na qual se baseia a estratégia de ambiguidade do romance autobiográfico. (ibid., p. 204)

Para ele, a autoficção não propõe um novo pacto de leitura, pois, a depender do texto, ele será lido como parcialmente autobiográfico ou como um romance; as obras autoficcionais são escritas em terreno ambíguo, fazendo com que pertençam à tradição do romance autobiográfico, sendo a homonímia autor-narrador-personagem um indício de referencialidade equilibrado e justaposto a indícios de ficcionalidade.

A generalidade do termo “autoficção”, se positiva ou não, acaba por permitir o vislumbre de que as escritas do eu na contemporaneidade buscam formas que compreendam as novas manifestações que têm emergido não só como romances, mas como histórias em quadrinhos⁶⁰, filmes e espetáculos, não sendo um modismo, tão somente, mas, para Gasparini “o nome de uma mutação cultural” (p. 214). Diante das transformações das expectativas dos

⁶⁰ Sobre as histórias em quadrinhos é interessante relatar que *D’après une histoire vraie* ganha uma releitura em mangá: *Elle* (2023) de Qta Minami.

leitores: “Hoje, tem-se a consciência de que relatar sua vida é construir um roteiro tributário de modelos culturais” (p. 215) posto que as escritas de si se inserem em um legado que remonta ao século XVIII. Nessa esteira, ficariam, portanto, textos em que “a fragmentação, o metadiscorso e a alteridade” (p. 216) fossem as diretrizes, textos que, muitas vezes, deixam a narrativa em um segundo plano para evocar enumerações, descrições e pensamentos movidos dentro daquele recorte temporal apreendido pela narrativa. Na perspectiva de Gasparini, a autoficção deveria:

[...] ser reservada aos textos que desenvolvem, em pleno conhecimento de causa, a tendência natural a se ficcionalizar, própria à narrativa de si. Uma situação, uma relação, um episódio, são narrados e roteirizados, intensificados e dramatizados por técnicas narrativas que favorecem a identificação do leitor com o autor-herói-narrador. De um ponto de vista pragmático, são romances autobiográficos, baseados em um duplo contrato de leitura. No entanto, a partir do momento em que são designados pelo neologismo um pouco mágico de “autoficção”, eles se tornam outra coisa. Não são mais textos isolados, esparsos, inclassificáveis, nos quais um escritor dissimula com mais ou menos engenho suas confidências sob um verniz romanesco, ou vice-versa. Inscrevem-se em um movimento literário e cultural que reflete a sociedade de hoje e evolui com ela. (p. 217)

Enfim, todas as discussões aqui empreendidas, e que poderiam se estender ainda mais, pela quantidade de artigos e estudos sobre o tema, buscam compreender as características específicas dessa modalidade das escritas de si. As questões aqui levantadas, buscam mostrar a complexidade da discussão, que está além da forma simplista como é vista inclusive por autores contemporâneos.

2.3.2 Autoficção (ou autobiografia) na voz dos escritores

Como exposto acima, pensar a autoficção envolve discernir a origem do discurso sobre ela, que pode vir de teóricos (ou, ainda, teóricos tornados escritores e vice-versa), de escritores e de fontes midiáticas. Gasparini (2014, p. 205-211) apresenta um panorama de escritores que, a partir da década de 1980, reivindicam o termo não só para estruturar seus romances, mas também para refletir teoricamente sobre as práticas literárias.

Paul Nizon, a partir de 1983, passa a intitular-se como “escritor autoficcional”, alegando que sua escrita não constituía um caminho impulsionado pelo eu, mas seu percurso criativo levaria ao eu como um ponto de chegada - o que expressa, mais uma vez, a busca pela distinção entre sua obra e as autobiografias. Em 2006, ele rejeita o termo “autoficção”,

afirmando que sua obra não fabrica histórias por meio de narrações e sim trazem a expressão de “[...] um tempo criado, metamorfoseado em linguagem, e é um espaço ficcional” (*apud* Gasparini, 2014, p. 206); seu trabalho, portanto, assemelhava-se mais a um diário ou a um autoensaio do que a uma narrativa retrospectiva.

Jerzy Kosinski empregou o termo ‘autoficção’, a partir de 1986, para explicar seu procedimento artístico em *L’oiseau bariolé*⁶¹, em 1994, Alain Robbe-Grillet denomina seus *Les Derniers jours de Corinthe* como autoficcional; em 1990, em um colóquio, Robbe-Grillet havia proposto uma equivalência entre a autoficção e “a nova autobiografia”, afirmando que a primeira não designava um gênero e sim um processo de escrita; a nova expressão poderia alçar um movimento literário que suplantasse a canônica autobiografia, movida por uma ilusão referencial, ao criar obras que, à feição de *L’amant* (1984), de Marguerite Duras ou *Enfance* (1983), de Nathalie Sarraute, injetassem altas doses ficcionais em eventos vividos.

Raymond Federman, em sua obra *Chut* (2008), também questiona o termo

Preste atenção, Federman. [...]. O que você faz não é romance, Federman, é autobiografia, ou pior, é autoficção.

E aí eu vou dizer, vocês quebraram a cara, o que estou contando é pura ficção, porque esqueci completamente toda minha infância. Tenho um bloqueio. Tudo que digo, portanto, é inventado, é reconstrução. E como tudo o que se escreve é fictício, como disse Mallarmé, o que estou escrevendo, é ficção.”⁶²

O trecho metadiscursivo aponta para a também preocupação do autor com a expressão referencial e/ou ficcional em sua obra, além da satisfação de reinventar os fatos, para frustração dos “curiosos” que veem em seu texto a possibilidade de acessar dados autobiográficos. Para

⁶¹ Escrito em 1965, o livro *L’oiseau bariolé* (traduzido para o Brasil sob o título *O pássaro pintado*) foi tido, primeiramente, como autobiográfico, o que é desmentido anos depois. “A narrativa, considerada num primeiro momento como um testemunho real, teve sua credibilidade abalada quando se descobriu que se tratava de um texto imaginado, apenas parcialmente baseado em fatos reais. Em “Notes of the author on The painted bird”, Kosinski fornece explicações sobre a obra utilizando a expressão não-ficção para nomeá-la” (Trefzger, 2013, p. 2); aproximando-a do designativo “autoficção”; Kosinski emprega o termo pela primeira vez em 1986, ocasião na qual reclama os créditos pela invenção do neologismo e, a isso, Doubrovsky responde: “L’autofiction’, c’est moi qui lui est donné le mot selon toute probabilité, car lui-même [Kosinski] ne l’avait jamais employé” [“A autoficção, fui eu que provavelmente lhe dei a palavra, pois ele mesmo [Kosinski] jamais a tinha empregado” – tradução de Trefzger] (JEANNELLE; VIOLLET, 2007, p. 58 *apud* Trefzger, 2013, p. 3). Na mídia, encontramos a acusação de que o autor polonês teria se ‘apropriado’ dos relatos de sobreviventes judeus (Cf. Boscov, 2024 – disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/isabela-boscov/o-passaro-pintado-capta-horror-da-natureza-humana-por-olhar-de-menino>. Acesso em: 14 jun. 2024), transformando-se em um embuste sobre os fatos do holocausto nazista. (Cf. Meinerz, Marcos. As diferentes memorizações sobre a Segunda Guerra Mundial: Indústria do Holocausto, Negacionismo e o IV Reich. *Revista Hominum*, ed. 15, jul. 2014, p. 119. Disponível em: <https://www.revistahominum.com/wp-content/uploads/2020/08/Ed15JUL2014.pdf>. Acesso em: 14 jun. 2024.)

⁶² Federman, Raymond. *Chut* [Psiu!]. Paris: Léo Scheer, 2008, p. 23 *apud* Gasparini, 2014, p. 208.

designar as suas produções, o autor lhes atribui denominações outras como “metaficção”, “sobreficção”, “autobiografia de vanguarda” ou literatura “pós-moderna”.

Já Marie Darrieussecq, em estudos acadêmicos desenvolvidos em 1996-97, dedica-se à autoficção, mas em suas obras trabalha com a face ficcional, utilizando-a inclusive como argumento contrário à acusação de que suas obras seriam plágios de publicações anteriores de Maria N’Diaye e Camille Laurens. Esse caso é interessante pois, diante dos questionamentos acerca de princípios éticos causados por pessoas que se sentiam expostas nas autobiografias, questiona-se, desta vez, se o ficcional poderia representar, de forma imaginária, um sofrimento já descrito por suas vítimas: “[...] o episódio questiona a convivência entre a escrita referencial e a escrita ficcional” (Gasparini, 2014, p. 209), como se não coubessem no mesmo espaço literário e precisassem se excluir.

Philippe Forest, também teórico e romancista, substitui o termo criado por Doubrovsky pela expressão “romance do eu” por conceber o termo autoficção como expressão pós-moderna individualista reacionária, narcisista, hedonista e consumista. O romance do eu seria equivalente ao alemão *Ich Roman* e ao japonês *shishôsetsu*, inscrevendo-se na continuidade das vanguardas de 1960 e também das produções de Bataille, Cendrars e Céline. Para compreender nas obras as experiências vividas e não soar transparente e imediatista, “o texto deve ser trabalhado, diz Forest, pela fragmentação do inacabado, diversidade de registros e vozes, da carnavalização e da intervenção de personagens imaginários” (*apud* Gasparini, 2014, p. 210). Para Forest, em referência a Primo Levi, a escrita do eu deve ter a responsabilidade de expressar testemunhos daqueles que foram privados de palavras pelo sofrimento.

Dessa forma, Philippe Forest, Chloé Delaume, Philippe Vilain, Catherine Cusset, Camille Laurens constituem uma geração de autores que aprofundarão o conceito de Doubrovsky, atribuindo-lhe uma função ética e política, a partir das quais as obras teriam nos fatos a denúncia de questões sociais, econômicas e políticas encobertas. De uma aventura de linguagem a partir de fatos reais, a autoficção passa a ser compreendida na potencialidade de um procedimento artístico capaz de denunciar hipocrisias ou o processo humano de reificação.

Ao abordar a voz dos autores contemporâneos sobre suas práticas literárias e a relação entre uma das modalidades das escritas de si e a vazão sócio-político-cultural, é importante o olhar para as produções de Annie Ernaux, cuja obra tem sido amplamente discutida após a autora francesa ter sido agraciada pelo Prêmio Nobel de literatura em 2022. Segundo Gasparini (2014, p. 211), o projeto de Ernaux “[...] é ir além do estágio narcisista da escrita do eu para atingir uma espécie de universalidade”. Por isso, ela propõe os termos “narrativa transpessoal”

ou “narrativa auto-socio-biográfica” para tratar de suas narrativas, segundo ela, de natureza biográfica e não autoficcional⁶³.

Contudo, é possível encontrar em veículos midiáticos textos em que sua obra é tratada como autoficção. Assim, lemos no texto de apresentação dos livros da autora, disponível no *site* da editora Fósforo⁶⁴, que edita e publica suas obras no Brasil:

Pioneira da autoficção e da reflexão sobre os desafios do fazer narrativo autobiográfico, Annie Ernaux é autora de um dos projetos literários mais poderosos e originais de nossos tempos, o que lhe rendeu o prêmio Nobel de literatura de 2022. Sucesso de crítica e público no Brasil e no mundo, as quatro obras reunidas nesta caixa comemorativa representam marcos importantes na trajetória da autora, mas podem ser lidas em qualquer ordem. Seja para presentear, colecionar ou revisitar a obra de Annie Ernaux, esta caixa é uma forma de celebração de seu trabalho e um convite à descoberta de distintas facetas de uma escritora extraordinária. (Texto de apresentação sobre os livros da autora)

Já no jornal literário *Rascunho*, na matéria “No centro e fora do espelho: popularidade de Annie Ernaux e nova edição de clássico de Cristovão Tezza colocam autoficção novamente em evidência”, temos a produção da autora relacionada a *Fils*, de Doubrovsky:

O Nobel de Annie Ernaux e a passagem da autora pelo Brasil, no ano passado, parecem ter contribuído para reacender nos leitores o interesse pela autoficção. [...]

[...]

Essa forma tão específica de escrever, em que verdade e ficção se misturam, se atropelam e se confundem, não é uma novidade. Annie Ernaux pode ter inaugurado um novo espaço para a autoficção, mas foi outro francês, o professor e escritor Serge Doubrovsky, o responsável por utilizar o termo pela primeira vez, em seu romance *Fils*, lançado em 1977.⁶⁵

Nos textos da autora, há uma busca pela exposição de vivências reais a partir da percepção que delas teve; no conteúdo autobiográfico, ela encontra uma forma de expressar os registros de sua memória, muitas vezes inventários de experiências vividas, como em *Passion*

⁶³ Cf. MARGATO, Cristina. "Nos meus livros não há autoficção, eles são mesmo biográficos". Grande entrevista à Nobel da Literatura Annie Ernaux. 14 out. 2022. Disponível em: <https://expresso.pt/revista/2022-10-14-Nos-meus-livros-nao-ha-autoficcao-eles-sao-mesmo-biograficos.-Grande-entrevista-a-Nobel-da-Literatura-Annie-Ernaux-7f957c44>. Acesso em: 10 abr. 2024.

⁶⁴ Disponível em: <https://www.fosforoeditora.com.br/catalogo/caixa-annie-ernaux/>. Acesso em: 09 abr. 2024.

⁶⁵ INÁCIO, Bruno. No centro e fora do espelho: popularidade de Annie Ernaux e nova edição de clássico de Cristovão Tezza colocam autoficção novamente em evidência. *Rascunho*: o jornal de literatura no Brasil, ed. 278, jun. 2023. Disponível em: <https://rascunho.com.br/ensaios-e-resenhas/no-centro-e-fora-do-espelho/>. Acesso em: 09 abr. 2024.

simple (1991). Abaixo, transcrevo um trecho traduzido por Marília Garcia, na edição brasileira da obra, intitulada *Uma paixão simples*⁶⁶, de forma a dar uma amostra da escrita ernauniana:

Durante todo esse tempo, tinha a impressão de viver minha paixão de forma romanesca, mas agora não sei qual é a forma em que escrevo, se a do testemunho, da confissão tal qual praticada nos diários femininos, ou se a do manifesto ou processo verbal, ou até do comentário textual.

Não estou contando a narrativa de um relacionamento, nem uma história (que me escapa pela metade) com uma cronologia precisa – “ele veio no dia 11 de novembro” – ou aproximada – “as semanas passaram”. Para mim não havia essa cronologia em nossa relação, eu só conhecia a presença ou a ausência. Estou apenas acumulando as manifestações de uma paixão que oscila o tempo todo entre “sempre” e “um dia”, como se este inventário pudesse me dar acesso à realidade dessa paixão. (Ernaux, 2023, p. 16-17)

A vivência tem a forma de um romance, com toda a potencialidade inusitada, a depender de uma ligação telefônica. Entretanto, quanto à escrita páginas adiante, lemos: “[...] mesmo sabendo que, ao contrário da vida, não devo esperar nada da escrita: ali só acontece o que nela colocamos. [...]” (p. 40). Diferentemente da vida, a forma que se dará a um texto pode ser escolhida de acordo com seu projeto estético para aquela obra. Lemos, mais adiante: “Ele me disse “você não vai escrever um texto sobre mim”. Ora, mas não escrevi um livro sobre ele, nem sobre mim mesma. Apenas expressei com palavras – que talvez ele nem leia, e que não são destinadas a ele – o que a existência dele, por si só, me trouxe.” (p. 45-46). Observa-se a posição de não se ater ao ficcional, mas de expressar e de partilhar recortes de experiências vividas que são examinadas e questionadas juntamente à própria experiência da escrita, por meio dos trechos metatextuais, intertextuais – a visada do sujeito que se constrói na perspectiva histórica, social e cultural -, e pela perspectiva da alteridade (“Com a perspectiva da publicação, chegam também os julgamentos, os valores do que é considerado ‘normal’ no mundo. (Ernaux, 2023, p. 41))

A escrita de Ernaux mostra-se como lúcida em relação à possibilidade de transfiguração ou recriação dos fatos. O que a escrita registra, segundo ela, é o vivido. E, como tal, pode alcançar outros leitores, sendo as informações autobiográficas uma espécie de mostra/recorte etnológico desse eu que se busca também no outro, em um movimento gregário, mas que também busca oferecer ao outro a possibilidade de reconhecimento:

[...] Fico me perguntando se, na verdade, não escrevo para saber se outros fizeram ou sentiram as mesmas coisas que eu, ou então para que achem normal

⁶⁶ Ernaux, Annie. *Uma paixão simples*. Tradução: Marília Garcia. São Paulo: Fósforo, 2023.

senti-las. E até mesmo para as que vivam, por sua vez, sem lembrar que um dia leram em certo lugar alguma coisa sobre o assunto. (p. 39)

E também, como expressão do vivido, cuja única transubstanciação seria a lente do sentimento a partir do qual a realidade foi apreendida, o relato autobiográfico de Ernaux exprime claramente a consciência das consequências sociais do livro caso o nome “real” de seu amante seja revelado:

Esse homem continua vivendo em algum lugar do mundo. Não posso descrevê-lo com mais detalhes ou oferecer elementos que permitiriam identificá-lo. Ele “vive a vida” com determinação, isto é, a obra mais importante para ele é essa vida. O fato de que para mim seja diferente não me autoriza a expor sua identidade. Ele não escolheu figurar no meu livro, só em minha existência.” (p. 48)

Os trechos de Ernaux nos levam às proposições de Lejeune sobre a posição do relato autobiográfico como um texto que se atém à realidade como ela foi percebida, posição oposta à dos autores em cujos textos real e ficção têm fronteiras indefiníveis. A autora, em entrevista concedida a Gasparini (2014, p. 212) afirma que seus escritos, atêm-se à realidade: “[...] Em suma, sinto-me ‘estrangeira’ à autoficção. [...] O que conta para mim é encontrar, a partir de um conteúdo estritamente autobiográfico, uma forma, válida para aquele texto”.

Enfim, retomar Lejeune e tratar da obra de Annie Ernaux, autores cujas práticas são declaradamente não autoficcionalis, auxilia a compreender a autoficção. Nas palavras de Gasparini (ibid., p. 214), é preciso observar que o termo, atualmente, passa a designar todas as modalidades de narrativas em primeira pessoa, como se fosse um “arquigênero” que compreende todo um espaço autobiográfico, seja passado ou presente, narrativo e discursivo, trabalhando ou não com a ideia do contrato de verdade teorizado por Lejeune. Dessa maneira:

Vítima ou beneficiário dessa confusão, o termo começa a ser empregado para valorizar ou desvalorizar não apenas livros de todos os gêneros, mas também álbuns de histórias em quadrinhos, filmes, espetáculos e obras de arte contemporâneas. (ibid., p. 214)

Após expor algumas ideias relacionadas às produções autoficcionalis, torna-se mais evidente o processo ainda em curso não só das teorias a elas relacionadas, mas também das produções literárias contemporâneas. Sem deixar de ater-me ao conjunto das reflexões tecidas sobre as produções em primeira pessoa contemporâneas e as especificidades inerentes a essa discussão, busco, a partir de agora, referências que, mais de perto, dialogam e esteiam o caminho analítico/reflexivo das obras que compõem o cenário dessa pesquisa.

2.3.3 Autoficção não é autobiografia: a perspectiva desse trabalho

Esse eu múltiplo e impessoal, porém intransferível, não se confunde com nenhum narcisismo banal ou mortífero, pois o espelho está desde sempre partido. / não há como pular para “lá”, o suposto outro lado do espelho, porque a folha de estanho rachou, derramando o conteúdo alucinatório do eu ideal. “lá” fica mesmo aqui, ali, raramente além. (Evando Nascimento)⁶⁷

O crítico e professor espanhol Manuel Alberca, em um artigo sobre as diferenças entre autobiografia e autoficção, intitulado “Es peligroso asomarse (al interior). Autobiografía vs. Autoficción” (2009), afirma sobre esta última: seu caráter híbrido, pela combinação do romanesco e do autobiográfico, e ambíguo, pela afirmação e contradição simultâneas da identidade do autor-narrador-protagonista, faz dela um terreno fértil para a expressão do sujeito atual, que experiencia uma época marcada pela instabilidade de referentes e pelo neonarcisismo:

Por outro lado, uma autoficção é um romance, ou pelo menos é apresentado como tal, o que, como todos os romances, deixa livres o criador e o leitor para imaginarem a história ali inventada como verossímil. Porém, ao atribuir a seu protagonista e narrador o mesmo nome do autor, poderia parecer que ele se compromete a contar a verdade sobre sua vida e sobre si mesmo como nas autobiografias. Esta estrutura híbrida e o consequente pacto de leitura ambíguo fazem da autoficção uma metáfora da deriva atual do sujeito e da forte mutação que ele viveu no século passado. (Alberca, 2009, p. 5 – tradução minha)⁶⁸

Ao diferenciar a autobiografia da autoficção, Alberca visa o papel desempenhado pelo “real” nas duas modalidades; segundo ele, o romance, em sua estruturação, pode tomar materiais da autobiografia ou da história sem deixar suas idiossincrasias e promover uma interpretação verossímil, ao passo que a autobiografia, ao incorporar materiais ficcionais, não passíveis de comprovação ou divergentes da “verdade” do autobiógrafo, produz uma “[...] alteração, que infringe o princípio básico da veracidade. Neste sentido, romance e autobiografia têm estatutos muito diferentes e, portanto, uma flexibilidade muito distinta” (ibid., p. 12)⁶⁹. Em

⁶⁷ NASCIMENTO, Evando. *Retrato desnatural* (diários – 2004 a 2007). Rio de Janeiro: Record, 2008. p. 137.

⁶⁸ No original: Por otra parte, una autoficción es una novela, o al menos se presenta como tal, que, como todas las novelas, deja libres al creador y al lector para imaginar como verosímil la historia inventada que allí se cuenta. Sin embargo, al atribuir a su protagonista y narrador el mismo nombre del autor, podría parecer que éste se compromete a decir la verdad sobre su vida y sobre sí mismo como las autobiografías. Esta estructura híbrida y el consiguiente pacto de lectura ambiguo convierten la autoficción en una metáfora de la actual deriva del sujeto y de la fuerte mutación que éste experimentó en el siglo pasado. (Alberca, 2009, p. 5)

⁶⁹ No original: “[...] alteración, que atenta ao principio básico de la veracidad. En este sentido novela y autobiografía tienen estatutos muy diferentes y por tanto una muy distinta flexibilidad” (ibid., p. 12).

suma, quando o gênero romanesco ocupa o terreno da factualidade, ele se renova e se enriquece, mas se a autobiografia se vale da ficção, descaracteriza-se. Nesse contexto, a autoficção estaria no “[...] jogo de reflexos cruzados dos distintos espelhos da representação romanesca e autobiográfica, que distorcem os perfis até torná-los, a princípio, impossíveis de distinguir [...].” (ibid., p. 12)⁷⁰

Diferentemente do que a crítica literária e jornalística anunciam, para Alberca não há a invasão da realidade na literatura, mas sim um mergulho da literatura na autobiografia, não apenas para garantir a verossimilhança da primeira, mas para construir-se também como um simulacro da segunda, com a ficção avançando nos domínios da não-ficção até deixá-la irreconhecível. Em outras palavras

[...] a ficção ocupou o espaço dos "livros de não-ficção". Nestes casos, que poderiam incluir muitas autoficções, o romance continua a expandir seu território, ficcionalizando acontecimentos reais. Assim, o romance assume o terreno da literatura não ficcional, colonizando-o com a sua conhecida capacidade de transgredir as regras e de invadir gêneros literários mais ou menos próximos. Esta tendência marcante do romance atual, que esteve no romance de todos os tempos, poderia parecer, para alguns, um epifenômeno pós-modernista, a partir do qual se neutralizam as oposições verdade/falsidade, ficção/história ou se resolvem as distinções entre autobiografia e romance para validar uma espécie de monstro de uniformidade frívola, em que o banal e o supérfluo expulsariam o real e o histórico para ocupá-los em seu benefício. Mas, na realidade, este tipo de relatos híbridos, longe de abolir fronteiras acaba por reforçá-las, pois o fictício não poderia ser percebido sem o real e vice-versa. (ibid., p. 13 – tradução minha)⁷¹

Na interpretação do texto autoficcional em seu constructo e existência, estariam, pois, envolvidas duas questões importantes, quais sejam: sua forma de narrar o eu seria um meio de falar de si mesmo driblando os limites da autobiografia ou seria uma maneira de evadir a fronteira de um compromisso com a referencialidade e com o leitor, refugiando-se na ficção? Longe de serem facetas inconciliáveis, elas não se excluem e se mesclam em alguns relatos.

⁷⁰ No original: “[...] juego de reflejos cruzados de los distintos espejos de la representación novelesca y autobiográfica, que distorsionan los perfiles hasta hacerlos en principio casi imposibles de distinguir [...].” (ibid., p. 12)

⁷¹ No original: “[...] la ficción ha ocupado el espacio propio de los «libros sin ficción». En estos casos, entre los que cabría incluir muchas autoficciones, la novela no cesa de ampliar su territorio, ficcionalizando los hechos reales. Por tanto, la novela se apodera de los terrenos de la literatura no-ficticia, colonizándola con su conocida capacidad transgresora de las reglas e invasora de los géneros literarios más o menos cercanos. Esta marcada tendencia de la novela actual, que estuvo en la novela de todos los tiempos, podría parecer a algunos un epifenómeno posmodernista, por el cual se neutralizan las oposiciones de verdad / falsedad, ficción / historia o se liquidan las distinciones entre autobiografía y novela, para entrar en una especie de monstruo de la uniformidad frívola, donde lo banal y lo superfluo expulsarían a lo real y a lo histórico para ocuparlo en su provecho. Pero, en realidad, este tipo de relatos híbridos, lejos de abolir las fronteras vienen a reforzarlas, pues lo ficticio no se podría percibir sin lo real, y viceversa. (ibid., p. 13)

Considerada por Alberca um “produto de engenharia literária” (p. 17), a autoficção, firmada na hibridez de uma estrutura que se vale de dados autobiográficos e romanescos, tem seu processo de construção resultante mais da distorção da essência autobiográfica do que no confronto com o compromisso de sinceridade pessoal e ética pública. O narrador autoficcional encontra um espaço de liberdade para inventar-se/projetar-se como um personagem romanesco, como lemos em *Descobri que estava morto* (2016), de J. P. Cuenca: “[...] eu gostava de contar [a história da minha precariedade] como se fossem vivências de um personagem alheio” (p. 137), um alguém construído teatralmente, como o narrador onomástico nos informa, já nas páginas iniciais, em seu gosto por “viver fora do corpo” ou “negá-lo e fingir que era outro”. (p. 20)

Nesse sentido, cabe trazer ao diálogo o autor e crítico literário brasileiro Silviano Santiago, em uma fala sobre os processos criativos de suas obras, as quais ele denomina autoficcionais. Na palestra, intitulada “Meditação sobre o ofício de criar” (2008), o romancista afirma ter chegado à composição de *O falso mentiroso* (2004) e *Histórias mal contadas* (2005) a partir de um processo de diferenciação, preferência e contaminação. Quanto às duas primeiras, ele afirma partir da diferenciação entre discurso autobiográfico e confessional, sendo o último inexistente em seus escritos; já os dados autobiográficos alicerçam e constituem-se como a força que move a sua criação – o contato reflexivo da subjetividade criadora, que confere um caráter proteiforme ao conteúdo e à feição do discurso autobiográfico. A contaminação fica a cargo da influência da tradição literária ocidental em suas práticas de escrita que, revisitadas pela memória, buscam construir-se a partir dos elementos presentes na cultura brasileira:

Com a exclusão da matéria que constitui o meramente confessional, o texto híbrido, constituído pela contaminação da autobiografia pela ficção – e da ficção pela autobiografia –, marca a inserção do tosco e requintado material subjetivo meu na tradição literária ocidental e indicia a relativização por esta de seu anárquico potencial criativo. (Santiago, 2008, p. 2)

O encontro entre os discursos, de naturezas diferentes, possibilita, na visão do autor, tanto relativizar o poder e o domínio dos dois, assim como fornecer ao escritor novas possibilidades de operar em seu processo criativo e ao leitor uma nova forma de perceber o objeto artístico. Em reflexão sobre seu percurso como escritor, Santiago relembra os textos confessionais da infância articularem-se aos discursos autobiográficos que, por sua vez, pactuariam com o ficcional. Ao lembrar a construção do menino que era obrigado pelo pai a confessar-se semanalmente ao padre da cidade interiorana onde morava, o romancista retoma a lista de “pecados” transcritos em uma folha de papel como uma das primeiras expressões

ficcionais de sua infância, posto ali haver a invenção de, em suas palavras, uma rotina menos pecaminosa e mais ajuizada, camuflando, também na fala, atitudes condenáveis:

Essas mentiras, ou invenções autobiográficas, ou autoficções, tinham estatuto de *vivido*, tinham consistência de *experiência*, isso graças ao fato maior que lhes antecedia – a morte prematura da mãe? e garantia a veracidade ou autenticidade. Aos sábados, diante do confessor, assumia uma fala híbrida – autobiográfica e ficcional? verossímil. Era “confessional” e “sincero” sem, na verdade, o ser plenamente. O menino ao confessor já era um falso mentiroso. Faço minhas as palavras contundentes de Michel Foucault em *A arqueologia do saber*: “Não me pergunte quem sou eu e não me diga para permanecer o mesmo: é uma moral de estado civil; ela rege nossos papéis. Que ela nos deixe livres quando se trata de escrever”.

Na infância, já era *multiplicadamente* confessional e sincero, era *autoficcionalmente* confessional e sincero. [...]

As histórias – todas elas, eu diria num acesso de generalização – são mal contadas porque o narrador, independentemente do seu desejo consciente de se expressar dentro dos parâmetros da verdade, acaba por se surpreender a si pelo modo traiçoeiro como conta sua história (ao trair a si, trai a letra da história que deveria estar contando). A verdade não está *explícita* numa narrativa ficcional, está sempre *implícita*, recoberta pela capa da mentira, da ficção. No entanto, é a mentira, ou a ficção, que narra poeticamente a verdade ao leitor. (ibid., p. 5)

A confissão, literal e alegórica, aludida por Santiago evidencia a construção de um indivíduo que - não mais envolto pelos dogmas da ascese cristã, que tinha na confissão uma forma de apresentar à figura divina uma avaliação de suas ações, pensamentos e sentimentos, permeada pela noção de culpa e pecado, e de construir a si mesmo por meio da ação de se enunciar ao outro, representante do divino, em um caminho de purificação – ressignifica o teor daquele que é considerado o pioneiro da autobiografia espiritual: Santo Agostinho com suas *Confissões*. A partir delas, um novo paradigma de subjetividade é criado, cujo fundamento, segundo Klinger (2012, p. 25, está na renúncia ao mundo terreno face ao divino impessoal e onipotente, diante do qual o indivíduo só pode figurar como culpado. Ora, se para “[...] o cristianismo, a categoria da subjetividade [...] tem correlação com a categoria da verdade [...]” (ibid., p. 25), o sujeito autoficcional retratado por Santiago concebe-se afastado das premissas transcendentais, como legado do Renascimento e da Reforma, sendo instigado a lançar um olhar mais realista para si mesmo. Em uma acepção moderna de literatura, teríamos nesta uma combinação de eloquência verbalmente bem tramada: para o autor ficcional, já existe a consciência pós-rousseauniana da impossibilidade de transparência na escrita, logo, cria um texto ambíguo. “A Rousseau ainda não ocorre que a vontade de ser sincero pode ser motivada

por algo a ela anterior; que a vontade de destruir todas as máscaras pode alimentar outra máscara.” (Costa Lima, 1986, p. 295)

O jogo entre a referencialidade e a ficcionalidade permite a Silviano Santiago a construção híbrida de seus textos que reúnem a preocupação autobiográfica – no relato de sua vida e suas formas de percepção do interno e externo – e a adequação à tradição canônica da ficção ocidental, à forma de Cervantes e Joyce. A verdade poética residiria exatamente no mal contado pela linguagem, o que garante o pulsar artístico da obra. Sobre isso, reflete Nascimento (2010, p. 65): “[...] A força da autoficção é que ela não tem mais compromisso algum nem com a autobiografia estrito senso (que ela não promete), nem com a ficção igualmente estrito senso (com que rompe).”

Para Nascimento (ibid., p. 66-68), uma das características dos textos autoficcionais é partir não dos grandes acontecimentos vividos pelo narrador, mas sim visar o inacabado e frágil de sua existência; essa concepção nos leva às ideias de Lyotard sobre a crise dos grandes relatos na contemporaneidade. Toda narrativa, vista como precária, acaba por retirar o papel redentor tanto da literatura quando da história, abrindo, neste espaço de antigas “verdades” e “certezas”, a lacuna da dúvida e da imprecisão. O pacto possível com o leitor passa a ser o da incerteza; a legitimidade passa a residir não mais na referencialidade histórica ou na ficção, mas no próprio relato, mas este, por sua vez, funda-se numa experiência instável, fragmentada, segundo Nascimento, marcadamente estética. Para ele, mais do que a identificação do autor com o narrador, a “instável novidade” da autoficção está no limite da ficção e não na natureza dos territórios ficção e realidade: “[...] O mais perturbador não é ver a vida convertida em romance, [...], mas perceber que o próprio tecido vital está infestado de ficcionalidade.” (p. 69)

A professora e escritora Anna Faedrich, em seu ensaio “Autoficção: um percurso teórico” (2016), a partir da leitura de Alberca e de outros teóricos da autoficção, realiza uma síntese que utilizaremos como parâmetro para a análise dos livros em questão:

Afirmar que autoficção é o exercício literário em que o autor se transforma em personagem do seu romance, misturando realidade com ficção, é condição necessária, mas não suficiente. Para evitar confusões teóricas, é fundamental um consenso mínimo do que seja literatura e ficção. Ademais, é preciso considerar diferentes aspectos da escrita autoficcional: uma **prática literária** contemporânea de **ficcionalização de si**, em que o autor estabelece um **pacto ambíguo** com o leitor, ao eliminar a linha divisória entre fato/ficção, verdade/mentira, real/imaginário, vida/obra, etc; o **tempo presente** da narrativa e o modo composicional da autoficção, que é caracterizado pela **fragmentação**, uma vez que o autor não pretende dar conta da história linear e total de sua vida; o movimento da autoficção, que é da *obra de arte para a vida* – e não da vida para a obra, como na autobiografia –, potencializando o texto enquanto linguagem criadora; **identidade onomástica entre autor,**

narrador e protagonista, que pode ser explícita ou implícita, desde que exista o jogo da contradição, criado intencionalmente pelo autor no próprio livro. E, por fim, a palavra-chave que marca a autoficção como um **gênero híbrido: a indecidibilidade**. (Faedrich, 2016, p. 44-45 – grifos da autora)

Passo às reflexões de Klinger sobre o caráter performativo da autoficção.

2.4 AUTOFICÇÃO E *PERFORMANCE*: A TEORIA DE DIANA KLINGER

[...] Eu tentava acreditar nessa história que tinha inventado para mim mesma, nessa história que ainda invento e que é a única capaz de me dar alguma resposta. Nessa história que pode ser a mais descabida, mas também a mais real. Não sei até que ponto são verdadeiras as histórias do meu avô, até que ponto é verdadeiro o que vivo agora. Nem mesmo sei se é verdadeira minha viagem. Parece que quanto mais me aproximo dos fatos, mais me afasto da verdade. (Tatiana Salem Levy)⁷²

Para Klinger, em seu *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica* (2012), o domínio da autoficção é capaz de abranger questões que marcam fortemente a contemporaneidade: o narcisismo midiático e a crítica do sujeito; os textos autoficcionalistas manifestam a dubiedade marcada, no final do século XX, pelo “desejo narcisista de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma ‘verdade’ na escrita” (ibid., p. 22). Ao conceito de autoficção como expressão literária contemporânea, ela agrega a noção de *performance*, inserindo-a em um contexto mais amplo das escritas de si a partir da visão foucaultiana.

Foucault mostra de que forma a escrita de si não é apenas um registro do eu, mas – desde a Antiguidade clássica até hoje, passando pelo cristianismo da Idade Média – constitui o próprio sujeito, performa a noção de indivíduo. O discurso autobiográfico, que se constitui na modernidade em continuidade com esse paradigma, como exacerbação do individualismo burguês, será o pano de fundo sobre o qual se constrói e, ao mesmo tempo, se destaca o discurso da autoficção, que implica uma nova noção de sujeito. (ibid., p. 22)

Articulando a noção das escritas de si como performáticas, considerando a crise da noção de sujeito na filosofia do século XX (no contexto da literatura, essa ideia será também trabalhada por Foucault quando reflete sobre a “morte do autor” e elabora os princípios do que chamou “função-autor”, anteriormente tratados neste capítulo) e a concepção de Hal Foster sobre o “retorno do autor”, Klinger teoriza sobre a autoficção como um conceito capaz de abranger tanto a ideia do renascimento do autor quanto da crítica filosófica da noção de sujeito (p. 23), articulando as instâncias da subjetividade contemporânea à escrita.

⁷² LEVY, Tatiana Salem. *A chave de casa*. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 2014. p. 97-98.

A desconstrução da categoria do sujeito cartesiano, operada por Nietzsche, tem, para Klinger, duas implicações fundamentais para a compreensão da ancoragem dos textos literários atuais: a primeira é

assumir os efeitos da morte de Deus e do homem, ou seja, da figura construída tanto pela tradição da filosofia moderna, fundada no *cogito* cartesiano, quanto pela tradição cristã na qual interioridade, renúncia e consciência de si seriam seus eixos fundantes. (ibid., p. 27)

A segunda consiste em desconstruir a categoria de “verdade” associada ao sujeito. Em *Além do bem e do mal*⁷³ (2003 a), o filósofo se questiona sobre a possibilidade de falar de um eu, e de um eu como causa de pensamentos, argumentando que um pensamento viria quando ele quer e não quando eu quero, logo, o sujeito “eu” não estaria apto ao predicado “penso” (Nietzsche, [2003 a], p. 27). Desse modo, a “[...] crítica do sujeito cartesiano se transforma assim em crítica da ‘vontade de verdade’”. (Klinger, 2012, p. 27)

A crítica e a desconstrução da ideia de sujeito continuarão ao longo do século XX; Klinger considera a declaração de Foucault sobre a morte do autor como depositária da teoria nietzschiana, pois, para o filósofo alemão, “[...] não há um ‘ser’ atrás do agir, da produção de efeitos, do vir a ser; o ‘agente’ é pura e simplesmente acrescido de maneira imaginativa ao agir – o agir é tudo” (Nietzsche, [2003 b], p. 42)⁷⁴. Conceber a ação como fundamental e não o sujeito que a pratica produzirá, na linguística e na teoria literária, uma série de reflexões que enfocarão o discurso como o ponto a ser olhado. Por isso, para Klinger, o estruturalismo se ergue como um divisor teórico importante, seguido tanto pela reformulação lacaniana da ideia de inconsciente de Freud, quanto pelo conceito de sujeito como signo vazio, de Barthes, para quem todo escrito tem como princípio a concepção de que “[...] o sujeito é apenas um efeito de linguagem.” (Barthes, 2003, p. 92 – grifo do autor)⁷⁵

Teorias como o formalismo russo e o *New Criticism* buscaram evitar a sacralização da figura burguesa do autor, fortalecida no século XIX, apagando marcas pessoais e/ou ligadas a aspectos biográficos da produção das obras literárias e compreendendo sua feitura como inscrita em “um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura” (Barthes, 2004, p. 62). Essa forma de conceber as produções artísticas em uma visada não mais

⁷³ NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal: prelúdio de uma filosofia do futuro*. Tradução: Antônio Carlos Braga. São Paulo: Escala, [2003 a].

⁷⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *A genealogia da moral*. Tradução: Antônio Carlos Braga. São Paulo: Escala, [2003 b].

⁷⁵ BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

individual e subjetiva, mas pública e anônima, culminará, segundo Klinger, na desconfiança das produções nas quais a voz do eu se faz presente: crônicas, autorretratos, memórias, confissões, cartas e diários, marginalizados, serão considerados “gêneros menores” por estarem na fronteira entre o literário e o não-literário, por recorrerem a aportes exteriores à sua estrutura/forma.

A estudiosa observa que, apesar do cenário acima descrito, a busca por obras autobiográficas nunca cessou; os leitores, segundo Sarlo (1995, p. 11 *apud* Klinger, 2012, p. 28), não foram convencidos nem pela teoria nem em sua experiência leitora “[...] de que a ficção seja, sempre e no primeiro lugar, um apagamento completo da vida”. Diante disso, Klinger propõe uma reflexão sobre a identidade do sujeito da escrita contemporânea após a crítica estruturalista, “[...] pois a desconstrução da categoria do autor *terá um efeito profundo na concepção da relação entre subjetividade e escrita*” (Klinger, 2012, p. 28 – grifo meu).

Para alcançar uma nova propositura sobre a autoficção, Klinger retoma Foucault e Barthes em seus escritos sobre as questões autorais, os mesmos discutidos em 2.2.2 dessa tese. Nesse movimento de revisão crítica, ela conclui que, na contemporaneidade, não é possível falar em função-autor ou, remetendo a Barthes, acreditar na escritura como destruição do corpo e da voz do autor; estas visões estariam circunscritas a um conceito modernista de escritura e este, por sua vez, datado e historicamente ultrapassado:

Esboçamos aqui a hipótese de que o “retorno do autor” – a autorreferência da primeira pessoa – talvez seja uma forma de questionamento do recalcado modernista do sujeito. “Retorno” remeteria assim não apenas ao devir temporal, mas especialmente ao sentido freudiano de *Wiederkehr*, de reaparição do recalcado. (Klinger, 2012, p. 30)

No século XXI, a figura autoral consiste em um produto da lógica da cultura de massas, posto atuar, cada vez mais, no campo midiático, construindo uma imagem ou discursos que interferem/ dialogam com a produção e a construção do sentido das obras: “Se além disso, o autor joga com sua imagem e suas intervenções públicas com a estratégia do escândalo ou da provocação, como é o caso de Vallejo e Cucurto⁷⁶ por exemplo, torna-se problemático afirmar ainda que ‘não importa quem fala’ (ibid., p. 30-31). Além disso, mesmo Foucault ou Barthes, em seus trabalhos posteriores, vão discutir a presença da subjetividade na escrita sem render seus escritos aos postulados da biografia do século XIX. “De fato, desde os anos setenta, os

⁷⁶ A análise de Klinger toma como *corpus* as obras *La virgen de los sicarios* (1994, do colombiano naturalizado mexicano Fernando Vallejo), *Noches vacías* (2003, do argentino Washington Cucurto) e *Nove noites* (2001, do brasileiro Bernardo Carvalho). Os autores analisados por mim, sobretudo Ricardo Lísias, também lançam mão de sua imagem midiática para construir, além do sentido de suas obras, um percurso para seus projetos estéticos.

debates pós-estruturalistas, feministas e pós-coloniais, devedores do pensamento de Foucault, não cessaram de retornar à pergunta pelo lugar de fala”. (ibid., p. 31)

O retorno do sujeito - que na antropologia encontra na autobiografia um ponto importante para que os autores em primeira pessoa expressem tanto a vertente crítica a partir da qual se relacionam com seus objetos quanto sua identificação com eles - faz-se nas obras e na crítica literária por meio da escrita de si, como ocorre com as produções de Denilson Lopes, *Nós os mortos* (1999), de *Orfeu extático na metrópole* (1998), de Nicolau Sevcenko, ou *Atentados poéticos* (2002), de Jomard Muniz de Brito. Segundo Klinger (ibid., p. 33), essas produções ressignificam gêneros consagrados, como as biografias, e consistem em respostas da crítica à “pulsão autobiográfica” em tempos de espetacularização e exposição das vivências íntimas em *chats* e diários públicos, confrontando-se “[..] à espetacularização da intimidade, fazendo com que o desejo maior da exposição se transforme numa possibilidade sutil da voz do sujeito na crítica e na autobiografia” (p. 33). Dessa forma, o sujeito que retorna, diferentemente do projetado nas autobiografias tradicionais, é a expressão de um eu que “perde sua coerência biográfica e psicológica”, em um cenário de questionamento da identidade.

Por problematizar a relação entre as noções de real (ou referencial) nos termos de Lacan⁷⁷, de ficcional e da tensão entre a presença e a falta, a autoficção, para Klinger, abarca o retorno do autor e, junto à teoria contemporânea, não se opõe à crítica pós-estruturalista do sujeito. Ao contrário, confere-lhe continuidade ao concebê-lo como inacessível, um sujeito consciente da impossibilidade de narrar-se sob um ou outro prisma – real ou ficcional.

Para posicionar-se em relação à identidade, Klinger opta pelas reflexões da argentina Leonor Arfuch que em *O espaço biográfico* (2010) reconhece-a como um conceito fragmentário e caótico, posto seu referencial teórico estar centrado em Mikhail Bakhtin (*The dialogical imagination*), para quem não há unidade entre autor e personagem nem na biografia, pois a experiência vivida não pode ser abarcada pela totalidade artística. Logo, não há identidade entre o narrador e o personagem, nem do narrador de ficção e nem do biógrafo – outrossim, há um estranhamento ou uma valoração dos fatos narrados, que não são uma reprodução fiel de acontecimentos, mas literatura. Klinger sinaliza as conclusões de Arfuch, as quais redirecionam a discussão sobre as inúmeras tentativas teóricas - desde Lejeune a De Man,

⁷⁷ “Na argumentação de Foster, o retorno do autor e o ‘retorno do real’ não implicam nenhuma volta substancialista, uma vez que ele parte do conceito de ‘real’ de J. Lacan, que o define como ‘aquilo que o sujeito está condenado a ter em falta, mas que essa falta mesma revela’ (Lacan, 1985, p. 52 [*Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*]). Para Lacan, o real (um evento traumático) seria aquilo não simbolizável, uma falta, uma ausência.” (Klinger, 2012, p. 33)

Gasparini, Costa Lima⁷⁸, entre outros - de diferenciar autobiografia, romance e romance autobiográfico; Arfuch demove o olhar das diferenças e aponta para o espaço autobiográfico, lugar onde se exercem os questionamentos seculares sobre a impossibilidade de narrar a si mesmo. Lemos em Klinger (2012, p. 39):

Assim, Arfuch conclui que, ante a impossibilidade de se chegar a uma fórmula clara e total, quer dizer, de distinguir com propriedade entre autobiografia, romance e romance autobiográfico, o problema se desloca para o “espaço autobiográfico”, constituído pelo *valor biográfico*. É neste espaço que o leitor poderá integrar as diversas focalizações provenientes do registro referencial e ficcional num sistema compatível de crenças, e onde poderá jogar “os jogos do equívoco, as armadilhas, as máscaras, de decifrar os desdobramentos, essas perturbações da identidade que constituem os *topoi* já clássicos da literatura.” (Arfuch, 2005, p. 48)

Esse deslocamento de perspectiva interessa a Klinger pela sua preocupação em articular a escrita com uma noção contemporânea de subjetividade, cujo foco incide em um “sujeito não essencial, incompleto e suscetível de autocriação” (Klinger, 2012, p. 39). Dessa preocupação decorre o olhar da autora para a origem dos textos autoficcionais, que surgem em sintonia com o narcisismo acentuado pela sociedade midiática atual, mas, diferentemente das expressões autobiográficas de outrora, que, alinhadas ao individualismo burguês, culminam no narcisismo, provocam uma reflexão crítica sobre ele.

Dessa forma, o “retorno do autor” não ocorre vinculado a uma busca pela verdade empírica, mas sim a “um jogo que brinca com a noção de sujeito real” (Klinger, 2012, p. 40); assim, esse sujeito contemporâneo mostra-se tanto em presença, em sua existência “real”, quanto em lastros pelo processo de escrita, movimentando-se assim para a produção de um “efeito de real”:

Segundo Arfuch, a *preeminência do vivencial* se articula com a obsessão de certificação, do testemunho, do “tempo real”, a imagem que transcorre ao vivo perante a e para a câmera de televisão, do “verdadeiramente ocorrido” e do efeito “vida real” (Arfuch, 2005, p. 61). [...]. O *efeito de real* no caso da autoficção, pelo contrário, quebra com a ficcionalidade e aponta para um além da ficção. Retomando a ideia de H. Foster de que o “retorno do autor” coincide com o “retorno do real”, acrescentamos que, na autoficção, o real não retorna em termos de trauma e sim de “efeito”. O “efeito de tempo real” produzido na *escrita de si* se revela agora como a função de um desejo – uma “fome de real”

⁷⁸ Em *Sociedade e discurso ficcional*, Costa Lima concebe a autobiografia como dotada de um estatuto ambíguo de leitura posto transitar entre a história e a ficção; essa concepção atenua o conceito lejeuniano de “pacto”, pois se o texto se constrói em um espaço ambíguo, a possibilidade de contrato definitivo com o leitor se dilui. (Cf. Klinger, 2012, p. 36-38)

-; o suplemento de uma falta, que é o próprio real. (Klinger, 2012, p. 40 – grifos da autora)

A autoficção, no absorver e mobilizar dos discursos midiáticos, produz a crítica e expressa a reconfiguração da subjetividade contemporânea. Ao retomar os conceitos de Philippe Gasparini, para o qual a distinção entre romance autobiográfico e autoficção se estabelece pelo que ele chama de “grau de ficcionalidade” a partir dos elementos que podem ou não ser verificados pelo leitor em relação às biografias dos autores no nível da verossimilhança, a união do verossímil ao inverossímil na autoficção inscreve-a, necessariamente, no campo puramente ficcional, sendo, portanto, menos ambígua do que a ficção autobiográfica. Klinger, contudo, vai além desta definição e afirma:

A classificação de Gasparini tem a desvantagem de que – depois de fazer o exame das diferenças – acaba por reduzir toda autoficção à “ficção”, sem mais. Como a literatura fantástica ou a ficção científica, a autoficção se apoia num paradigma não verossímil. O meu conceito de autoficção é um pouco diferente. No meu entender, a categoria de autoficção implica não necessariamente uma corrosão da *verossimilhança interna* do romance, e sim um questionamento das noções de *verdade* e de *sujeito*. (ibid., 2012, p. 42 – grifos da autora)

Além das dúvidas suscitadas pela impossibilidade de verificação ou um discurso onomástico entre autor, narrador e protagonista sob um título genérico indicativo de romance, conforme a definição de Jacques Lecarme para a autoficção, Klinger o concebe, na esteira de Doubrovsky, como um “gênero *bivalente, ambíguo, andrógino*.” (ibid., p. 43 – grifos da autora). Klinger opera, assim, uma reformulação do conceito de autoficção. Para alinhá-lo à noção de *performance*, ela parte de duas concepções emblemáticas ocorridas na passagem do século XIX para o XX: a desestabilização da noção de verdade e de sujeito proposta por Nietzsche e a crítica à noção de representação da episteme moderna, segundo as formulações de Derrida.

Essas concepções levam a uma noção de sujeito diferente do que outrora sustentava a autobiografia: o sujeito autoficcional “excede o sujeito biográfico” na medida que sua voz não é garantia de nenhuma “verdade”, um sujeito que narra fatos sem lastro, “remissão sem origem, sem substrato transcendente” – a autoficção seria aqui como um “envio”, na concepção de Klinger. “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.” (ibid., p. 45)

A partir da noção de mito presente nas *Mitologias* (1957) de Roland Barthes, Klinger afirma que a “autoficção é uma máquina produtora de mitos do escritor” (p. 46) tanto nos

momentos nos quais ele insere fatos da própria vida quanto nos questionamentos sobre a própria escrita, buscando seu espaço enunciativo enquanto escritor⁷⁹. Dessa forma, quando entende que os textos autoficcionais não se voltam para a biografia em si mas para a construção dos mitos do escritor. Este passa a ser concebido como uma figura capaz de transitar no hiato entre a mentira e a confissão, pois, segundo Barthes, o mito não é nem uma e nem outra, mas um desvio; sendo um valor não sancionado por noções de “verdade”, a noção de mito barthesiana permite conceber que a autoficção participa da criação do mito do escritor e o relato da criação de uma subjetividade cujo ponto de partida é a ambivalência “a respeito de uma verdade prévia ao texto”, culminando na perspectiva da autoficção como uma *performance* do autor.

Para compreender a noção de *performance* aqui adotada, é necessário retomar o conceito da autoficção como uma ficção de si no sentido psicanalítico: o sujeito cria um “romance da sua vida” sem polaridade entre história (como “verdade”) e ficção (como “mentira”):

A (auto)biografia que se põe no lugar da cura é a “ficção” que conta para o paciente como a história de sua vida. Quer dizer que o sentido de uma vida não se *descobre* e depois se narra, mas se *constrói* na própria narração: o sujeito da psicanálise *cria* uma *ficção de si*. E essa ficção não é verdadeira nem falsa, é apenas a ficção que o sujeito cria para si próprio. [...]

A identidade entre o discurso psicanalítico e a autoficção reside não na crença de que há verdade na ficção, mas no fato de que ambos discursos operam uma separação entre “verdade” e “fato”, e propõem uma outra noção de *verdade*: “Se a verdade de um sujeito é a ficção que rigorosamente dele se constrói, a verdade da ficção é fictícia” (Doubrovsky, 1988, p. 78). [...] Se ainda é desejável pensar em termos de “verdade”, o que parece altamente duvidoso, em todo caso em relação à autoficção este conceito não coincide com a verdade autobiográfica, nem portanto com a verdade como alguma coisa verificável. Uma única “verdade” possível reside na ficção que o autor cria de si próprio, acrescentando mais uma imagem de si ao contexto de recepção de sua obra. (Klinger, 2012, p. 47 – grifos da autora)

⁷⁹ Nas primeiras páginas do já citado romance *Descobri que estava morto* (2016), de João Paulo Cuenca - após deparar-se com a briga que o narrador tem com seus vizinhos, os barulhentos funcionários de um restaurante na zona sul do Rio de Janeiro, pela qual ele termina fichado na polícia - o leitor é informado sobre o fato que conduzirá o romance: um registro de ocorrência, datado de 2008, assinado por uma testemunha, atestava sua morte. A partir do contato perturbador com os documentos entregues pelo delegado, o narrador começa uma busca para entender o ocorrido. Nessa trajetória, emergem várias questões relacionadas à identidade do escritor, suas formas de vida, seu processo de reconhecimento e de interação sociais, as participações em eventos literários e sua visão (não redentora) de literatura. Dessa forma, há trechos em que o autor/narrador/personagem trata de sua construção/atuação como escritor: “Ser um escritor me ocupava tanto tempo que eu já não podia escrever mais nada – o texto tinha sido substituído pelo personagem no palco de alguns festivais. O projeto anunciado no texto da Granta me parecia irrecuperável. Toda vez que eu me sentava para tocar adiante, traçava umas frases soltas, fazia planos e esquemas como um atleta aposentado. Mas aquilo não dava em nada, era tudo difuso e frio.” (p. 140). Ao final do romance, após a decisão de sair de casa e ir morar no apartamento onde supostamente fora morto, o narrador reflete sobre a possibilidade de retornar ao convívio: “Voltar seria simples. O gesto é que me parecia impossível. A lembrança daquelas fotografias carregava o retrato antigo de desconhecidos. Seja lá o que tivesse a ver com aquelas pessoas, desaparecia um pouco mais a cada dia. Como eu mesmo: sem nenhuma audiência, ninguém para atuar, eu só *estava* lá.” (p. 210 – grifo do autor)

A retomada da visão de Doubrovsky nos coloca face a uma noção de “verdade” ambivalente, instável, em que um sujeito duplo, real e ficcional, ator e personagem dramatiza-se a si mesmo em um processo de construção tanto do narrador quanto do autor, daí a possibilidade de considerar a autoficção como uma *performance*. Para desenvolver esta ideia, a autora parte de duas concepções: a primeira seria a da arte enquanto *performance*, termo que na língua inglesa significa “atuação” e “desempenho” e assume, na década de 1950, no campo das ciências humanas e artes um caráter de conceito que poderia superar a dicotomia arte/vida por sua capacidade de representar a identidade cultural de forma genuína. A segunda diz respeito à ideia de *performático* desenvolvida por Judith Butler, para quem as reflexões sobre gênero passam, necessariamente, pelo questionamento acerca dos significados culturais, ideológicos e linguísticos que se inscrevem/constroem sobre os corpos como meios passivos ou instrumentos que, interpretados, emitem esses significados. (Butler, 2003, p. 27)

Butler não considera as noções de sexo e gênero como substanciais; ao contrário, elas seriam ilusórias e construídas a partir da necessidade de regular a sexualidade, sugerindo, de forma a ocultar um sentido repressor, que a heterossexualidade seria a forma mais “viável” de sobreviver. Dessa forma, para Butler (2003) as questões de identidade de gênero são, da mesma forma, uma produção discursiva, fabricada pelos sujeitos em atos *performativos*:

[...] em outras palavras, atos, gestos e desejo produzem o efeito de um núcleo ou substância interna, mas o produzem na *superfície* do corpo, por meio do jogo de ausências significantes, que sugerem, mas nunca revelam, o princípio organizador da identidade como causa. Esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são *performativos*, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são *fabricações* manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. O fato de o corpo gênero ser marcado pelo *performativo* sugere que ele não tem status ontológico separado dos vários atos que constituem sua realidade. (p. 194 – grifos da autora)

Logo, sendo uma produção constituída pela repetição de atos, gestos e atuações de signos de feminilidade ou masculinidade construídos socialmente, não há continuidade na relação sexo-gênero, posto que o primeiro não necessariamente determina o segundo. Não há, para a autora, mulher ou homem “de verdade”, pois ambos constroem sua identidade de gênero a partir de um processo artificializado e automático. Travestis e *drags* revelam a *performatividade* do gênero feminino, apontando para a descontinuidade entre sexo anatômico e gênero; dessa percepção também decorre o fato de a mulher concebida como “original” construir a sua identidade feminina a partir da reprodução do que a cultura espera dela.

A noção de *performance* de Butler não aponta para o genuíno, mas sim para a encenação, a imitação do mecanismo cultural; em seu caráter parodístico do gênero, a *performance* não supõe um original a ser imitado, parodiando, ainda, a ideia de um original. Por esse motivo a “perspectiva de Butler interessa precisamente pela desconstrução do mito de original, pois ela argumenta que a *performance* de gênero é sempre cópia da cópia, sem original” (Klinger, 2012, p. 49). Essa ideia de artifício, de comportamento ensaiado para ser reproduzido é que permite a aproximação do texto literário, da autoficção, à noção de *performance*:

O conceito de *performance* deixaria ver o caráter teatralizado da construção da imagem do autor. Dessa perspectiva, não haveria um sujeito pleno, originário, que o texto reflete ou mascara. Pelo contrário, tanto textos ficcionais quanto a atuação (a vida pública) do autor são faces complementares da mesma produção de subjetividade, instâncias de atuação do eu que se tencionam (sic) 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. Portanto, o que interessa do autobiográfico no texto de autoficção não é uma certa adequação à verdade dos fatos, mas sim a ‘ilusão da presença, do acesso ao lugar de emanção da voz’ (Arfuch, 2005, p. 42). Assim, a autoficção adquire outra dimensão que não a ficção autobiográfica, considerando que o sujeito da escrita não é um “ser” pleno, senão que é resultado de uma construção que opera tanto dentro do texto ficcional quanto fora dele, na “vida mesma”. (Klinger, 2012, p. 50)

Em 2022, Ricardo Lísias, ao lado da também escritora contemporânea Amara Moira, participou de uma conversa por ocasião da Festa Literária de Paraty, a Flip, considerada um dos eventos mais prestigiados de literatura do país⁸⁰. Mediada por Stephanie Borges, sua fala, em alguns momentos, desvia-se das perguntas feitas pela jornalista para tratar de questões que, para Lísias, envolvem a atuação da figura do autor contemporâneo em primeira pessoa. Quando a mediadora lhe pede que fale sobre o processo narrativo de *Uma dor perfeita* (2022)⁸¹,

⁸⁰ Cf. em E SE EU FOSSE... com Amara Moira e Ricardo Lísias (AD). [S. l.: s. n.], 2022. 1 vídeo (1h17 min.). Publicado no canal da Festa Literária de Paraty (FLIP). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iSyO7RXrW98>. Acesso em: 14 maio 2023.

⁸¹ LÍSIAS, Ricardo. *Uma dor perfeita*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2022.

Neste romance, o autor-narrador-personagem Ricardo Lísias, infectado pelo coronavírus, é submetido a um período de internação na pandemia de COVID-19; na UTI começa a esboçar anotações que, posteriormente, constituirão o livro em nossas mãos (“[...] A covid não me matou, como o leitor bem sabe desde que viu este romance na livraria.” (p. 28)). Como ponto de partida, há o relato do dia em que chega ao hospital em busca de solução para a leve falta de ar que estava sentindo e de como, minutos depois, encontra-se internado na UTI após um colapso respiratório no corredor do hospital. Deitado e debilitado, começa a escrever sobre sua situação (“A dor já não me deixa perceber muita coisa. [...] Não acho melhor palavra: para os sorteados, a covid traz a dor exata.” (p. 22)); a partir daí, seu radar capta as situações que se desenrolam diariamente no cenário da UTI-Covid:

especificamente a linguagem voltada para a vivência do trauma, logo colapsada e insuficiente diante de experiências humanas extremas, o escritor pede licença para falar sobre a atuação do leitor diante das obras contemporâneas, abordando principalmente sua responsabilidade na constituição dos sentidos dos livros e, por isso, seu papel, segundo ele, tão ativo quanto o do próprio autor. Ao expor um de seus incômodos diante dessa questão, Lísias afirma deparar-se tanto com a acolhida de suas obras por parte dos leitores quanto o repúdio, o qual lhe geraria reprimendas dos leitores. Segundo ele, essa reação tem a raiz em uma certa dificuldade em assumir a rede de sentidos interna que se mostra a partir da interpretação atribuída a seus escritos, a qual revelaria, entre outros, o conservadorismo, social e estético, presente nas expectativas de leitores que desejam obras nas quais tempo e espaço sejam lineares, assim como o narrador facilmente reconhecível. Essa busca é frustrada pelas obras contemporâneas pois, segundo Lísias, o papel do escritor é gerar muitas dificuldades, a fim de trazer questionamentos sobre os conflitos vividos pelas pessoas na atualidade⁸².

Além de externar a sua visão sobre a instância do leitor, há também momentos nos quais Lísias trata dos narradores contemporâneos em primeira pessoa e suas implicações, como as relacionadas à ocupação da instância de enunciação, ao uso da primeira pessoa como

as diferentes reações dos pacientes diante da doença (uns dóceis, outros exigentes de cuidados diferenciados por serem de classe alta, outros paralisados) e as situações extremas vividas por profissionais da saúde (lidar com a extensiva quantidade de mortes dos pacientes, dos próprios colegas de trabalho e de seus familiares; a exaustão; mediar os dramas familiares daqueles que iriam para processos de sedação e não retornariam mais). Há também no livro sua atuação nas redes sociais e aplicativos de conversa, momentos de interação com o universo externo (“Deixei um recado nas redes sociais explicando o que sabia do meu estado. [...] Escrevi no final um apelo, pedindo que as pessoas ficassem em casa. [...] ‘Só porque o Ricardo Lísias está dodói eu vou ficar trancado em casa?’” (p. 60-61)). Os contatos internos, com os médicos, enfermeiros e os demais pacientes da UTI, levam a movimentos narrativos que abrangem desde a macro esfera social e econômica brasileira no momento da pandemia e seu impacto sobre a vida ou a morte das pessoas até reflexões sobre o comportamento da sociedade contemporânea diante dos grandes dramas da existência, em que os gestos de mesquinhez ou de generosidade embrenham-se na representação de um cenário humano controverso. A língua é trabalhada de modo a sugerir o estado de saúde do narrador; a ausência de pontuação, as frases sintática e semanticamente incompletas e a diagramação dos períodos, que não ocupam todo o espaço entre as margens (Cf. p. 39-51), indicam colapsos, dores, delírios e as emoções vividas nos piores momentos da doença, levando o leitor à percepção da falibilidade da linguagem cujo uso, no contexto de internação, seria decisivo para informar sintomas ou compreender a própria situação: “[...] A linguagem nunca foi minha cúmplice. Não posso dizer que em algum momento cheguei a detestá-la, só que jamais dei confiança e, mais ainda, sempre me senti frustrado com os recursos de comunicação que ela me oferece. Nesse caso, eu precisava me esforçar ainda mais em todas as minhas tentativas de narrativa.” (p. 36)/ “Não posso descrever a dor. Ela é perfeita. Não tem portanto a menor ligação com a linguagem. Nenhum relato dará conta de tanta exatidão. [...]” (p. 24)

⁸² Em determinado momento, Lísias comenta o fato de leitores e críticos considerarem suas obras “corajosas” por tratarem de temas delicados e polêmicos. A essa classificação, ele problematiza: é preciso muito mais coragem para viver em um país que elegeu um governante de extrema-direita, que se mantém indiferente à necessidade de punição para os crimes políticos e humanitários vividos durante a ditadura militar, o que mais mata pessoas transsexuais no mundo do que para escrever seus livros. Em outro momento, ele afirma: “as pessoas leem como elas vivem, elas leem como elas votam, elas leem como tratam os amigos e eu também pelo menos escrevo da mesma forma”.

possibilidade de fazer intervenções sociais, as reflexões sobre a relação entre o real e o ficcional nas obras atuais. Sobre essa última questão - central para todas as discussões que movem essa pesquisa - o autor diz entender a ficção como uma instância da realidade, sendo a ficção um mecanismo que, aliado ao uso da primeira pessoa, lhe permite atingir setores da sociedade os quais, de acordo com ele, seria mais difícil atingir usando outras pessoas do discurso. Além disso, a forma como real e ficcional figuram nos objetos artísticos contemporâneos se desdobra em episódios de dimensão jurídica, como ele mencionou na Flip, decorrentes da publicação dos cinco *ebooks* da série intitulada *Delegado Tobias* (2014), que quase culminou em sua prisão sob a alegação de falsificação de documentos, ou o processo⁸³ - divulgado por ele em suas redes sociais, nos cursos que ministra e pela mídia - movido contra ele pelo ex-deputado Eduardo Cunha por ocasião da publicação de *Diário da Cadeia* (2017), pela Editora Record.

Ao relatar o episódio da quase prisão, Lísias pontua que sua soltura e a arquivagem do processo se deveram à sua cor e à sua condição social, as quais permitiram que ele se defendesse. O aplauso veemente da plateia após essa fala valida tanto a compreensão da crítica feita quanto o posicionamento de denúncia por ele assumido; ao longo de sua narração sobre o episódio, as expressões faciais e corporais, a forma de narrar evidenciam o sarcasmo em relação à atuação da Polícia Federal brasileira no caso.

Klinger pontua sobre as formas de falar de si presentes nos discursos midiáticos contemporâneos:

Leonor Arfuch assinala que o espaço midiático contemporâneo, sobretudo através da entrevista - voz e corpo “ao vivo” - oferece uma prova irrefutável da existência e da insistência do autor “real”, que deixa seu traço na escrita, mas também não quer renunciar a sua supremacia (Klinger, 2012, p. 40)

Assim, a participação de Lísias na Flip 2022 traz ao leitor sua presença e voz, suscitando a já referida “fome de real”, a necessidade midiática de certificação e de aliar a essa presença a sensação de fatos verdadeiramente ocorridos. Assim, a construção discursiva do autor brasileiro como uma voz disposta a engendrar debates que atinjam a uma determinada classe social (alvo de críticas mediadas pela literatura a fim de denunciar abusos de poder e desigualdades sociais no Brasil), a consciência, aclamada como socialmente necessária, de sua condição de homem branco, heterossexual e pertencente a uma classe social privilegiada, permitem a construção de

⁸³ Cf. MINERVINO, Tiago. Com fortuna de R\$ 14 mi, Cunha disse não poder pagar perícia de R\$ 22 mil. *Jornal UOL - política*, 07 ago. 2022. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2022/08/07/com-fortuna-de-r-14-mi-cunha-disse-nao-poder-pagar-pericia-de-r-22-mil.htm>. Acesso em: 14 maio 2024.

uma imagem do autor, seu mito, voz que, nas obras, a partir de recursos narrativos, dará vulto aos conceitos de “verdade”, “sujeito”, questionando-os.

Dessa forma, em *Uma dor perfeita* (Lísias, 2022), a voz do autor/narrador/personagem em primeira pessoa, em um autodiálogo, se questiona tanto em relação ao alcance de suas obras para fazer críticas sociais quanto sobre a legitimidade que sua instância enunciativa e debilidade física lhe dariam para fazer isso; a vivência é guiada por um narrador em tempo e espaço ficcionais, a narrativa “um palco para sua fraqueza”:

Você nem sabe o último dia que cagou e quer fazer a revolução? Que comportamento ridículo, que palhaço, meu caro: toda essa consciência, mas quando a coisa aperta, entra no melhor hospital que pode. Você não faz ideia (nem essa velha) do que é o corredor do posto lotado. Acorda, tolo, a revolução não vai sair da sua folha. Toma um calmante, fica à toa relaxando e depois inventa um texto qualquer para salvar a sua consciência. Como todos os outros, você acha que vai mudar o mundo, mas tudo que consegue é usar o belo convênio e ao mesmo tempo se dizer solidário. Inventa aí um narrador, tempo e espaço, e quem sabe um palco para sua fraqueza. Não esqueça de ser engajado: é fácil quando fica internado no hospital da elite. Agora, chora? Cobra dos outros e depois vai fazer literatura? Tenta ser sincero, meu velho, e admita: sua vida é cheia de cloroquina, meu caro artista.” (Lísias, 2022, p. 74)

A questão do “espaço de exploração que excede o sujeito biográfico” (Klinger, 2012, p. 45) aberto pela voz em primeira pessoa que retorna nas práticas de escrita contemporâneas figura em várias das perguntas feitas pela mediadora Stephanie Borges, que, como leitora e também escritora, problematiza a questão de o texto autoficcional despertar, em um primeiro momento, o interesse do leitor a partir da presença de elementos que supostamente fariam parte da vida dos autores, mas, ao contrário, entregar a eles uma narrativa que, segundo suas palavras “contrabandeia ficções” a partir do trabalho literário. Logo, a busca pela verificação resta improdutiva: “a linearidade da trajetória da vida estoura em benefício de uma rede de possíveis ficcionais” (ibid., p. 45); ao leitor, cabe, segundo Borges, “assumir que está em posição de fazer perguntas, de duvidar, de não confiar na narrativa também”, mesmo diante do discurso “real” produzido diante das câmeras, pois o autor “hoje fala com sua própria voz mas avisa ao leitor que não deve confiar em sua versão de verdade.” (Lasch, 1983, p. 42 *apud* Klinger, 2012, p. 45)

Logo, no texto autoficcional, o leitor depara-se com uma “forma discursiva que ao mesmo tempo exhibe o sujeito e o questiona, ou seja, que expõe a subjetividade e a escritura como *processos em construção*” (Klinger, 2012, p. 51 – grifo da autora). A participação de Lísias na Flip elucida a voz autoral sendo construída em um espaço público de longo alcance, oportunidade para tratar de questões que lhe são caras como escritor e como cidadão no

momento de crise política que foi a eleição presidencial de 2022. Sua fala e seu projeto estético que concebe a literatura como possibilidade de intervenção social resgatam um artifício presente na tradição literária há séculos, qual seja, a crítica a determinada classe social, contudo, a partir de outras possibilidades e formatos criativos. Moriconi, já em 2006, reflete sobre a atuação dos autores contemporâneos no circuito midiático:

[...] o autor empírico é hoje personagem com direito à poltrona e copo d'água no estúdio de TV. A discussão da obra hoje é uma triangulação entre o autor protagonista do espaço público midiático (autor, ator: máscara), o texto de referência por ele escrito e o público em geral. [...] Se na esfera pública clássica, pré-midiática, o autor era um “ser de papel” (como dele disse Barthes), ser virtual no sentido original da palavra virtual e não no sentido de virtual *on line*, hoje esse autor está disponível para apresentar seus materiais de trabalho, de tal maneira que a esfera do específico estético incorporou o *making of* como elemento de consideração. (Moriconi, 2006, p. 161)

A este ser em construção, no teatro, por exemplo, sabe-se que, quando entra em cena, se desdobra em ator e personagem, tornando-se um signo; situado entre a atuação e a representação, o ator não está somente atuando, mesmo que o personagem seja a representação de si mesmo, e nem totalmente absorvido pelo personagem; além disso, outro paradoxo se soma a essa imprecisão, que é o fato de, tanto no espetáculo teatral quanto na literatura, as dimensões de espaço e de tempo remeterem ao imaginário por serem ilusórios: “Quanto mais o ator (ou o autor do texto) entra no personagem e mais real tenta fazê-lo, mais reforça o caráter ficcional e, portanto, ilusório” (Klinger, 2012, p. 50). Portanto, quanto mais se pretende aumentar a verossimilhança na autoficção, mais se acentua, paradoxalmente, o aspecto ficcional. Aqui se opera a quebra com a concepção de autobiografia de Lejeune, que prevê uma correspondência entre a narração e a vida do autor, estabelecendo com o leitor um pacto referencial fincado em uma intenção de verdade. Na autoficção, expõe-se o sujeito ao mesmo tempo em que ele é questionado, pois ambos, subjetividade e obra, são processos em construção. “Assim, a obra de autoficção também é comparável à arte da *performance* na medida em que ambos se apresentam como textos inacabados, improvisados, *work in progress*, como se o leitor assistisse “ao vivo” ao processo da escrita (ibid., 2012, p. 51 – grifos da autora).

A leitura dos romances *Baseado em fatos reais* (2016) e *Divórcio* (2013) nos coloca frente à questão da escrita como processo. Por diferentes caminhos e razões, os dois narradores mostram-se às voltas com seus processos de escrita: a primeira pela busca do “motor” da escrita e, o segundo, no enalço da escrita como baliza para atravessar e sobreviver a um evento traumático. Nos dois casos, os romances são construídos em concomitância com a leitura que deles fazemos, de forma a testemunharmos um “[...] (ilusório, é claro) *work in progress*, [...] na

qual uma parte (o projeto do narrador) contém o todo (o romance que estamos lendo)” (ibid., 2012, p. 53)⁸⁴. Em Lísias (2013), lemos:

Agora, em fevereiro de 2012, quando estou escrevendo, sinto-me curado. Não penso mais o tempo todo no assunto [o divórcio]. Minha vida está se refazendo. (p. 36)

Dormi muito bem. A manhã demorou a passar. Fiquei o tempo inteiro organizando os últimos esboços de *Divórcio*. Nada me faria desistir do plano de começar o livro no dia 2 de janeiro. [...] (p. 225)

As primeiras linhas do romance de Vigan também evidenciam o romance sendo escrito diante de nossos olhos leitores, problematizando a história do eu que escreve, e que se percebe por meio da escrita, assim como também o próprio ato de escrever:

Gostaria de contar como L. entrou na minha vida, em que circunstâncias. [...]. Mas não é tão simples. E no instante em que escrevo esta frase, *como L. entrou em minha vida*, percebo que a expressão ganha pompa, um exagero desnecessário, uma maneira de dar ênfase a um drama que ainda não existe, uma vontade de anunciar uma virada ou uma reviravolta. (p. 9 – grifos da autora)⁸⁵

O retorno do autor está em consonância com a reconfiguração da subjetividade contemporânea, pois o sujeito que retorna não é mais pleno, “autoridade transcendente do texto” (p. 57), mas figura como “não essencial, fragmentado, incompleto e suscetível de autocriação” (p. 57):

Eu era uma romancista que havia demonstrado, várias vezes, graves sinais de perturbação, de vulnerabilidade, até mesmo de depressão.

Eu passava noites inteiras com os olhos arregalados, procurando o indício, a falha.

Uma noite, enquanto tentava explicar a François a angústia que me dominava em alguns momentos, impedia-me de respirar, enquanto me ouvia pela vigésima vez recontar tudo desde o início, multiplicar os detalhes, as anedotas, as lembranças de conversas, ele disse essa frase, sem dúvida torcendo para que ela me fizesse virar a página:

— Talvez você a tenha inventado para escrever. (Vigan, 2016, p. 247)⁸⁶

⁸⁴ Sobre isso, as primeiras e impactantes linhas do romance de Cuenca nos colocam na mesma condição de testemunhas do projeto narrativo do livro lido: “Descobri que estava morto enquanto tentava escrever um livro. Ainda não era *este* livro.” (Cuenca, 2016, p. 13 – grifo do autor)

⁸⁵ No original: Je voudrais raconter comment L. est entrée dans ma vie, dans quelles circonstances [...]. Ce n’est pas si simple. Et au moment où j’écris cette phrase, *comment L. est entrée dans ma vie*, je mesure ce que l’expression revêt de pompeux, un rien survenu, la manière dont elle souligne une dramaturgie qui n’existe pas encore, cette volonté d’annoncer le tournant ou le rebondissement. (Vigan, 2015, p. 13 – grifos da autora)

⁸⁶ No original: J’étais une romancière qui avait montré, à plusieurs reprises, des signes graves de perturbation, de vulnérabilité, voire de dépression.

Je passais des nuits entières, les yeux grands ouverts, à chercher l’indice, la faille.

Un soir, alors que je tentais d’expliquer à François l’angoisse qui me saisissait par moments, m’empêchait de respirer, alors qu’il m’écoutait pour la vingtième fois reprendre tout depuis le début, multiplier les détails, les

Dessa forma, a questão a se colocar diante de um texto autoficcional não se relaciona com os fatos biográficos dos autores, mas sim com as reflexões que essas obras trazem sobre o processo da escrita e o eu ambivalente que o mobiliza. Enfim, nas análises dos romances, considerarei

a autoficção como uma narrativa híbrida, ambivalente, na qual a ficção de si tem como referente o autor, mas não como pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente. Personagem que se exhibe “ao vivo” no momento mesmo de construção do discurso, ao mesmo tempo indagando sobre sua subjetividade e posicionando-se de forma crítica perante seus modos de representação. (Klinger, 2012, p. 57)

Após realizar o panorama teórico cujo objetivo é, além de diferenciar os conceitos relacionados à autobiografia e à autoficção, compreender a gênese a partir da qual têm início as reflexões sobre a natureza híbrida da autoficção, passo, antes de analisar a intermediação dos narradores de *D’après une histoire vraie* e *Divórcio*, à consideração de alguns aspectos relacionados ao conceito de narrador. A proposta de refletir sobre o narrador das obras *D’après une histoire vraie* (2015) e *Divórcio* (2013) conduz meu trabalho ao resgate de estudos emblemáticos sobre a instância mediadora entre o universo empírico e a voz narrativa que, por meio de sua encenação, nos permite acessar, no caso deste trabalho, os elementos do universo ficcional das obras aqui escolhidas.

2.5 SOBRE O NARRADOR CONFORME OS ESTUDOS LITERÁRIOS E SUAS TRANSFORMAÇÕES: ENTRE O CLÁSSICO, O PÓS-MODERNO E OS CAMINHOS DA NARRAÇÃO NO SÉCULO XXI

Lígia Chiappini M. Leite (1993, p. 5 – maiúsculo da autora) afirma que, desde “o início da ÉPICA, no sentido da narração de fatos, presenciados ou vividos por alguém que tinha a autoridade para narrar” eventos são narrados - de forma testemunhal ou vivencial. Existia, desde tempos imemoriais, um narrador com a autoridade para contar suas experiências, vividas/testemunhadas em outros tempos ou lugares, de forma a aconselhar os ouvintes. No decorrer dos séculos, sua atuação foi se transformando, desde a figura do narrador clássico ao pós-moderno, chegando às narrativas contemporâneas que, na perspectiva de Klinger (2012, p. 91), dissolvem a atuação tanto de um quanto de outro.

anedoctes, les souvenirs de conversations, il a eu cette phrase dont il espérait sans doute qu’elle me permettrait de tourner la page:

—Peut-être que tu l’as inventée pour l’écrire. (Vigan, 2015, p. 368)

Como primeira referência dos estudos sobre o narrador, tomo o ensaio de Walter Benjamin, escrito em 1936, que João Barrento traduz, acertadamente como “O contador de histórias – Reflexões sobre a obra de Nikolai Leskov” em 2015. Nele, Benjamin preconiza a possibilidade de os contadores de histórias tornarem-se cada vez menos presentes na sociedade, visto que

é cada vez mais raro encontrar pessoas capazes de contar uma história como deve ser. É cada vez mais manifesto o embaraço num grupo de pessoas quando alguém pede para ouvir uma história. É como se uma valiosa capacidade que parecia inalienável, a mais segura entre as que eram seguras, nos tivesse sido retirada: a capacidade de trocar experiências. (2015, p. 148)

A questão proposta inicialmente por Benjamin é o desaparecimento desses sujeitos por causa do que ele considera a perda da experiência, operada no século XX, e do saber empírico que permitia ao conhecimento passar de geração a geração. A implicação disso, segundo ele, é a mudança na forma de contar essas histórias, não mais artesanalmente, ou seja, oralmente, em que vozes anônimas apropriam-se delas para (re)contá-las e modificá-las conforme as tradições locais ou os ditames de sua própria memória, envolta em moldes subjetivos.

Em “Experiência e pobreza” (1933), Benjamin reflete sobre a “baixa cotação da experiência”, também aludida em “O contador de histórias”. O cenário do século XX – com o processo crescente de industrialização, o desenvolvimento de tecnologias que rapidamente se superam, a intensa rotina de trabalho e a consequente mudança dos hábitos familiares e sociais – não permitia mais a troca das experiências transgeracionais e isso, na visão de Benjamin, comprometia a troca de experiências partilháveis. Para ele, a noção de experiência estaria baseada em conhecimentos empíricos que superam a vivência humana individual, limitada em tempo e espaço, e alcançam valores transtemporais. As histórias seriam formas de dar uma dimensão linguística a esses valores, condensando-os, de forma prática, em narrativas que os transmitiriam às próximas gerações.

Para sustentar suas reflexões sobre o narrador contemporâneo, Klinger (2012, p. 94) faz menção ao filósofo italiano Giorgio Agamben, em sua obra *Infância e história* (2003),⁸⁷ em suas considerações sobre a experiência:

A pobreza de experiência (*Erfahrung*) diagnosticada por Benjamin é produto da catástrofe da guerra mundial, de cujos campos de batalha as pessoas regressavam emudecidas. Agamben mostra, no entanto, que hoje a destruição da experiência não precisa de nenhuma catástrofe, e que para isso basta a existência cotidiana em qualquer grande cidade. As pessoas retornam à noite

⁸⁷ AGAMBEN, Giorgio. *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003.

a sua casa extenuadas por uma quantidade de acontecimentos sem que nenhum deles tenha se tornado uma experiência.

Benjamin, ao tratar das transformações das formas épicas - desde a presença do narrador da tradição oral, momento histórico no qual a narração era considerada uma “forma artesanal de comunicação” (p. 157) por levar as marcas individuais de quem as contava, até o advento do romance, considerado em seu estudo como o prenúncio da decadência da arte de narrar (p. 152) - observa as transformações lentas pelas quais o romance passou: de seu germe, na Antiguidade até o século XIX, foi preciso esperar uma classe social surgir e ascender para que ele vivesse sua “época de ouro” (p. 153). A burguesia, no momento do capitalismo avançado, lança mão da imprensa como forma de comunicação. A partir disso, surge, segundo ele, um modo de comunicação cuja influência foi determinante para o declínio das formas épicas: a informação (p. 154). “O progressivo recuo da arte de contar deve-se em grande parte ao avanço da informação” (p. 154), por sua natureza plausível e compreensível - por isso facilmente controlável. Pelo fato de, até chegarem aos ouvintes/leitores, os acontecimentos serem contaminados por uma série de explicações, Benjamin conclui: “[...] quase nada do que acontece tem utilidade para a narrativa, praticamente tudo serve antes à informação” (p. 154). Enquanto as histórias dos narradores clássicos mantinham-se universais por séculos, a informação é fugidia e precisa de constante atualização, por isso, “ela é incompatível com o espírito da antiga narrativa.” (p. 154)

Nas reflexões de Benjamin, contudo, não há nenhum saudosismo pelo distanciamento da figura do contador de histórias ou a expressão de um sentimento de “decadência moderna”, como ele mesmo ressalta. Ao contrário, encontramos em suas reflexões sobre o narrador uma percepção de como o desenho dos movimentos humanos é traçado no mapa da história e de como esses movimentos projetaram sua economia e suas forças de produção, em que o consequente advento do romance leva a tradição oral para outra instância; enquanto nesta o contador de histórias aproveita-se da sua experiência ou das que ouviu para compor os seus relatos, o romance nasce no indivíduo isolado focalizando a vida humana em suas descontinuidades e rupturas.

Para Benjamin, os contadores de história natos são homens que sabem dar conselhos aos seus ouvintes a partir da ‘autoridade’ de suas experiências: “O conselho, entretido na matéria de uma vida vivida, é sabedoria” (ibid., p. 152); o traço característico dessas narrativas é sua natureza prática: de forma explícita ou não, o narrador clássico orienta o ouvinte por meio de uma anedota, de um provérbio – os quais, por sua vez, antes de serem uma resposta ou

sugestão, são a continuação de uma história que se desenvolve – pois a capacidade de receber conselhos está intimamente ligada à de expor uma situação em palavras. No entanto, “se ‘dar conselhos’ começa hoje a soar antiquado, a culpa é de uma situação em que a experiência foi se tornando cada vez menos comunicável” (ibid., p. 151). Esse sintoma não consiste em decadência, mas sim em um afirmativo das transformações pelas quais passou o narrador serem simultâneas às “forças produtivas históricas e seculares que arrancam progressivamente tais narrativas do discurso falado, conferindo simultaneamente uma nova beleza àquilo que vai desaparecendo” (ibid., p. 152). Sobre as transformações acerca das formas de narrar, Silviano Santiago reflete em “O narrador pós-moderno” (1989):

Não se trata, pois, de olhar para trás para repetir o ontem hoje (seríamos talvez historiadores mais felizes, porque nos restringiríamos ao reino do belo). Trata-se antes de julgar belo o que foi e ainda o é – no caso, o narrador clássico - e de dar conta do que apareceu como problemático ontem – o narrador do romance -, e que aparece ainda mais problemático hoje – o narrador pós-moderno. (p. 41)

Pelo objetivo proposto em meu trabalho, o de analisar o narrador autoficcional, considero o estudo de Silviano Santiago sobre o narrador pós-moderno um ponto de intermediação entre as concepções de narrador clássico e moderno, discutidas por Benjamin, e o contemporâneo, embora, para refletir sobre este último, seja necessário considerar que ele ainda guarda semelhanças com o narrador da pós-modernidade, como assinala Eurídice Figueiredo (2013):

[...] o romance autoficcional costuma ter as características apontadas para o romance pós-moderno: a fragmentação formal, a ausência de linearidade, a descrença na possibilidade de se oferecer uma verdade, a crise do sujeito, a autorreferencialidade: o escritor/narrador/personagem encena a escrita de si, rompendo a ilusão romanesca (típica do romance moderno, sobretudo do século XIX). Esse escritor fictício, que aparece como narrador e personagem da autoficção, em geral é irônico, fala de si mesmo de maneira depreciativa, mordaz; como elemento positivo nessa figura de escritor, destaca-se uma certa devoção ao ato da escrita (p. 66).

Figueiredo considera a autoficção como parte de um processo de transformação do romance no último quarto do século XX e cujo procedimento se reforça a partir do novo século. Ao focalizarmos a narrativa contemporânea, observamos que, embora o narrador autoficcional utilize-se da fragmentação formal e dos demais aspectos levantados na citação acima (todos latentes tanto em Vigan quanto em Lísias), há uma complexificação de questões relacionadas ao narrar causada pelas transformações histórico-culturais presentes na contemporaneidade, conforme ressalta Klinger (2008/2012) ao tratar, sobretudo, do crescente da cultura midiática,

que promove espaços onde os indivíduos são estimulados a expor sua intimidade, em arroubos narcisistas, e da noção filosófica de crítica ao sujeito cartesiano, agora consciente da impossibilidade de haver uma verdade na escrita em primeira pessoa: “[...] a autoficção se inscreve no coração do paradoxo deste final de século XX: entre o desejo narcisista de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma ‘verdade’ na escrita” (KLINGER, 2008, p. 18-19).

Silviano Santiago (1989) inicia o seu estudo com as principais perguntas para compreender o narrador pós-moderno em sua perspectiva:

Quem narra uma história é quem a experimenta, ou quem a vê? Ou seja: é aquele que narra ações a partir da experiência que tem delas, ou é aquele que narra ações a partir de um conhecimento que passou a ter delas por tê-las observado em outro?

No primeiro caso, o narrador transmite uma vivência; no segundo caso, ele passa uma informação sobre outra pessoa. Pode-se narrar uma ação de dentro dela, ou de fora dela. [...] No primeiro caso, a narrativa expressa a experiência de uma ação; no outro, é a experiência proporcionada por um olhar lançado. Num caso, a ação é a experiência que se tem dela, e é isso que empresta autenticidade à matéria que é narrada e ao relato; no outro caso, é discutível falar de autenticidade da experiência e do relato porque o que se transmite é uma informação obtida a partir da observação de um terceiro. O que está em questão é a noção de autenticidade. (ibid., p. 38)

No trecho acima, Santiago busca refletir sobre as diferentes perspectivas que o narrador assume face aos eventos narrados, sejam eles contados a partir da vivência e ou observação; a última possibilidade, a observação, comprometeria a autenticidade, que passa a ser construída na narrativa a partir da verossimilhança, produto da lógica interna do relato, pois o “narrador pós-moderno sabe que o “real” e o “autêntico” são construções de linguagem” (ibid., p. 40); dessa observação da vivência alheia, apartada da experiência do próprio narrador, decorre a sua “sabedoria”:

o narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador. Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não) da platéia, da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; ele não narra enquanto atuante. (ibid., p. 39)

Desse modo, o narrador pós-moderno não visa a verdade e sim a “autenticidade, calcada ainda na ideia da verossimilhança. Seu poder viria do olhar aguçado lançado ao mundo e da objetividade com que apresenta os fatos” (Abed, 2016, p. 29). Diferente do narrador clássico, o narrador pós-moderno assume a sua precariedade de experiências, deslocando, assim, o foco das vivências pessoais para uma narrativa supostamente objetiva que abre espaço aos

personagens, os quais determinam o teor da trama protagonizada sem a expectativa de transmitir uma sabedoria, dada a complexidade dos acontecimentos por eles dramatizados. A sabedoria que Benjamin afirmava existir no relato clássico e inexistia nas narrativas modernas, Santiago admite como possível nas obras pós-modernas: como repórter ou espectador, o narrador, como parte da sociedade do espetáculo, “levanta questões a respeito da autenticidade de um relato a partir do olhar ao outro que a experimenta, e não da experiência própria” (Scamparini, 2018, p. 218).

Klinger (2012, p. 93) faz pontuações para os romances por ela analisados em seu estudo que também contemplam as obras *Divórcio* e *D’après une histoire vraie*, mais especificamente sobre seus narradores, os quais “não parecem se encaixar nem no tipo tradicional (aquele que transmite uma experiência), nem no moderno (introspectivo), nem no pós-moderno (observador)”, pois, nos livros analisados, por ela e por mim, “a narrativa decorre ao mesmo tempo da vivência e da observação. Estes narradores se interessam pelo outro como o narrador-jornalista, mas não como espetáculo que assistem da plateia, pois se envolvem com ele [...]”. Em minhas análises, é possível afirmar que esse envolvimento consiste no eixo em torno do qual as narrativas são escritas, movendo suas tramas: a suposta amizade entre L. e Delphine, com seus desdobramentos trágicos, possibilitam a escrita do livro em si, em seu teor de *thriller* psicológico, assim como a relação de Ricardo com sua ex-esposa jornalista promove a escrita como corrida em direção ao reequilíbrio do narrador e, no percurso - que compreende o relato inicial de sua “queda”, nas primeiras páginas do romance, à sua (re)composição física e narrativa no último capítulo – as denúncias às corrupções presentes nas instâncias midiáticas, controladas pelos interesses de uma classe social dominante retratada como decadente, embrutecida e acrítica. O narrador contemporâneo

não coloca seu relato no lugar de um conhecimento [...] sobre o outro, nem pretende falar *em nome dele*, mas narra sua vivência [...] subjetiva, na relação com o outro. Daí a importância da primeira pessoa, a exposição do artifício da escritura, que – contra qualquer transparência representacional – torna “opaca” a escrita sobre o outro. Por isso é crucial a convergência das duas perspectivas: a escrita sobre o outro só será possível se ao mesmo tempo se põe em dúvida o sujeito mesmo dessa escrita. (Klinger, 2012, p. 94 – grifo da autora)

Em entrevista a Ana Faedrich, Evando Nascimento (2014) afirma que trazer experiências pessoais para a escrita do texto literário não é uma ação exclusiva da contemporaneidade e, na autoficção, o inserir de dados autobiográficos seria parte de um conjunto de dispositivos ficcionais, uma técnica narrativa que influencia o processo de recepção

da obra. “Certamente nem todo aproveitamento da experiência pessoal ocorre como autoficção, mas esse é um dos mecanismos fundamentais, sobretudo para a literatura hoje” (ibid., p. 219). Dessa forma, o narrador autoficcional parte de um ponto diferente do pós-moderno, narrando experiências conhecidas/vivenciadas por ele, o que lhe permite, de alguma forma, resgatar a “autoridade” sobre o fato vivenciado.

O narrador pós-moderno, ao assumir-se como observador, passa a identificar-se com o leitor, que seria um segundo espectador:

[...] Tanto um quanto outro vivenciam uma situação de privação da exposição da própria experiência na ficção e assumem o lugar de observadores desvelados da experiência *do outro*. Na *escassez de vivência* de ambos se manifesta o prestígio que adquire a personagem na ficção pós-moderna; narrador e leitor se conceituam como espectadores de uma ação alheia que os arrebatava, emociona e seduz. (Lima, 1998, p. 123 – grifos do autor)

Assim, no romance pós-moderno, a ação se transforma em representação, ganhando o significado de imagem (fato que Lima afirma não estar somente na literatura, mas também no cinema, no teatro e na dança). Diante disso, cabe ao leitor observar os fragmentos de que se compõem as obras, para o narrador e para os entrecruzamentos operados pela narrativa a fim de fruir uma

[...] experiência do olhar, do observar, pois somente dotado dessa experiência do ver é que seremos capazes de perceber que o narrador que observa é a representação viva da contradição e da redenção da palavra na época da imagem. (ibid., p. 126)

Para Carolina Abed (2016, p. 30), a pós-modernidade marca uma época situada no final do século passado. Nas duas primeiras décadas do século XXI, teríamos, segundo ela, a literatura contemporânea, cujas composições refletem a relativização das proposições de Benjamin, para as narrações clássicas, e das de Santiago, para as pós-modernas:

Temos, por um lado, um suposto resgate do narrador que mergulha a vida em sua própria experiência para narrá-la (como nos muitos exemplos de autoficção que marcam a produção literária recente), e por outro, uma procura por certo hibridismo de fontes de informação narrativa, que ecoariam a proposição de Santiago pela recusa à subjetividade. Mas os resultados, tanto de uma corrente quanto de outra, apontariam para um novo tipo de narrador. (ibid., p. 30-31)

A consciência do narrador contemporâneo de que é impossível ao indivíduo conhecer a si mesmo, aos outros ou mesmo ordenar racionalmente suas experiências, sejam internas ou externas, traz em si uma desconfiança que incide no real, nos outros e no próprio indivíduo. Por

isso, o narrador contemporâneo não se aventura a oferecer conselhos por haver a desconfiança “até mesmo da linguagem e de sua capacidade de retratar nuances e sutilezas psíquicas e sociais” (Abed, 2016, p. 31-32). Esse narrador, hesitante quanto à representação da realidade, torna difuso o contorno entre as concepções de “realidade”, “verdade”, “verossimilhança”, tornando insustentável para si qualquer autoridade antes convencionada à instância do narrador⁸⁸.

Em relação à discussão sobre a autenticidade, ela está na base das produções do narrador autoficcional, pois ele questiona essa noção, revelando a ambiguidade e a ambivalência do eu que dá voz às histórias. Se há, no relato pós-moderno, o desejo por desmascarar o processo da mimese tradicional, utilizando, para isso, os processos metalinguísticos, de intertextualidade (como a ironia e o pastiche como estratégias de embuste – cf. Lima, 1998, p. 127), na autoficção há narradores em primeira pessoa encenando seus processos de escrita, não mais narrando “em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador”, mas, ao contrário, imiscuindo-se nos fatos de modo a tornar, conforme assinala Faedrich (2016, p. 44-45), o relato indecível em relação à identidade narrativa.

Quanto ao distanciamento operado pelo narrador pós-moderno em relação ao narrador clássico, no sentido de observar o fato para dele se informar e não para narrar acontecimentos retirados de sua própria experiência (Santiago, 1989, p. 39), assinalo que o narrador autoficcional resgata suas experiências para narrá-las, contudo, sob a margem da indecidibilidade, não mais desejando, como o narrador clássico, o partilhar de suas experiências, ou como o narrador pós-moderno, o repensar das estruturas textuais que mobiliza, muitas delas de textos ditos clássicos pelas tradições da literatura e da cultura, quando estruturam suas obras “[...] sob a forma de uma coleção de fragmentos relativamente desconexos, pondo em causa o código literário que induz o leitor a procurar sentido” (Lima, 1998, p. 133). O narrador autoficcional, ao rejeitar verdades consolidadas para assumir, na visão de Jean Bessière⁸⁹ (citado por Abed, 2016, p. 33), o “ponto de vista de lugar nenhum”, torna evidente

⁸⁸ Sobre esse contorno difuso entre o ficcional e os referentes reais, temos em um trecho da narrativa de *A chave de casa*, de Tatiana Salém Levy, um trecho elucidativo: “**Conto (crio) essa história dos meus antepassados**, essa história das imigrações e suas perdas, essa história da chave de casa, da esperança de retornar ao lugar de onde eles saíram, mas nós dois (só nós dois) sabemos ser outro o motivo de minha paralisia. **Conto (crio) essa história** para dar algum sentido à imobilidade, para dar uma resposta ao mundo e, de alguma forma, a mim mesma [...]” (Levy, 2014, p. 133 – grifos meus)

⁸⁹ BESSIÈRE, Jean. *Le roman contemporain ou la problématique du monde*. Paris: Presses Universitaires de France, 2010.

a disjunção máxima, posto que não tenta organizar o mundo que narra. [...] Com isso, expõe também a máxima problematização do mundo. Parte de uma interrogação que não implica nenhuma resposta; não apenas por não procurar essa resposta, mas por acreditar que ela não exista de fato.

Para Bessière (*apud* Abed, 2016, p. 35) a marca da narrativa contemporânea não consiste em uma crise de representatividade do mundo, mas “antes disso, e mais essencialmente, a crise da própria apreensão do mundo”. A crítica aos discursos e representações sociais precisaria ser realizada a partir de uma pluralidade de visões que não pretendem interpretar o mundo, mas “acrescentar um discurso possível à gama de discursos existentes” (*ibid.*, p. 35). Assim, o narrador trata a realidade como uma possibilidade “dentro de uma configuração múltipla do real, para a qual o romance apenas empresta uma significação. É a problematização, e não a representação, que valida a obra na contemporaneidade”. (*ibid.*, p. 35-36)

Se Benjamin constata, no início do século XX, a extinção da forma, do propósito e da matéria a partir dos quais o narrador clássico contava suas histórias, é possível observar, nos textos autoficcionais, um resgate da experiência vivida pelo narrador. Contudo, ela passa a ser, nessas narrativas, uma

experiência acontecida, mas também imaginada, desejada enquanto memória; a forma é o narrar autoficcional, ansiado, quase uma necessidade, com características documentais e ficcionais que juntas mantêm a ambiência da dúvida. (Scamparini, 2018, p. 227)

O advento da internet ofereceu diversos espaços nos quais é possível ao eu ficcionalizar-se, seja em blogs, entrevistas ou em redes sociais, mas essas manifestações figuram como parciais, fragmentadas, ficcionalizadas. Ao considerar a autoficção como uma resposta à explosão de narrativas vivenciais, esse narrador em primeira pessoa, conforme já explicitado nas teorizações de Klinger (2012), sendo considerado uma encenação do autor, responde às demandas do real a partir do emprego de uma suposta autenticidade que, propositalmente, confunde o leitor, pois este, ao ler romances ficcionais, não espera que as obras estabeleçam uma relação direta com o real. O narrador autoficcional “toma a consciência espessa de um eu narrador-personagem que atua para embaralhar uma suposta busca por autenticidade cujo parâmetro seria a figura do autor real. (Azevedo, 2008, p. 42)

René Wellek e Austin Warren em *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários* (2003), refletem sobre as particularidades do narrador em primeira pessoa em narrativas anteriores às contemporâneas:

Contar uma história em primeira pessoa (a *Ich-Erzählung*) é um método a ser cuidadosamente confrontado com outros. Tal narrador não deve, naturalmente, ser confundido com o autor. O propósito e o efeito da narrativa na primeira pessoa variam. Às vezes, o efeito é tornar o narrador menos nítido e “real” que os outros personagens. Por outro lado, *Moll Flanders* e *Huck Finn* são centrais para as suas histórias. Na “Casa de Usher”, a narrativa em primeira pessoa de Poe capacita o leitor a identificar-se com o amigo neutro de Usher e a recuar com ele no final catastrófico [...]. (p. 300)

No século XXI, a partir das obras aqui analisadas e de outras, utilizadas no decorrer deste capítulo, é possível observar que a diferenciação entre as instâncias composicionais narrador/autor do texto literário se diluem: o personagem-narrador pode ou não ser o autor, o que nos mostra que os narradores autoficcionais valem-se dessa falta de limites contida em seu material híbrido e da liberdade que a escrita proporciona para gerar questionamentos acerca de diversos aspectos sócio-históricos e estéticos atuais, como a própria noção de autoria na contemporaneidade, a defesa da liberdade criadora, além de potencializar as discussões sobre as noções de verdade e de representação. Segundo a escritora contemporânea Nara Vidal (2024), isso se deve à “compreensão, por parte do autor, de que ele não tem qualquer compromisso com os fatos, e isso não se deve à má-fé, e sim à impossibilidade de reviver o tempo passado, até mesmo o verbal”.

Esse processo de diluição entre as instâncias do autor e do narrador, na autoficção, se mobiliza a partir de duas estratégias: (i) as passagens nas quais a voz do autor e do narrador se confundem entre experiências ficcionais e as que possuem referentes reais e (ii) os trechos metanarrativos em que se evidencia o processo de escrita dos livros, estratégias a partir das quais, segundo Klinger (2012), produzem-se os mitos do escritor. O narrador autoficcional, ao operar com o hibridismo a partir do qual tece sua narrativa, coloca em suspenso o ficcional e o confessional. A diluição das instâncias autor-narrador permite a Klinger (2012) aproximar a noção de *performance* dessas narrativas, definindo-a como uma estratégia de dramatização utilizada pelo narrador autoficcional que encena sua escrita diante do leitor.

Dessa forma, passo à análise da obra de Vigan, a fim de analisar como essas estratégias balizam a voz da narradora homônima ao desempenhar a sua *performance* narrativa.

3. A NARRADORA EM *D'APRÈS UNE HISTOIRE VRAIE* DE DELPHINE DE VIGAN: AUTOFIÇÃO E PERFORMANCE

3.1 APRESENTAÇÃO GERAL DO ROMANCE E PROPOSTA DE TRABALHO

Encontro, enfim, o ponto para o qual convergem as teorias presentes no capítulo anterior: a análise das obras que compõem essa pesquisa. Início pelo olhar ao romance de Vigan, resgatando alguns pressupostos teóricos que balizam a compreensão da narradora em primeira pessoa da obra da escritora francesa (os quais, posteriormente, também auxiliarão na análise de *Divórcio*, de Ricardo Lísias).

Em primeiro lugar, volto às considerações da professora Anna Faedrich (2016, p. 44-45), rememorando a autoficção como “uma prática literária contemporânea de ficcionalização de si”, na qual o tempo presente e a fragmentação formal são modos composicionais dos relatos que, diferentemente das autobiografias, fazem o movimento da obra de arte para a vida, estimulando as práticas literárias de que se servirão os processos narrativos. A alusão à fragmentação presente na forma de expressão do relato autoficcional abre um espaço produtivo para a apresentação da estrutura gráfica do romance *D'après une histoire vraie*, que se organiza em três grandes capítulos, os quais, por sua vez, subdividem-se em cinquenta e quatro “subcapítulos” não nomeados, apenas sugeridos por meio da disposição gráfica a partir da qual são organizados (eles começam no alto da página e terminam em um espaço em branco). No interior de cada um desses subcapítulos, por seu turno, a narração ainda se divide por meio dos espaços em branco deixados pela narradora, constituindo-se, assim, também em fragmentos; estes espelham a narrativa não linear do romance, que ora investe na volta ao passado, com a inserção de lembranças, descrições, retomadas de assuntos⁹⁰, ou em saltos que sugerem o

⁹⁰ Sobre tais digressões, Gasparini (2014, p. 216) afirma que as escritas do eu contemporâneas abarcam produções nas quais a fragmentação e a metadiscursividade são as diretrizes para a constituição de obras que, como a de Vigan, trazem constantemente à tona, na narrativa, pensamentos e digressões (cf. item 2.2.3 desse trabalho). Em *D'après une histoire vraie*, esse movimento, relacionado ao ritmo narrativo, confere lentidão à exposição de alguns fatos, gerando expectativa ou, em outros momentos, a sensação de que o texto foi escrito em forma de espiral, pois as rememorações, muitas vezes, dão ao leitor a impressão de já terem sido abordadas pela narradora em momentos anteriores; contudo, ao cotejarmos os trechos parecidos, veremos que a semelhança é uma ilusão, pelo uso de palavras diferentes ou expressões (re)trabalhadas que ajustam a lente narrativa na composição dos personagens, conforme é possível observar nas transcrições a seguir, nas quais a narradora examina a fragilidade: “No Salão, naquele sábado, dei autógrafos sem parar. [...] Estava permeável. Vulnerável.” (Vigan, 2016, p. 12)/ “Escrevo esta cena hoje com tudo que ela contém de cansaço e exagero porque tenho quase certeza de que, se ela não tivesse acontecido, eu não teria conhecido L. L. não teria encontrado em mim esse território tão frágil, tão instável, tão quebradiço.” (ibid., p. 13)/ “Foi sem dúvida assim que L. se instalou em minha vida, com o meu consentimento, por uma espécie de feitiço progressivo. Já tentei várias vezes descobrir a falha que me deixou tão vulnerável. Tão permeável.” (ibid., p. 139)

desdobramento futuro das ações representadas. Reproduzo abaixo páginas da edição francesa, para melhor visualização da estrutura gráfica do livro:

Figura 1 – Reprodução da estrutura gráfica do romance *D'après une histoire vraie*



Fonte: Vigan, 2015, p. 21-25

Esse recorte consiste no segundo subcapítulo (p. 21-24) de “Sedução”, o primeiro capítulo do livro. Como é possível observar, o subcapítulo é dividido em três momentos que rememoram a infância e a adolescência da narradora Delphine, ocasião em que ela confessa: “Ser o foco, mesmo por um instante, suportar vários olhares ao mesmo tempo, era simplesmente impensável”⁹¹ (Vigan, 2016, p. 15). Na edição brasileira, tais subcapítulos ganham destaque com a letra inicial de cada um impressa em fonte maior que as demais.

Essa fragmentação não transparece somente na estrutura gráfica a partir da qual o romance é organizado, mas é manifesta também, em vários momentos, quando se trata da

⁹¹ No original, temos: “Être au centre, ne serait-ce qu’un instant, supporter plusieurs regards à la fois, était tout simplement inenvisageable”. (Vigan, 2015, p. 23)

condição emocional da narradora. A forma/conteúdo fragmentários constituem-se como uma das características da autoficção, a qual não pretende abarcar toda a história de uma vida, como nas autobiografias, o que, segundo Doubrovsky (2014, p. 124) não seria mesmo possível pela mudança na própria concepção de sujeito na contemporaneidade, concebido como “quebrado, dividido, fragmentado, em caso extremo, incoerente” (*apud* Martins, 2016, p. 38): as cisões no texto passam a ser significativas para a expressão desse eu “permeável”, “quebradiço” - como diz a narradora Delphine - que reinventa (ou, nas palavras de Doubrovsky, “modela”, “roteiriza”) sua vida a partir das várias percepções cultivadas acerca de si mesmo, suas memórias e a revelação de suas impermanências.

Em relação ao tema da fragmentação como reflexo da consciência acerca da impossibilidade de abarcar o “todo” de uma história de vida em um processo de escrita, seja nas autobiografias ou nas autoficções, assim como o questionamento sobre o “valor biográfico”, nas palavras de Arfuch (2010, p. 55-56), qual seja, a capacidade de organizar uma narração sobre a vida do outro, que, por sua vez, passa por um processo de identificação e de valorização e, conseqüentemente, espelha uma busca do narrador e do leitor por refletir sobre a vivência “por si só fragmentária e caótica da identidade” (*ibid.*, p. 56), acredito ser importante abrir um parêntese para resgatar a obra de Vigan publicada anteriormente à *D’après*, intitulada *Rien ne s’oppose à la nuit*, na qual essa temática já se fazia presente. Também escrita a partir de uma estrutura fragmentada, há nela um questionamento da narradora sobre a possibilidade de narrar a totalidade de uma experiência, sendo “seu valor literário um resultado inevitável da escritura, da reconstrução subjetiva”⁹² (Castagnès, 2019, p. 6):

O que eu tinha imaginado? Que seria possível contar a infância de Lucile a partir de uma narração objetiva, onisciente e todo-poderosa? Que era suficiente me aproveitar do material que me fora confiado e fazer a minha escolha, ou seja, a minha barganha? Mas com que direito?

Sem dúvida eu esperava que, dessa matéria estranha, surgisse uma verdade. Mas a verdade não existia. Eu não tinha mais que peças esparsas e o simples fato de ordená-las já representava uma ficção. Seja lá o que eu escreva, estarei no campo da fábula. Como pude imaginar, por um instante, dar conta da vida de Lucile? O que eu procurava, no fundo, senão abordar a dor de minha mãe, explorar seus contornos, as dobras secretas, a sombra projetada?

A dor de Lucile fez parte da nossa infância e mais tarde da nossa vida adulta, a dor de Lucile sem dúvida nos constituiu, à minha irmã e a mim. Ainda assim, qualquer tentativa de explicação está fadada ao fracasso. Então, devo me contentar em escrever recortes, fragmentos, hipóteses.

⁹² No original de Castagnès, temos: “[...] sa valeur littéraire, elle se manifeste surtout comme le résultat inévitable de la mise en écriture, de la reconstruction subjective.” (2019, p. 6)

A escritura nada pode. No máximo, permite-nos colocar as questões e interrogar a memória.⁹³ (Vigan, 2022, p. 42-43 – tradução minha)

Dessa forma, é possível observar que as reflexões acerca da concepção de verdade, o questionamento sobre a identidade, as questões sobre a escrita, o interesse por discutir a mentalidade contemporânea e o olhar para a fabricação de ficções de si nas plataformas digitais e em outros meios de comunicação não são próprios à obra *D'après une histoire vraie*, mas fazem parte da rede de interesses da escritora. É possível reforçar essa afirmação considerando sua obra *Les enfants sont rois*, de 2021, cujo fio condutor é a contemplação do culto à telerrealidade, do consumo das cenas cotidianas produzidas pelas celebridades nas redes sociais e a exposição/inserção, cada vez mais precoce, das crianças nesse universo.

Voltando ao resgate dos pressupostos teóricos relacionados à autoficção antes de iniciar a análise da obra de Vigan, se em primeiro lugar considere o aspecto fragmentário desses textos, exposto nos parágrafos acima, em segundo lugar, retomo as afirmações de Klinger (2012) sobre as narrativas autoficcionais serem ambivalentes e não terem como referente o autor no sentido biográfico, mas sim como personagem construído discursivamente (p. 57); em uma “forma discursiva que ao mesmo tempo exhibe o sujeito e o questiona, ou seja, que expõe a subjetividade e a escritura como *processos em construção*” (p. 51 – grifo da autora), o texto literário torna-se passível de comparação às *performances* por simular o processo de escrita, apresentando-se como inacabado, improvisado, “*work in progress*”, que transmite ao leitor a sensação de estar diante de um processo de escrita que acontece “ao vivo”, fabricado/dramatizado no momento mesmo da leitura. Enfim, a autoficção só pode ser concebida como uma *performance* por “participar da criação do mito do escritor, uma figura que se situa no interstício entre a ‘mentira’ e a ‘confissão’” (p. 46), pela relação existente entre as experiências relacionadas à biografia do escritor e a trama construída pelo narrador; desse

⁹³ No original, temos: “Qu'avais-je imaginé? Que je pouvais raconter l'enfance de Lucile à travers une narration objective, omnisciente et toute-puissante? Qu'il me suffisait de puiser dans le matériau qui m'avait été confié et faire mon choix, autant dire mon petit marché? Mais de quel droit?”

Sans doute avais-je espéré que, de cette étrange matière, se dégagerait une vérité. Mais la vérité n'existait pas. Je n'avais que des morceaux épars et le fait même de les ordonner constituait déjà une fiction. Quoi que j'écrive, je serais dans une fable. Comment avais-je pu imaginer, un seul instant, pouvoir rendre compte de la vie de Lucile? Que cherchais-je au fond si ce n'était approcher la douleur de ma mère, en explorer le contour, les replis secrets, l'ombre portée?”

La douleur de Lucile a fait partir de notre enfance et plus tard de notre vie d'adulte, la douleur de Lucile sans doute nous constitue, ma soeur et moi. Pourtant, toute tentative d'explication est vouée à l'échec. Ainsi devrai-je me contenter d'en écrire des bribes, des fragments, des hypothèses.

L'écriture ne peut rien. Tout au plus permet-elle de poser les questions et d'interroger la mémoire”. (Vigan, 2022, p. 42-43)

modo, o relato autoficcional institui-se como um espaço de “criação de subjetividade, a partir de uma manifesta ambivalência a respeito de uma verdade prévia ao texto [...]” (ibid., p. 46).

Em *D’après une histoire vraie*, quem faz do texto o palco para sua dramatização é Delphine, a narradora em primeira pessoa e protagonista do romance: “No início do texto, Vigan faz quase tudo para que o leitor acredite que um pacto autobiográfico foi firmado, exceto pelo fato de não colocar seu nome completo no texto, apenas seu primeiro nome [...]” (Rodgers, 2019, p. 35)⁹⁴. Como exposto no capítulo teórico, Klinger (ibid., p. 50) estabelece uma analogia entre a literatura e as artes cênicas, aproximando a arte da *performance* à autoficção, observando nestes textos a atuação de um sujeito ambíguo, ator e personagem, escritor e narrador, que, quando entra em cena

[...] passa a “significar”, a virar signo, desdobrando-se em ator e personagem. O ator situa-se assim entre dois polos: o da atuação e o da representação. Essa ambivalência é insalvável: o ator nunca poderá estar somente “atuando”, mesmo que ele represente a si mesmo, nem poderá estar completamente possuído pelo personagem. Este paradoxo está em relação a um outro, que atinge tanto a representação teatral quanto à (sic) escrita: no espetáculo teatral, como no texto de ficção, espaço e tempo são ilusórios, na cena e no romance tudo remete ao imaginário.

Tomada por esse paradoxo, a narradora-protagonista, em um jogo performático, nos confessa a sua crise criativa após a escrita de seu romance anterior - um relato autobiográfico no qual ela revelava segredos familiares - que alcançou amplo sucesso, impactando milhares de leitores. Dessa forma, evidencia-se, em vários momentos da narrativa, o livro sendo escrito, deixando à mostra, por um lado, a encenação de seu processo de escrita e, por outro, a consciência da narradora acerca de seu fazer narrativo.

Como dito anteriormente, a fábula de *D’après une histoire vraie* se divide em três grandes capítulos. O primeiro deles, chamado “Sedução”, conta com dezesseis subcapítulos, que narram as crises existenciais da narradora e protagonista Delphine com sua profissão e com os efeitos causados pela popularidade que seu livro anterior alcançou, seu processo de mediatização e os consequentes efeitos emocionais e físicos dele advindos. Exausta, vulnerável, fragilizada, ela nos confessa que, quando estava se preparando para escrever um livro para o qual tinha feito diversas anotações, conhece L., uma *ghost-writer*, em uma festa. L. torna-se amiga, confidente e, como veremos, o duplo de Delphine. Assim, no primeiro capítulo, narra-

⁹⁴ No original, temos: “En début de texte, Vigan fait presque tout pour faire croire à la lectrice qu'un pacte autobiographique est passé, hormis le fait qu'elle ne met pas son nom dans le texte, seulement son prénom [...]” (Rodgers, 2019, p. 35)

se a construção tanto da identidade da narradora - enquanto escritora, mãe, amiga, companheira - e da personagem L., suas características físicas e a complexidade de seu aspecto psicológico, em uma mescla de beleza, suavidade, feminilidade, sofisticação, artificialidade, inteligência, poder de coação e fúria. A partir de um extenso panorama de situações vividas por ambas, a narradora, modula a linguagem e deixa à mostra os processos indicativos de que ela está conduzindo a narrativa de forma consciente:

Ainda hoje é difícil explicar como nossa relação evoluiu tão rápido e de que maneira L. conseguiu, em um espaço de alguns meses, ocupar tamanho lugar em minha vida.

L. exercia sobre mim uma verdadeira fascinação.

L. me impressionava, divertia, intrigava. Intimidava.

L. tinha uma maneira singular de rir, de falar, de andar. Não parecia tentar me agradar, não parecia estar fazendo nenhum jogo. Pelo contrário, impressionava-me pela capacidade de ser ela mesma (no instante em que escrevo estas linhas, percebo a inocência delas, como eu podia saber quem L. era depois de tão pouco tempo?) [...] L. exercia em mim uma suave dominação, íntima e perturbadora, da qual eu ignorava as causas e as consequências. (p. 44)

A perspectiva adotada pela narradora influencia a maneira como as ações de L. serão interpretadas e, por conseguinte, o desenrolar dos eventos narrativos como, por exemplo, as justificativas por ela fornecidas para suas crises de escrita, que se acentuam, de acordo com ela, pela influência de L. em seus projetos de futuros romances⁹⁵, coagindo-a a escrever obras sobre temáticas ou tônicas diferentes das pretendidas pela narradora Delphine, minando a sua confiança em seus tão conhecidos processos de escrita: “Quando o inverno começou, tornou-se difícil aproximar-me do teclado./Não apenas abrir um arquivo de Word, mas também – de uma maneira progressiva, insidiosa – responder e-mails, redigir mensagens.” (Vigan, 2016, p. 97)

O segundo capítulo, intitulado “Depressão”, é o mais extenso e conta com vinte e um subcapítulos; a partir deles, conhecemos como foi sendo construído o processo de dominação de L. para com Delphine: temos, nesse momento, em suas palavras, a narrativa de “como L. se instalou em minha vida, com meu consentimento, por uma espécie de feitiço progressivo” (p. 139). O processo de dominação do que Delphine acreditava ser seu “território mais íntimo, mais isolado, mais protegido” (p. 128), que era o da escrita, passa a acontecer mais intensamente a partir de conversas sobre a literatura e o lugar que a ficção ou a “verdade” nela teriam. L.

⁹⁵ “Talvez já pressentisse que aquelas palavras [de L.] continham um efeito retardado e que ele agiria por difusão lenta. [...] Nos primeiros meses de nosso relacionamento, continuei a anotar nossas conversas e os monólogos de L. nesse caderno. Até o dia em que não pude escrever mais nada, mas vou voltar a isso.” (p. 55)/“Em nenhum momento imaginei que as conversas que tivera com L. podiam ter algo a ver com a minha desistência.” (p. 86)

defende fortemente que a literatura atual deveria ocupar-se de fatos autobiográficos e os autores que desejassem alcançar alguma projeção só o conseguiriam se expusessem sua intimidade; Delphine posiciona-se contrariamente, afirmando o seu desejo de voltar a escrever ficção, “redescobrir o prazer de inventar” (p. 114). Em diálogos que minam os projetos literários de Delphine, seu relacionamento com seu companheiro François e até mesmo com seus filhos, a narradora sente-se a cada dia mais vulnerável, a ponto de não conseguir comparecer a seus compromissos públicos, escrever participações em livros ou dar início a um novo romance:

Escrever se tornava uma batalha. Não apenas escrever um livro (na verdade, isso não era mais nem uma possibilidade), mas simplesmente escrever: responder aos amigos, [...] reunir palavras para formar frases, por mais comuns que fossem. (p. 129).

L. passa a escrever por Delphine - responder a *e-mails* e cartas, redigir prefácios para coletâneas de obras⁹⁶ - e ir aos eventos públicos passando-se por ela. Em um processo angustiante, L. “vampiriza” a narradora e, no modo de falar, de se vestir vai se transformando no duplo de Delphine, que resta a cada dia mais isolada e enfraquecida:

Nos dias que se seguiram, achei que L. havia mudado. Quero dizer que L. ficara parecida comigo. Sei que isso pode soar estranho (ver, em outra pessoa, uma semelhança consigo mesma) e sem dúvida um pouco narcisista. Mas foi o que senti. Não uma semelhança verdadeira, nos detalhes, nos traços, mas na aparência [...] Pouco a pouco, L. adotara meus gestos, minhas atitudes, meus pequenos costumes. Era perturbador, assustador. Mas talvez fosse apenas uma imagem da alma, de minha alma. (p. 163-164)

Aparentemente, ela me carregava, me apoiava, me protegia. Mas, na verdade, ela absorvia minha energia. L. captava meu pulso, minha tensão, e o gosto pela fantasia que, no entanto, nunca havia me faltado. (p. 172)

No terceiro capítulo, “Traição”, as duas personagens, que haviam brigado e se afastado, no final do capítulo anterior - por causa de suas visões antagônicas de literatura, de seus projetos pessoais/profissionais e da “invasão de território” de L. em relação à narradora (Delphine descobre que L. havia escrito, em seu lugar, uma mensagem a seus amigos, pedindo-lhes que não a procurassem mais até que seu novo romance fosse publicado) - voltam a se unir após Delphine fraturar o pé ao cair da escada de seu prédio. As duas personagens deixam Paris e

⁹⁶ “Eu não havia contado a L. que estava seis meses atrasada na entrega do prefácio da reedição do último romance de Maupassant, para o qual eu fora contratada um ano antes./Eu não havia contado a L. que não conseguia juntar três palavras”. (Vigan, 2016, p. 129)/ “L. me disse: vamos começar respondendo seus e-mails e depois vamos escrever esse prefácio.” (ibid., p. 132)

seguem para o interior, rumo à casa de François, companheiro de Delphine, em Courselles, por ser uma casa térrea e permitir uma plena recuperação da narradora. Ainda no hospital, ao ouvir, pela primeira vez, as histórias mais íntimas sobre a vida de L., que se resumia a episódios violentos e dramáticos, Delphine resolve que seu próximo livro seria sobre L.: “L. tinha razão. Não era mais o momento de criar personagens e movimentá-las pelo vazio, pobres marionetes usadas. Era hora de escrever sobre a vida real. E a dela, muito mais que a minha, parecia um romance” (p. 199-200).

A partir disso, a narradora busca estratégias eficazes de diálogo com L. a fim de conseguir confissões e de descobrir detalhes, de evocar lembranças em relação às cenas mais íntimas da vida da suposta amiga. Ainda com dificuldades de escrita, Delphine passa a gravar áudios para si mesma com os episódios da vida de L. e a arquivá-los em seu computador, além de fazer pequenas anotações sobre os fatos narrados por L. Em uma ocasião, porém, L. entra sobressaltada no quarto da narradora pela presença de ratos na casa; Delphine é pega de surpresa em seu processo de anotações e levantamento de dados. L. sente-se traída e, no mesmo dia, começa a colocar doses de veneno de rato na comida de Delphine. Entre períodos de sono profundo, vômitos e náuseas, Delphine percebe o processo a que está sendo submetida e começa a negar os alimentos oferecidos pela suposta amiga até sentir-se mais forte e conseguir fugir, o que acontece em uma noite chuvosa – sem as muletas e seminua, Delphine consegue sair e caminha rumo à estrada, onde cai e é encontrada, quase morta por hipotermia, por operários que estavam trabalhando em obras na rodovia. Após sua fuga, L. desaparece completamente, sem deixar rastros de sua existência: guardou roupas e louças da casa de Courselles, apagou *e-mails*, limpou a casa, deu fim à mala e ao celular de Delphine onde se encontravam as gravações outrora feitas por ela e que resultariam na biografia de L.

Mesmo diante da insistência de Delphine, da rememoração de inúmeras histórias vividas por ambas, François, ao inspecionar sua casa de campo, onde as duas supostamente teriam ficado juntas, suspeita que L. havia sido uma criação de Delphine, fruto de delírios, mesma impressão dos médicos que a atenderam no hospital, após o episódio da fuga, ao que concluem: “Eu passara por um surto depressivo grave. Os remédios que havia tomado tinham provocado um estado de confusão, até de alucinação, que podia explicar em grande parte o que havia acontecido” (p. 233). Fragilizada pelo sucesso de seu livro e pela consequente crise criativa após a publicação do romance, sozinha após a partida dos filhos para a faculdade e o fato de François viver fora do país em viagens de trabalho, Delphine, que já tinha antecedentes psiquiátricos, teria criado uma amiga íntima para viver a ilusão de ser acolhida em seu processo de pressão interna e solidão. Ela, contudo, internamente, rebate:

A verdade era outra: L. tinha tentado me envenenar. Me enfraquecer. Havia me posto em perigo. Eu poderia ter dado queixa contra ela ou pelo menos tentado encontrá-la. Mas não o fiz. [...] E eu não tinha certeza de possuir provas. (Vigan, 2016, p. 233)

Aos poucos, Delphine opera seu processo de reabilitação e volta ao cenário dos encontros e palestras. Contudo, quando o leitor é levado a acreditar que esse seria o desfecho para o romance, um novo subcapítulo é aberto e uma reviravolta acontece: um livro fantasma é escrito, misteriosamente, e, nas palavras de sua editora, a quem o livro foi secretamente entregue, tratava-se de “um livro perturbador e cativante, sem nenhuma dúvida era o melhor que eu já escrevera” (ibid., p. 241). A narradora está certa de que o livro fantasma era da autoria de L. que, apoderando-se de sua identidade, o teria escrito para afrontá-la; por isso, Delphine pede à sua editora que destrua o manuscrito. Dias após esse episódio, a narradora descobre que todas as façanhas que L. contara sobre sua vida eram trechos retirados de seus romances favoritos.

No tempo em que moraram juntas, havia uma brincadeira entre as personagens, chamada por Delphine de “ritual da biblioteca”; em várias noites, L. parava diante das estantes de livros da amiga e lhe perguntava se ela os havia lido e, após manifestar espanto diante da resposta positiva, L. “anunciava os títulos em voz alta, como em uma única frase, uma frase imensa e magnífica” (p. 144). A prática, certamente, possibilitou a L. recolher

[...] histórias em todos os cantos, sem predileção por gênero, em romances franceses e estrangeiros. Os textos que haviam lhe inspirado tinham apenas em comum o fato de terem sido escritos por autores contemporâneos. (p. 249)

Recortes das obras de Gillian Flynn, Véronique Ovaldé, Alicia Erian, Jennifer Johnston, Emmanuèle Berheim orquestravam os episódios da vida imaginária de L.,

[...] ser de papel, que criou uma identidade para si lendo os livros de Delphine [...]. Essa colagem de citações, essa paráfrase de situações ficcionais, finalmente, poderiam ser simplesmente fruto da própria imaginação de Delphine, assim como as outras manifestações intertextuais, explícitas ou não, conscientes ou não: as citações nas epígrafes, as numerosas referências literárias ou cinematográficas, mas também as alusões dissimuladas. (Castagnès, 2019, p. 10 - tradução minha)⁹⁷

⁹⁷ No original, temos: “[...] être de papier, s’est créé une identité en lisant les livres de Delphine [...]. Et ce collage de citations, cette paraphrase de situations fictionnelles, finalement, serait peut-être tout simplement sorti de la mémoire de Delphine elle-même, tout comme les autres manifestations intertextuelles, explicites ou non, conscientes ou non: les citations en épigraphe, les nombreuses références littéraires ou cinématographiques, mais aussi les allusions dissimulées”. (Castagnès, 2019, p. 10)

Todas essas referências presentes na obra assinalam a retroalimentação operada pelos materiais artísticos e, na narrativa, a impossível missão de compreender os limites da ficção, da realidade e o material a partir do qual a literatura se constituiria. Para Kreyder (2018, p. 36), tais citações marcam a presença das obras de Vigan no universo literário contemporâneo, além de consistirem em uma homenagem discreta e poética.

Desestabilizada com a descoberta, Delphine conclui que essa montagem feita por L. ou seria um artifício que lhe daria vontade de escrever uma história própria, ou buscava provar que os livros ficcionais não tinham deixado marcas concretas em sua memória porque não se baseavam em histórias reais ou, ainda, consistiriam em uma traição de L. que levaria Delphine a plagiar, contra sua vontade, seus autores favoritos, caso resolvesse escrever sobre aqueles eventos. (p. 251). Além de todas essas hipóteses, as quais não a convencem totalmente, Delphine encerra suas reflexões:

Talvez L. tivesse realmente vivido todas aquelas cenas. Talvez os pontos comuns entre a vida de L. e os livros de minha biblioteca fossem apenas uma estranha coincidência. Nesse caso, a realidade não apenas superaria a ficção, mas a englobaria, a compilaria... [...] (p. 251)

L. resta como uma lembrança sombria e ameaçadora, que poderia retornar a qualquer momento: “Sei que L. está em algum lugar, não muito longe. Ela se mantém a distância. Sei que um dia ela voltará” (p. 253). Delphine acreditava ser possível, um dia, reencontrar L. pela cidade e, nessa ocasião, certamente, ela lhe daria “aquele sorriso de vitória” que faria seu estômago embrulhar.

Ao longo da narrativa, Delphine recebe cartas anônimas que a agridem pelos efeitos da publicação de seu romance anterior⁹⁸. Da mesma forma que acontece em outras instâncias do romance, o suspeito por seu envio resta ambíguo, pois o conteúdo se relaciona tanto à possibilidade de terem sido escritas por um familiar, como por L. ou, ainda, de terem sido inventadas pela narradora em razão de seus surtos depressivos. Elas continham ameaças e denúncias de que ela, em seu livro anterior, havia exposto a intimidade de seus familiares e criado, conseqüentemente, uma realidade vexatória e insustentável para eles: “[...] Ser alguém da sua família, ter o mesmo sobrenome que você, hoje, é difícil. Você se apropriou, sujou, cagou nesse sobrenome. [...] Sim, sou da família da escritora e estou de saco cheio”. (Vigan, 2016, p.

⁹⁸ “Delphine,

Você sem dúvida acha que está quite. Acha que pode sair dessa assim, porque seu livro é supostamente um romance e você trocou alguns nomes. [...] Você semeou o ódio e vai colher o que merece. [...] Você jogou uma bomba, agora vai ter que lidar com os destroços. Ninguém vai fazer isso por você. [...]”. (ibid., p. 26)

65). Ao todo, são cinco cartas, duas recebidas no primeiro capítulo, uma no segundo e duas no terceiro (na edição brasileira, respectivamente, nas páginas 26, 65, 145, 194 e 248). Ao receber a última carta, Delphine relata:

Uma manhã, encontrei em minha caixa de correio uma nova carta.

Delphine,
Você sem dúvida acha que vai se safar dessa. Conseguir fazer outra coisa. Você é mais forte do que parece. Mas não se safou. Acredite em mim.

Dessa vez, estava assinada.
Eu havia pensado que L. poderia ser autora daquelas cartas. Mas estava enganada. Não era ela. Eu preferia que fosse.
Foi a última carta que recebi. (ibid., p. 248)

Dessa forma, descarta-se L. como a autora das cartas, mas a autoria verdadeira não é revelada, em mais um movimento narrativo encobridor e de traição às expectativas do leitor. Sendo parte do escopo das escritas de si, as cartas, para Moraes (2005; 2007), estão relacionadas à formulação da *personae*, pois moldam-se diante do interlocutor:

Também em nossas cartas elegemos particularidades de nossa psicologia e acabamos definindo espécies de “máscaras”. [...] E assim, a cada um deles somos diferentes, mostrando faces diversas da nossa personalidade, sempre adaptando a linguagem às nossas intenções. (2005, p. 12)

Em *D’après*, o remetente – que pode ser um parente ou a própria Delphine (que, movida pelo sentimento de culpa após ter exposto a família em um romance que revela segredos familiares a milhares de pessoas, acredita estar recebendo cartas) – demonstra extenso conhecimento acerca dos fatos da vida e dos sentimentos de Delphine, usando-os em uma linguagem violenta, buscando coagi-la. As cartas vão se constituindo então: (i) como “falsas pistas” em relação ao desenvolvimento do *thriller*, um dos elementos de suspense e de terror no livro, que adensam as crises de pânico de Delphine, pelo movimento intrusivo e de ameaça no cotidiano da narradora, que vive a maior parte do tempo reclusa em seu apartamento, por resgatarem questões traumáticas de sua infância de forma violenta ou por comentarem desdobramentos atuais de sua vida de maneira sarcástica⁹⁹; (ii) como mais uma das facetas da personalidade paranóica de Delphine; (iii) como uma forma de elucidar as questões éticas que

⁹⁹ “A angústia se espalhou pelo meu apartamento como uma poça de sangue. Não podia mais negar que as cartas me feriam, me sujavam.” (Vigan, 2016, p. 195); “As cartas estavam em meu corpo: peçonhentas. Desde a primeira. Elas haviam liberado seu veneno, um veneno concebido para se difundir de forma lenta, capaz de quebrar todas as barreiras de imunidade.” (ibid., p. 146)

as escritas de si podem provocar: “Você vendeu sua mãe e isso deu muito lucro. Está ganhando bastante grana, não é? As sagas familiares pagam bem, hein? Dão dinheiro pra caramba?/ Então me mande um cheque, por favor.” (Vigan, 2016, p. 26)

Outro aspecto determinante no romance é a presença do *thriller* psicológico¹⁰⁰ como recurso narrativo em que, segundo Gonzatto e Zanella (2022), “o suspense psicológico encontra o terror na loucura e na paranóia”. Para os roteiristas, os *thrillers* psicológicos costumam envolver mais a história de doença mental do que a abordagem de crimes em si: a autora Delphine estaria sob a mira de uma leitora doentia que impõe suas vontades, mas isso só teria acontecido na imaginação da narradora.

Além das cartas anônimas - de conteúdo violento e indiscreto - do suspense - mobilizado pelo narrar lento costurado a muitas digressões, retomadas de assuntos, frases curtas entremeadas a muitas pausas - há o constante emprego dos advérbios ou de expressões que remetem à dúvida, colocando em xeque se a história narrada por ela, como um todo, ocorreu ou se é resultado de sua paranóia. Dessa forma, situações como a expressa em “L. havia me dado uma série de novos cadernos de anotações [...]. No maior, tinha escrito uma pequena dedicatória [...], mas já a esqueci. *Não posso relê-la agora porque joguei todas essas cadernetas fora.* (p. 107 – grifo meu)” ou orações como “Não tenho lembranças precisas dos dias que se seguiram” (p. 25); “Não acho vestígio algum desse encontro [com L.] em minha agenda (p. 36); “Não sei precisar a primeira vez que senti isso ao me sentar diante do computador” (p. 97); “Acho que [L.] me contou outras coisas que esqueci.” (p. 225); “Acho que foi naquela mesma noite, ou talvez na seguinte, que L. me salvou de me asfixiar.” (p. 148) são muito comuns em todo o texto de Vigan, no qual o verbo “achar”, na primeira pessoa do singular, ou o advérbio de dúvida “talvez” aparecem, ambos, mais de setenta vezes ao longo da narrativa. Especificamente em relação ao uso de “achar”, Marques (1995, p. 78-135) o associa aos verbos que expressam “crença” frente a uma proposição, porém sem que haja um compromisso do enunciador com a verdade efetiva manifesta pelo enunciado, conjugando afirmação e dúvida sobre a realidade; essa forma de narrar evidencia a desconfiança que o leitor deve guardar em relação ao relato de Delphine.

Desde as primeiras páginas do romance, a narradora nos adverte que a história a ser contada envolve uma situação de violência e, como protagonista, Delphine nos aponta a ação de L., a antagonista. Para Gonzatto; Zanella (2022), em um *thriller*, deve haver a presença de um protagonista hábil e complexo psicologicamente, para lidar com as situações impostas por

¹⁰⁰ Sobre as convenções do *thriller*, cf. Rospars (s.d.) e Gonzatto; Zanella (2022)

um antagonista maquiavélico/perigoso; contudo, é a imperfeição do protagonista a responsável por aumentar a tensão dos eventos narrados: durante toda a narrativa, Delphine se nos apresenta como frágil, suscetível. No final do romance, porém, a reviravolta na narrativa (quando a narradora se aproveita da proximidade de L. na casa de Courseilles – “tê-la sob meu alcance, me deixava contente” – p. 201), inverte a situação de dominação entre a protagonista e a antagonista, superando a ordem dos *thrillers* descrita pelos roteiristas Gonzatto e Zanella. Ao lermos o trecho abaixo transcrito, entrevemos que, mesmo tomada pelo medo causado por L. em alguns momentos, havia a consciência e o desejo de Delphine de inverter o jogo, de forma dissimulada e fria, de ter L. sob seu domínio, mas agora encarcerada e enganada:

Ouvi a inflexão de minha própria voz, grave, segura, e pensei que a situação estava mudando de figura. Eu não era mais a escritora exaurida que L. carregava havia meses, era o vampiro que logo se alimentaria de seu sangue. Um arrepio de medo e de animação percorreu meu corpo.
 — Sabe, o que me interessa — continuei —, o que tenho por objetivo, é entender de que somos constituídos, fabricados. [...] Quem é capaz de entender as cicatrizes que aprendemos a dissimular?
 — As suas? — perguntou ela.
 Não havia nenhuma desconfiança em sua voz.
 Hesitei mais uma vez e respondi que sim. (Vigan, 2016, p. 211)

Dessa forma, há uma antagonista perigosa, mas a protagonista também não o deixa de ser; e se, um dos aspectos presentes nas convenções do *thriller* é o desejo do antagonista pelo protagonista, cujo objetivo é prendê-lo, se Delphine é o objeto de desejo de L., que tenta apossar-se dela e de sua aparência, o contrário também acontece com Delphine, a qual manifesta seu desejo por L. não só no final da narrativa, mas sob outras perspectivas e com as mesmas intenções da antagonista¹⁰¹. Antagonismos e protagonismos se dissolvem ou se alternam, conforme assume Delphine páginas adiante: “Mas quem de nós duas dominava o jogo, eu nunca soube dizer.” (Vigan, 2016, p. 218)

Em relação às epígrafes que abrem os capítulos de *D’après une histoire vraie*, todas retomam obras de Stephen King e duas delas, em específico, trazem pequenos trechos de *Misery*: louca obsessão, publicada em 1990. Nesse romance, um escritor, Paul Sheldon, termina o que ele considera sua obra-prima e sai para comemorar, embora fosse inverno e a nevasca estivesse intensa. Ele sofre um grave acidente, fratura as duas pernas e é resgatado por Annie

¹⁰¹ “Será que L. foi para mim um objeto de desejo? [...] E a resposta é sim. Sim, ainda hoje, eu seria capaz de descrever com precisão o corpo de L., o comprimento de suas mãos, a mecha de cabelo que ela colocava atrás da orelha, o tom de sua pele. [...] Eu quis ser L., ser como ela. Desejei parecer com ela. [...] Não sei o quanto de desejo sexual havia nisso tudo, talvez isso nunca tenha sido algo consciente.” (ibid., p. 50)

Wilkes, uma mulher de meia idade, uma *serial killer* com graves problemas psicóticos e, como saberemos depois, sua “fã número um”.

Enfermeira afastada do trabalho por causar a morte de várias pessoas, Annie leva Paul para sua casa e cuida de seus ferimentos enquanto ele está inconsciente. Ao acordar, ele percebe que estava preso à cama do quarto de hóspedes de Annie. Leitora voraz de seus livros, sobretudo de uma série de romances que narravam a história da heroína Misery, ao saber da morte da protagonista, no último romance da série, ela se insurge contra Paul, aplicando-lhe graves castigos, e o obriga a escrever um livro para ela, em que Misery ressurgisse, direcionando a trama para o desfecho desejado por ela.

No livro de Vigan, encontramos a mesma correspondência, pois L. considerava-se a “fã número um” de Delphine, tendo lido tudo que ela havia publicado, desde os romances aos contos, além de suas participações em obras coletivas (cf. p. 91 da edição brasileira). L., em boa parte das cenas do romance, coage a narradora, a ponto de enfraquecê-la física e mentalmente, para conseguir seu objetivo: obter um romance no qual as verdades mais íntimas de Delphine estivessem expostas. É possível encontrar outras semelhanças entre os dois livros, como a falta de inspiração após uma obra de muito sucesso (ou o sucesso feito por ela dadas as experiências extremas vividas por seu autor), além do crescente interesse do público leitor pelos relatos pessoais, os quais se tornam, para ele e para os editores, objetos de venda e de consumo:

– E isso é só o começo – dissera Charlie Merrill, seu editor, durante o almoço do qual Paul agora retornava com as provas encadernadas. – Esse livro vai vender mais que qualquer outro no mundo, meu caro. Nós temos que dar graças aos céus que a história no livro é quase tão boa quanto a história por trás do livro.

Paul não sabia se isso era verdade e não se importava mais. Ele só queria deixar aquilo para trás e encontrar o próximo livro... mas dias secos tornaram-se semanas e meses secos, e ele começou a se perguntar se *chegaria* a haver um próximo livro.

Charlie implorava por um relato não ficcional do seu suplício. Tal livro, dissera ele, venderia mais até do que *O retorno de Misery*. [...] (King, 2014, p. 320)

Delphine, a narradora, apresenta-se como uma escritora fetichizada, assim como Paul Sheldon, que seguia vários rituais relacionados à criação de seus livros (menções que, nas narrações autoficcionais têm relação com a construção dos mitos do escritor). Além dessa correspondência, vários momentos do livro de Vigan vão tornando a leitura tensa, pelos correlatos que tendemos a estabelecer com a trama de *Misery*: os comportamentos psicóticos e dominadores de Anne para com Paul nos fazem temer pelo destino da narradora Delphine, principalmente quando acompanhamos sua estada com L. em Courseilles, mas também em

episódios anteriores nos quais a antagonista demonstrava sua fúria, a dominação psicológica exercida para com a narradora ou sua instabilidade emocional: “[...] De um segundo a outro, seguindo uma vontade evidente de desmentir as próprias constâncias, ela assumia uma raiva surpreendente, desproporcional [...]” (Vigan, 2016, p. 89-90). Embora em *D’après* a violência física de L. para com a narradora não se concretize, as ameaças para com Delphine geram tensão (“[...] Com uma risada estranha, que eu não conhecia, acrescentou:/ — Senão, eu quebro seu outro pé” (p. 208)), além dos pesadelos perturbadores, após o afastamento de L.:

Uma noite, sonhei com L. Ela se arrastava pelo piso da cozinha de Courseilles, metade da cabeça afundada, cega por causa do sangue. Tentava chegar à porta de entrada e chamava Ziggy. Eu a observava, incapaz de ajudar. Acordei ensopada, sentada na cama. O medo só me deixou de manhã. (p. 235)

Após a morte de Annie e seu retorno para casa, Paul Sheldon também tinha muitos pesadelos em que a personagem ressurgia, indicando o trauma pela experiência aterrorizante do passado ou, ainda, o presságio de um final trágico, mantendo o leitor em sobressalto até a última página. O mesmo acontece em *D’après* após o desaparecimento de L., pois somos levados a vivenciar a angústia e o medo de Delphine: ela fecha as cortinas quando chega em casa, anda pelas ruas sentindo-se sempre alerta, com a diferença de, no caso de Delphine, o perigo ser também interno, fruto de sua possível neurose:

[...] Eu me sentia vigiada, seguida, suja. Levava sustos com qualquer barulho, sentia todos os meus músculos extremamente tensos. Meu corpo inteiro estava alerta. Tinha certeza da iminência de um perigo, mas não conhecia sua forma, não sabia se o perigo estava escondido dentro ou fora de mim. (p. 235)

Enfim, a utilização do *thriller* é significativa não só por criar, como desejava Delphine de Vigan, “um livro que o leitor não queira largar¹⁰²”, mas para tensionar uma das principais questões do romance, a discussão sobre a possibilidade da verdade e seu lugar na literatura, além de transformar a repercussão do livro anterior em um verdadeiro assombro. No caso de Vigan, utilizar o *thriller* psicológico como a esteira pela qual caminha a narração é assentá-la na dúvida, sendo essa, como mostramos, construída linguisticamente. Se a história com L. existiu de fato ou não, o leitor nunca saberá e, independente de qual interpretação ele escolha para a compreensão da obra, poderá fundamentá-la, pois a plurissignificação e o estreito vínculo

¹⁰² Em entrevista a Bernard Lehut e Arièle Bonte (2015), Delphine de Vigan declara: “É importante para mim que o leitor pegue o livro e não queira deixá-lo. Essa ideia de suspense é nova para mim e espero que funcione.” (tradução minha). No original, temos: “C’est important pour moi que le lecteur prenne le livre et n’ait pas envie de le quitter. Cette idée de suspens est nouvelle pour moi, et j’espère que ça marche”.

entre os elementos que constroem a trama permitem isso. Logo, o que persiste de fato na leitura e na reflexão acerca desse romance é a dúvida a respeito dos fatos narrados.

Ainda em relação à dúvida instaurada na obra a fim de refletir sobre a verdade, outro procedimento utilizado para atingir esse fim é a *mise en abyme*. O fato de o romance ser construído a partir de relações intertextuais - retomando em sua estrutura várias referências literárias, uma espécie de mosaico de obras cujas peças promovem um jogo infinito de sentidos, embaralhando vida real e ficção, revelando-as indistintas - promove esse espelhamento, criando um efeito de *mise en abyme* infinito. De acordo com Alain Goulet (2006), em seu artigo “L’auteur *mis en abyme* (Valéry et Gide)”, nessa técnica o efeito performativo se deve “ao modo particular de projeção do Eu do autor no Outro da ficção, que é o ponto de partida da reflexão de [André] Gide” (p. 40)¹⁰³; inventor da terminologia, Gide refletiu sobre ela teoricamente e a tomou como um dos procedimentos centrais de sua prática literária. Para ele, uma primeira definição sobre a *mise en abyme* a concebe como uma

[...] transposição, reduplicação ou figuração, em modelo reduzido, do tema da obra exposto na ficção, para esclarecer uma intenção do autor. Isto supõe uma mudança de nível textual e a inserção de um motivo delimitável representado na ficção. Além disso, a precisão “na escala dos personagens” implica que sejam representados pelo autor, por seu mundo interior; que sejam, portanto, sujeitos experimentais, investidos de uma configuração que lhe seja própria, encarregados de seu projeto, ao mesmo tempo que lhe permitem manter distância do que se representa no interior da obra.

Percebemos as consequências: por um lado a *mise en abyme* funciona como uma fonte de luz interna à ficção, ao concentrar os raios e iluminar os seus temas, o que lhe confere uma virtude de inteligibilidade; por outro lado, a noção de “proporções” pressupõe a de delimitação e ligação entre os diferentes níveis textuais. A *mise en abyme* revela-se, portanto, uma ferramenta valiosa para estabelecer as estruturas, o funcionamento e, portanto, os significados do trabalho¹⁰⁴. (ibid., p. 40-41 - tradução minha)

¹⁰³ No original, temos: “à ce mode particulier de projection du Moi de l’auteur dans l’Autre de la fiction qui est le point de départ de la réflexion de Gide [...]” (Goulet, 2006, p. 40)

¹⁰⁴ No original, temos: “[...] transposition, reduplication ou figuration en modèle réduit, du sujet de l’œuvre exposé à l’intérieur de la fiction, en vue d’éclairer une intention de l’auteur. Cela suppose un changement de niveau textuel, et l’insertion d’un motif délimitable représenté à l’intérieur de la fiction. En outre, la précision “à l’échelle des personnages” implique que ceux-ci soient des délégués de l’auteur, de son monde intérieur; qu’ils soient donc des sujets expérimentaux à la fois investis d’une configuration propre à lui, en charge de son projet, tout en lui permettant de se tenir à distance de ce qui se joue à l’intérieur de l’œuvre. On en perçoit les conséquences: d’une part la mise en abyme agit comme une source lumineuse interne à la fiction, en concentrant les rayons et éclairant ses motifs, ce qui lui confère une vertu d’intelligibilité; d’autre part la notion de “proportions” suppose celle de délimitation et de mise en relation entre les différents niveaux textuels. La mise en abyme se révèle donc un précieux outil permettant d’établir des structures, des fonctionnements, et donc des significations de l’œuvre.” (Goulet, 2006, p. 40-41)

Dessa forma, ao expor, principalmente nos diálogos com L., a estrutura do romance que pretendia escrever sobre os *reality shows* - evidenciando a superexposição midiática presente na atualidade - e as passagens nas quais aborda o planejamento inicial para a escrita desse seu projeto, entre outros, a narradora introduz os espelhos convexos internos à sua obra¹⁰⁵; estes, por sua vez, voltam-se também para o externo ao projetarem fatos empíricos de sua vida, como a intensa exposição que a autora “real” viveu após a publicação de sua obra anterior. Essas passagens evidenciam as discussões pretendidas e geram conexões entre as estruturas do romance, como a relação doentia de L. para com a narradora, as questões sobre factualidade ou ficcionalidade nas obras contemporâneas, as “verdades” editadas pelas mídias que se valem das histórias das pessoas como produtos a serem consumidos. L., duplo de Delphine, integra seu universo particular e ficcional, possibilita o desenvolvimento da narrativa e, após ser “fagocitada” por sua criadora, é apartada da escrita. Em Vigan, como L. e Delphine se espelham, a dúvida sobre esse desfecho persiste na narrativa. Logo, a relação do autor em abismo com seu duplo mostra-se dialética e espelha os cenários de seu processo de escrita. (Goulet, 2006, p. 48 - tradução minha)

Em uma entrevista a Jan Le Bris de Kerne, da revista francesa *Diacritik*, por ocasião do lançamento do filme de Roman Polanski inspirado na obra *D’après une histoire vraie*, Delphine de Vigan trata dos procedimentos narrativos, acima aludidos, para a construção de sua obra. Na primeira resposta concedida ao jornalista, a autora explica os três níveis de leitura nele contidos:

Trata-se de um livro cujo gênero é de difícil definição em poucas palavras. Mesmo assim, vamos tentar: temos, acredito, em um primeiro plano, a autópsia de uma história de amizade tóxica e intrusiva entre duas mulheres, ambas escritoras e, cada uma, sujeita às suas neuroses, obsessões e até psicoses; isso é duplicado em um *thriller* psicológico bastante envolvente e depois triplicado por um duelo de fundo, porque este é sem dúvida o verdadeiro personagem principal do livro: um duelo entre o lugar da realidade, da verdade na literatura e da ficção.

Delphine de Vigan: Você resumiu bem. É um livro que comporta vários níveis de leitura. O *thriller* psicológico é realmente o primeiro nível de leitura e é ele que se destaca frequentemente na visão dos leitores. Mas há um *mise en abyme* em um segundo nível de leitura que se relaciona a esta tênue fronteira entre realidade e ficção e ao lugar que a realidade ocupa hoje na literatura, mas também no cinema. E, depois, um terceiro nível de leitura que, espero, dê ao leitor uma visão dos bastidores da criação. Como um escritor luta com suas ansiedades, seus demônios e o que me divertiu foi fazer isso de uma forma romanesca e não teórica. (Vigan, 2017 - tradução minha)¹⁰⁶

¹⁰⁵ Cf. Goulet, 2006, p. 53

¹⁰⁶ No original: Il s’agit d’un livre dont le genre est difficile de définir en peu de mots. Essayons tout de même: on a, croit-on, au premier plan l’autopsie d’une histoire d’amitié toxique, intrusive entre deux femmes, toutes deux écrivaines et en butte chacune à leurs névroses, obsessions, voire psychoses; ceci est doublé d’un thriller

A perspectiva oferecida pela autora entremostra as várias possibilidades de análise de sua obra. Diante desse panorama de abordagens possíveis, caminho rumo ao objetivo proposto nessa pesquisa, que é o de analisar a atuação performática da autora-narradora Delphine conforme as postulações de Klinger (2012), para quem a “autoficção é uma máquina produtora de mitos do escritor” (p. 46). Segundo ela, tais mitos podem surgir nos textos a partir da incorporação tanto de momentos em que o narrador simula seu processo de escrita, quanto no emprego de operadores de identificação – termo cunhado por Philippe Gasparini para nomear os expedientes usados pelos narradores para gerar a identificação entre autor e narrador, mas que, na autoficção, são responsáveis por gerar a ambiguidade entre ambos. Sendo assim, minha análise terá dois pontos principais:

- o olhar para o processo de encenação da escrita, viabilizado, sobretudo, pelos recursos narrativos acessíveis aos narradores em primeira pessoa, como a livre manipulação do tempo, e explicitado por meio dos trechos metatextuais;
- a investigação acerca dos operadores de identificação, cuja distorção ocorre nos momentos de “confusão” entre a voz do narrador e do autor e se amplifica na utilização de outras instâncias do espaço biográfico, como a entrevista, afetando não só a interpretação da obra, mas também seu processo de recepção, visando a promoção de leituras a partir das quais ressoe um efeito de crítico em relação à busca por histórias verdadeiras.

As duas práticas resultam na consolidação do jogo performático promovido pelos romances autoficcionais e, no texto de Vigan em particular, esse jogo é conduzido, em vários momentos, pela *mise en abyme* e o *thriller*, conforme pretendo demonstrar nas análises que seguem.

psychologique assez haletant puis triplé d’un duel en toile de fond, parce que c’est sans doute le véritable personnage principal du livre: un duel entre la place du réel, du vrai dans la littérature, et de la fiction.

Delphine de Vigan: Vous l’avez bien résumé. C’est un livre qui comporte plusieurs niveaux de lecture en réalité. Le *thriller* psychologique c’est vraiment le premier niveau de lecture et c’est ce qui ressort très souvent de la lecture que les gens en font. Mais il y a une mise en abyme avec un deuxième niveau de lecture qui concerne cette relation étroite et cette frontière ténue entre le réel et la fiction et la place qu’occupe aujourd’hui le réel dans la littérature mais aussi au cinéma. Et puis un troisième niveau de lecture qui donne j’espère à voir au lecteur les coulisses de la création. Comme un écrivain est aux prises avec ses angoisses, ses démons et ce qui m’amusait c’était de le faire de manière romanesque pas de manière théorique.

3.2 A NARRADORA DE *D'APRÈS UNE HISTOIRE VRAIE* E A ENCENAÇÃO DA ESCRITA

Ali se estendeu o rapaz, exausto do ardor da caça e do calor,
seduzido tanto pela beleza do local como pela nascente.
[Enquanto procura acalmar a sede, uma outra sede cresce;]
E enquanto bebe, arrebatado a imagem da figura que vê.
[Ama uma esperança sem corpo; julga ser corpo o que é água.]
Extasiado consigo mesmo, fica imóvel, incapaz de se mexer,
[...]
Olha maravilhado para tudo que o torna maravilhoso.
Sem saber, deseja-se a si próprio, e o elogiado é quem elogia;
[...]
Crédulo, porque tentas agarrar em vão a fugidia imagem?
[...]
A forma que tu vês não passa de uma imagem reflectida:
ela não tem substância. Contigo vem, contigo permanece,
contigo parte – oh se tu pudesses partir! (Ovídio)¹⁰⁷

— [...] Inclusive é isso que é perturbador no seu texto, essa reflexão minuciosa sobre o autor e seus duplos, esses personagens romanescos que você procura enfrentar. (Delphine de Vigan)¹⁰⁸

Para analisar a atuação da narradora em primeira pessoa, alio a narratologia aos estudos culturais para obter uma visão mais ampla da obra em questão. As teorias de Gérard Genette, sistematizadas por Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes no *Dicionário de teoria da narrativa* (1988), me conduzem no campo da narratologia; Diana Klinger (2012 - i) e Leonor Arfuch (2010 - ii) nos estudos culturais fundamentam respectivamente: (i) a concepção do autor/narrador como *performer* (sendo esta uma resposta à cultura midiática contemporânea e aos processos de ficcionalização de si potencializados pela tecnologia, dado o fato de a categoria da autoficção implicar um questionamento das noções de verdade e de sujeito (p. 42)) e, (ii) no campo da crítica biográfica, as reflexões sobre a forma como a vida e a identidade se estruturam pelo costurar da temporalidade, em que tempo físico, tempo psíquico, tempo do relato e tempo linguístico se trançam para constituir as relações entre a vida e a linguagem, a narração e a experiência. Alain Goulet (2006) embasa as reflexões sobre a *mise en abyme*.

Em relação aos estudos narratológicos, a narradora em primeira pessoa de *D'après une histoire vraie*, nos termos de Genette, é considerada autodiegética, a qual “[...] designa a entidade responsável por uma situação ou atitude narrativa específica: aquela em que o narrador da história relata suas próprias experiências como personagem central dessa história” (ibid., p. 118). Os autores destacam que essa “atitude narrativa [...] arrasta importantes consequências semânticas e pragmáticas, decorrentes do modo como o *narrador autodiegético* estrutura a

¹⁰⁷ *Metamorfoses*, p. 96 – Livro III, versos 413-418, 424-425, 432, 434-436

¹⁰⁸ Vigan, 2016, p. 241

perspectiva narrativa, organiza o *tempo*, manipula diversos tipos de *distância*, etc.” (ibid., p. 118 – grifos dos autores)

As duas páginas iniciais do romance são emblemáticas em relação aos procedimentos narrativos que edificam linguisticamente a *performance* autoral da narradora Delphine. Em uma espécie de pseudo prefácio que antecede o primeiro capítulo do livro, ela nos oferece um panorama de seu estilo fluido, de seu vocabulário simples e das frases curtas a partir das quais o leitor percorrerá as vias narrativas, sendo convidado a partilhar seu drama existencial e profissional, além de viver o medo e a angústia resultantes tanto dos efeitos do sucesso de seu livro anterior quanto de seu encontro com L., conforme ela nos confessará posteriormente. Transcrevo abaixo o primeiro momento desse texto inicial:

Alguns meses após o lançamento do meu último romance, parei de escrever. Durante quase três anos, não escrevi nenhuma linha. As expressões às vezes devem ser entendidas ao pé da letra: não escrevi cartas comerciais, cartões de agradecimento, cartões-postais nas férias nem listas de compras. Nada que exigisse um esforço de redação, que obedecesse a qualquer preocupação quanto à forma. Nenhuma linha, nenhuma palavra. Ver um bloco, um caderno de anotações, uma folha pautada, me dava vontade de vomitar.

Pouco a pouco, o gesto em si se tornou ocasional, hesitante, deixou de ser executado sem apreensão. O simples fato de segurar uma caneta me pareceu cada vez mais difícil.

Depois, comecei a entrar em pânico sempre que abria um arquivo de Word. Eu procurava a melhor posição, o ângulo perfeito do monitor, esticava as pernas embaixo da mesa. E então ficava ali, imóvel, durante horas, os olhos fixos na tela.

Mais tarde, minhas mãos começaram a tremer sempre que se aproximavam do teclado.

Recusei, sem distinções, todas as propostas que me foram enviadas: artigos, contos, prefácios e outras participações em obras coletivas. Bastava ler a palavra escrever em uma carta ou mensagem para meu estômago embrulhar. Escrever, eu não conseguia mais.

Escrever, de jeito nenhum. (Vigan, 2016, p. 5)

Desde a primeira linha, evidencia-se o tema a partir do qual a trama será construída: a dificuldade de escrever e o drama pessoal e profissional daí decorrentes. Para isso, é notável o uso recorrente dos advérbios de negação na construção dos períodos (“não escrevi nenhuma linha”, “nada”, “nenhuma palavra”, “escrever, não conseguia mais”, “escrever, de jeito nenhum”) que, aliados à progressão temporal, marcam a gravidade de sua situação na época (o que se confirma na p. 132, quando nos deparamos com o trecho em que ela assume a sua incapacidade de escrever: “Então entendi que estava no *fundo do poço*, bem no fundo”) e o exagero que intensifica os fatos (o qual, páginas adiante, será justificado como efeito de sua

fragilidade emocional: “escrevo esta cena hoje com tudo que ela contém de cansaço e exagero [...]” (p. 13)).

Ao tratarem do aspecto da focalização – que é a “concretização, no plano do enunciado narrativo, de diversas possibilidades de ativação da *perspectiva narrativa*” (Reis e Lopes, 1988, p. 246) – os autores afirmam que “a *focalização* pode ser definida como a representação da informação diegética que se encontra ao alcance de um determinado campo de consciência” o que, por consequência, “além de condicionar a *quantidade* de informação veiculada (eventos, personagens, espaços), atinge a sua *qualidade*, por traduzir uma certa posição afetiva, ideológica, moral e ética em relação a essa informação”, sendo considerada, por isso, um mecanismo indispensável das “estratégias de *representação* [...] que regem a configuração discursiva da história” (ibid., p. 246-247 – grifos dos autores). Logo, por envolverem emoções particulares próprias ao momento narrado, a narradora-personagem Delphine modula sua representação dos fatos a partir da perspectiva do trauma e de suas reações subjetivas acerca de seus desdobramentos.

As orações curtas, que nos obrigam a muitas pausas, além da menção a suas reações físicas (“ver um bloco me dava vontade de vomitar”, “segurar uma caneta me pareceu cada vez mais difícil”, “ficava ali, imóvel, durante horas”, “minhas mãos começaram a tremer”, “bastava ler a palavra escrever para meu estômago embrulhar”), intensificam a dramaticidade do texto e tornam visuais as cenas por ela abordadas. Este recorte escolhido pela narradora para iniciar seu romance soa como uma espécie de advertência inicial, que tanto nos coloca frente ao seu grave drama - o de ser uma escritora famosa, mas alijada da escrita, abrindo, assim, caminhos para a narrativa tensa e extremada que virá nas próximas páginas - quanto nos convida, como leitores, a nos tornarmos solidários a ela, “confiando” inicialmente em seu relato e em sua perspectiva. Sua fragilidade, além de nos comover, também nos influencia a desconfiar da personagem L. que, aos poucos, figurará ora como sua amiga, ora como opositora, ora como seu duplo.

Trechos como “**Alguns meses** após o lançamento do meu último romance, parei de escrever. **Durante quase três anos**, não escrevi nenhuma linha” - além dos marcadores temporais “pouco a pouco”, “depois”, “mais tarde”, no início dos parágrafos seguintes, os quais indicam o crescente da dificuldade diante da escrita, culminam na confissão: “escrever, eu não conseguia mais; escrever, de jeito nenhum”. A repetição da palavra “escrever” se alia à gradação para enfatizar a dificuldade e a repulsa à escrita. Dessa forma, o “*narrador autodiegético* aparece então como entidade colocada num tempo *ulterior* [...] em relação à história que relata, entendida como conjunto de eventos concluídos e inteiramente conhecidos.”

(Reis; Lopes, 1988, p. 119 – grifos dos autores), demonstrando seu domínio integral acerca dos fatos e das ideias que dariam forma ao romance, conforme é possível observar também no segundo momento do pseudo prefácio, abaixo transcrito:

Hoje sei que vários boatos correram sobre mim, nos círculos literários e nas redes sociais. Sei que foi dito que eu não escreveria mais, que tinha chegado ao fim de algo, que o fogo de palha, ou de papel, sempre acaba se apagando. O homem que amo imaginou que, ao entrar em contato com ele, eu havia perdido o ânimo ou a inspiração e que, por isso, não tardaria a deixá-lo.

Quando amigos, parentes e, às vezes, até jornalistas se aventuravam a me perguntar sobre esse silêncio, eu evocava diversos motivos e impedimentos, entre os quais figuravam o cansaço, as viagens ao exterior, a pressão ligada ao sucesso ou até o fim de um ciclo literário. Alegava falta de tempo, distração, agitação e me afastava com um sorriso cuja falsa serenidade não enganava ninguém.

Hoje sei que tudo isso era pretexto. Tudo isso não era nada.

Para meus amigos, sem dúvida cheguei a mencionar o medo. Não me lembro de ter falado de pânico, mas era justamente uma questão de *pânico*. Agora posso admitir: a escrita que me ocupava havia tanto tempo, que transformara minha existência de forma tão profunda e era tão preciosa para mim, estava me deixando em pânico.

*

A verdade é que, no instante em que deveria ter voltado a escrever, seguindo um ciclo que alternava períodos de latência, de incubação e de redação propriamente dita — um ciclo quase cronobiológico que eu seguia havia mais de dez anos —, logo no instante em que me preparava para começar o livro para o qual eu já havia feito certo número de anotações e coletado uma documentação abundante, conheci L.

*

Hoje sei que L. foi o único motivo da minha impotência. E que os dois anos que nos ligaram quase me calaram para sempre. (Vigan, 2016, p. 6 – grifo da autora)

Agora enfatizando o momento presente dos eventos narrados a partir do uso do paralelismo, na repetição “Hoje sei que”, a narradora enfatiza um espaço exterior a si mesma, voltando seu olhar para o entorno - a imprensa, os círculos literários, as redes sociais, amigos e parentes – evidenciando, no tempo presente, o ganho de consciência a respeito dos fatos passados, época em que estava paralisada diante de seu processo criativo e a oposição em relação ao primeiro momento de seu prefácio, voltado para a expressão de sua interioridade. No último trecho desse pseudo prefácio (“Hoje sei que L. foi o único motivo da minha impotência. E que os dois anos que nos ligaram quase me calaram para sempre”), a utilização da prolepse, por meio do advérbio de tempo, realiza uma antecipação de eventos que, só posteriormente, serão desenvolvidos, despertando a curiosidade no leitor, sugerindo um desfecho, aumentando sua expectativa em relação à forma como Delphine conduzirá seu

relato¹⁰⁹. A narradora, por sua vez, mostra ao leitor todo seu domínio do ritmo, da ordem e da perspectiva a partir da qual estruturará sua história. Desse modo, o emprego dos recursos narrativos no metatexto, que é o seu suposto prefácio, permite ao leitor observar o processo de escrita do romance desnudando-se diante de si. Assim, articulada à narradora autodiegética, temos no romance a focalização onisciente, dada a capacidade “praticamente ilimitada” de Delphine, que pode, por isso, selecionar as informações que julgar pertinentes à construção do universo diegético, comportando-se “como entidade demiúrgica, controlando e manipulando soberanamente os eventos relatados, as personagens que os interpretam, o tempo em que se movem, os cenários em que se situam etc.” (Reis; Lopes, 1988, p. 255). Contudo, na contemporaneidade, sobretudo na escrita autoficcional, que desnuda os processos que envolvem a construção do narrador, sendo este incompleto e falível, há a consciência expressa por Delphine acerca da impossibilidade de oferecer “verdades” em relação aos fatos que irá nos contar, as cenas que irá nos descrever, conforme indica a utilização, pela tradutora¹¹⁰, do verbo “gostar”, no futuro do pretérito, “gostaria”, que descredita a chance (ou mesmo o desejo) de proporcionar um relato integral dos fatos passados visto estarem sempre condicionados a uma perspectiva individual, subjetiva, a sua, a qual ela ambiciona afirmar, conforme o conhecimento da trama nos indica; além disso, a consciência de que seu relato envolve o outro e outras instâncias interdiscursivas também reforça o descrédito à precisão acerca dos fatos narrados, expresso pelo comentário “mas não é tão simples”:

Gostaria de contar como L. entrou na minha vida, em que circunstâncias. Gostaria de descrever com precisão o contexto que permitiu que L. entrasse na minha esfera privada e, com paciência, a dominasse. Mas não é tão simples. E no instante em que escrevo esta frase, *como L. entrou na minha vida*, percebo que a expressão ganha pompa, um exagero desnecessário, uma maneira de dar ênfase a um drama que ainda não existe, uma vontade de anunciar uma virada ou uma reviravolta. Sim, L. *entrou na minha vida* e a virou de cabeça para baixo completamente, de forma lenta, segura, insidiosa. [...]
Mas estou indo rápido demais. (p. 9 – grifos da autora)

¹⁰⁹ Cf. “Prolepse” in Reis; Lopes, 1988, p. 283-285.

¹¹⁰ No original, temos: “Je voudrais raconter comment L. est entrée dans ma vie, dans quelles circonstances, je voudrais décrire avec précision le contexte qui a permis à L. de pénétrer dans ma sphère privée et, avec patience, d’en prendre possession. Ce n’est pas si simple. Et au moment où j’écris cette phrase, *comment L. est entrée dans ma vie*, je mesure ce que l’expression revêt de pompeux, un rien survenu, la manière dont elle souligne une dramaturgie qui n’existe pas encore, cette volonté d’annoncer le tournant ou le rebondissement. Oui, L. est *entrée dans ma vie* et l’a bouleversée en profondeur, lentement, sûrement, insidieusement. [...] Mais je vais trop vite.” (Vigan, 2015, p. 13 – grifos da autora)
O uso do verbo “vouloir” na flexão do “Conditionnel présent” – “voudrais” – designa uma hipótese não confirmada, indicando um sentido correlato ao “futuro do pretérito” em português.

Ainda assim, é interessante perceber, além do desnudar do processo de composição (“E no instante em que escrevo esta frase”), uma hábil manipulação tanto da sequência¹¹¹ a partir da qual articulará a sintaxe de sua narrativa (“uma vontade de anunciar uma virada ou uma reviravolta”)¹¹², quanto do ritmo narrativo (“Mas estou indo rápido demais”), o qual provém diretamente das velocidades impressas ao relato: relacionado à velocidade com a qual os eventos narrativos são dispostos na linha temporal, o ritmo é determinado por

necessidades seletivas resolvidas pelo critério do narrador e remetendo às dominantes semânticas da narrativa [...] com eventual predomínio de *velocidades* mais lentas ou mais rápidas, de acordo com as determinações invocadas e até tendo em vista o doseamento hábil das informações a transmitir (Reis; Lopes, 1988, p. 298-299)

Desse modo, Delphine utilizará a “pausa” como recurso narrativo, adotando um “comportamento seletivo, escolhendo os eventos a reter (e, desde logo, o seu desenvolvimento temporal)” (ibid., p. 297). Esse recurso favorece a construção de um efeito de narrar em espiral, a partir das digressões operadas pela narradora, e cria o suspense e a expectativa que são constantes em *D’après*. A pausa, assim como outros expedientes técnico-narrativos, como o *flashback* ou os saltos cronológicos, relacionados à velocidade da narrativa, serão largamente escolhidos por Delphine para dar corpo a esse “drama que ainda não existe” e de cuja construção, como leitores, somos testemunhas.

Ainda em referência ao segundo momento do pseudo prefácio, a narradora nele revela o estado de “enfeitiçamento”¹¹³, como ela chama o período de convivência com L., de alheamento, conduzindo o leitor a solidarizar-se com seu estado emocional, atribuindo a L. o agravamento de seu drama e de sua paralisia criativa. Esse processo, em um momento da narrativa em que Delphine se volta para os outros, avulta a construção de suas máscaras ou das

¹¹¹ Cf. p. 184-185 de Reis; Lopes (1988).

¹¹² A mesma manipulação da sequência dos fatos narrativos se mostra no trecho aqui reproduzido, havendo, nessa ocorrência, o emprego de uma analepse (*flashback*) interna que interrompe o fluxo de sua narração e evoca o primeiro contato que teve com a personagem L., transportando o leitor até o ponto de partida da história de ambas, narradora e personagem. O uso do advérbio “aliás”, no início da oração, marca a alteração no curso da linha temporal, interferindo na velocidade da narração: “Tenho consciência de que esses detalhes podem dar a impressão de que estou me desviando da história, de que me afasto sob o pretexto de descrever o contexto ou o cenário. Mas não. A sequência de fatos me parece importante para entender como conheci L., e, sem dúvida, durante essa história, terei que voltar a um passado ainda mais distante para tentar explicar o verdadeiro desafio produzido por esse encontro.

Dada a desordem que ela engendrou em minha vida, acho importante definir o que tornou possível esse domínio de L. sobre mim e, sem dúvida, o meu sobre L.

Aliás, eu estava dançando quando L. surgiu e, pelo que me lembro, nossas mãos se esbarraram. (p. 19)

¹¹³ Cf. p. 139 da edição brasileira.

ficções que passa a inventar de si mesma para justificar sua pausa, blindar sua imagem de escritora conhecida, mas isso evidencia que tais ficcionalizações podem abranger o leitor também.

Ao abordar suas alegações na época, as que tentavam convencer os amigos e a imprensa de que tudo estava sob controle, Delphine alude a um fato extensamente explorado no romance, que é a forma como foi driblando sua editora¹¹⁴ e os leitores ao longo desse tempo de latência e a pressão interna que isso causava; aqui, além da criação de suas *personae*, é possível ler estas menções como uma forma de expor a vivência dramática dos escritores contemporâneos diante das inevitáveis cobranças por resultados, os quais nem sempre vêm no ritmo que as editoras e o público desejam¹¹⁵. A narradora, então, como solução à pressão externa/social, dissimula para esconder o pânico diante do sucesso alcançado por seu livro anterior.

Segundo Rieger, Mello e Domingos (2018, p. 70), a menção à profissão do escritor relaciona “intimamente o autor e o narrador da obra justamente porque além da coincidência existe um jogo performático do processo da escrita dentro do romance”. Em vários momentos da narrativa, há a menções ao ato da escrita. No recorte abaixo transcrito, as imagens relacionadas a esse processo retomam a metáfora utilizada por Stephen King sobre o ato de escrever semelhante ao de operar ferramentas retiradas de uma caixa¹¹⁶. No solo em que se

¹¹⁴ “Durante alguns encontros com leitores, aos quais às vezes assistia, minha editora percebera como a recorrência dessa pergunta me desestabilizava. Por várias vezes, diante dela, eu me segurei para não ceder ao pânico e responder: nada, nada mesmo, senhora, depois disso ninguém pode escrever mais nada [...]” (Vigan, 2016, p. 54)/ “Para minha editora, eu dizia que estava tudo bem, usava formulações um pouco vagas para diferenciar a mentira: estava fazendo pesquisas complementares [...]. Não havia motivo para se preocupar. [...]. Na verdade, eu procrastinava, me distraía, empurrava todo dia, toda semana, o momento em que teria que admitir que algo estava quebrado, perdido, não funcionava mais.” (ibid., p. 82)

¹¹⁵ A menção à ficcionalização de si como forma de lidar com a pressão por novas produções acontece também no já citado *Descobri que estava morto* (2016) de João Paulo Cuenca, mostrando que o tema é recorrente nas narrativas contemporâneas, dada a posição histórico-social em que os autores estão inseridos, contexto no qual figura a busca de um mercado que visa histórias lucrativas e que satisfaçam os interesses de um público cada vez mais voltado ao consumo da intimidade/subjetividade do outro. Em Cuenca, lemos: “No entanto, eu ainda era um deles, um dos seres humanos da minha cidade com uma ocupação bastante particular e, como tal, tinha meus compromissos e contratos a cumprir. Isso me fazia mentir desavergonhadamente para os meus editores e para minha agente na Alemanha, repetindo “o livro vai muito bem, obrigado” em e-mails e cafezinhos em ambos os lados do Atlântico, enquanto os meses sucediam-se num ralo de procrastinação masturbatória e viagens inúteis sem que eu avançasse. Muito pelo contrário: eu já desistira de tudo”. (p. 154)

¹¹⁶ A metáfora, possivelmente, relaciona-se ao livro *Sobre a escrita* (2000) de Stephen King. Nele, o escritor norte-americano narra sua biografia e sobre o que nela poderia ter contribuído para sua carreira de escritor. King também aborda, em suas reflexões sobre o ato de escrever romances, a possibilidade de formar bons escritores a partir de alguns conselhos que oferece. Nesse momento, ele se vale da lembrança de quando presenciou, com 8-9 anos, seu tio Oren consertando uma tela no fundo da casa onde morava e do fato de ele ter levado, para um reparo aparentemente simples, toda uma caixa de ferramentas para o caso de precisar de outros instrumentos além dos esperados: “Gostaria de sugerir que, para escrever com o máximo de suas habilidades, convém construir sua própria caixa de ferramentas e depois trabalhar a musculatura para carregá-la com você.” (p. 101); (KING, Stephen. *Sobre a escrita: a arte em memórias*. Tradução: Michel Teixeira. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.).

assenta sua história, o uso das ferramentas de seu repertório cultural pode permitir ao leitor entrever um momento narrativo em que um autor espelha outro, além de fazer emergir os sentidos “esquecidos” pela narradora:

O outono se prolongava e, já que eu não estava escrevendo, me contentava em viver. Havia parado de me ater ao computador na hora marcada, decretara um tipo de trégua até encontrar outro livro e me deixar arrebatado. Pensava com frequência nas palavras que havia lido, mas não lembrava onde: as histórias jazem no solo, como fósseis. São as relíquias vindas de um mundo preexistente. E o trabalho do escritor é usar as ferramentas de sua caixa para retirá-las com cuidado e extraí-las, tão intactas quanto possível. Por isso eu andava olhando para o chão, procurando, sem dúvida, sob os paralelepípedos, o pequeno pedaço de pedra que me daria a força para escavar. (Vigan, 2016, p. 97)

À essa encenação do processo de escrita, conforme já dito anteriormente, Klinger (2012, p. 53) define como *work in progress*, procedimento a partir do qual o leitor tem a sensação de estar diante do momento em que o livro está sendo escrito, concomitantemente ao processo discursivo a partir do qual a própria narradora é constituída¹¹⁷. Ao refletir sobre o processo de *mise en abyme* em Valéry, Goulet (2006, p. 45-46) ressalta que a consciência sobre o processo de sua escrita integra a ação do “autor em abismo”, sendo isso também uma tentativa de “controlar o interior”: o processo de composição é mais significativo que a obra em si, pois é nele que a interioridade toma forma e ganha seus contornos. No contexto de *D’après*, refletir sobre o processo de escrita e colocá-lo à mostra permite à narradora criar cenas nas quais opera, de forma semelhante às obras de Gide, um “estudo de si ao espelho”, a partir do qual contempla sua imagem e sua identidade enquanto as constrói. Além disso, assim como em *Les faux-monnayeurs* (1925) de Gide, expor os bastidores é um dos interesses centrais de Delphine, a fim de revelar sua vida cotidiana assombrada por suas obras (tanto a anterior que lhe rendeu um sucesso estrondoso, quanto à que, em crise, deseja escrever no presente), mediante às quais ela tem consciência que sua condição de autora “é ao mesmo tempo a fonte da sua bondade e das suas falhas humanas, da sua cegueira, por vezes da sua má-fé. Encarnação viva da tensão entre a ordem da vida e da literatura, ele [o autor] só pode ser uma falsificação da realidade”¹¹⁸. (Goulet, 2006, p. 55 – tradução minha)

¹¹⁷ Cf. Klinger, 2012, p. 57

¹¹⁸ No original, temos: “est à la fois source de ses bontés et de ses carences humaines, de son aveuglement, parfois de sa mauvaise foi. Incarnation vivante de la tension entre l’ordre de la vie et de la littérature, il ne peut être que faux-monnayeur du réel.” (Goulet, 2006, p. 55)

No excerto abaixo, Delphine, de forma mais explícita, performa, como em um palco, a dramatização de sua escrita frente ao público leitor por meio da metatextualidade: “Em agosto, fui com Louise e Paul encontrar nossos amigos da casa de férias. No instante em que escrevo estas linhas, me dou conta de que não tenho nenhuma lembrança da casa que alugamos naquele período [...] (p. 186). A notação “No instante em que escrevo estas linhas” aponta para uma atividade em construção no tempo presente, a escrita de seu romance, compondo sua *performance* narrativa/autoral. O mesmo processo acontece em:

À medida que escrevo este relato, percebo a constância com que me arrisco a usar marcas cronológicas, em uma tentativa sem dúvida desajeitada de ancorar esta história em um tempo compartilhado, objetivo, tangível a todos. Sei que tudo isso não tardará a falhar e que chegará o momento em que os marcadores temporais não significarão mais nada, em que não restará nada além de um longo corredor vazio. (Vigan, 2016, p. 173)

Enquanto se questiona sobre ter esgotado suas possibilidades criativas, a narradora em primeira pessoa nos coloca diante do livro que, por meio de suas confissões, está sendo escrito diante dos olhos leitores. Não é por acaso que L. a considerava “a estrela de um espetáculo na véspera do início da turnê” (ibid., p. 181): ela está no centro de uma enunciação que se vale de muitas ferramentas para encenar sua dificuldade criativa. Em vários trechos, entrevemos o livro se escrevendo: “Nos primeiros meses de nosso relacionamento, continuei a anotar nossas conversas e os monólogos de L. nesse caderno. Até o dia que não pude anotar nada, mas vou voltar a isso.” O uso do dêitico “nesse caderno” reforça que, em um entreolhar metafórico, estamos com o resultado das anotações feitas nesse caderno/livro nas mãos.

No romance, temos a seguinte elaboração da narradora em conversa com L. sobre, no espaço do romance, ser possível aproximar-se de uma verdade íntima por abolir um “compromisso” com a referencialidade:

— Olha, a ficção, a autoficção, a autobiografia, para mim, nunca são uma forma de tomar partido, uma reivindicação, nem mesmo uma intenção. São eventualmente um resultado. Na verdade, acho que não vejo as fronteiras de maneira tão clara assim. Meus livros de ficção são tão pessoais, íntimos, quanto os outros. Às vezes precisamos transverter para explorar o material. [...] (Vigan, 2016, p. 58)

Ravetti, em sua explicação sobre o relato performático – concebido por ela como textos escritos que compartilham características do âmbito cênico – esclarece serem os pontos comuns entre ambos:

[...] a exposição radical do si-mesmo do sujeito enunciator assim como do local da enunciação; a recuperação de comportamentos renunciados ou recalçados; a exibição dos rituais íntimos; a encenação das situações da

autobiografia; a representação das identidades como um trabalho de constante restauração, sempre inacabado, entre outros. (Ravetti, 2002, p. 47)

Assim, pela quebra das correspondências entre a narrativa e os dados biográficos de seu autor (diferentemente dos dispositivos utilizados pelas autobiografias), temos na autoficção essa forma discursiva que, simultaneamente, exhibe e questiona o sujeito, expondo sua subjetividade e seu processo de criação, como já dito anteriormente. Dessa forma, a autoficção, comparável à arte da *performance* por se apresentar como um texto inacabado, nos permite afirmar a trama da obra *D'après* como uma expressão/materialização inclusive de enunciados performativos, dentro de uma concepção linguística, já que “faz o que diz”. Apresentarei, abaixo, transcrições de trechos que nos permitem compreender melhor essa afirmação. Na primeira transcrição, L. rebate a intenção de Delphine de voltar aos textos ficcionais, lembrando uma de suas declarações na imprensa sobre o teor de seu próximo livro; na segunda, L. diz à narradora conhecer o “livro secreto” desde o início; na última, Delphine, ao decidir escrever um romance baseado nas histórias de vida de L., diz a ela que sua próxima obra consiste no tão esperado “livro-fantasma”:

— [...] Tinha lido um artigo no *Le Monde des Livres* em que você falava de um livro-fantasma, ainda mais pessoal, ao qual acabaria chegando. Um livro subentendido, escondido dentro desse. (Vigan, 2016, p. 55)

— Eu sei qual é seu livro secreto. Sei desde o início. Entendi na primeira vez que vi você. Você o carrega. Nós carregamos isso em nós. Você e eu. Se não escrevê-lo, é ele que vai pegar você. (ibid., p. 59)

Vi a esperança em seus olhos, um brilho intermitente que esperava minha confirmação, e, sem planejar, respondi que sim. É, claro, tinha algo a ver com o livro-fantasma. Acrescentei que seria difícil escrevê-lo, como ela podia imaginar. Mas ela tinha razão. Já era hora de começar. (ibid., p. 211)

Diante das transcrições acima, destaco que a narrativa assume, ela mesma, um caráter performativo, pois, quando lemos a frase de L. para Delphine “Li seu último livro com essa ideia, de que ele continha outro, ainda mais importante e perigoso” (ibid., p. 55), o que estamos a fazer é exatamente ler a obra referida por L.: um livro ainda mais perigoso, escondido dentro do anterior, o qual vai se revelando, aos poucos, como um enigma (subentendido); dessa forma, esses trechos, metalinguísticos, fazem referência à trama narrativa que temos em mãos: “Eu sei qual é seu livro secreto. [...] Você o carrega”; “Acrescentei que seria difícil escrevê-lo [...]. Já era hora de começar”. Portanto, os enunciados performativos promovem o espelhamento entre o livro escrito (objeto físico, expoente cultural, publicado e lido por nós) e o livro narrado (a

trama criada pela narradora Delphine), em um processo mútuo de exibição (da identidade do sujeito e do processo de escrita) e questionamento acerca do real. Nessa imagem temos o que Gide, ao buscar comparações possíveis para a técnica da *mise en abyme*, chama de “brasão colocado ‘em abismo’ no centro de um escudo¹¹⁹”, ou seja, o livro “físico/real” e o ficcional duplicam-se.

Sendo a vida “real” da autora empírica o eixo a partir do qual se estrutura a *mise en abyme*, reside, nesse jogo de espelhos criado, o elemento responsável por tornar a “vida real” da autora uma ficção – sendo esta constituída a partir de diversos fragmentos ficcionais, mobilizados tanto da literatura quanto do cinema. E a garantia para que a fronteira entre o “romance real” e o “romance em abismo” não se dissolva é exatamente a encenação de uma autora insuficiente e problemática. (Goulet, 2006, p. 53 – tradução minha)

O desejo de compartilhar o tempo da narração com o leitor, designado, pela narradora, como uma “tentativa desajeitada” que, a longo prazo, fenecerá, remete às considerações acerca do tempo desenvolvidas por Arfuch (2010), ao tratar do traço comum entre as formas que integram o espaço biográfico¹²⁰, ou seja, o fato de contar uma experiência de vida de formas variadas, contudo, ancoradas de forma imaginária em um tempo fantasiado, pois “o narrador reconstitui artificialmente o tempo da experiência”¹²¹. A estudiosa argentina afirma que elas:

Inscrevem-se assim, para além do gênero em questão, numa das grandes divisões do discurso, a *narrativa*, e estão sujeitas, portanto, a certos procedimentos compositivos, entre eles, e prioritariamente, os que remetem ao eixo da temporalidade. Efetivamente, o que mais a atribuição autobiográfica supõe além da ancoragem imaginária num tempo ido, fantasiado, atual, prefigurado? (Arfuch, 2010, p. 111 - grifo da autora)

Nesse distanciamento temporal entre o *passado da história* e o *presente da narração*, assinalado por Reis e Lopes (1988, p. 119) - ou a relação de importância filosófica, conforme

¹¹⁹ No original: “[...] blason mise ‘en abyme’ au centre d’un écu.” (Goulet, 2006, p. 39)

¹²⁰ Arfuch (2010, p. 60) designa as formas que compõem o espaço biográfico, as quais se articulam em torno dos gêneros autobiográficos “canônicos”, em suas variações e fórmulas contemporâneas vorazes pelo consumo da intimidade alheia e obsessão pelo mito do “personagem real”: “Um primeiro levantamento não exaustivo de formas no apogeu – canônicas, inovadoras, novas – poderia incluir: biografias, autorizadas ou não, autobiografias, memórias, testemunhos, histórias de vida, diários íntimos - e melhor ainda, secretos -, correspondências, cadernos de notas, de viagens, de rascunhos, lembranças de infância, autoficções, romances, filmes, vídeo e teatro autobiográficos, a chamada *reality painting* [incorporação de objetos, fotografias, roupas, cartas, diversas marcas da vida pessoal do artista nas artes visuais], os inúmeros registros biográficos da entrevista midiática, conversas, retratos, perfis, anedotários, indiscrições, confissões próprias e alheias, velhas e novas formas do show (*talk show*, *reality show*), a vídeopolítica, os relatos de vida das ciências sociais e as novas ênfases da pesquisa e da escrita acadêmicas”.

¹²¹ Reis; Lopes, 1988, p. 119

destaca Arfuch (2010, p. 112), entre “o tempo do mundo da vida, o tempo do relato e o tempo da leitura” no contar de experiências mediadas por sistemas simbólicos, considero residir um dos vórtices/eixos compositivos do romance, pois institui o processo de atuação da narradora Delphine: pelo domínio da linha temporal de sua narrativa, ela deixará evidente seu processo de atuação frente ao leitor, pois o relato da dificuldade em escrever resulta exatamente no livro “perfeito”, acabado. A confissão angustiante, arquitetada de forma dramática no pseudo prefácio, conforme analisado acima, abre as cortinas para a sua entrada em cena, marcando o início do processo de construção de identidade da narradora e de encenação da escritora com crise criativa.

Acessar as transformações vividas/encenadas por Delphine, no transcorrer do tempo narrativo, torna possível a mobilização de “uma experiência de pensamento pelo qual ‘nos exercitamos a habitar mundos estrangeiros a nós’” (Arfuch, 2010, p. 121). Baseada na teoria de Paul Ricœur em *Temps et récit*, a teórica argentina nos adverte, em relação à temporalidade nas escritas de si, que esses relatos não se estruturam apenas em torno da ordem dos acontecimentos históricos ou ficcionais, registrando uma sequência de ações, mas remetem “à forma por excelência de estruturação da vida e, conseqüentemente, da identidade” (p. 112), havendo um encadeamento mútuo entre narração e experiência; no caso do livro de Vigan, entre vida real (empírica) e ficção. O tempo da existência, do decurso dos acontecimentos, articula-se com o tempo linguístico e se desenvolve no ato da enunciação como uma manifestação intersubjetiva.

Pelo fato de ser produzida na realidade da enunciação e por meio dela, no processo de representação, a temporalidade será mediada pela trama narrativa, “estabelecendo uma relação dialética entre a prefiguração dos aspectos temporais no campo prático e a refiguração de nossa experiência pelo tempo construído no relato” (Arfuch, 2010, p. 115). O tempo do relato encontra seu ponto de articulação na identidade narrativa, seja de um indivíduo ou de uma comunidade, voz que, permeada pela memória, está “sujeita ao jogo reflexivo” (p. 116), permitindo ao relato existir e forjar a experiência do sujeito.

Se a referência à própria escrita - os questionamentos sobre a identidade do escritor ou os relacionados aos processos de composição da narrativa - segundo Klinger (2012), é uma das instâncias a partir das quais se constrói na autoficção o(s) mito(s) do escritor; e se reconhecer que “a matéria da autoficção não é a biografia mesma e sim o mito do escritor” (ibid., p. 46), sendo, portanto, sua figura instaurada no hiato entre a “mentira” e a “confissão”, passamos a entender o relato autoficcional como “criação da subjetividade, a partir de uma manifesta ambivalência a respeito de uma verdade prévia ao texto” (p. 46) – e sendo isso que assenta a autoficção como uma *performance* do autor, é pertinente observar a relação dúbia orquestrada

entre a narradora Delphine e a personagem L. – ou “elle”, conforme sugere Castagnès (2019, p. 7). As duas são escritoras, a primeira, amplamente conhecida e, a segunda, uma *ghost writer* (cujo trabalho é fabricar realidades idealizadas em autobiografias que buscavam desentranhar dos relatos dos autobiografados as “verdades” sobre suas vidas e personalidades) que opera nas sombras para outros colherem o reconhecimento de sua autoria/obra.

Há várias possibilidades de interpretação para a presença de L. como duplo de Delphine na narrativa: L., ao deparar-se com a narradora, enxerga a possibilidade de sair dessa zona obscura, transpondo-a, tomando a vida de Delphine para si (com o objetivo de “anexar” seu território” conforme relata Delphine na p. 10, ed. brasileira); ou, ainda, a ideia de L. como uma metáfora para o desdobramento autor/narrador ou um indicativo para a multiplicidade de vozes que compõem todo o relato. Castagnès menciona que várias personagens femininas das obras anteriores de Delphine de Vigan poderiam ter sido, em *D’après*, metaforizadas pela personagem “L.”, sendo ela, de alguma forma, a presentificação de todas essas manifestações anteriores em sua voz narrativa:

A inicial “L.”, além do jogo de palavras que permite com o pronome pessoal, lembra que os duplos da autora em sua obra, assim como diversas outras personagens femininas próximas da personagem principal, têm seu nome começando com esta letra: Lucile e Liane, a mãe e avó de *Rien ne s’oppose...*, Laure em *Jours sains faim* (assinada com o pseudônimo Lou Delvig) e seu duplo malvado Lanor, ou mesmo Lou em *No et moi*. (Castagnès, 2019, p. 8 – tradução minha)¹²²

A partir de todas essas possibilidades e ressonâncias, é interessante citar uma reflexão de Vigan em entrevista à Vincent Josse, da *Radio France*, em 2022, em uma fala intitulada “Escrever é deixar o outro que há em nós se expressar”:

A verdadeira questão é: quem escreve? Quem escreve quando escrevemos? Esta é uma pergunta que me faço o tempo todo. Eu tenho a impressão que, o tempo todo, há alguém escrevendo e que está por cima do meu ombro. Pode soar um pouco místico, mas eu sempre sinto que alguém está escrevendo através de mim e há sempre algo que se escreve apesar de mim. [...] (Vigan, 2022 – tradução minha)¹²³.

¹²² No original, temos: “L’initiale “L.”, outre le jeu de mot qu’elle permet avec le pronom personnel, rappelle que les doublés de l’auteur dans son œuvre, ainsi que plusieurs autres personnages féminins proches du personnage principal, ont un prénom commençant par cette lettre: Lucile et Liane, la mère et la grand-mère de *Rien ne s’oppose...*, Laure dans *Jours sains faim* (signé du pseudonyme Lou Delvig) et son double maléfique Lanor, ou encore Lou dans *No et moi*.” (Castagnès, 2019, p. 8)

¹²³ No original, temos: “La vraie question c’est ça: qui écrit? Qui écrit quand on écrit? C’est une question que je me pose sans arrêt. J’ai tout le temps l’impression qu’il y a quelqu’un qui écrit et qui est par-dessus mon épaule. Ca

Essa questão exposta pela escritora é evidenciada no romance, que se questiona constantemente pelo “quem” ou o “como” da escritura. Na figura da personagem L., nos diálogos que estabelece com Delphine, ressaltam-se as questões que envolvem a autoria: L., encenando a figura de uma leitora abusiva, tenta convencer a narradora, obsessivamente, a escrever o “livro-fantasma” mencionado por ela em uma entrevista, um livro fantasma “escondido” em sua última produção, sendo ainda mais íntimo do que o romance autobiográfico que escrevera, mencionando sobretudo os dramas pessoais de sua mãe. Enquanto Delphine defende o estatuto da ficção nas obras literárias, L. argumenta sobre o valor das produções calcadas na realidade e nas verdades do escritor, sendo essa a única salvação da literatura, já que, atualmente, para ela, a ficção teria passado a ocupar o domínio das séries, dos programas televisivos e das produções cinematográficas.

Assim, o auge da ambiguidade estabelecida entre as personagens na narrativa é jogo que propicia a transposição de L. em Delphine, ou vice-versa. Para a narradora, a figura de L. era a de uma mulher “perfeita” (p. 20), “exatamente o tipo de mulher que fascina” (p. 21). Tempos depois, a narradora nos confessa que L. “reavivava essa esperança nunca saciada de ser mais bonita, mais espirituosa, mais confiante, de ser, em suma, outra pessoa [...]” (p. 48). Na descrição do dia em que se conheceram, há uma notação significativa para a compreensão do elo que se estabeleceu entre as duas:

Após um instante, L. se levantou e voltou a dançar no meio de uma dezena de pessoas, posicionando-se entre elas para conseguir me encarar. Hoje, pensando em tudo que aconteceu, não duvido que essa cena possa ser vista como uma técnica de sedução e, inclusive, eu a vejo assim, mas naquele instante era mais uma espécie de jogo entre mim e ela, uma convivência silenciosa. Alguma coisa me intrigava, me divertia. [...] (Vigan, 2016, p. 22)

A narradora menciona uma “técnica de sedução”, uma espécie de “jogo entre mim e ela”, o qual, adivinhando, garantia sua diversão. Se a sedução se estende à relação que Delphine construiu com L., a mesma técnica/jogo não deixa de alcançar o leitor face ao desenrolar dos fatos que, em um movimento narrativo quase fantástico, torna L. uma versão da narradora, assumindo não só suas formas físicas e suas roupas, mas sua escrita e sua identidade, reduzindo-a a um estado passivo e vegetativo, esvaziado diante da relação parasitária estabelecida entre as

peut paraître un peu mystique mais j'ai tout le temps l'impression que quelqu'un écrit à travers moi et qu'il y a toujours quelque chose qui s'écrit malgré moi. [...]” (Delphine de Vigan: “Écrire, c'est laisser s'exprimer l'autre qui est en nous”).

duas, promovendo uma troca na atuação de ambas, pois enquanto Delphine passa a isolar-se, L. sai da obscuridade. Nos recortes abaixo transcritos, é possível observar esse processo de transposição:

Depois que se mudou para minha casa, L. acabou se encarregando de tudo - das cartas, das declarações, dos pagamentos, ou seja, de tudo que exigia que eu ligasse o computador ou empunhasse uma caneta. O que me parecia impossível, ela resolvia em questão de minutos.

Quando respondia e-mails por mim, à noite ela fazia um breve resumo: nós tínhamos dito “não” a tal e tal coisa, nós havíamos conseguido mais prazo para outro trabalho, nós tínhamos deixado para o ano seguinte a escrita de uma curta peça de teatro para a *Le Paris des Femmes*.

L. disfarçava minhas falhas. Eu era incapaz de redigir seja o que fosse e de segurar uma caneta por mais de três minutos, mas, no fim das contas, não estava me saindo tão mal.

Nós estávamos enfrentando a situação. (ibid, p. 143)

Enquanto, diante dela, eu me esvaziava de toda e qualquer substância, L. passava horas trabalhando, entrava e saía, pegava o metrô, preparava a comida. Quando eu a observava, por vezes sentia que estava vendo a mim mesma, ou melhor, uma cópia minha, reinventada, mais forte, mais poderosa, cheia de energia positiva.

E que logo restaria de mim apenas uma pele morta, seca, um invólucro vazio. (p. 172)

Eu me lembro de outra noite, quando voltávamos de Courseilles, em que tivemos uma discussão estranha. Era como se François tivesse percebido uma luz incomum em torno de mim, mas não fosse capaz de identificá-la. [...]

Então seus olhos deixaram a estrada por um instante para me observar.

— Sabe, às vezes eu me pergunto se outra pessoa se apossou do seu corpo. (p. 174-175)

Delphine rebela-se em relação a esse processo de aniquilação, expulsando L. de sua casa e, depois, elaborando o projeto de escrita sobre a vida da antagonista, a qual resta agora objetificada, desaparecendo, sem deixar traços de sua existência. Esse movimento narrativo é interessante, pois, se considerarmos a hipótese de L. como duplo de Delphine, esse projeto de escrita torna-se ambíguo, pois o livro dele resultante, diferentemente de seu posicionamento favorável à ficção e não à autobiografia, teria, novamente, como alvo, a sua própria vida, sendo os episódios constituídos em correlação ao seu repertório literário, considerando que a reprodução dos fatos relacionados à vida de L. eram trechos de livros de sua biblioteca.

Esta situação de dualidade, somada à incerteza quanto a um delírio pós-traumático, possível explicação para o surgimento do livro entregue misteriosamente à sua editora sem que ela dele se lembre, é significativa/metafórica, pois estamos diante da Delphine ficcional e não da figura “real”, a da escritora famosa pertencente ao circuito literário francês. A figura de L.

desaparece quando uma obra sobre a narradora Delphine surge: estando o livro terminado, a autora poderia fazer “descansar” seu duplo.

Assim, revela-se aos leitores que o livro lido por eles é, literalmente, “o livro sobre o depois”, o livro “escondido” em sua produção anterior: o relato das consequências, da recepção de seu livro autobiográfico após a exposição de fatos sobre sua família a milhares de leitores¹²⁴. O final, assinado conforme a marca deixada por L. nas autobiografias de sua autoria - o uso da palavra “fim” seguida de um asterisco - indica que a *ghost writer* tornou-se a autora, substituiu-a. (Kreyder, 2018, p. 34)

Nesse sentido, as palavras de Nascimento nos permitem compreender que:

O sentido do termo que efetivamente me mobilizou e mobiliza ainda é o da autoficção enquanto reinvenção de sua própria vida e não enquanto mero registro documental. Ou antes, a reinvenção de si como outro, utilizando-se explicitamente fatos passados e presentes de sua própria existência, se possível com o recurso à homonímia, total ou parcial, entre personagem, narrador(a) e autor(a). Reinvenção de si como outro através do outro ou da outra. De si como outro significa que a identidade absoluta é impossível, porque nenhum indivíduo pode coincidir consigo mesmo, com a memória plena de suas vivências, tal como ocorreria, em princípio, na autobiografia clássica. O si se reinventa como eu escrito, de papel ou digital. Mas isso só é possível porque o outro e a outra existem, pelo bem e pelo mal, ou seja, os personagens que fazem parte do teatro da existência individual. O motor será sempre, portanto, a alteridade, próxima ou distante, sem a qual nenhuma existência faz sentido. O autor e a autora, essas instâncias do autos, se escrevem por meio, através de, por, para, em função de, a fim de e por causa do outro/da outra. O móvel da autoficção é a alterficção de um outro que nunca se revela em sua identidade última, sempre como máscara ou rosto em transformação (e não somente pela passagem do tempo...). Inventei o termo “alterficção” para servir de duplo reflexivo da autoficção, evitando desse modo o congelamento na busca identitária (cf. NASCIMENTO, 2010a). (Nascimento, 2017, p. 621)

¹²⁴ Enquanto L. relia a carta, visivelmente abalada, falei da outra que havia recebido algumas semanas antes. [...] L. me pareceu pensativa durante alguns segundos, depois olhou para mim outra vez.

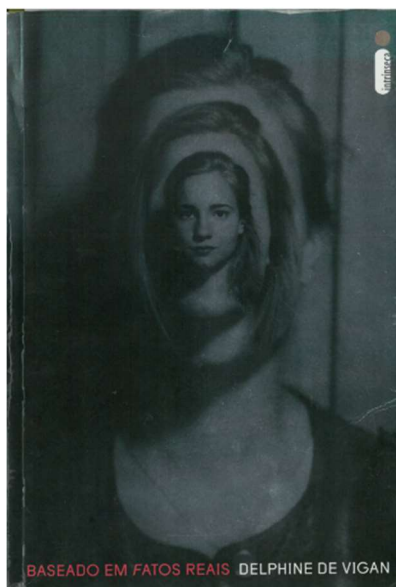
— Você nunca pensou em escrever um livro sobre o *depois*? Um livro que falasse do lançamento de seu último romance, de suas consequências, do que ele provocou, precipitou, revelou. Dessa maneira como ele age, em efeito retardado.

Sim, já havia pensado. A ideia tinha passado pela minha cabeça. Falar sobre a recepção do livro, o apoio inesperado, as cartas perturbadoras. Contar o esforço que alguns haviam feito para aceitar o texto, a vontade jamais desmentida de chegar a isso. [...].

Todo autor que pratica a escrita de si (ou escreve sobre sua família) sem dúvida sente, um dia, a tentação de escrever sobre o depois. Contar as feridas, a amargura, o julgamento da intenção, as rupturas. Alguns o fizeram. Com certeza por causa dos efeitos retardados. Pois o livro não é nada além de uma espécie de material de difusão lenta, radioativo, que continua a emitir energia por muito tempo. E acabamos sempre avaliados pelo que somos, bombas humanas, cujo poder é assustador, pois ninguém sabe que uso faremos dela. Era exatamente nisso que estava pensando, apesar de manter o silêncio. (Vigan, 2016, p. 67 – grifo da autora)

Kreyder sinaliza que sempre existe um “romance fantasma” no interior de todo livro escrito por um autor, havendo, portanto, sempre um “escritor fantasma” em cada autor, um outro que (se) escreve em seu lugar. “Paralelamente a essa constatação, Delphine de Vigan, “a verdadeira”, aparece, em contraluz, considerando que ela se situa na atualidade da cena literária.” (Kreyder, 2018, p. 34)¹²⁵. Dessa forma, orquestrando o processo de *mise en abyme*, a autora “real” introjeta sua imagem no romance, à la Velásquez em seu quadro “As meninas”, de forma a mostrar-se como escritora e colocar em relevo as condições de seu trabalho (Goulet, 2006, p. 42). Esse processo de *mise en abyme* é aludido também na capa da edição brasileira:

Figura 2 - Reprodução da capa de *Baseado em fatos reais*, edição brasileira de 2016



Fonte: digitalização da capa do exemplar da autora

A imagem consiste no reposicionamento das fotos contidas na capa da edição francesa, mas, aqui, sobrepostas, criando um efeito abismal. A partir dessa montagem, entrevemos a narrativa especular¹²⁶ que nos aguarda no romance: o espelhamento mútuo entre Delphine e L. projeta a imagem do duplo, realçando a discussão acerca da autoria e da identidade contemporâneas. Sobre essa projeção, reflete Goulet (2006, p. 45 – tradução minha): para o autor em abismo, não se trata “de forma nenhuma de um Narciso fascinado por sua imagem,

¹²⁵ No original, temos: “Parallèlement à ce constat, Delphine de Vigan, “la vraie”, apparaît en contre-jour, alors qu'elle se situe dans l'actualité de la scène littéraire.” (Kreyder, 2018, p. 34)

¹²⁶ A terminologia é de Lucien Dällenbach em *Le récit spéculaire*, para quem o *mise en abyme* é um procedimento narrativo cuja metáfora seria a do espelho, que torna dupla a imagem nele refletida. Dessa forma, as narrativas nas quais esse procedimento estivesse presente poderiam ser concebidas como “especulares”. (DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire: essai sur la myse en abyme*. Paris: Seuil, 1977.)

como no mito: *a mise en abyme* sempre instaura a diferença, o jogo, e sempre uma distância entre o autor de seu duplo¹²⁷”.

Por meio da manipulação das categorias narrativas e linguísticas, conforme analisado, a narrativa permite ao leitor não só contemplar as questões presentes no romance, mas também experimentar, no ato da leitura, os efeitos da construção narrativa operada. Em *D’après*, o processo de criação da imagem performática e especular do autor tem início logo nas primeiras páginas, pois, ao negar um último autógrafo a uma leitora retardatária instaura-se a crise interna e a vulnerabilidade que levarão a escritora Delphine à festa onde encontrará L. – “elle”:

Eu não podia dizer a ela “Senhora, sinto muito, não consigo mais, estou cansada, não tenho força, disposição, é isso, [...] não, hoje não, não consigo mais escrever meu nome, meu nome é uma fraude, uma invenção, acredite em mim, meu nome nesse livro não tem mais valor do que um cocô de pombo que venha a cair por azar na guarda do exemplar”. (Vigan, 2016, p. 13)

Nessa passagem inicial do romance, o nome é tomado como uma fraude (do ponto de vista lejeuniano sobre as autobiografias), uma invenção (sob o aspecto ficcional do texto); pela combinação desses dois aspectos, o nome torna-se a passagem por meio da qual será instituído o jogo especular entre o narrador em primeira pessoa e a figura do autor real. No fim do livro, antes da notação que remete à assinatura de L. em suas produções (“FIM *”, p. 254), a última palavra do romance de Vigan é “nome”¹²⁸ (“Tenho medo e não sei se aquele medo existe, se ele tem um nome.” (2016, p. 254)), evidenciando que a questão perfaz a narração, instaura a dúvida e o duplo de modo simultâneo.

Assim, o nome, metaforicamente, define o trajeto da narradora Delphine até o duplo, tornando-a, simultaneamente, “je” e “elle”: ao desdobrar-se em escritora, Delphine torna-se “elle”, assim como quando assume as máscaras de amiga, mãe, namorada. A fabricação de versões de si segue vertiginosamente no romance em muitos níveis, além das enunciações da autora presentes em jornais e revistas, criando outras significações possíveis. Desse modo, em *D’après une histoire vraie*, a relação homonímica – mas não só ela – é significativa para a produção dos efeitos de ambiguidade nela instaurada, além da possibilidade de tensionar o cenário artístico, cultural e histórico a partir dessa dubiedade onomástica, a qual dá voz aos

¹²⁷ No original, temos: “[...] il ne s’agit nullement d’un Narcisse fasciné par son image, comme dans la fable: la mise en abyme crée toujours de la différence, du jeu, et souvent une distance entre l’auteur et son double”. (Goulet, 2006, p. 45)

¹²⁸ Cf. Kreyder, 2018, p. 30

questionamentos acerca da atuação do autor, seu fazer e seus limites, a inscrição de sua voz no espaço biográfico.

A obra de Vigan traz, em muitos momentos, referências a produções cinematográficas, conforme o propósito elucidado pela autora na citada matéria para a revista francesa *Diacritik* (2017): refletir sobre os limites entre real e ficcional e o estatuto do real na literatura e no cinema contemporâneos. Embora a análise das questões cinematográficas não faça parte de meu objetivo, acredito ser importante mencionar uma das cenas finais do romance, por acreditar que ela contém a metáfora final do livro. Nela, Delphine descreve cenas do filme “Os suspeitos”¹²⁹, comparando-as ao desfecho de sua história com L.:

A história se constrói em torno do interrogatório de Verbal Kint, único sobrevivente de um massacre sangrento que aconteceu na véspera. Verbal é deficiente, manca e tem a mão torta, um idiota, interpretado por Kevin Spacey. Depois de horas de interrogatório, a polícia nota que ele é apenas um cúmplice de segunda categoria, uma vítima de uma maquinação bem maior. Como sua fiança foi paga, ele é solto. Verbal pega seus pertences e sai da delegacia. Depois que Verbal vai embora, o agente Kujan fica mais um instante na sala que usou para o interrogatório, que não é sua. Seus olhos analisam de modo mecânico o quadro de avisos preso à parede, no qual estão pendurados cartazes de “procurado”, fichas de informações, fotos e recortes de jornal. É então que ele percebe que todos os nomes e detalhes mencionados por Verbal Kint durante o interrogatório vêm daquele quadro, diante do qual ele se encontrava sentado. E que o nome do suposto cúmplice de assassinato, denunciado por Verbal, é apenas o do fabricante de louça escrito sob a xícara de café. Ao mesmo tempo, o retrato falado do famoso Key ser Söze, criminoso de uma crueldade lendária, que ninguém nunca viu igual, chega por fax... e representa o rosto de Verbal Kint.

Em uma cena paralela, vemos Kevin Spacey andar pela rua, parar de mancar e retomar o controle da mão. Seus passos se aceleram, ele acende um cigarro. Foi exatamente isso que me aconteceu no dia em que, diante de minha estante, lembrando a lancinante poesia que ela adorava recitar, percebi que L. havia inventado tudo. Fiquei como o agente Kujan, que entende tarde demais que foi enrolado.

Hoje, quando penso em L., é esta imagem que me vem antes de qualquer outra: as pernas de Verbal Kint filmadas em plano fechado, a passagem do passo manco ao normal, e então o ritmo rápido, seguro, que o leva ao carro que o espera. (Vigan, 2016, p. 252-253)

Essa cena metafórica, na qual o protagonista dissimula ser uma vítima, lembra-nos muito a condição da narradora Delphine: por trás de sua representação de fragilidade, há uma narradora hábil, ardilosa, que nos entrega um romance labiríntico, cujos detalhes ou informações autobiográficas, tão valorizadas/buscadas pelos leitores, podem ser aleatórias,

¹²⁹ OS suspeitos. Direção: Bryan Singer. Produção: Michael McDonnell; Bryan Singer. USA, Paramount Filmes, 1995.

como as colhidas por Verbal Kint sob a xícara, levando-nos a refletir sobre as “verdades” de personagens fabricadas da atualidade que, contraditoriamente, tanto interesse despertam nos leitores/expectadores, os quais restam enganados, como o agente Kujan.

O enunciado “Fiquei como o agente Kujan, que entende tarde demais que foi enrolado”, serve também para a possível sensação experimentada pelos leitores, ao perceberem que a narradora em crise criativa, de passos trôpegos, nos entrega um livro-fantasma sobre o depois: acompanhamos a angústia de sua narrativa, identificamo-nos com ela e, ao fim, percebemos que “fomos enrolados” por “ele”, a escritora, cujo passo confiante traça uma reviravolta, observada pela construção de um desfecho ambíguo/plurissignificativo. Por isso, para fruirmos a leitura, é preciso eximir-nos da busca por dados da biografia da autora Delphine de Vigan, pois o texto nos oferece uma *performance*, uma encenação em que ela recria sua autobiografia, sendo esta reinvenção - que une em uma só presença autor e narrador, no amálgama de suas vozes - parte dos procedimentos ficcionais/estéticos da contemporaneidade.

3.3 D'APRÈS UNE HISTOIRE VRAIE? OS OPERADORES DE IDENTIFICAÇÃO E SUA RELAÇÃO NA CONSTRUÇÃO DO SENTIDO DA NARRATIVA

Mas eu nunca me pareci com isto!

— Como é que você sabe? Que este é ‘você’ com o qual você se pareceria ou não? Onde tomá-lo? Segundo que padrão morfológico ou expressivo? Onde está o seu corpo de verdade? Você é o único que só pode se ver em imagem, você nunca vê seus olhos, a não ser abobalhados pelo olhar que eles pousam sobre o espelho ou sobre a objetiva (interessar-me-ia somente ver meus olhos quando eles te olham): mesmo e sobretudo quanto a seu corpo, você está condenado ao imaginário. (Roland Barthes)¹³⁰

— General! Lembremos o cerco de Kars e os senhores ficarão sabendo que o meu incidente é a verdade nua e crua. De minha parte, eu observo que quase toda a realidade, embora tenha as suas leis imutáveis, quase sempre é improvável e inverossímil. E inclusive quanto mais real ainda mais inverossímil⁹. (Fiodor Dostoiévski)¹³¹

⁹ Liébediev enuncia uma das convicções mais radicais do próprio Dostoiévski. Eu tenho uma visão própria, singular do real (em arte), e o que a maioria considera quase fantástico e excepcional, para mim é às vezes a própria essência do real. A meu ver, a rotina dos fenômenos e a visão estereotipada dos mesmos ainda não são realismo, mas até o oposto. Ver as cartas de 23/12/1868 aos críticos N. Strakhov e A. N. Maikov. (N. da E.)¹³²

¹³⁰ Roland Barthes por Roland Barthes, 2003, p. 48

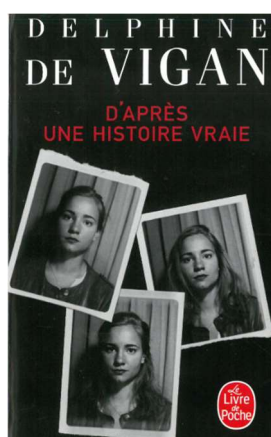
¹³¹ DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O idiota*. Tradução: Paulo Bezerra. Editora 34: São Paulo, 2002. p. 422.

¹³² DOSTOIÉVSKI, Fiódor. Carta de 23/12/1868 aos críticos N. Strakhov e A. N. Maikov. In: DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O idiota*. Tradução: Paulo Bezerra. Editora 34: São Paulo, 2002. p. 422.

Sigo para outro estágio da análise de *D'après une histoire vraie* a fim de contemplar o segundo aspecto que Klinger (2012) elenca como parte das ações que produzem os “mitos do escritor” e que, entrecruzados, constituem a *performance* do autor: o primeiro, tratado na seção anterior desse estudo, consiste no processo narrativo de deixar a escrita à mostra, além de o narrador questionar-se sobre seu lugar de escritor; o segundo aspecto diz respeito aos momentos em que o autor-narrador relata suas vivências, as quais, muitas vezes, são ancoradas nas vivências do autor real, que, aliadas à identidade onomástica entre autor, narrador e protagonista, culminam no hibridismo e na contradição, intencionalmente promovida nas autoficções, conforme ressalta Anna Faedrich (2016).

Antes de tratar das contradições promovidas ora pela inserção de dados autobiográficos ora por sua distorção na narrativa, abro um parêntese para analisar a capa da edição francesa, abaixo reproduzida, por acreditar que ela seja, além ou aliada ao título, uma primeira pista falsa para o leitor de *D'après une histoire vraie*.

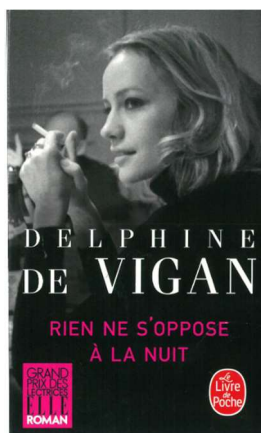
Figura 3 – Reprodução da capa de *D'après une histoire vraie*, edição francesa de 2021



Fonte: digitalização da capa do exemplar da autora

A partir da capa, instaura-se um jogo com o “pacto de leitura”: o que seriam indicadores de referencialidade, como o título e as fotos, tornam-se os primeiros elementos a problematizar a relação entre autobiografia/romance, realidade/ficção. Quando o livro foi publicado, os leitores acreditavam que as fotos utilizadas seriam de Delphine de Vigan, estendendo, para a capa de *D'après* (2015), a mesma correlação com a de *Rien ne s'oppose à la nuit* (2011), que trazia uma foto de sua mãe Priscille Pierret (na narrativa chamada de “Lucile”):

Figura 4 – Reprodução da capa de *D'après une histoire vraie*, edição francesa de 2021



Fonte: digitalização da capa do exemplar da autora

Sua beleza e a narração de sua história trágica chamam a atenção dos leitores, trazendo a eles, inicialmente, a sensação de que as imagens da capa de *D'après* seriam sinais de seu conteúdo autobiográfico, mas desta vez relacionado à trajetória da própria Delphine de Vigan. Dessa forma, a relação de tensão entre as duas obras tem início pela capa de ambas, a de *Rien ne s'oppose à la nuit* fazendo menção à busca da narradora de “escrever a mãe”, conforme ela menciona (cf. p. 18), resgatar e recompor as memórias de sua vida, oferecendo um “tributo ao real”; a de *D'après* sinalizando o caráter ficcional: pelo sigilo em relação à identidade da mulher que ocupa as fotografias e pela afirmação veemente de Delphine de Vigan sobre não se tratarem de fotos suas, observamos, então, a transfiguração dos eventos de sua vida, pela disposição dos recortes, posicionados de forma irregular, da mesma figura feminina, retratada em diferentes configurações e de forma fragmentária. A emblemática capa de *Rien ne s'oppose à la nuit* é mencionada na narrativa de *D'après*, em uma digressão da narradora Delphine:

Nunca havia imaginado a proliferação do objeto e suas consequências, nunca havia imaginado aquela imagem de minha mãe, reproduzida às centenas e depois aos milhares, aquela foto na sobrecapa que contribuíra largamente para a propagação do texto, aquela foto que logo se dissociara dela e deixara de ser minha mãe para se tornar a personagem do romance, perturbada e turva. (Vigan, 2016, p. 11)

Esta retomada da imagem de seu livro anterior, que nos permite lembrar a estrutura da capa do romance e da figura reais de Delphine de Vigan, opera um descolamento entre as figuras reais e as personagens ficcionais das duas obras, constituindo-se como um primeiro alerta em relação à identidade narrativa e aos procedimentos estéticos de ambas. A multiplicação e as

implicações do objeto “livro” no meio social, e do objeto livro contendo segredos de família, tornam o lastro de consequências ainda maior.

Fechado o parêntese para o abordar das capas dos romances de Vigan, é importante lembrar outra pontuação teórica de Faedrich (2016): o resgate de tais ancoragens na experiência real dos autores ocorre para satisfazer os processos de escrita e de construção de sentidos do romance, logo, seu movimento é o da “obra de arte para a vida” (ibid., p. 44-45), diferentemente das autobiografias. Tais retomadas ocorrem por meio da inserção de biografemas, se considerarmos a terminologia a partir de Roland Barthes¹³³, ou dos operadores de identificação, conforme sugere Philippe Gasparini em *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction* (2004). A contradição gerada pela presença desses operadores no romance também aponta para outras questões que, nele, são centrais, como as discussões entre o ficcional e o real (ou mesmo a reflexão acerca de existirem ou não “fatos reais”) e o lugar hoje ocupado por essas instâncias na obra literária.

Dessa forma, para compreender os movimentos efetuados entre a figura da narradora Delphine com o da autora Delphine de Vigan e seus desdobramentos – tanto para a construção do romance, quanto para sua recepção e as implicações de sua circulação social - recorro, novamente, a Reis e Lopes (1988) acerca das questões próprias às narrativas em primeira pessoa; a Klinger (2012), cuja teoria norteia nosso olhar para os romances e a Arfuch (2010), que nos direciona em relação à abordagem do espaço biográfico para compreendermos as implicações da articulação dos biografemas/operadores de identificação na leitura do romance.

A começar pela compreensão do que são e de como atuam nas obras os operadores de identificação, recorreremos, aos conceitos elaborados por Gasparini (2004) para esclarecer o papel que eles exercem nas autoficções. Para o teórico francês, esse seria um recurso que, além do uso do nome próprio, possibilitaria a identificação do autor com o narrador:

Para que o conceito de autoficção conduza à definição de uma categoria consistente, é necessário, sem dúvida, ir além do estreito quadro da homonímia. Por que não admitir que existe, além do nome e do sobrenome, toda uma série de operadores de identificação do herói com o autor: sua idade, sua formação sociocultural, sua profissão, suas aspirações, etc.? Na autoficção, como no romance autobiográfico, esses operadores são usados a critério do autor para representar a disjunção ou confusão das instâncias

¹³³ Cf. BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. Sendo o biografema, na concepção barthesiana, uma tomada de características, de detalhes ou eventos da vida de um sujeito como um fragmento metonímico de uma vida cujo sentido está sempre em construção, o conceito tem sido muito utilizado nas discussões a respeito dos textos autoficcionais pelo fato de esses também sugerirem a representação de autores-narradores-personagens cuja identidade está sempre inacabada, em desenvolvimento; além disso, tais biografemas podem ser associados ao espaço biográfico, na concepção de Leonor Arfuch (2010).

narrativas. E é pelo seu grau de ficcionalidade que podemos diferenciar as duas estratégias¹³⁴. (Gasparini, 2004, p. 24 – tradução minha)

Esses operadores podem, então, ser utilizados de diferentes formas tanto nas autobiografias quanto nas autoficções, mas, nestas, são responsáveis por produzir a ambiguidade entre a figura do autor real e do narrador. Em *D'après une histoire vraie*, além de ter o mesmo prenome que a autora do livro, outros operadores estabelecem, ao mesmo tempo, o processo de reconhecimento e de ambivalência entre Delphine de Vigan e a narradora Delphine: ambas são escritoras aclamadas por seu último romance autobiográfico; o fato de serem divorciadas e terem dois filhos, de dedicarem-se integralmente à carreira de escritora após ter trabalhado muito tempo no mundo corporativo¹³⁵; o nome do companheiro da narradora, François, remete ao jornalista, crítico literário e apresentador François Busnel, com quem Delphine de Vigan mantém, “na vida real”, um relacionamento; o nome de sua editora no romance, Karina, remete à figura real de Karina Hocine, da editora J-C. Lattès; a amiga Nathalie, que a convida para a festa onde conheceu L., pode ser relacionada à sua amiga Nathalie Kuperman, escritora francesa contemporânea, além das menções a seu primeiro romance, *Jours sains faim*:

Delphine de Vigan reveste a personagem de seus próprios dados autobiográficos, mas somente aqueles que seriam de conhecimento público. É o que ela chama de brincar com a confusão entre realidade e ficção (Trapenard): “Dar meu primeiro nome ao narrador é o primeiro efeito da realidade, é a base do dispositivo. Porque sim, quis levar o leitor a um labirinto e, claro, brincar com a ambiguidade do título – e das primeiras páginas do romance – multiplicando esses efeitos de realidade” (Pellé-Douël)¹³⁶. (Kreyder, 2018, p. 30-31 – tradução minha)

¹³⁴ No original, temos: “Pour que le concept d'autofiction débouche sur la définition d'une catégorie consistante, il faut sans doute dépasser le cadre étroit de l'homonymie. Pourquoi ne pas admettre qu'il existe, outre les nom et prénom, toute une série d'opérateurs d'identification du héros avec l'auteur : leur âge, leur milieu socioculturel, leur profession, leurs aspirations, etc. ? Dans l'autofiction, comme dans le roman autobiographique, ces opérateurs sont utilisés à discrétion par l'auteur pour jouer la disjonction ou la confusion des instances narratives. Et c'est à partir de leur degré de fictionnalité que l'on peut différencier les deux stratégies”. (Gasparini, 2004, p. 24)

¹³⁵ Lemos na p. 35: “No início de maio, L. me chamou para ir ao cinema. Algum tempo antes, eu contara o quanto adorava ver filmes no meio da tarde, aquele prazer de estudante que sentia *desde que havia deixado a empresa* e a sensação de transgressão que me tomava ao sentar no escuro por duas horas, longe de minha mesa de trabalho.” (grifo meu) – os fatos que remetem ao seu eu “real” e ao eu construído discursivamente se mesclam naturalmente na narrativa.

¹³⁶ No original: “Delphine de Vigan revêt le personnage de ses propres données autobiographiques, mais seulement celles qui seraient de notoriété publique. C'est ce qu'elle appelle jouer de la confusion entre réalité et fiction (Trapenard): “Donner mon prénom à la narratrice, c'est le tout premier effet de réel, c'est le socle du dispositif. Car oui, je voulais emmener le lecteur dans un labyrinthe et, bien sûr, jouer avec l'ambiguïté du titre – et celle des premières pages du roman - en multipliant ces effets de réel” (Pellé-Douël).” (Kreyder, 2018, p. 30-31)

Todos esses operadores de identificação são orquestrados, a partir do emprego da homonímia, para criar a impressão de estarmos diante de um livro autobiográfico, sensação reforçada inclusive pelos recortes feitos no pseudo prefácio, início desse intrincado jogo entre realidade e ficção: “Afinal, não é só o narrador uma personagem; o nome do autor não deixa de ser um jogo, já que na arte literária a *performance* está sempre presente” (Vidal, 2024). Sobre este jogo, relembremos as pontuações de Klinger (2012) acerca da ideia foucaultiana sobre o retorno do autor, um retorno que desvincula as noções de autoria de autoridade, pois ele retorna “não como garantia última da verdade empírica e sim apenas como provocação, na forma de um jogo que brinca com a noção de sujeito real.” (p. 40)

Desse modo, a narração em primeira pessoa, em Vigan, reflete a singularidade dos relatos autoficcionais, como nos diz Evando Nascimento (2017, p. 613), caracterizados pela “oscilação entre um eu real e uma vida imaginária”. Entre outros, mobilizam essa oscilação tanto a forma como se empregam os operadores de identificação – utilizados, aqui, para tornar ambígua a relação entre autor e narrador, pois, embora as marcas enunciativas nos convidem a tomar a história narrada como verdadeira, veremos adiante que eles não apontam para acordos de referencialidade biográfica sobre Vigan - quanto o título do romance, *D’après une histoire vraie* (*Baseado em fatos reais*), que se constitui como um aceno irônico a uma série de livros, de filmes e de outras produções artísticas de sucesso exatamente pela promessa de veracidade, cuja proposta será diluída e questionada em diversos níveis. Outra consideração de Nascimento (2017) pertinente a esse momento de nosso trabalho é pensar a homonímia entre autor/narrador/personagem, na autoficção, como um “excesso de referencialidade”, sendo esse excesso exatamente a via por meio da qual ocorre, de forma mais potencializada, o questionamento acerca dos limites entre ficção e realidade, por mais contraditório que isso possa parecer.

Na narrativa, o hiato por meio do qual é possível ao narrador em primeira pessoa evocar suas facetas autobiográficas é o temporal, pela ruptura entre o sujeito que hoje recorda os acontecimentos a partir de seu relato ulterior e aquele que viveu as experiências relatadas, conforme nos explicam Reis e Lopes:

Sobrevém então uma *distância* temporal mais ou menos alargada entre o *passado da história* e o *presente da narração*; dessa distância temporal decorrem outras: ética, afetiva, moral, ideológica etc., pois que o sujeito que no presente recorda já não é o mesmo que viveu os fatos relatados. A fratura entre o *eu* da história e o *eu* da narração [...] pode ser mais ou menos profunda; assim, um sujeito cindido centra nessa fratura o interesse de um relato não raro dotado de ressonâncias autobiográficas [...]. (1988, p. 119 – grifos dos autores)

Assim se confirma a importância de que se revestem as circunstâncias (psicológicas, morais, ideológicas, temporais etc.) que envolvem a narração [...] como componente determinante da representação da história e das distâncias (psicológicas, morais, ideológicas, temporais etc.) que se cavam entre o narrador e os eventos e personagens em causa – com peculiares repercussões quando é ele uma dessas personagens e os eventos são sua própria vida. (1988, p. 241)

As observações dos autores sobre a narração autodiegética é esclarecedora acerca dos procedimentos utilizados pela narradora homônima para construir a sua *performance*. É interessante notar que, logo nas primeiras palavras do romance, a narradora faz menção ao livro anterior por ela publicado. A homonímia entre a narradora do romance e o da autora “real” Delphine de Vigan, consagrada e aclamada pelo sucesso de seu livro *Rien ne s’oppose à la nuit*, é a porta de entrada para o leitor embrenhar-se nos jogos de identidade propostos e abrir-se ao espetáculo da narradora em seu processo performático no embaralhar das cartas do real e do ficcional em sua trama. A identidade onomástica entre autor, narrador e protagonista, em Vigan, é explícita, favorecendo o jogo de contradição, intencionalmente criado, neste material híbrido (“indecidível”) que é a autoficção. Nara Vidal (2024), ao refletir sobre a produção das obras literárias e o que elas, como objetos artísticos não são capazes de proporcionar, qual seja, a certeza, afirma:

O processo me sugere algo mais simples: na maior parte das experiências criativas e artísticas, o escritor não tem condições de dizer a verdade porque a verdade já passou. Tudo o que se conta é mentira porque o contar é um processo já distanciado, naturalmente, do acontecimento. [...] Afinal, quando Ivo viu a uva, eu não posso ter certeza se eu estava lá. Para contar que Ivo viu a uva, preciso me lembrar, e do que eu me lembro já me esqueci.

No já analisado pseudo prefácio, a partir do qual nos é permitido conhecer no presente da narração fragmentos de fatos passados da vida de Delphine, a costura narrativa resgata, pelo entremear da memória, supostas ressonâncias autobiográficas, nele ainda mencionadas de forma geral, como referências ao “homem que amo”, aos “amigos”, “parentes”, mas que, a partir do primeiro capítulo (p. 9 da edição brasileira e 13 da francesa), ganharão nomes, os quais, por sua vez, remetem a pessoas “reais”, facilmente identificáveis pela internet, e menções a fatos supostamente verídicos se considerarmos o nome Delphine como o da escritora Delphine de Vigan.

Além das considerações acima expostas, para a construção do significado e dos jogos estéticos/sociais que os textos autoficcionais promovem, é necessário abranger outras esferas do espaço autobiográfico, as quais possibilitam, na visão de Arfuch (2010, p. 132), “[...] uma

leitura analítica transversal, atenta às modulações de uma trama interdiscursiva que tem um papel cada vez mais preponderante na construção da subjetividade contemporânea”. Dessa forma, para a construção do significado e dos jogos estéticos/sociais que esses textos promovem, mobilizam-se - além dos operadores de identificação, da simulação do processo de escrita e dos efeitos de indiferenciação da voz narrativa decorrentes dessa simulação - elementos partícipes do espaço biográfico, os quais indicam a “coexistência intertextual de diversos gêneros discursivos em torno de posições de sujeito autenticadas por uma existência “real” (ibid., p. 132); no caso de Vigan, tais elementos consistem nas entrevistas que circulam na internet e, em uma leitura transversal, tensionam os sentidos pulsantes em sua obra.

Ao realizar pesquisas pela internet, é possível encontrar muitas reportagens relacionadas tanto a suas obras como registros de suas participações em eventos escolares, festivais literários, projetos sociais, declarações, materiais sobre a adaptação de seus livros para outros formatos (como o cinema e o teatro), além de muitas de suas entrevistas em revistas, em programas televisivos e de rádio. Ao buscar os materiais divulgados após o lançamento de seu livro *D’après une histoire vraie*, em 2015, principalmente nas entrevistas em que a autora apresenta sua nova obra ou trata de seus processos de composição, noto haver ora um vínculo da voz narrativa com sua própria voz, ora um distanciamento. Os dois movimentos resultam, também, na ambiguidade contida na obra e impactam sua recepção, pois consistem em mais uma das esteiras do jogo que embaralha os fatos “reais” contidos no livro, ação, possivelmente, instituída como forma de crítica ou mesmo de denúncia dessa realidade de superexposição da atualidade. Para compreender esse movimento, transcrevo, a partir de agora, alguns momentos dessa atuação de Vigan em entrevistas concedidas por ela às mídias francesa, brasileira, argentina, considerando a forma como as falas presentes nesses espaços de enunciação dialogam/problematicizam/tensionam o processo de compreensão de seu romance *D’après une histoire vraie* e a prática nele instituída de ficcionalização de fatos reais.

Dentre as possibilidades oferecidas pelas produções concebidas no espaço biográfico de Vigan, escolho as entrevistas pelas pontuações de Arfuch (ibid., p. 153-154) a respeito dessa prática. Segundo ela, as entrevistas foram se transformando, após o fim do século XIX, em “efeito de celebridade”, um ritual inevitável de consagração de pessoas nas “indústrias culturais do jornalismo, a indústria do desejo”. Servindo às leis de mercado e modelizadas para terem sua imagem consumida, tais pessoas adquirem a categoria de símbolos. Assim, considerando o alcance das obras de Vigan, que atingiu só com *Rien ne s’oppose à la nuit* quase um milhão de leitores, projetando intensamente sua figura na cena midiática, e a crítica ao consumo das

histórias reais contida no romance, acredito ser a entrevista o melhor recurso para demonstrar a mobilização provocada por suas falas na imprensa.

A começar pela questão que norteia o livro, a crise criativa, lemos, em entrevista da autora Delphine de Vigan a Emma Schneider, em 2019, para o *site* francês de mídia independente *Pokaa*:

ES: Você já teve medo da página em branco?

DV: Na verdade, não, porque para mim a página em branco é uma espécie de mito. Minha maneira de trabalhar faz com que eu não escreva o tempo todo. Alterno períodos em que escrevo e outros em que não escrevo e, de modo geral, quando me proponho ao trabalho significa que o projeto está maduro o suficiente para ser o momento certo. Isso não quer dizer que não seja difícil, há dias em que é muito duro, o texto chega com dificuldade, dias em que não estou satisfeita com o que escrevo. Mas a página em branco propriamente dita, não posso dizer que a conheço.¹³⁷ (Vigan, 2019 a – tradução minha)

Essa declaração é significativa pois impacta diretamente o motivo central do romance: a crise de escrita como efeito de um movimento para o qual, segundo ela, não estava preparada, a fama, e seus desdobramentos fatídicos com a personagem L. Afastada quatro anos da publicação do romance, a fala de Vigan nos leva a refletir criticamente sobre os processos de ficcionalização de si e sobre a proposta estética de instituir um jogo narrativo a partir do qual seja possível refletir acerca da autoria na contemporaneidade, hoje entendida como uma *performance* midiático-literária. Assim, embora o drama da escrita seja um trauma encenado, assim como suas consequências, as reflexões que suscita acerca das questões culturais é real.

Ainda sobre a repercussão de seu sucesso pela obra *Rien ne s'oppose à la nuit* (2011), Vigan trata do diálogo entre ela e *D'après* em entrevista a Leonardo Cazes, do jornal brasileiro *O Globo* (2016). Essa questão, recorrente no romance e também nas falas da autora nas mídias, vincula a voz narrativa à voz da autora, em um espelhamento, dando continuidade à dispersão de ondas do círculo concêntrico em que se transforma o romance *D'après*:

Os dois livros estão ligados de alguma maneira. Talvez *Baseado em fatos reais* seja o único livro que eu poderia escrever depois de *Rien ne s'oppose à la nuit*. Tenho amigos escritores que, quando colocam a palavra “fim” ao terminar um romance, são capazes de começar outro. Eu não sou assim, preciso de um bom tempo de latência, um tempo para eu me voltar para a vida. Para mim, a escrita é muito solitária. No caso desse livro, precisei de mais tempo do que o normal.

¹³⁷ No original, temos:

ES: **Vous avez déjà eu peur de la page blanche?**

DV: Pas vraiment, car pour moi la page blanche est un peu un mythe. Ma manière de travailler fait que je n'écris pas tout le temps. J'alterne les périodes où j'écris et où je n'écris pas, et en général, quand je me met au travail, c'est que le projet est assez mûr pour que ce soit le moment. Ça ne veut pas dire que ce n'est pas difficile, il y a des jours où c'est très dur, où ça vient difficilement, où je ne suis pas satisfaite de ce que j'écris. Mais la page blanche à proprement parler je ne peux pas dire que je la connais. (Vigan, 2019)

Provavelmente porque foi muito intimidador escrever depois de tamanho sucesso. (Vigan, 2016 b - tradução minha)

A partir de uma matéria publicada pelo jornal argentino *Clarín*, em 2019, por ocasião do lançamento da edição espanhola¹³⁸ do romance *Les loyalités* (2018), de Vigan, observo que a discussão sobre as propostas estéticas dos trabalhos da autora francesa, sobretudo em relação ao livro analisado nesse trabalho, continuou ecoando nas mídias anos após seu lançamento. Débora Campos constrói um texto para entremear as falas de Vigan obtidas na entrevista acima citada; no trecho abaixo, espelha-se ainda o interesse pelo debate entre real e ficcional em suas obras, apurado sobretudo pela relação estabelecida entre suas produções de 2011 e 2015, além de destacar sua concepção de escritura:

Por isso, quando publicou *Baseado em fatos reais*, **muitos ainda esperavam mais detalhes biográficos daquele avô perturbador, daquela mãe de uma beleza tão poderosa quanto inquietante, da própria infância da autora e de sua irmã (a ilustradora Margot de Vigan)**. Nada poderia estar mais distante do que ela queria narrar. Na verdade, seria menos biográfica se pudesse: “Lamento”, reconhece, digitando no seu *notebook*, “ter dado as referências que possibilitaram identificar meus avós, meus tios e minha mãe. Eu poderia tê-los mencionado, mas sem permitir que o leitor os encontrasse. Muitas vezes, expliquei que *Rien ne s’oppose à la nuit* não era a verdade, mas a minha verdade. Minha visão das coisas. **Porque a memória e a escrita são fábricas de ficção**, esse livro é um romance. Mas as pessoas que vemos no documentário são pessoas reais, com seus nomes verdadeiros.”

O mal-entendido, de qualquer forma, foi se construindo ao longo dos anos. *Jours sains faim*, seu primeiro livro – escrito em 2001, enquanto trabalhava em uma consultoria de opinião pública – conta o caso de uma adolescente acometida pela anorexia, inspirada em sua própria vivência da doença. Desde então, **a ficção e a biografia se entrelaçam na produção da autora francesa**, de tal forma que, quando *Baseado em fatos reais* foi publicado, muitos se perguntaram se o bloqueio criativo de uma escritora muito parecida com De Vigan, após o sucesso no número de vendas muito semelhante ao de seu romance, além do surgimento de uma personagem desconcertante, não fariam parte do cotidiano da autora.

Foi um choque, uma ruptura inesperada que escondeu uma ligação menos óbvia, mas poderosa, entre aquelas duas obras.¹³⁹ (Vigan, 2019 b - tradução minha e grifos da entrevistadora)

¹³⁸ VIGAN, Delphine de. *Las lealtades*. Tradução: Javier Albiñana. Barcelona: Anagrama, 2019. (Colección Panorama de narrativas)

¹³⁹ No original, temos: “Por eso, cuando se publicó *Basada en hechos reales* **muchos aún esperaban más detalles biográficos, aquel abuelo perturbador, esa madre de una belleza tan poderosa como inquietante, la propia vida infantil de la autora y su hermana (la ilustradora Margot de Vigan)**. Nada más alejado de lo que ella quería contar. De hecho, si pudiera, sería menos biográfica: “Lamento –reconoce tecleando sobre su portátil– haber dado las referencias de ese documental en el que se veía a mis abuelos, mis tíos y mi madre. Debí haberlo mencionado, pero sin permitir que el lector lo encontrara. A menudo he explicado que *Nada se opone a la noche* no era la verdad sino mi verdad. Mi visión de las cosas. Porque **la memoria y la escritura son fábricas de ficción**, ese libro es una novela. Pero las personas que vemos en el documental son personas reales, con sus nombres reales”.

Vigan, em 2015, na entrevista concedida a Nathalie Petrowski, do jornal quebequense *La Presse*, já havia esclarecido o rompimento no teor das duas obras:

Aconteceu que, desta vez, dei um passo contrário em relação ao meu romance anterior. Desta vez, não há a mesma busca pela verdade, nem o mesmo desejo de dar conta da realidade. Sem revelar muito, digamos que a ficção ocupa aqui um lugar mais importante.¹⁴⁰

Mais à frente, na mesma entrevista, a autora sinaliza:

[...] Mas o que desejo de todo o coração é que os leitores redescubram essa capacidade de se emocionar com a ficção e com personagens ficcionais. Apenas se deixar levar por uma história, seja ela verdadeira ou não. Espero que, lendo meu romance, o leitor pergunte por que ele dá tanta importância à verdade.¹⁴¹

O entrevistador Benjamin Locoge, da revista *Paris Match*, conversou com Delphine de Vigan após ela ser laureada com o prêmio Renadout, em 2015, por *D'après une histoire vraie*. Ele descreve a narrativa como “maquiavélica” pela mescla do que ele chama de “autobiografia ficcional e realidade revisitada”¹⁴². Sobre os fatos narrados no romance, ele afirma:

El equívoco, en todo caso, se fue construyendo con los años. *Días sin hambre*, su primer libro – escrito en 2001 mientras trabajaba en una consultora de opinión pública– narra el caso de una adolescente atrapada por la anorexia que está inspirado en su propio padecimiento de esa enfermedad. Desde entonces, **la ficción y la biografía han sabido imbricarse en la producción de la autora francesa**, de tal manera que, cuando llegó *Basada en hechos reales* muchos se preguntaron si el bloqueo creativo de una escritora muy parecida a De Vigan, luego de un éxito de ventas muy parecido al de su novela, y la irrupción de un personaje desconcertante, no serían parte de la vida cotidiana de la autora. **Fue un shock, una ruptura inesperada que escondía una conexión menos evidente pero poderosa entre aquellas dos obras.**” (Vigan, 2019 b – grifos da entrevistadora)

¹⁴⁰ No original: “Il s'est passé que cette fois-ci, j'ai entrepris une démarche contraire à mon roman précédent. Cette fois, il n'y a pas la même quête de vérité, ni le même désir de rendre compte de la réalité. Sans trop en révéler, disons que la fiction tient une place plus importante.”

¹⁴¹ No original: “[...] Mais ce que je souhaite de tout coeur, c'est que les lecteurs retrouvent cette capacité de s'émouvoir pour la fiction et pour des personnages qui n'existent pas. Qu'on se laisse tout simplement emporter par une histoire, peu importe qu'elle soit vraie ou non. J'espère qu'en lisant mon roman, le lecteur va demander pourquoi il accorde tant d'importance au vrai.”

¹⁴² Questionar a demanda dos leitores por “fatos reais” e criar jogos a partir dos quais seja possível tratar dessa questão com criticidade está no horizonte dos escritores contemporâneos, como o atestam as falas, muito parecidas, de Delphine de Vigan e do brasileiro Bernardo Carvalho. Sobre seu romance *Nove noites* (2002) ele declara, em entrevista ao *Paio literário*: “[...] *Nove noites* é baseado na história real de um antropólogo americano que se matou no Brasil entre os índios, em 1939, quando tinha 27 anos. O livro foi construído a partir desse dado, mas não é um livro sobre história real. Quando eu o escrevi, tinha escrito uns livros esquisitos, que não vendiam, que as pessoas não gostavam. Então, eu fiquei irritado e entendi o que as pessoas queriam: história real, livro baseado em história real. Pensei: “se é isso que eles querem, é isso que eu vou fazer”. Mas resolvi fazer algo perverso para enganar o leitor, criar uma armadilha. O leitor acha que está lendo uma história real, mas é tudo mentira. [...]” (Carvalho, 2007). Em entrevista ao jornal *O Globo*, Vigan confessa: “— Eu conversei com alguns leitores e perguntei: por que isso é tão importante? Vocês gostaram do livro [*Rien ne s'oppose à la nuit*]? Vocês riram? Vocês choraram? Então, obrigada. Mas é assim tão importante verificar se tudo nessa história é verdade? Esses

“obviamente, tudo isso é inspirado em fatos reais. E tudo não é verdadeiro¹⁴³”. À pergunta: “Em *Baseado em fatos reais*, você trabalha com as noções de verdade, de biografia, de autobiografia. E ainda assim continua sendo um romance. Podemos inventar nossa vida com a literatura?”, Vigan responde:

Sim, sem dúvida. Podemos reinventá-la primeiro e sobretudo para compreendê-la, esclarecê-la. Mas eu nunca tive a pretensão, com os meus livros, de escrever sobre a minha vida. Se eu tiver que contá-la, será muito mais tarde. Agora, isso seria prematuro e não sei se seria realmente interessante. Por outro lado, há algo muito pessoal nos meus textos, mesmo quando se trata de pura ficção. Transformo, transponho, movo, misturo, remixo. Mas, muitas vezes, a parte mais íntima não está onde o leitor imagina, geralmente ela está em um personagem secundário...¹⁴⁴ (Vigan, 2015 b - tradução minha)

A resposta da autora traz alguns diálogos. O primeiro deles alcança a mídia e os leitores, que a questionam frequentemente sobre a veracidade dos eventos narrados em suas produções, sobretudo em *Rien ne s'oppose à la nuit*; logo, sua reflexão convida-os a repensarem e a lançarem um novo olhar para seu projeto estético. O segundo dialoga com as palavras de Doubrovsky no estudo “Les points sur les ‘i’” ([Os pingos nos ‘i’] – s.d., s.p.) a partir do qual discorre, entre outros, sobre a mudança na concepção de sujeito clássico e, conseqüentemente, a forma de acessar/construir as narrativas de si, agora não concebendo a trajetória de um sujeito como um todo, mas como um conjunto de fragmentos esparsos, o que inviabiliza o encadeamento sucessivo dos fatos. Por isso, ele relembra as palavras de seu *Le Livre brisé* (1989): “Isto é o que preciso escrever. O sabor íntimo da minha existência e não a sua história impossível¹⁴⁵.” A consciência da impossibilidade de captar os fatos da vida em sua integralidade permitirá às escritas de si alcançarem modificações nas estruturas linguísticas,

questionamentos e essas trocas com os leitores fizeram nascer “Baseados em fatos reais”. Meu objetivo foi fazer o leitor se perder nessa confusão entre ficção e realidade.” (Vigan, 2016)

¹⁴³ No original, temos: “Evidemment, tout cela est inspiré de faits réels. Et tout n’est pas vrai.”

¹⁴⁴ No original, temos: “BL: Dans *D’après une histoire vraie*, vous jouez sur les notions de vérité, de biographie, d’autobiographie. Et pourtant cela reste un roman. Peut-on inventer sa vie avec la littérature? DV: Oui, sans doute. Enfin, on peut la réinventer d’abord et surtout la comprendre, l’éclairer. Mais je n’ai jamais eu la sensation, avec mes livres, d’écrire ma vie. Si je dois la raconter, ce sera beaucoup plus tard. Là, ce serait prématuré, et je ne sais pas si ce serait vraiment intéressant. En revanche, il y a quelque chose de très personnel dans mes textes, même quand il s’agit de pure fiction. Je transforme, je transpose, je déplace, je mélange, je remixe. Mais souvent la part la plus intime n’est pas là où le lecteur peut l’imaginer, elle est généralement dans un personnage secondaire...”

¹⁴⁵ No original, temos: “C’est cela qu’il faut que j’écrive. Le goût intime de mon existence, et non son impossible histoire.” (DOUBROVSKY, s.d., n. p.)

principalmente em sua sintaxe, a fim de buscarem formas de expressão/representação que captem as descontinuidades inerentes a tais eventos; os textos autoficcionais, em sua essência não reprodutiva, mas trans-criadora das experiências, da identidade e dos eventos de vida dos sujeitos são propensos à recriação e à reinvenção, práticas que revelariam, assim, os impulsos mais íntimos das obras dos autores, aludidos por Vigan, relacionando-se à “concepção psicanalítica da subjetividade como *produção* que Doubrovsky deriva o conceito de autoficção” (Klinger, 2012, p. 47 – grifo da autora). O recorte abaixo traz as ideias do autor a respeito disso:

Eu gostaria, para concluir, de falar sobre um fenômeno linguístico. Acredito que o projeto de escrever a si mesmo também muda a sintaxe de uma língua. Existem fissuras, espaços em branco, lacunas, como no espírito, e, de repente, não sabemos mais como nossos pensamentos se associam. Tentei estilisticamente redescobrir esse movimento associativo. Ao associar as palavras, estava tentando recriá-las e não falando em transcrevê-las. Mais uma vez, nenhuma autobiografia ou autoficção pode ser a fotografia, a reprodução de uma vida. Isto não é possível. A vida é vivida no corpo; o outro, é um texto. Mas o texto pode se esforçar para redescobrir os movimentos íntimos da experiência, as contradições. [...] A autoficção é a forma de tentar recuperar, recriar, remodelar em um texto, em uma escrita, as experiências vividas, de sua própria vida que não são de forma alguma uma reprodução, uma fotografia... É literal e literariamente uma reinvenção¹⁴⁶. (DOUBROVSKY, s.d., n. p. - tradução minha)

Para Klinger (2012) a identidade entre os discursos da psicanálise e o conceito da autoficção se configura por ambos diferenciarem a “verdade” do “fato”, propondo uma noção de “verdade” não coincidente, na autoficção, à verdade autobiográfica e, portanto, não verificável: “Uma única ‘verdade’ possível reside na ficção que o autor cria de si próprio, acrescentando mais uma imagem de si ao contexto de recepção de sua obra” (p. 47).

Na seara da construção simultânea da identidade da autora e da narradora, no fiar de sua *performance* (cf. Klinger, 2012, p. 49), observa-se, no romance *D’après une histoire vraie*, a ficcionalização de informações que, em um primeiro momento, parecem resgatar fatos da biografia de Vigan, mas que, no desenrolar da narrativa, tornam-se mais um raio a partir do

¹⁴⁶ No original: “J’aimerais, pour terminer, parler d’un phénomène linguistique. Je crois que le projet de s’écrire change aussi la syntaxe d’une langue. Il y a des trous, des blancs, des béances, comme dans l’esprit, et brusquement on ne sait plus comment s’enchaînent ses pensées. J’ai essayé stylistiquement de retrouver ce mouvement associatif. En associant les mots, j’essayais de recréer, je ne dis pas de retranscrire. Encore une fois, aucune autobiographie ni aucune autofiction ne peut être la photographie, la reproduction d’une vie. Ce n’est pas possible. La vie se vit dans le corps ; l’autre, c’est un texte. Mais le texte peut s’efforcer de retrouver les mouvements intimes du vécu, les contradictions. [...] L’autofiction, c’est le moyen d’essayer de rattraper, de recréer, de refaçonner dans un texte, dans une écriture, des expériences vécues, de sa propre vie qui ne sont en aucune manière une reproduction, une photographie... C’est littéralement et littérairement une réinvention.” (DOUBROVSKY, s.d., n.p.)

qual o jogo entre realidade e ficção é adensado. Um desses elementos diz respeito aos filhos de Delphine, bastante mencionados na narrativa e em torno dos quais muitas ações da trama se desenvolvem. Em *D'après*, sobre eles, lemos: “Dos doze anos até o nascimento dos gêmeos, eu escrevi diários” (Vigan, 2016, p. 176). Em entrevista à revista *Elle*, temos a escritora Delphine de Vigan descrevendo sua rotina matinal: “Meus filhos têm 14 e 17 anos, mas eu gosto de me levantar na mesma hora que eles” (Vigan, 2012 - tradução minha)¹⁴⁷. Assim, a informação contida no livro conjugada à declaração/atuação de Vigan na imprensa alimenta o jogo dubio criado por sua obra, na qual há a ficcionalização de eventos “reais”, remetendo-nos à primeira definição de Doubrovsky acerca da autoficção. No romance, a narradora evoca lembranças do dia em que os supostos filhos gêmeos nasceram:

E, além disso, ainda havia aquela pergunta que às vezes me vinha à mente quando tentava associar duas imagens: Louise e Paul no instante de seu nascimento (dois seres minúsculos, nascidos de uma cesariana, com três minutos de intervalo, que mal pesavam cinco quilos juntos) e Louise e Paul naquele momento (dois jovens de constituição forte, que mediam, respectivamente, um e setenta e oito e um e noventa e cinco de altura). Aquela pergunta que às vezes eu formulava em voz alta, quando os observava de manhã na cozinha, aquela pergunta que expressava meu espanto, sim, era a palavra certa, como se o tempo que separava as duas imagens não tivesse existido: — Mas o que foi que aconteceu? (Vigan, 2016, p. 52)

Dessa forma, há a ficcionalização do momento do nascimento dos filhos para que os fios inventados se entrelacem aos dados biográficos e concedam à trama narrativa o efeito por ela pretendido: o de criar em torno de si um efeito de real mas que, no passar das páginas, projeta uma margem dubia e indecível em torno da trama a partir da remixagem/transposição operada pela narradora. Além disso, a imagem dos filhos gêmeos é simbólica para a construção dos sentidos da narrativa, tanto pela possibilidade de interpretar Delphine e L. como facetas intercambiáveis, como duplos, quanto por satisfazer a necessidade criada pelos eventos na trama narrativa: sendo os filhos gêmeos, ambos ingressam na universidade e saem de casa ao mesmo tempo, deixando Delphine solitária e vulnerável para que L. ocupe o espaço livre por eles deixado.

Por outro lado, a par com os dados ficcionalizados, há no romance informações - facilmente acessíveis aos leitores nas mídias - que, por sua vez, correspondem às dadas por Vigan nas entrevistas quando questionada sobre os eventos de sua vida. Nesse sentido, na já mencionada entrevista à revista *Elle*, temos:

¹⁴⁷ No original: “Mes enfants ont 14 et 17 ans, mais j'aime bien me lever en même temps qu'eux.” (Vigan, 2012).

Sempre almoço com meus amigos, eles são a minha base emocional. Não falo muito do meu trabalho¹⁴⁸, mas às vezes eles sentem que estou um pouco preocupada. Nos últimos meses, minha vida ficou realmente corrida e eles ajudaram a me ancorar na realidade.¹⁴⁹ (Vigan, 2012 - tradução minha)

No romance, lemos na conversa de Delphine com L.:

— Mas você não pode fazer isso. Pelo amor de Deus! Você escreveu aos meus amigos uma mensagem ridícula para dizer que não entrassem em contato comigo. Isso é algo sério, é muito sério, você não tem o direito de fazer isso sem me falar nada, eu preciso dos meus amigos. (Vigan, 2016, p. 181)

Ao fim do romance (páginas 351-357 da edição francesa e 236 a 239 na edição brasileira), Delphine relata sua participação no conhecido festival literário de Chalon-sur-Saône, por ocasião de um encontro com um grupo de leitores de suas obras. O periódico *Le Journal de Saône et Loire* noticia, por meio de uma reportagem de Martine Moreau, em 04 de abril de 2014, a participação de Delphine de Vigan e de outros escritores contemporâneos - como Maryline Desbiolles, Flore Vasseur e Pascal Quignard - em uma atividade mais íntima com seus leitores, para além das sessões de autógrafos, chamada “Pages en partage” [Páginas compartilhadas]. A proposta do encontro era propiciar uma conversa dos autores com um grupo de pessoas que teriam lido, por meses, suas obras e, a partir disso, elaborado questões a elas relacionadas. Assim diz a matéria sobre Vigan: “Autora de sete romances, Delphine de Vigan

¹⁴⁸ No romance, temos, ainda, outra correspondência em relação a este trecho: “A escrita era o meu território mais íntimo, mais isolado, mais protegido. O menos compartilhado. Uma zona franca, defendida de modo egoístico. Com barricada. *Uma área da qual eu mencionava apenas a superfície, com parcimônia.*” (Vigan, 2016, p. 128 – grifo meu)

¹⁴⁹ No original: “Je déjeune très souvent avec des ami(e)s, c’est ma base affective. Je parle peu de mon travail, mais ils sentent parfois que je suis un peu préoccupée. Ces derniers mois, ma vie s’est vraiment accélérée et ils m’aident à m’ancrer dans la réalité.”

é, sem dúvida, mais conhecida do grande público¹⁵⁰ graças ao seu romance *Rien ne s'oppose à la nuit*, publicado em 2011” (Moreau, 2014)¹⁵¹. Além da retomada de sua participação no evento recriada em seu romance, momento no qual a narradora nos fornecerá as chaves de sua narrativa, em um interessante movimento especular com a figura real da autora, é interessante pontuar que, na matéria, a única a ter sua foto divulgada é Vigan, evidenciando a midiaticização de sua figura autoral:

Figura 5: Reprodução da manchete do jornal *Le Journal de Saône et Loire*



Fonte: Moreau, 2014.

¹⁵⁰ A popularidade de Delphine de Vigan e sua trajetória como escritora são mencionadas por Kreyder (2018, p. 27-28), que relembra o título do jornal *Le Monde*, em 2015, após o prêmio Renadout ter sido atribuído a Vigan por *D'après*: “Le Renadout après le succès” [O Renadout depois do sucesso]. Segundo a autora, Vigan, até então, tinha sido premiada por júris populares (como o *Prix du roman Fnac*, *Prix Roman France Télévisions*, *Le Grand prix des lectrices d'Elle* e o *Prix Renaudot des lycéens*); como efeito dessas premiações, suas obras, equivocadamente, foram rotuladas como estritamente comerciais; o reconhecimento do meio literário a partir do prêmio *Renadout* (e, depois, o *Prix Goncourt des Lycéens*), associado à adaptação de sua obra por Roman Polanski e pelo roteirista Olivier Assayas em 2017, confere um outro tipo de reconhecimento a seus romances e, logo, à sua presença no cenário cultural e midiático franceses. Um exemplo que sinaliza a crescente popularização de sua imagem nos últimos anos pode ser entrevisto pelo título dado à matéria da revista *Vogue France*, em 2022, “Delphine de Vigan revient sur les livres de sa vie - On a parlé littérature avec l'une de nos écrivaines chouchou” [Delphine de Vigan relembra os livros de sua vida - Conversamos sobre literatura com um de nossos escritores favoritos]. O subtítulo curioso segue um crescente de reportagens que representam a escritora como um alguém “acessível”, de sorriso fácil e em cujas obras é possível encontrar um retrato profundo a partir de questões cotidianas; assim, sua presença tem sido constante nos meios de comunicação franceses e em outros países para os quais suas obras são traduzidas. (Cf. DELPHINE de Vigan revient sur les livres de sa vie - On a parlé littérature avec l'une de nos écrivaines chouchou. *Vogue France*, par la rédaction, 24 jan. 2022. Disponível em: <https://www.vogue.fr/culture/a-lire/story/delphine-de-vigan-livres-preferes-litterature-roman-polanski/458>. Acesso em: 03 maio 2024.

¹⁵¹ No original: “Auteur de sept romans, Delphine de Vigan est sans doute la plus connue du grand public grâce à son roman « Rien ne s'oppose à la nuit » paru en 2011.” (Moreau, 2014).

Um trecho da segunda carta anônima recebida por Delphine tensiona, no romance, a abordagem/reflexão sobre esse assunto: “Seus filhos têm como mãe uma pessoa fantasiosa e excessivamente midiaticizada. Tenho pena deles” (p. 66). Assim, sua presença em muitos veículos midiáticos, como entrevistas, programas de televisão, campanhas, projetos de leitura e adaptações de seus livros para o cinema e para o teatro permite o diálogo de suas obras com suas falas nesses veículos, pois elas tratam de suas visões de arte, de literatura, de sociedade.

Dessa forma, além do jogo entre real e ficcional estabelecido na narrativa, que se desdobra nas mídias, ecoando sua condição de objeto sócio-histórico, está proposta também a reflexão sobre os fenômenos midiáticos da contemporaneidade, a construção de imagens ilusórias nas redes sociais e nos veículos de comunicação ao passo que se intensifica a busca por objetos culturais marcados por eventos “verdadeiros”. Klinger (2006, p. 47) sinaliza que “a autoficção [...] surge em sintonia com o narcisismo da sociedade midiática contemporânea, mas, ao mesmo tempo, produz uma reflexão crítica sobre ele.” A questão do livro “baseado em fatos reais”, que seria o chamariz/convite à leitura, torna-se um engano, reforçado pelas linhas finais do romance, nas quais há o índice de que L., possivelmente o duplo de Delphine, o teria escrito. Contudo, neste romance de Vigan, quando o leitor pensa ter acessado a intimidade da autora, ele se vê perdido e desconcertado, pois não é capaz de distinguir entre o real e o ficcional, marca de muitos romances contemporâneos que se intitulam autoficcionais. Para Bezerra (2013, p. 188)

Nesse sentido, pensar na enunciação daquele que escreve, é pensar na pluralidade dos meios de circulação dos discursos. Uma vez que, conforme falamos, o autor contemporâneo atua como ícone midiático, torna-se também importante analisar os espaços de enunciação, uma vez que esse autor de hoje se inscreve, para além de em seus conteúdos textuais, em blogs, redes sociais virtuais, entrevistas televisionadas, congressos, festas e feiras literárias, dentre outras incontáveis possibilidades.

Ao resgatar a ideia de retorno do sujeito nas escritas de si, relembro as ideias de Klinger sobre o retorno do autor como crítica à noção de sujeito, sinalizando sua inacessibilidade e “inscrito num quadro de questionamento da identidade” (Klinger, 2012, p. 34). O autor que retorna atua na ficção como escritor, como um agente de sua escrita e como narrador-personagem, sendo, por isso, uma instância fundamental para a construção da narrativa. Esse autor, que agora estabelece um jogo entre sua figura “real” e ficcional, “[...] entranha uma dessemantização do eu, que perde sua coerência biográfica e psicológica” (Klinger, 2012, p. 33). Para Bezerra (2013, p. 188):

[...] falar do retorno do autor enquanto subjetividade que volta ao cenário da escrita implica questionar, necessariamente, a noção empírica de sujeito real. O sujeito cuja performance pretendemos estudar é plural, se constitui nas narrativas que enuncia e se dispersa nos meios que utiliza como plataforma para a sua voz. Faz-se com isso necessário problematizar também a noção de verdade discursiva: para além dos conceitos de verdadeiro e falso, optamos por seguir com a ideia de que aquele se que enuncia é um sujeito fragmentado, disperso nos vários discursos midiáticos de que faz parte.

Tais falas na imprensa, pareadas aos trechos dos livros que ora “confirmam”, ora refutam as informações biográficas ressoam na narrativa, gerando borrões na relação entre a ficcionalidade e a realidade, resultando no que a autora pretendia para o livro. Delphine de Vigan declara, em entrevista à Bernard Lehut e Arièle Bonte, em 2015, sobre seu romance *Baseado em fatos reais*: a obsessão de leitores e jornalistas em saber a verdade de um romance é uma “tendência geral” [...]. “Acho que é um fenômeno do nosso tempo. Isso anda de mãos dadas com os *reality shows*.”¹⁵² (Vigan, 2015 d - tradução minha). Simultaneamente operando como crítica à ânsia por histórias reais e possibilidade de (re)leituras de suas obras, as possíveis buscas que o leitor pode operar nas redes por informações sobre a obra ou a figura da autora real, consumindo sua intimidade, podem resultar em emaranhados nas redes discursivas que se encontram no espaço biográfico aludido por Arfuch (2010); ou podem permitir ao leitor fruir sua experiência com a obra tendo como perspectiva de leitura o presente da narração, rendendo-se aos elementos ficcionais de que ela se constitui e não buscando reconstruir e recuperar acontecimentos passados de teor memorialístico.

Portanto, a construção do sentido dos textos ficcionais e a atuação do autor na vida pública, para Klinger (2012, p. 50), “são faces complementares da mesma produção de uma subjetividade, instâncias de atuação do eu que se tensionam ou se reforçam, mas que, em todo caso, já não podem ser pensadas isoladamente”. Desse modo, a *performance* narrativa/autoral nos coloca, como leitores, diante da teatralização no processo de construção de sua imagem, não havendo, nesta perspectiva, “um sujeito pleno, originário, que o texto reflete ou mascara” (ibid., p. 50), mas sim o sujeito de uma representação no texto, na vida pública, em suas entrevistas, pois, na autoficção, não há o interesse por adequar as informações biográficas à vida real dos autores, mas sim por criar a impressão da presença, de que o leitor tem acesso ao autor e a sua intimidade. Na autoficção, o sujeito da escrita é o resultado de uma construção que atua tanto no texto quanto no real. As declarações dadas pelos autores nas plataformas

¹⁵² No original: “L’obsession des lecteurs et des journalistes pour connaître le vrai dans un roman est une ‘tendance générale’ [...]. ‘Je pense que c’est un phénomène de notre époque. Il va de paire avec la télé-réalité. Dans *D’après une histoire vraie*, ça m’amusait de mêler le vrai au faux.”

mediáticas, tanto sobre sua intimidade quanto sobre seus processos de criação artísticos, se tencionam com o eu autoral-narrativo, pois interferem no sentido dado ao romance.

3.3.1 A criação literária e as relações entre real/ficcional: “je” ou “elle”?

Pelo teor de sua obra precedente e por, em *D’après*, os índices da escritura autobiográfica estarem presentes a quase todo momento, uma das questões que Vigan mais respondeu em entrevistas e conversas após sua publicação estavam relacionadas à verdade ou a ficção dos eventos do romance, sobretudo em relação à personagem L.: ela seria “real”, seriam dela as imagens que ocupam a capa do livro? A isso, a autora responde: “Eu não posso responder. O romance é sustentado por essas questões. Mas L. existe de uma forma ou de outra.”¹⁵³ A princípio, ao lermos o pseudo prefácio, chegamos a pensar se L. estabelecerá alguma correlação, como outros personagens, com eventos “reais” da vida da autora, mas, rapidamente, a identificamos como uma personagem inventada, pois não tem lastro passado nenhum¹⁵⁴, ligação nenhuma com os demais personagens e, conforme indica Castagnès (2019, p. 7), ela “vive em um cenário de *reality show*”, conforme declara a própria Delphine em visita a seu apartamento (cf. p. 122 da edição brasileira). A esses eventos, segue-se a primeira impressão de Delphine a seu respeito, altamente idealizada, mas, sobretudo, o que chama a atenção é o emprego, pela narradora, de elementos do universo sêmico da representação para indicar sua entrada no livro:

[...] L. entrou em minha vida como em um palco, bem no meio da peça, como se um diretor tivesse cuidado para que tudo parasse e desse lugar a ela, como se a entrada de L. tivesse sido preparada para evidenciar sua importância, para que, naquele momento preciso, o espectador e os outros personagens em cena (e, por consequência, eu) olhassem apenas para ela, para que tudo a nossa volta se imobilizasse e a voz dela chegasse ao fundo da sala – ou seja, para que causasse impacto.

Mas estou indo rápido demais. (Vigan, 2016, p. 9)

¹⁵³ Cf. em VIGAN, Delphine de. Dans '*D'après une histoire vraie*', ça m'amusait de mêler le vrai au faux. [Entrevista concedida a] Bernard Lehut e Arièle Bonte. *RTL*, 25 ago. 2015. No original, temos: "Je ne peux pas le dire. Le roman est sous-tendu par ces interrogations. Mais L. existe sous une forme et sous une autre."

¹⁵⁴ “Eu me sentei no sofá, olhei à minha volta, senti um estranho alívio. Então, em contraposição, entendi o que me incomodava no apartamento de L.

Na casa dela, nada parecia usado, amarelado, deteriorado. Nem um objeto, um móvel, um tecido davam testemunho de uma vida anterior. Tudo era novo. Tudo parecia ter sido comprado na véspera ou algumas semanas antes. Os cômodos não tinham alma nem bagunça.

Nunca vi nenhuma foto, nenhum cartão-postal, nenhum bibelô que pudesse evocar qualquer lembrança.

Como se o passado não existisse.

Como se L. tivesse se reinventado.” (Vigan, 2016, p. 125)

A aparição de L. ressalta a *performance* narrativa de Delphine, evidenciando seu processo de representação do evento narrado¹⁵⁵ a sua plateia de leitores, os quais terão acesso também a inúmeros diálogos em que o metadiscurso ficcional acontece, pois, sendo ambas escritoras, as conversas entre as duas pendem, consequentemente, para a criação da literatura: as questões vinculadas às escritas de si, as relações entre a realidade e a ficção, além do espaço ou da configuração do real na literatura contemporânea. Muitos desses diálogos se entrecruzam na narrativa de *D'après* e, como já dito, L. defende o “verdadeiro”, a escrita de obras que privilegiem as experiências vividas pelo autor; Delphine acredita no poder da ficção. Doubrovsky (*apud* Castagnès, 2019, p. 8) ressalta que essa discussão metatextual está presente na obra de muitos autores contemporâneos, sendo mesmo uma das características das narrativas autoficcionais, nas quais há um espaço bastante amplo a essa discussão.

Dessa forma, constrói-se, em torno das conversas entre as personagens, um movimento interessante entre o “je” e o “L./elle”, pronomes “que refletem as duas formas tradicionais de narração (em primeira e em terceira pessoa) e, de maneira mais restrita, a oposição entre autobiografia/ficção” (Castagnès, 2019, p. 7)¹⁵⁶; tais instâncias serão problematizadas pela obra, apontando para o futuro de Delphine como escritora e para o teor de suas próximas obras.

Após conquistar a confiança da narradora, L., em um jantar, pela primeira vez, questiona o que ela escreveria “depois”; a resposta de Delphine, a qual evidenciava seu desejo de voltar

¹⁵⁵ Em relação à representação, lembro-me do texto inicial da obra do também contemporâneo Édouard Louis em *Quem matou meu pai* (2023, p. 7): “Se este texto fosse um texto teatral, deveria começar com estas palavras: Um pai e um filho estão a alguns metros um do outro num grande espaço, vasto e vazio. Esse espaço poderia ser um campo de trigo, uma fábrica desativada e deserta, a quadra emborrachada de uma escola. Talvez esteja nevando. Talvez a neve cubra os dois pouco a pouco até que desapareçam. Pai e filho quase nunca se olham. Só o filho fala, as primeiras frases que diz são lidas numa folha de papel ou numa tela, ele tenta se dirigir ao pai, mas, não se sabe por quê, é como se o pai não pudesse ouvi-lo. Estão perto um do outro, mas não se veem. Às vezes suas peles se encostam, entram em contato, mas mesmo assim, mesmo nesses momentos, eles continuam distantes um do outro. O fato de apenas o filho falar, e somente ele, é algo violento para os dois: o pai está privado da possibilidade de contar sua própria vida e o filho queria uma resposta que jamais obterá”. Embora contenha uma proposta diversa ao romance de Vigan – pois, em sua obra, o fio condutor é a experiência, a partir da qual serão narradas suas vivências autobiográficas que espelham um período, sobre o qual se reflete histórica, política e filosoficamente, permitindo a identificação de muitos leitores, em um processo semelhante ao das obras de Annie Ernaux – há, em vários momentos, a indicação de que as lembranças narradas “são do que não aconteceu” (p. 38), além da composição do relato por “cenas” ou por “imagens” – denotando a ideia de construção e, por isso, como reflete Castagnès (*ibid.*, p. 6), a ficção não ser uma “decisão literária” e apresentar-se mais como um efeito secundário que é preciso acomodar no relato. De qualquer forma, ressalta-se a presença, nos textos contemporâneos, da problematização de questões presentes nas narrativas em primeira pessoa, a partir das quais, tomando a linha da psicanálise, se associaria a noção da verdade a estratos inconscientes muito profundos que só poderiam ser acessados a partir da mediação ficcional. E este é um debate muito frequente em *D'après*: “‘O imaginário’ – diz Barthes –, matéria fatal do romance e labirinto de redentes nos quais se extravia aquele que fala de si mesmo, o imaginário é assumido por várias máscaras (*personae*), escalonadas segundo a profundidade do palco (e, no entanto (*sic*) ninguém por detrás).” (Klinger, 2012, p. 35)

¹⁵⁶ No original, temos: “[...] qui reflètent les deux formes traditionnelles de la narration (à la première ou à la troisième personne) et, de façon plus restreinte, opposition autobiographie/fiction”. (Castagnès, 2019, p. 7)

à ficção, faz a narradora deparar-se, pela primeira vez, com a imensa insatisfação de L. em relação aos futuros projetos literários da suposta amiga. Outro evento interessante e significativo é a passagem, presente logo no início do segundo capítulo do livro, em que a narradora e L. estão sentadas em um café deserto, próximo à subprefeitura do vigésimo *arrondissement*. O local possuía um aspecto antigo: “A noite caíra e nós havíamos ficado ali, no fundo daquele salão de paredes cobertas com cartazes de propaganda dos anos 1950, desbotadas pela luz” (Vigan, 2016, p. 104); segundo Delphine, o local era o último vestígio de um tempo antigo, o único café do bairro que “resistiu aos assaltos de uma renovação moderna que, aos poucos, tomava as ruas. Um reduto de resistência que não tardaria a ser invadido.” (ibid., p. 104).

A descrição do espaço chama a atenção para o diálogo das personagens, pois adquire, conforme pretendo demonstrar, um aspecto metafórico em relação ao assunto discutido por elas. Na página anterior à descrição do local, o diálogo aparece “em suspenso”, iniciando o subcapítulo com um travessão indicativo da fala de L., que argumentava sobre o fato de a ficção, na atualidade, como a concebia Delphine, pertencer somente aos roteiristas, “os novos demiurgos oniscientes e onipotentes” (ibid., p. 103), os únicos capazes de criar heróis com os quais nos reconhecemos em séries televisivas, o espaço propício e muito mais fecundo no qual residiria agora o romanesco. L. avalia: “Faz tempo que a literatura vem sendo posta no chinelo em termos de ficção.” (ibid., p. 103) e, depois, sentencia: “Foi você que falou do poder da ficção, dos desdobramentos que se estendem ao real. Mas isso tudo não é mais domínio da literatura. Você tem que admitir isso. A ficção acabou para vocês” (ibid., p. 103). Diante disso, para L., caberia aos escritores retomarem sua arma principal, o real, a verdade contida nas autobiografias:

É isso que o leitor espera dos romancistas: que exponham suas entranhas. [...] O escritor não precisa fabricar personagens burlescos, por mais ágeis e fascinantes que sejam. Ele já tem muito material em si mesmo. Deve recorrer sempre ao terreno dos conflitos que teve que atravessar para sobreviver, deve voltar sem parar ao local do acidente que fez dele um ser obsessivo e inconsolável. Não confunda a luta a ser travada, Delphine, é isso que quero dizer. [...] E hoje é dever da literatura jogar limpo. Seus livros não devem nunca parar de interrogar suas lembranças, suas crenças, suas desconfianças, seus medos, sua relação com as pessoas a sua volta. Essa é a única condição para que acertem no alvo, para que ressoem. (ibid., p. 104)

Diante dos argumentos de L., a narradora refletia, indignada:

Não, eu não queria deixar o território da ficção para quem quer que fosse. Mas olhava para minhas mãos, e elas estavam vazias.

Não, eu não excluía a possibilidade de voltar um dia a um tipo de escrita autobiográfica, independentemente de seu nome. Mas ela só faria sentido se me permitisse definir o mundo, acessar o universal. (ibid., p. 104)

Mais à frente, lemos:

Foi o que L. me disse e eu a ouvi, achando tudo aquilo em parte divertido, em parte chocante.
Seu discurso me obrigava a pensar no que eu sempre me recusara a teorizar. Suas convicções vinham destruir o edifício mínimo que eu construíra para dar sentido ao meu trabalho ou, ao menos, ser capaz de falar dele. (ibid., p. 105)

As palavras de L. faziam ruir as bases do ofício da narradora, que, como o café do vigésimo *arrondissement*, não resistiriam por muito tempo. A menção à década de 1950, pode, figurativamente, soar como uma menção/reflexão a respeito das mudanças que os processos narrativos e a crítica literária sofreram ao longo do tempo. Em um diálogo entre as personagens, no primeiro capítulo, L. diz a Delphine, enquanto ela narrava a fábula do romance que desejava escrever:

— Já pensamos em tudo isso, muito tempo atrás, antes de você escrever livros, Delphine. Lemos Roland Barthes e Gérard Genette, René Girard e Georges Poulet, fichamos esses textos em cartões e [...] passamos horas tentando definir a autobiografia, a confissão, a ficção, a verdadeira mentira e o “mentir verdadeiro”.

Eu sabia bem do que ela estava falando, mas não entendi o sentido da primeira pessoa do plural. L. talvez tivesse estudado letras na mesma época que eu. Sem dúvida, então, tinha estudado o estruturalismo, o *nouveau roman* e a *nouvelle critique*, e talvez esse nós designasse uma geração, a nossa, alimentada pelos mesmos pensadores.

Ela retomou o pensamento: — Trabalhamos sobre a evolução das formas narrativas, sobre a vontade de certos autores atingirem o vital, o motor da verdadeira vida.

Assenti.

L. continuou. Seu tom de voz de repente havia se tornado mais íntimo.

— As confusões do coração e da alma, a cor mutável dos olhos de Emma Bovary, o arrebatamento de Lol V. Stein, Nadja, tudo isso, no fundo, desenhava um tipo de trajetória, mostrava um caminho, fazia-nos entender essa busca de que vocês, escritores, são hoje fiéis depositários. (ibid., p. 71)

A menção a Gerard Génette e a Roland Barthes, ícones do estruturalismo e pós-estruturalismo francês, assim como citar Georges Poulet, indicam momentos históricos nos quais os relatos/experiências pessoais não faziam parte do paradigma dedicado às obras ficcionais. A partir da década de 1970, os estudos de Michel de Certeau (cf. Sarlo, 2007, p. 15-16) possibilitariam o retorno do sujeito e uma espécie de ressurgimento das escritas de si, assim como os estudos de Lejeune sobre a autobiografia. O que entrevemos no diálogo das personagens acessa toda uma rede de teorias acerca da autobiografia e das escritas de si, como

nos esclarece o já citado estudo de Carlos e Esteves (2009), para os quais o gênero autobiográfico consiste em “uma espécie de representação teatral da própria individualidade, no limiar entre realidade e ficção, entre o individual e o coletivo, entre o público e o privado.” (p. 10)

Ao resgatarem as ideias da crítica argentina Nora Catelli sobre a “era da intimidade”, os autores sublinham que só há valor de verdade nos discursos para aquilo que um sujeito pode provar acerca de si mesmo, contudo, não há, por causa da fragilidade da própria linguagem, um instrumento eficaz que capte esse sujeito, sendo esse um indicativo da era da intimidade:

A subjetividade, a vivência, a experiência encarnada na confissão e no testemunho, expressam essa medida de veracidade que o discurso propõe e que só pode se traduzir, como figura de interioridade, no íntimo, transformado em prova de uma certeza que se assenta na fiabilidade textual de sua localização e, ao mesmo tempo, e de maneira contraditória, na convicção de uma inacessibilidade existencial. (*apud* Carlos; Esteves, 2009, p. 10)

A essa impossibilidade de captar verdadeiramente qualquer evento vivido, de expressá-lo de forma “verdadeira” visto que todas as experiências humanas são mediadas pela linguagem, pela imaginação e pela memória sinalizam frequentemente as falas da narradora:

Tentei explicar a ideia que sempre me voltava à cabeça, segundo a qual não importa o que a gente escreva, estamos sempre no terreno da ficção: — Mesmo que tenha acontecido, mesmo que algo verdadeiro se pareça com isso, mesmo que os fatos sejam reais, nós sempre contamos uma história. *Contamos a nós mesmos*. E, no fundo, o importante talvez seja isso. Todos esses pequenos detalhes que não estão ligados à realidade, que a transformam. Os lugares em que o molde se solta, as bordas, os cantinhos. Porque não adianta tentar, a verdade deforma, se dobra, se amassa. E talvez seja por isso que o livro a tenha emocionado. Somos todos *voyeurs*, eu concordo, mas, no fundo, talvez o que nos interesse, nos fascine, não seja tanto a realidade, mas a maneira como ela foi transformada por aqueles que tentam nos mostrá-la ou contá-la. É o filtro posto sobre a objetiva. Seja como for, o fato de o romance ser certificado pelo real não o torna melhor. É nisso que acredito. (p. 238 – grifo da autora)

Assim, as páginas finais do livro reservam pontos interessantes sobre a questão da autobiografia ou acerca dos romances certificados pela marca do real, instaurando reflexões sobre os interesses dos leitores na contemporaneidade, posto que esta fala de Delphine ocorre no já citado festival literário de Chalon-sur-Saône. Neste subcapítulo, em conversa com seus leitores, as questões sobre a verdade ou a mentira a partir das quais os eventos literários estariam circunscritos se fazem de forma mais explícita e significativa, posto gerarem um efeito de especularidade da autora/narradora em relação à figura real de Delphine de Vigan, simulando

uma conversa direta com seus leitores e deixando à mostra a chave de seu romance. A resposta da narradora, acima transcrita, sinalizando o processo de ficcionalização inevitável de todo relato, gera o descontentamento de um leitor: “O que nos agrada no seu livro é o tom de verdade. [...] Você pode tentar dizer outra coisa, mas é ele que torna forte o que escreveu.” (p. 238). Desejando contrapor-se à ideia do tom de verdade, a narradora entrega as chaves do romance ao qual acabamos de ler:

- Eu não acredito no tom de verdade, senhor. Não acredito mesmo. Tenho quase certeza de que vocês, nós, leitores, como todos somos, poderíamos ser totalmente enganados por um livro que se apresentaria como *verdade* e seria apenas invenção, enganação, imaginação. Acho que qualquer autor um pouco mais hábil pode fazer isso. Usar muitos efeitos de real para fazer com que acreditem que o que está contando aconteceu. E eu desafio a todos — vocês, eu, qualquer pessoa — a tentar separar a verdade da mentira. Isso, aliás, poderia ser um projeto literário, escrever um livro inteiro que seria lido como *uma história real*, um livro supostamente *baseado em fatos reais*, mas cujo conteúdo todo, ou quase, fosse inventado. (p. 238-239 – grifos da autora)

Após a resposta e a crescente irritação do leitor, sentindo-se, desta forma, enganado pela ausência de regras claras acerca do “pacto” de leitura a ser feito diante da obra de Delphine (“é uma autobiografia ou é pura ficção” (p. 239)), em clara alusão às teorias de Philippe Lejeune, o perfume de L. faz sentir-se pelo ar, rodeando Delphine, que silencia diante do rumor decepcionado da plateia. L., em suas falas, expressa a visão lejeuniana, a de que nos textos autobiográficos cabe ao autor narrar a verdade sobre sua personalidade e o retrospecto de sua existência, evidenciada na sua fala de que “a literatura precisa jogar limpo” com os leitores¹⁵⁷.

Na esteira do já citado Paul De Man – para quem “a distinção entre autobiografia e ficção [...] não seria uma polaridade, mas uma indizibilidade” (Carlos; Esteves, 2009, p. 12) – Paul Jay concebe a ficcionalidade como ontológica a todo texto (ibid., p. 15). Quanto à “verdade”, sempre discutida quando se trata das escritas de si, dadas as crises do sujeito e da representação, abordadas também por Klinger (2012), os autores afirmam que “as tendências pós-estruturalistas deixaram de acreditar na possibilidade da verdade, preferindo falar em versões” (p. 16). Dessa forma, a construção da identidade por meio da reelaboração de experiências passadas, via memória e linguagem, acabará sendo inevitavelmente modificada em relação aos fatos vividos.

Segundo Carlos e Esteves (2009), na medida em que é também um discurso histórico, a autobiografia incorpora algumas discussões a respeito da representação dos fatos, assunto

¹⁵⁷ “O intenso parece ‘verdadeiro’, e o verdadeiro só pode ser autobiográfico”. (Lejeune, 2014 a, p. 124); sobre as concepções de Lejeune sobre a autobiografia, cf. as seções 2.2, 2.2.1 e 2.2.2 desse trabalho.

também caro à historiografia, já que esta, como a literatura, tende a reconstruí-los de acordo com vieses ideológicos do passado e pela imaginação. Para eles:

Um dos pressupostos da pós-modernidade é o de que não existe uma só verdade, apenas verdades plurais. Diante disso, perde sentido, então, a discussão sobre a veracidade nas escritas do eu: constructo linguístico, o eu que se desnuda no texto não diz a verdade, apenas interpreta seu passado. O problema que enfrenta agora é a própria realidade, que se desrealiza diante dos seus olhos. Como, então, representar a si mesmo nesse universo impalpável? Em época de extremo individualismo como a nossa, o que vemos surgir nas narrativas autobiográficas é um sujeito enfraquecido, descentrado e fragmentado, que tem, como única verdade, como diria Borges, a dúvida. (p. 17)

Dessa forma, as falas de Delphine apontam para essa questão, da indizibilidade da linguagem e das narrativas: ao resgatarem o eu, podem, por outro lado, trazer a compreensão sobre a errância a que nos submetemos na contemporaneidade. Após a experiência com os leitores, a narradora reflete sobre a expressão “pura ficção” e pergunta-se:

Como a ficção era pura? De que ela podia se eximir? Não havia sempre, na ficção, uma parte de nós mesmos, de nossa memória, de nossa intimidade? Sempre falamos de *pura* ficção, nunca de *pura* autobiografia. Logo, não éramos totalmente enganados. Mas, no fim das contas, talvez nem uma nem a outra existisse. (p. 239 – grifos da autora)

Em um procedimento narrativo importante, a narradora fecha o subcapítulo com a pretensa rememoração de um evento na casa de sua avó Liane, ambas na cozinha, na tentativa quase impossível da separação das claras dos ovos para serem batidas em neve, como metáfora para os irrecuperáveis resíduos de memória e identidade que, densos, afundam na narrativa sem possibilidade de recuperação: o estilo, a escolha das palavras e seu posicionamento, as lembranças truncadas, a própria forma do relato autobiográfico filiado ao romance no final do século XVIII, com as *Confissões* de Rousseau¹⁵⁸. “Fechei os olhos e ouvi a voz de minha avó, aquela voz cantante que religiosamente tenho o cuidado de lembrar, perguntando:/ – Minha pequena rainha, é verdade essa mentira?” (Vigan, 2016, p. 239). O recorte da memória, pretensamente autobiográfico, mais uma vez, ao imiscuir-se no conteúdo exposto ou na discussão pretendida pela narradora, desaba no indiscernível.

Nas reflexões de Delphine sobre o paradoxo entre real e ficcional nas narrativas de si, encontra-se uma das questões recorrentes nas construções artísticas do século XXI: neles fica clara a questão de problematizar a natureza do texto literário, durante muito tempo concebida pelos prismas duais de estar voltado à invenção “pura”, enquanto outros tipos de texto lidariam

¹⁵⁸ Cf. Doubrovsky, 2014, p. 121-122.

com informações referenciais, “objetivas”, “reais”. Na obra de Vigan, realidade e ficção fazem parte da constituição da narrativa e alimentam-se mutuamente na criação de outras realidades possíveis. Os diálogos operados pelas personagens L. e Delphine revelam que a autoficção não “rivaliza” com outros produtos culturais, sejam filmes ou *reality shows*. Ao contrário, constitui-se como uma expressão contemporânea que, alinhada às mudanças de paradigma em relação às noções de verdade e de sujeito, iniciadas no século XX, questiona-as; a coexistência entre factual e ficcional possibilita, por outro lado, também sublinhar a complexidade, a beleza, a intensidade do real, como reflete Delphine:

Foi essa frase que me impressionou [...]: o real tinha colhões. O real era dotado de vontade, de dinâmica própria. O real era fruto de uma força superior, muito mais criativa, audaciosa, imaginativa, que tudo que podíamos inventar. O real era uma vasta maquinação pilotada por um demiurgo cujo poder era inigualável. (Vigan, 2016, p. 195)

As expressões estéticas contemporâneas promovem a coexistência de vários códigos em suas composições estéticas. Em *D’après*, observamos que a autobiografia, a ficção, a metaficção¹⁵⁹, a *mise en abyme*, o *thriller* psicológico são categorias que se entrelaçam na obra e atuam na construção desse efeito de “borrão” entre realidade e ficção.

Pela construção bem encadeada dos recursos narrativos e autoficcionalis aqui aludidos e discutidos, temos um romance que traz efeitos diversos, desde o espanto, até a angústia, a identificação, a dúvida, a reflexão: como leitores, não somos mestres dessa leitura. Se Delphine se confunde com L. e esta, por sua vez, ecoa tantas outras vozes, a dúvida subsiste e cabe ao leitor lidar com as questões de identidade levantadas: “é uma história verdadeira, “existem histórias verdadeiras ou reais”? Entre outros, eis um dos questionamentos oferecidos pelo

¹⁵⁹ Neste ponto, cabe tecer breves considerações sobre a metaficção de forma que seja possível distingui-la da autoficção, sobretudo em relação à autorreferencialidade. Patricia Waugh (2001, p. 13) a define como uma escrita ficcional autoconsciente das questões teóricas nas quais os romances estão envolvidos. Assim, as reflexões sobre o estatuto formal das obras e a autorreferencialidade consistem em estratégias para evidenciar sua natureza ficcional. Segundo a autora, as obras metafictionais constroem-se a partir de uma oposição determinante, qual seja, “a construção de uma ilusão ficcional [...] e a exposição dessa ilusão” (ibid., p. 17 – tradução minha*); a coexistência desses dois processos promove uma quebra entre as noções de criação e de crítica. Ao considerarmos a natureza dos textos autoficcionalis, voltada para as discussões sobre a identidade e o ofício do escritor, observamos que a autorreferencialidade ocorre por meio do emprego da homonímia, a qual promove a fusão entre autor-narrador-personagem, tornando a narrativa híbrida – pela coexistência dos aspectos ficcionais e autobiográficos – problematizando a noção de referência e incitando a “abandonar os rígidos binarismos entre fato e ficção”. (Klinger, 2012, p. 11)

* No original: “the construction of a fictional illusion [...] and the laying bare of that illusion”.

Sobre a metaficção, é possível consultar também o estudo do professor Robert C. Spires, intitulado “Beyond the Metafictional Mode: Directions in the Modern Spanish Novel” (SPIRES, Robert C. *Beyond the Metafictional Mode: Directions in the Modern Spanish Novel*. Lexington, Kentucky: University Press of Kentucky, 1984.).

romance de Vigan no traçado de seu caminho movediço. Autobiografia, autoficção, romance: os narradores dos escritos contemporâneos têm mostrado a superfície híbrida sobre a qual essas produções têm se assentado, posto serem expressões linguísticas de um tempo fragmentário, instável, dúbio e multifacetado, externando as angústias e contornos impermanentes do eu.

4. ENQUANTO CORRO, REFAÇO A PELE E CONSTRUO A OBRA: A PERFORMANCE AUTOFICCIONAL E O TOM POLÍTICO EM *DIVÓRCIO*

4.1 ESTRUTURA DO ROMANCE: APRESENTAÇÃO E PROPOSTA DE TRABALHO

Tenho uma pele nova. Partir do nada e construir algo inédito é o que os escritores fazem. (Ricardo Lísias)¹⁶⁰

Em sequência às análises propostas por essa pesquisa, sigo na apresentação do romance escrito por Ricardo Lísias, em 2013. *Divórcio* tem como narrador autodiegético o escritor e professor Ricardo Lísias, homônimo do autor, que nos conta sua saga após a leitura do diário da ex-esposa, nos quinze “quilômetros” que separam, gradativamente, o narrador deste evento traumático. O diário retratava Ricardo de uma maneira negativa e vexatória, além de confessar uma traição, ocorrida logo após a lua de mel. Correr e escrever passam a ser os meios pelos quais ele busca restabelecer-se das vivências do casamento¹⁶¹, as quais trazem consigo outras lembranças; por meio do exercício da memória, tanto do narrador quanto da literatura, será então possível ressignificá-las e escrever o romance.

Assim como em *D’après une histoire vraie*, de Delphine de Vigan, a narrativa mostra-se entrecortada, tanto do ponto de vista da diegese, quanto da estrutura gráfica do livro. A partir de espaços em branco, os assuntos, as lembranças vão se entrecruzando na memória do narrador, que, duvidando de sua sanidade, declara muitas de suas alusões cercadas por espaços lacunares, sobre os quais não se lembra: “Minha volta ao apartamento para pegar o diário é uma incógnita. Não me lembro de nada. [...]” (Lísias, 2013, p. 28). A diferença, contudo, entre ambos, é o ritmo da narrativa: em Vigan, ele será mais lento, como expressam as três grandes divisões de que a obra é constituída, indicativas dos momentos de transição operados pela narradora em sua relação com L. Em Lísias, a narrativa segue o ritmo de quinze distâncias/momentos, a partir dos quais o narrador mostra-se cada vez mais apto à escrita e à reelaboração de seu trauma.

O tempo no romance de Lísias não é linear e as cenas de Ricardo abatido se alternam às da corrida de São Silvestre, ocasião em que ele já está com esperanças de retomar sua rotina com “pele nova”. Logo no início, um dos fragmentos do primeiro capítulo mostram o narrador no momento da largada:

¹⁶⁰ Lísias, 2013, p. 210

¹⁶¹ “Passamos os quarenta dias depois da festa [de casamento] sem nenhuma discussão. Por duas vezes nesse período, porém, minha ex-mulher questionou minha postura como escritor e disse que o casamento com certeza me tornaria menos rígido. Quatro meses depois, eu estava apavorado. (Lísias, 2013, p. 24)

Para os amadores, a largada da corrida mais famosa do Brasil é um caos. Você tromba com todo tipo de gente fantasiada, políticos fazendo campanha, ambulantes vendendo cerveja [...]. contei sete figuras agradecendo uma promessa alcançada em 2011. Ainda preciso de quinze quilômetros para fazer o mesmo, pensei. (Lísias, 2013, p. 16)

Ao longo da narrativa, os trechos relacionados à corrida se intercalam à exposição dos eventos pelo narrador que, ao final do livro, fazendo um balanço de sua produção, reflete: “Os trechos sobre a corrida, que inicialmente estavam planejados para ir aparecendo aos poucos nos capítulos, quase desapareceram do meio para o final. Como leitor, senti falta deles” (ibid., p. 199). O último capítulo narra a participação de Ricardo na corrida e as reflexões feitas enquanto realizava sua “travessia” – no espaço que a compreendeu, tanto as lembranças da ex-mulher quanto de sua vida como um todo se fazem presentes: “Logo começa a corrida e um pouco depois da chegada vai terminar o pior ano da minha vida” (ibid., p. 225); “Resolvi chorar pela última vez por causa do meu primeiro casamento. Enfim, é uma história pequena e cheia de personagens mesquinhas” (ibid., p. 227). Ele ainda nos revela:

Planejei uma parte do romance durante a corrida. Não me lembro de tudo que pensei. Os trechos sobre o meu bisavô com certeza. Não é como vir do Líbano para um lugar desconhecido, claro. Mas se ele estivesse vivo hoje, com uns cento e vinte anos, eu daria um jeito de contar que também fiz uma travessia. (ibid., p. 226)

O fim da corrida e da narrativa coincidem. Em um movimento circular, o último parágrafo do livro trata de Ricardo lendo o diário pela última vez, logo após ter participado da São Silvestre. Se recommencarmos a leitura, nos deparamos com a cena do narrador deitado em sua cama, sem pele, dias após ter lido o diário pela primeira vez.

Em relação ao tempo psicológico da narrativa, o romance constitui-se a partir do fluxo de consciência que, segundo Arnaldo Franco Junior (2003, p. 46), consiste em uma

[...] representação de um processo mental no qual o personagem dá livre curso ao tudo o que anima a sua subjetividade, a sua vida psíquica interior: pensamentos, emoções, idéias, memórias, fantasias, desejos, sensações. Nesse sentido, o fluxo de consciência cria um efeito de forte perturbação, perda ou, mesmo, abolição das relações de causalidade que regem a lógica cotidiana e, também, um efeito de perda do controle da consciência pela personagem. O fluxo de consciência é um recurso utilizado para aproximar maximamente o leitor da vida interior da personagem, composta por elementos do consciente, do subconsciente e do inconsciente. Um de seus traços característicos é a fragmentariedade e a dificuldade de avaliar se as referências e as informações apresentadas pertencem à memória, à imaginação ou à fantasia da personagem, bem como a imprecisão em relação à natureza real ou fictícia dos fatos narrados.

Dessa forma, a partir do modo escolhido pelo narrador para nos apresentar sua história, temos acesso próximo ao seu pensamento, suas repetições, seus julgamentos, suas lembranças, suas obsessões e suas experiências. Abaixo, alguns fragmentos ilustram a dinâmica da vida psíquica de Ricardo:

Apaixonei-me pela minha ex-mulher no dia do lançamento de *O livro dos mandarins*. Não aconteceu nada: ela não escreveu esse diário e não cobriu o Festival de Cannes de 2011 para um jornal. É só um conto.

A tontura me jogou na cama. Mesmo no inverno, meu corpo descarnado me queimava. Mandeí outro SMS. Não sei o que disse. Se tiver enlouquecido, nunca mais vou olhar para os meus amigos. Depois sentei no chão. Mandeí um terceiro SMS, agora com uma declaração de amor. Na resposta, ela me chamava de idiota.

Só pode ser ficção. No meu último romance, *O céu dos suicidas*, o narrador enlouquece e sai andando. Agora fiquei louco e estou vivendo minhas personagens. (ibid., p. 15)

O que pode existir de mais vulgar do que ir cobrir o Festival de Cannes e dormir com um membro do júri? Lamento, meu querido [X], mas se o senhor. A propósito, também estou cansado desse cineasta humanista que foi parar em um diário no criado mudo da minha ex-mulher. [...] (ibid., p. 219)

Melhor não. Com o asfalto molhado, posso me desequilibrar. Vou aos poucos. Parabéns para o senhor também, obrigado. Esse já deve ser avô. Se não estivesse chovendo, o netinho viria esperá-lo. Ele é forte e me ultrapassa. Um casal acaba de cruzar na minha frente a linha de chegada. Agora sou eu. (ibid., p. 230)

O fluxo de consciência tanto representa a condição mental desordenada do narrador quanto aproxima os leitores de seus dramas, expostos de maneira pungente, colocados à mostra de forma a expor suas fragilidades e contradições. Além disso, Ricardo, ao expor seus pensamentos, vai tecendo redes de sentidos ao longo da obra. Seria possível ilustrar essa afirmação a partir de diversos momentos do texto, como as correlações entre a pele ferida, que sempre impressionou o narrador, como prenúncios/índices de grandes traumas (cf. p. 31, 41, 43 e 131); ou a analogia entre as ações da ditadura militar em relação à tortura e as de seu próprio corpo torturado pela escrita do diário pela personagem que representará, no romance, a imprensa, uma instância de poder na sociedade – se considerarmos as cenas em que o narrador sofre ameaças de processo, os sentidos abrangem-se ainda mais (cf. p. 26, 42, 60, 86, 177-178, 189). As relações são tecidas a partir da repetição de palavras ou do conteúdo; sendo parte de suas releituras e balanços de vida, as situações são construídas a partir de uma oposição temporal (passado/presente). Caso os leitores estabeleçam essas conexões, a impressão inicial de uma narrativa caótica passa a ser substituída pela observação dos procedimentos estéticos utilizados para a construção da obra. Em relação a essas questões, Ricardo esclarece:

O livro tem ainda outros problemas. Alguns trechos são confusos e a oscilação, obviamente proposital, entre o discurso no passado e em menor quantidade outro no presente pode prejudicar a leitura. Também não consegui esclarecer os diálogos onde deveria colocar aspas. Muitos são imaginados e decorrem da atividade mental intensa do narrador. (ibid., p. 207)

Divórcio pode ser visto como uma manifestação de ressentimento. O cara ficou um ano remoendo um casamento que em quatro meses não deu certo. É o raciocínio típico de quem não conhece os mecanismos da literatura. Estou esse tempo todo achando termos que me pareçam adequados para construir uma determinada narrativa. Escolhi essa porque não tinha possibilidade, doze meses atrás, de pensar em outra. (ibid., p. 214)

Até o capítulo oito, o romance se constrói em diálogo com recortes de outra modalidade das escritas de si, o diário da ex-esposa, os quais aparecem de forma recorrente e cujas repetições, segundo o narrador, auxiliam a compreensão sobre o ocorrido em seu curto casamento. Para Philippe Lejeune (2014 c, p. 299-300) o diário é uma “série de vestígios datados”, uma escrita cotidiana cuja base é a data, chamada de “entrada” ou “registro”: “Um diário sem data, a rigor, não passa de uma simples caderneta. A datação pode ser mais ou menos precisa, espaçada, mas é capital” (ibid., p. 300). De forma livre, as únicas características invariáveis do diário são a fragmentação e a repetição (ibid., p. 302).

Os registros do diário da ex-mulher datam, principalmente, do período de lua de mel e dos dias em que estava cobrindo o Festival de Cannes. Em algumas entradas reproduzidas pelo narrador, há a indicação detalhada do lugar onde o registro foi produzido: “9 de julho: Hotel Riverside Tower, NY [...]” (Lísias, 2013, p. 31); a transcrição não só favorece a construção da memória, da autoanálise, da confiança, como aponta Lejeune (2014 c, p. 302-304), mas reforça a indicação da posição social da diarista, que será caracterizada pelo narrador como representante de uma classe social criticada no decorrer da obra (cf. Lísias, 2013, p. 54).

Cabe ressaltar que o diário não é reproduzido integralmente, pois Ricardo seleciona os trechos que deseja: “O resto do diário é uma variação, sem muitas novidades, dos trechos que já copiei” (Lísias, 2013, p. 129). O romance, em vários momentos, estabelece um diálogo com as informações contidas no diário; assim, é possível observar que, nos primeiros capítulos, o narrador, ainda em choque, repassa-o mentalmente muitas vezes, na tentativa de compreender os fatos tanto de seu casamento quanto os anteriores a ele. Por isso, em alguns momentos, os mesmos trechos vão sendo reproduzidos e, gradativamente, Ricardo aumenta a transcrição realizada, como busco demonstrar a partir das passagens abaixo:

29 de julho: casei com um homem que não sabe dirigir e nunca se preocupou em comprar um apartamento. Por que me casei com um homem que não fez uma poupança? (Lísias, 2013, p. 17 - grifos do autor)

29 de julho: casei com um homem que não sabe dirigir e nunca se preocupou em comprar um apartamento. Por que me casei com um homem que não fez uma poupança? Fui eu que paguei o restaurante da Torre Eiffel e também o Alain Ducasse. Eu posso dizer que isso é casamento? O Ricardo não percebe a diferença desses lugares para qualquer restaurante de esquina e se comporta do mesmo jeito. Acho que ele sempre vai ser o simplório que é. (Lísias, 2013, p. 18 - grifos do autor)

Ou:

19 de julho de 2011: casei com um homem que não viveu. O Ricardo ficou trancado dentro de um quarto lendo a vida toda. (ibid. p. 15 – grifos do autor)

19 de julho de 2011: imagina eu tendo um filho com o autista com quem casei. O Ricardo é patético, qualquer criança teria vergonha de ter um pai desse. Casei com um homem que não viveu. O Ricardo ficou trancado dentro de um quarto lendo a vida toda. (ibid. p. 21 – grifos do autor)

Algo que impressiona Ricardo é o fato de o diário, em muitos momentos, ser escrito em sua presença, pela concepção, esclarecida por Lejeune (2014 c, p. 297), de que a escrita do diário se faz “longe do olhar dos outros, escondido da família”: “Ela se deita e pega um caderno. Estou muito sonolento. Mesmo assim tento abraçá-la. Sem nenhuma hostilidade, empurra-me para o lado dizendo que precisa escrever”. (Lísias, 2013, p. 23)

Do capítulo 1 ao 8, nos quais as transcrições do diário acontecem, elas vão diminuindo gradativamente, indicando que o narrador, aos poucos restabelecido, está a cada dia mais distante das confissões da ex-mulher. Das quatro reproduções presentes nos dois primeiros capítulos, no terceiro reduz-se a três; do quarto ao sétimo, a duas.

O capítulo oito é significativo porque é o último no qual aparecem trechos do diário, três, todos na página 129 e imiscuídos ao texto do narrador:

Em um único trecho do diário, ela demonstra algum carinho por mim. No dia 26 de julho, quando aliás completávamos quatro meses de casados, minha ex-mulher escreveu o seguinte: o Ricardo acabou de se cobrir. Ele está com frio. De vez em quando, tenho vontade de protegê-lo. Será que foi por isso que me casei? Meu marido é só um menino bobo. Ele não sabe o que é o mundo e talvez nunca vai (sic) descobrir. Por isso ele foge para traz (sic) desses livros. Agora ele se virou. (ibid., p. 129 – grifos e notações do autor)

A meu ver, essa coexistência de vozes indica o processo de distanciamento do diário¹⁶², como se o narrador estivesse a caminho de absorver seu conteúdo por meio da escrita dos contos que dariam origem ao romance (“Divórcio” e “Meus três Marcelos”)¹⁶³. Além disso, a forma utilizada por Ricardo para transcrevê-lo - justamente no capítulo em que decide rememorar os bons momentos ao lado da ex-mulher para entender o motivo pelo qual se casou - pode sugerir uma breve aproximação entre os dois, mas ela logo se dissolve: “Passei dez dias esquematizando esse trecho, mas consegui pouquíssima memória. Não achei fotos ou anotações do período do namoro. Devo ter jogado tudo fora” (ibid., p. 131).

Voltando a atenção ao romance de maneira geral, percorro, de forma breve, a fábula contida em cada um dos quinze capítulos de que a obra é constituída. No primeiro deles, intitulado “Quilômetro um – um corpo em carne viva”, a narrativa se intercala entre dois momentos principais: (i) os sete dias após o divórcio, as lembranças de alguns traumas (como a overdose, quando ainda era um estudante de graduação na Unicamp, e de uma viagem à Argentina, especialmente a ida ao aeroporto para regressar ao Brasil: o taxista que o conduzia e, de forma simpática, lhe mostrava a cidade, ao pegar sua bagagem, bate a tampa do portamalas fortemente contra a própria cabeça e desmaia, ferido, ficando estendido no chão como morto – assim como o próprio narrador ficaria tempos depois); (ii) um salto no tempo para rememorar, cinco meses após o divórcio, o início da corrida de São Silvestre.

Ao leitor, nas primeiras páginas, é dada a focalização do corpo do narrador sem pele, sua falta de ar e a tontura que sente quando sai para fazer suas caminhadas. Ele se questiona, constantemente, se enlouqueceu ou se está vivendo dentro de seus contos. Ricardo partilha com o leitor as estratégias usadas naqueles dias para manter-se minimamente lúcido: ele passa a ter uma obsessão por listas, as quais se farão presentes até as últimas páginas, gerando, no fim do romance, algumas sátiras: “Como já disse, fiz diversas listas. Eu ia atrás de tudo que desse alguma ideia de organização. Hoje, elas me divertem.” (ibid., p. 201)

Em *Lísias* há o apontamento da identidade do escritor contemporâneo; ao perder “literalmente” a pele, estabelece-se uma corrida para recobrá-la no passo da linguagem com a qual se constrói o romance, agora em uma relação performática com a obra e sua feitura. O recobrar a pele/linguagem indica também o movimento desse autor que retorna e cuja voz não se circunscreve apenas ao romance, mas estende-se a outros espaços além do texto,

¹⁶² Nas páginas finais do romance, o narrador confessa, mais uma vez, seu desejo de escrever para elaborar o trauma vivido: “Se o meu objetivo inicial era deixar para trás todo mal-estar que senti ao ler o diário, *Divórcio* é um romance bem-sucedido.” (p. 212)

¹⁶³ “[...] Dois contos não são suficientes para o tamanho de meu trauma (ou da pele do meu corpo). Preciso fazer um romance”. (p. 172)

problematizando os processos de significação, recepção e inserção da obra no meio social. Em *Divórcio*, a pele (re)constrói-se em concomitância com a linguagem e os processos de elaboração do romance, o que pode ser lido como a presença de um projeto literário que, a cada obra de Lísias, manifesta-se linguisticamente de modo diferente.

No “Quilômetro dois – um trem passando dentro de mim”, a figura da ex-mulher entra em cena por meio da ótica de Ricardo, assim como conhecemos L. pela ótica de Delphine. Neste “trecho” da corrida, o narrador relata como encontrou o diário e o leu de uma vez só:

Lembrei de uma conta que precisava pagar naquele dia. Abri a gaveta da minha ex-mulher e vi o boleto no meio de um caderno. Li uma frase e minhas pernas perderam a força. Sentei no lado dela da cama e por um instante lutei contra mim mesmo para tomar a decisão mais difícil da minha vida. Resolvi por fim ler o diário da primeira à última linha de uma vez só. (Lísias, 2013, p. 25)

Sentindo-se torturado e ameaçado pelo conteúdo lido, Ricardo sai de casa. Antes disso, porém, xeroca o diário “para sobreviver”: “Se eu não tivesse feito isso, nem eu acreditaria.” (ibid., p. 28). Pela primeira vez, o narrador descreve como “perdeu” sua pele enquanto andava do apartamento de sua ex-esposa até a estação de metrô, rumo ao cafofo onde guardava seus 12 mil livros (cf. p. 122) e que seria sua casa a partir de então:

[...]. Percebi, enquanto andava, que minha pele estava se descolando do resto do corpo. Olhei ao redor e não vi ninguém. A sensação é horrível: não consigo segurar minha pele, mesmo me abraçando. Quando finalmente cheguei à escada do metrô, eu estava em carne viva. (Lísias, 2013, p. 29)

Neste trecho, o narrador oferece ao leitor datas pontuais em relação aos fatos narrados, informando quando encontrou o diário e saiu de casa (06/08/2011) e o momento em que escreve o livro (fevereiro de 2012). A partir disso, o dia 06 de agosto passa a ser um marco a partir do qual ele classifica os eventos de sua vida: antes ou depois de ler o diário¹⁶⁴. Entre lembranças de suas viagens com a ex-mulher, recordações da infância, descrições/análises de comportamentos dela e de seus próprios, além de sua luta para se manter afastado das drogas com a ajuda de um amigo, chegamos ao fim desse episódio.

No “Quilômetro três: uma lista das qualidades e dos defeitos do meu marido” encontramos o narrador imerso em lembranças da infância que remetem a lugares pobres da cidade de São Paulo e à ditadura militar no Brasil – Ricardo, em companhia de sua mãe, vai visitar o avô em Osasco e, para isso, passa pela região do baixo meretrício. Na casa do avô

¹⁶⁴ “Mais ou menos no final de maio, dois meses antes de ler o diário, enquanto voltávamos de um jantar com uma assessora de imprensa muito próxima dela, minha ex-mulher me disse que o nosso [X] viria ao Brasil participar do júri da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo. [...]” (ibid., p. 121)

encontrariam o primo, devassado pela tortura, e que acabara de ser solto pelos militares. Isso conduz à reflexão sobre a influência da tendência autoritária na sua geração e na vida pública latino-americana e sobre ideologias em geral.

Neste capítulo do romance, há a rememoração de um dos poucos eventos com sua família paterna, formada essencialmente pelo pai, pela avó e por uma prima, de origem misteriosa, uma pianista chamada Ema. No dia da estreia de sua prima em uma suposta casa de shows, a mãe de Ricardo, sem ter com quem deixá-lo para ir trabalhar, aceita que a avó o leve, embora não tenha mais de dez anos na época:

Agora ela toca em uma casa de espetáculos, minha avó contou alguns dias depois, para se desferrar. [...] Na porta, foi preciso dizer uma senha. Era um misto de casa de jogos, no quintal dos fundos, com puteiro no andar de cima. No térreo, Ema ficava tocando piano, e, pior ainda, cantava. As pessoas não paravam de olhar para mim. Com toda certeza, duas prostitutas passaram a mão no meu cabelo, o que me excita até hoje. Minha avó estava muito nervosa e me fez prometer que jamais descreveria para minha mãe o lugar. Só muitos anos depois, dei-me conta de que aquilo era o que, na década de 1980, chamavam de “zona”. Pedi umas três vezes para ver o andar de cima. As pessoas perto da gente achavam graça. As prostitutas acumulavam o cargo de garçoneiro e uma delas me ofereceu um suco. Não me lembro das roupas. (ibid., p. 45)

Esse recorte, além de dialogar com os trechos do diário que constroem Ricardo como um “homem que não viveu” (p. 15, 21), ironizando-os, ainda encontra um paralelo com uma obra da antiguidade clássica, o *Satiricon* (2008) de Petrônio. De acordo com Cláudio Aquati, no posfácio dessa edição do romance, nos “trechos remanescentes, o *Satiricon* conta as aventuras e desventuras de dois rapazes que perambulam pelo sul da Itália, nas imediações de Pompéia e Nápoles” (ibid., p. 224). Encólpio é o narrador e o personagem principal, acompanhado de Gitão; quando chegam à Itália Meridional, conhecem Ascilto, “com quem formariam um tumultuado triângulo amoroso” (ibid., p. 225). No episódio intitulado “O bordel”, Encólpio, tendo se perdido de Ascilto, busca encontrá-lo. Sem saber o caminho da hospedaria onde estavam, ele pede informações a uma velhinha, que estava na rua vendendo verduras:

- Por favor, tia, por acaso sabe onde eu moro?
Divertida com uma brincadeira tão idiota, ela disse:
- Mas é claro que eu sei!
E, erguendo-se, pôs-se a me guiar.
Uma divindade é o que eu achava que ela era, e...
Logo depois, quando chegamos a um local bastante retirado, a velha, gentil, afastou uma cortina e disse:
- É aqui que você deve morar.

Muito embora eu dissesse que não reconhecia a casa, vi, entre certos cartazes e prostitutas nuas, uns transeuntes furtivos. Tarde, muito tarde, entendi que eu havia sido levado para a zona. (Petrônio, 2008, p. 17-18)

Em *Satiricon*, há o retrato do império romano como decadente e extravagante; “O exagero, o absurdo, o cômico, a justaposição de elementos incompatíveis trazem à tona, para o leitor [...] a reflexão sobre a realidade”, afirma Aquati (ibid., p. 233). O caráter de sátira social, presente em Petrônio, que, para ilustrar a situação do império na época de Nero, a todos representa como degenerados, de alguma forma, ressoa nas críticas feitas pelo narrador Ricardo à elite brasileira, a qual, valendo-se de seus privilégios, seja perante às leis, seja na divulgação ou na venda de informações, corrompe-se; por outro lado, o esboço dos que, menos favorecidos socialmente, vão fazer de tudo para serem “bem sucedidos” ou se submeterem a situações burlescas para buscar um certo refinamento vai se construindo no romance, deixando ao leitor retratos sociais a partir dos quais ele poderá levantar questionamentos graças à atuação do narrador caracterizado como “[...] irônico e insolente, [...] autoconsciente; politizado; gozador, mas com método [...]” (Lísias, 2013, p. 218). Além das críticas sociais, há outros paralelos entre os dois romances – a exposição das experiências sexuais de Ricardo, a oportunidade de fala às pessoas invisibilizadas, a linguagem, a sátira e a crítica a certos discursos naturalizados na sociedade – o que permite entrever, embora os sentidos e os procedimentos estéticos sejam reconfigurados, os ecos das obras passadas na construção dos objetos artísticos.

Além das aventuras, que, como vimos, começam cedo, Ricardo menciona algumas de suas viagens (à Irlanda, à qual se dirige por conta de Samuel Beckett e James Joyce; Argentina, cuja capital passa a conhecer bem; sua visita a cassinos no Uruguai e Portugal) e influências literárias. Ele divide com o leitor a sensação de viver em um corpo sem pele e os hábitos adquiridos a fim de resgatar uma rotina mínima: decide sair para andar todos os dias à meia noite. Em relação ao tempo, a narração está na segunda semana após ter saído de casa e, entre os rituais adquiridos na nova rotina, está o de mandar mensagem por telefone agredindo a ex-mulher e, logo depois, outra com pedidos de desculpas e declarações sobre seus sentimentos, evidenciando sua instabilidade emocional. Dias após, ela encontra um advogado para intermediar o divórcio, o qual também passa a ser agredido e ridicularizado pelo narrador:

Lembro-me do primeiro e-mail do advogado almofadinha. Fui tão irônico e desafiador na resposta que ele replicou só com uma frase: sou o advogado dos dois. Mas os dois não vão fazer mais nada em comum, amigo. Entenda, doutor: eu e essa desgraçada não temos mais nada em comum. (ibid., p. 52)

O diário passa a ser moeda de troca para o narrador:

E tem mais: tenho o direito de ser indenizado. Só não vou para o divórcio litigioso se você me devolver 14 mil reais. É só uma parte do que gastei no casamento. Na sua posição, eu aceitaria. Meu advogado disse que, se formos para a justiça, você vai perder muito mais. Sem falar do constrangimento que vai ser mostrar esse diário ao juiz. (ibid., p. 63-64)

As críticas sociais que serão desenvolvidas durante o romance começam a ter esboço: “Fiquei algum tempo olhando os travestis. Anotei várias placas, todas de carros importados que colocam as bonecas para dentro e depois ultrapassam o sinal vermelho com medo de alguém ver.” (ibid., p. 52); ou: “Ao encerrar o treinamento para a São Silvestre, já tinha percebido que na verdade minha ex-mulher é apenas uma versão malfeita e ansiosa da classe alta brasileira. Ela adora dizer que teve a infância pobre: subi na vida trabalhando.” (ibid., p. 54)

A visita de um funcionário da faculdade onde lecionava faz com que ele perceba as duas semanas sem atender ao telefone, as mensagens não respondidas no e-mail e o ambiente, fétido e decadente, do cafofo:

Não me lembro de ter encomendado pizza, mas achei duas caixas com restos no chão. Algumas roupas estavam jogadas do lado da cama e no canto oposto à porta do banheiro eu tinha cagado em cima de um lençol. Respirei fundo e percebi o cheiro horroroso do galpão onde vim morar. (ibid., p. 57)

No “Quilômetro quatro: morro só mais uma vez” o narrador volta ao trabalho, mesmo sem pele. Empáticos com a fragilidade de Ricardo, os alunos mostram-se amigáveis. Após a aula, voltando para casa, ele reflete:

Minha ex-mulher tinha conseguido, com a violência que me tratou depois de voltar do Festival de Cannes, destruir minha tranquilidade. Perdi a pele do corpo, pensei na frente da lanchonete, e a capacidade de organizar minha vida. Mas vou conseguir fazer planos de novo. Só morro mais uma vez. (ibid., p. 61)

As críticas ao que ele considera um comportamento vulgar da burguesia seguem se construindo:

Não vou perder tempo na fila da Notre Dame. Pior que a Broadway, só a off-Broadway. Gente que se empolga com tudo é vulgar. A resposta para tanto clichê é simples: minha ex-mulher adorou o restaurante do Alain Ducasse, em Nova York. O restaurante da torre de Montparnasse também cobrou caro. Eu não tinha dinheiro para ir a nenhum dos dois. (ibid., p. 61-62)

A obsessão pelo diário cresce e a indignação pelo casamento fracassado em quatro meses também. O narrador oscila entre e-mails que vão de “Quero voltar para casa. A gente

precisa reconstruir tudo. Eu te perdoo” (ibid., p. 62) para “Mudei de ideia, nunca mais quero olhar para sua cara suja e oportunista. Você se aproxima das pessoas para ganhar alguma coisa” (ibid., p. 63). Neste ponto da narrativa, a crítica a um certo tipo de prática jornalística começa a ganhar maior relevo, sendo ele feito a partir de uma troca de favores, ou do uso de “fontes”.

O nome do narrador “Ricardo Lísias” aparece completo pela primeira vez, em uma carta enviada ao advogado da ex-esposa, na p. 66. Ricardo se divorcia e a consciência em relação ao que aconteceu vai tomando vulto: “Tive muitos sentimentos desde que li o diário: dor, medo, raiva, sensação de ridículo e vergonha. Hoje sobrou-me um enorme constrangimento. Meu primeiro casamento foi um vexame” (ibid., p. 67). As lembranças com a ex-esposa permitem uma consciência sobre a falta de limites de seu comportamento e de uma insensibilidade perante a alguns momentos de fragilidade, como a emoção diante de uma fotografia de imigrantes libaneses em Ellis Island, em Nova York, que remetia ao movimento de seu bisavô do Líbano rumo aos Estados Unidos e, logo em seguida, ao porto de Santos. Ao vê-lo emocionado em contato com a história de seus antepassados, ela declara, gargalhando: “Você é esquisito, Ricardo.” (ibid., p. 68)

Ao sair do cartório após o divórcio, o narrador, com falta de ar e tontura, vendo tudo em câmera lenta, percebe algo, para ele, simples: “eu estava muito triste” (ibid., p. 75). Próximo à Catedral da Sé, ele chora incontrolavelmente em meio ao movimento de uma das maiores cidades do mundo, por uma hora, sem que ninguém lhe pergunte nada, e conclui: “Ninguém poderia ser o nome desse romance.” (ibid., p. 75)

No “Quilômetro cinco: não tenho dificuldades para achar amantes”, o narrador inicia afirmando não se lembrar dos dias seguintes ao divórcio, exceto pelas anotações. Aparece a alusão ao conto “Divórcio”¹⁶⁵, o qual daria origem ao romance. “Os outros dias são um enigma: não os vivi” (ibid., p. 77). A semana posterior ao divórcio, segundo ele, foi a mais sofrida e o período em que a carne viva ficou mais exposta na rua. O medo de enlouquecer leva-o a retomar seu cotidiano mentalmente, repassando cada tarefa diária enquanto anda pelas ruas da cidade:

Quando o medo de ter enlouquecido ficou muito forte, parei em um sinal vermelho e repeti o meu nome. Ricardo Lísias. O meu nome é Ricardo Lísias. Hoje não, mas amanhã vou dar aula. Agora moro no cafofo. Estou andando há cinquenta minutos. Ou melhor, já passei de uma hora. Gastei todo o meu dinheiro para casar. Não tenho mais onde assistir meus DVDs. Dei todos os móveis antes de ir morar com ela. Agora sobraram os livros. (ibid., p. 78-79)

¹⁶⁵ LÍSIAS, Ricardo. Divórcio, *piauí*, ed. 62, nov. 2011. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/divorcio/>. Acesso em: 23 jul. 2023.

A lembrança do fracasso e de ter investido tudo no casamento, sobrando-lhe só os livros é significativa: eles passam a ser o seu contraponto nos momentos de insanidade e, literalmente, o refúgio do escritor que, por meio da escrita e da corrida, iria refazer sua pele e sobreviver. Os efeitos do descontrole emocional fazem-no entrar em contato com a ex-mulher: “Em carne viva, eu enviava um SMS com agressões e outro em seguida pedindo desculpas. No cafofo, mandava um e-mail falando a verdade: estou no chão.” (ibid., p. 79)

Ricardo descobre ser alvo de boatos da ex-mulher entre os jornalistas, amigos em comum e produtores de TV: ele a teria chantageado e roubado seus pertences ao sair de casa. Como a ex-mulher tinha mudado os endereços de e-mail e os telefones, ele não podia mais mandar ofensas. Sem ter o que fazer para diminuir sua revolta, ele começa a correr. Ao lembrar do jeito ruidoso de sua ex-mulher, da gargalhada que o conquistou, ele transcreve a reação dela quando descobriu a leitura de seu diário: “Fiz uma cópia do seu diário e não quero mais te ver. Aceito um divórcio amigável, mas exijo que devolva o dinheiro que gastei no casamento. Ela respondeu na hora: Ricardo, você descobriu a minha sombra.” (ibid., p. 88)¹⁶⁶

A sombra da ex-mulher, que adorava mostrar-se, metaforiza, por sua vez, a sombra dos bastidores de como as notícias são feitas, como ele demonstra nas várias histórias que retoma ao longo do capítulo: o jornalismo vende ilusões a partir de distorção de imagens. Além das alusões do narrador ao modo corrompido presente nesse meio, o leitor, acompanhando-o em sua saga, enlouquecido, pergunta-se também, por fim, em relação ao narrador e à ex-esposa, quem terá distorcido a imagem de quem, pois, nos trechos do diário, Ricardo aparece também como um personagem:

10 de julho: Nova York. Eu estou viajando em lua de mel, mas não estou apaixonada. O Ricardo é legal, inteligente e às vezes me diverte, apesar de andar muito. Mas apaixonada eu não estou. Eu não sei o que vai ser quando voltarmos ao Brasil. Eu gosto de ser casada com um escritor. É só esconder certas coisas e pronto. Eu sou uma mulher atraente, não tenho dificuldades para achar amantes, nunca tive. Quanto ao jornal, eu acho que vou sair mesmo. Sou a maior jornalista de cultura do Brasil. O Ricardo é um retardado, não tenho dúvidas, mas mesmo assim é um escritor, o que me preserva de certas coisas. (ibid., p. 90 – grifos do autor)

O “Quilômetro seis: um resquício de pele” narra a quinta semana fora de casa. Após ter sido convidado para uma festa, os amigos confirmam a história que estava sendo espalhada, a de chantagem e de roubo. Ele pensa, com um “misto de ódio com deboche” (ibid., p. 95), no

¹⁶⁶ O trecho aparece reelaborado na p. 129: “[...] Ricardo, você descobriu a minha sombra. Agora você sabe coisas que eu não tenho coragem de falar nem para o meu psiquiatra.”

fato de a própria autora do diário revelar sua existência e, logo, provocar os burburinhos sobre a causa da separação:

Mas fiquei quase quatro horas nesse aniversário e pude confirmar que uma boa parte da imprensa paulistana estava se divertindo comigo, com o meu colapso emocional e com o tal diário da minha ex-mulher. Olha, ninguém acredita que só tem no diário o que ela está dizendo. Por que ela está fazendo tanta fofoca e falando tanto que não tem nada de mais? (ibid., p. 96).

Ricardo começa a se recuperar emocionalmente, embora o corpo sem pele ainda queimasse, apesar do frio, e o ar ainda lhe faltasse. Ao narrar um de seus treinos, temos contato com um trecho bastante incômodo, que nos permite de alguma forma, como leitores, experimentar, por um lado, o mal-estar do narrador, por outro, o inusitado da descrição de um corpo em carne viva:

A falta de ar incomodou um pouco e logo precisei respirar com bastante força. No entanto descobri que o principal empecilho seriam as plantas dos pés: elas estavam em carne viva.

Procurei controlar a dor caminhando. Logo, tinha retomado o fôlego e fiz outra tentativa de cinco minutos. O ar dessa vez não desapareceu, mas meus pés começaram a latejar. Uma das unhas se enterrou no dedo ao lado, o que produziu, além de um tremor na perna inteira, uma quantidade de sangue suficiente para que eu sentisse o líquido na meia. [...] (ibid., p. 97)

O narrador relembra a figura dos jornalistas, amigos da ex, revelando seu desprezo pelas pessoas ditas “bem-sucedidas”, presentes nos anos do governo de Fernando Henrique Cardoso e estabilizadas no governo Lula: “De repente, eu estava no meio de pessoas que deram certo na vida” (p. 103). As mesmas pessoas que o bajulavam no período do namoro e se mostravam interessadas por seu trabalho de escritor e pela construção de suas obras, seriam as que o ameaçariam depois da separação:

A moça do processo criativo, ainda, seria a autora da ligação telefônica mais patética que recebi na vida: olha, Ricardo, estamos te monitorando, somos jornalistas, pessoas bem informadas. Essa superinformada, no caso, é uma repórter de TV. (ibid., p. 103-104)

No “Quilômetro sete: esse ano dificilmente alguém tira o prêmio do Malick”, Ricardo narra a participação da ex-mulher no Festival de cinema de Cannes, em 2011, e reflete como as escolhas e os bastidores desses eventos podem ser tendenciosos; intensificam-se, assim, as observações sobre a prática do jornalismo envolver “um comportamento ético condenável” (ibid., p. 114). Relacionando essa visão aos acontecimentos de sua vida pessoal, o narrador nos revela que, dois meses antes de ler o diário, sua ex-esposa sugere um encontro entre ele e um cineasta africano, jurado de Cannes, com quem ela o teria traído. Ele estaria no Brasil para ser

jurado na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo e, segundo ela, por ser mais experiente, poderia ajudar Ricardo a amadurecer sua atuação no universo artístico. Sobre isso, o narrador considera:

Não lembro minha resposta.

Achei sem dúvida muito desagradável minha ex-mulher me trair com apenas quarenta dias de casamento. (Querido [X], se o senhor tiver levado o trabalho de jurado em Cannes a sério, me desculpe: xeroquei um diário e andaram falando umas coisas sobre o senhor aqui no Brasil...). Com certeza, eu teria encerrado o casamento apenas por isso. [...]. Mas a crueldade da minha ex-mulher ultrapassa a de qualquer adúltero obsessivo: ela queria que eu jantasse com [X]. (ibid., p. 122)

Nesse capítulo, o narrador reflete sobre como a traição lhe mostrou “a diferença entre a solidão e um tipo estranho e cruel de dor” (p. 117) e relembra sua passagem pela Cracóvia, pelo campo de concentração de Auschwitz e por Budapeste. Com as narrações sobre as situações vividas nesses lugares, não lemos com muito espanto a causa de seu corpo morto e sem pele, também pela traição, mas sobretudo pela leitura da frase: “*Casei com um homem que não viveu. O Ricardo ficou trancado dentro de um quarto lendo a vida toda.*” (ibid., p. 122 – grifo do autor). Trechos como esse são sistematicamente desmentidos pela narrativa, pelas várias menções a viagens internacionais, às situações inusitadas que experimentou em cada uma delas, às vivências com os amigos na época da graduação. Além de se constituírem como uma voz contrastante ao diário, estabelecendo um diálogo irônico entre a imagem projetada de si mesmo no texto/discurso do outro, a narrativa permite outras significações, que variam da decepção (“[...] fui amigo da minha ex-mulher por alguns anos, namoramos por mais um e passamos quatro meses dentro da mesma casa. Ainda assim ela não conseguiu perceber nada da minha personalidade. Os leitores deste livro já foram mais longe.” (p. 188)) à desforra (“Não vou dizer que nunca fiz sexo sem amor por aí. Aliás, está tudo neste livro, com as devidas variações e omissões. Vivi os anos da minha juventude mais ou menos como todo mundo. [...]” (ibid., p. 218)). Enfim, a exposição de suas várias experiências consistem em seu *show* narrativo para a ex-esposa e para o público leitor, revelando sua *performance* literária: ao construir, para ambos, cenas que parecem filme, ele tripudia sobre os trechos do diário, nos quais ele é retrado como inexperiente, imaturo ou inculto.

Os recortes abaixo transcritos mostram o desconhecimento mútuo dos personagens, o afastamento e a superficialidade na convivência deles enquanto eram amigos e namorados, evidenciando que ambos se desconheciam, antes e depois do casamento:

Até ali, tínhamos sido amigos mais ou menos distantes. Acho que a conheci por causa de um texto que publiquei apoiando movimentos populares por moradia. Ela me convidou para um café e foi muito agradável [...].

Passamos a trocar um e-mail por semana. Tomávamos café uma vez por mês. O assunto era geralmente literatura, política e, mais raramente, relacionamentos afetivos, sobretudo os dela. Nunca percebi qualquer insinuação mais direta. Uma vez, porém, troquei o horário de um café para um pouco depois. Preciso cortar o cabelo. Que bom, aí você vem arrumadinho. Foram cinco anos assim, até o dia do lançamento. (ibid., p. 126-127)

O resto do namoro foi um incansável desfile na casa dos amigos dela. Quando sobrava um tempinho, o escritor que tinha se apaixonado podia ser mostrado para os colegas de trabalho. Sem saber, fui apresentado ainda para quatro ex-amantes dela e descobri há um mês que vivi a constrangedora situação de ter tomado um café em Paris com um fotógrafo francês com quem ela tinha transado anos antes. [...] (ibid., p. 130)

No “Quilômetro oito: meu marido é só um menino bobo”, temos acesso às descrições sobre o lançamento d’*O livro dos mandarins*, de como ele e a ex-esposa se aproximaram. Entre reflexões sobre qualidades e incômodos nos comportamentos da ex-mulher, de seus próprios (“[a ex-mulher] sabia manipular minha vaidade”; “eu era muito pretencioso” (ibid., p. 130) e ocasiões nas quais estiveram juntos, o narrador tenta compreender as atitudes dela. Em uma tentativa frustrada de escrever um capítulo no qual pudesse rememorar os bons momentos ao lado da ex-esposa, Ricardo mostra-se repetitivo ou esquecido, dados seus problemas de memória, ocasionados, segundo ele, pelo colapso emocional. O escrever e o correr, as lembranças do bisavô vindo do Líbano aludem às diferentes travessias de que o narrador se constitui. Em sua busca por refazer a vida que tinha antes de se casar, ele afirma: “Termino essa corrida” (p. 133)

Nesse mesmo momento da narrativa, ele admite, em um discurso ambíguo: “Não estou tratando de uma pessoa em particular. Minha ex-mulher não existe: é personagem de um romance” (p. 130). Na mesma página, o narrador segue a caracterização da personagem: “Já deve ter ficado evidente que minha ex-mulher é um ser narcísico inteiramente doentio”; “Minha ex-mulher tem lampejos de consciência. Não são frequentes e ela os repele”. Além de tudo, há a ridicularização velada ao expor trechos do diário que apresentam incorreções de ortografia, dialogando ironicamente com a fala da ex-mulher em seu registro, contida no capítulo dois: “[...] eu sou a maior jornalista de cultura do Brasil” (p. 28).

No “Quilômetro nove: estou emocionado de novo”, Ricardo, após resgatar parte de sua rotina como professor e, agora, como corredor, revela: “estou com medo de esquecer demais” (p. 139). O medo de perder a memória faz com que ele liste várias informações autobiográficas, segundo ele, e abra a narrativa para rememorações, sobretudo de suas vivências amorosas: “Vai

ver que é por isso que estou escrevendo esse livro. Para lembrar./ Mas algumas coisas eu não consigo” (p. 143). As experiências com as drogas, que culminam na overdose, lhe rendem o apelido detestado por ele: “Ricardinho do pó” (p. 145). Após a overdose, de ter se fechado, ele desenvolve o interesse pela escrita:

Dois amigos notaram a mudança evidente no meu comportamento e, preocupados, perguntaram-me o que estava acontecendo, não, não uso mais nenhum tipo de droga. [...]. Conteí dos cadernos que estava fazendo e eles me pediram para vê-los. [...] Essas coisas estão fazendo você se sentir melhor?, Renato quis saber. (ibid., p. 147)

Em cadernos comuns, Ricardo desenvolvia perfis de personagens, a partir de recortes aleatórios de fotografias. Depois, em exercícios de redação, começou a inventar narrativas nas quais esses perfis se cruzavam, preferencialmente em situações inusitadas e inverossímeis. Desses exercícios e de uma viagem ao México (que descobrimos ser fictícia na p. 206) resulta seu primeiro romance, *Cobertor de estrelas*, em 1999, título que coincide com o da primeira obra do autor empírico.

No “Quilômetro dez: ninguém está do seu lado”, no corpo ainda quase sem pele, a falta de ar passa a ser substituída por uma enorme vontade de chorar, o sono é inconstante assim como as emoções: “Sem muito controle, também, eu era muitas vezes tomado por uma enorme raiva” (ibid., p. 153). Ricardo começa a ministrar um curso sobre contos do século XX. Embora ainda se sentisse intimidado pela exposição, as aulas o animavam e o ajudavam a terminar o conto “Divórcio”, junto aos treinos de corrida. Com problemas de memória, o narrador admite não se lembrar de vários momentos do processo criativo do conto, assim como precisa das anotações de um aluno sobre sua terceira aula no curso para poder escrever o fragmento contido da p. 155-157: os movimentos metanarrativos percorrem todo o romance.

As próximas semanas se passam no vazio da memória sobre os fatos, mas ativa quanto às memórias do passado e aos questionamentos às estruturas de poder brasileiras:

Comecei a intuir o que aconteceria nas próximas semanas: a confirmação de que existe um estrato social no Brasil, amplo e enraizado em espaços que vão do jornalismo ao direito, passando por setores da produção cultural, que referenda o antigo diagnóstico de sermos um país de gente corrupta, mentirosa, covarde e hipócrita. (ibid., p. 158)

Em um domingo, o narrador resolve correr, ao que tudo indica, no Parque Ibirapuera; lá, ele é pareado por um jornalista que ele tinha visto um dia, em uma festa. Ele reconhece Ricardo e o adverte sobre as ações em relação à ex-mulher, defendendo-a:

Olha, você não devia ter lido o diário dela, quanto mais xerocado. A gente precisa de um meio de vazão para nossos conflitos. Ela foi muito corajosa e contou para todo mundo o que escreveu: algumas críticas a certos colegas e o fato de que o casamento de vocês não era o que ela imaginava. O que isso tem de mais? E outra coisa que eu vou te avisar: a imprensa inteira está sabendo que você extorquiu cem mil reais dela. Toma cuidado, senão você vai se foder. Jornalistas sabem de muita coisa.

Depois acelerou e desapareceu na pista.

*

Não fiquei nervoso. Lembrei-me do Central Park, em Nova York. O valente jornalista deve gostar das minisséries americanas, pois essa cena sempre aparece. [...]

O clichê me deu vontade de rir. (Lísias, 2013, p. 157-158)

Nos dias seguintes, Ricardo sente que está se recuperando e começa o esboço do conto “Meus três Marcelos”¹⁶⁷, após a notícia de que o conto “Divórcio” seria publicado pela revista *piauí*. Um amigo, ao ler o conto “Divórcio” o elogia, mas questiona se Ricardo não estaria se expondo muito (p. 165). Ao recordar o período de um ano após sair de casa, ele reflete:

Confesso que, logo que li o diário, tive o enorme impulso de mostrar para todo mundo quem de fato é minha ex-mulher. Vejam que moça mais legal. No entanto, logo depois eu me vi morto. Toda minha energia então ficou voltada para me resgatar do que me parecia ser a antessala de um necrotério. A conclusão é obrigatória: a literatura é agora parte vital não apenas de minha vida simbólica, mas até do meu corpo. (ibid., p. 166)

No “Quilômetro onze: estamos te monitorando”, Ricardo continua seus treinos e identifica um sinal de pele chegando às coxas. A repercussão do conto “Divórcio” o anima para que consiga terminar o segundo, “Meus três Marcelos”. Por meio de um jornalista, desafeto de sua ex, ele fica sabendo que ela jogara o diário fora: “Ou seja, agora, a única cópia que resta é a minha.” (p. 171). Isso faz com que ele tome a decisão de descartar sua redação e passe a reproduzir trechos do diário no conto, o que chocou seus primeiros leitores, pela reprodução e pelo conteúdo em si; contudo, para ele, mesmo assim, a linguagem é insuficiente para expressar suas vivências: “a descrição que fiz do que aconteceu depois de ter lido o que minha ex-mulher escreveu sobre mim não reproduz o que de fato senti. Nunca vou conseguir, talvez por algo que já revelei: minha próxima morte vai ser a última. (p. 172)

¹⁶⁷ LÍSIAS, Ricardo. *Meus três Marcelos*. São Paulo: Dobra Editorial, 2011.

Sobre o conto, Azevedo (2013, p. 103) esclarece: “O texto trata da dor do personagem, identificado como Ricardo Lísias, depois da leitura do diário escrito por sua mulher. [...]

[...] Os três Marcelos do título, identificados ao final, paratextualmente (“são o Moreschi, o Ferroni e o Mirisola” [...]), são amigos que restabelecem ao narrador a pele roubada pelo sofrimento.”

O conto “Meus três Marcelos”, impresso inicialmente por ele e distribuído entre seus alunos e amigos, ganha a internet e recebe uma proposta para publicação. Ricardo termina *O céu dos suicidas*. Enquanto isso, a ex-mulher espalhava que ele pretendia usar a literatura para se vingar porque não passava de “um marido traído” (p. 174).

Como deve acontecer com esse romance, o diário foi a parte mais discutida de “Meus três Marcelos”. As pessoas me paravam em corredores de livraria, telefonavam em horários impróprios e não paravam de me mandar e-mails com as mais diversas interpretações. Um jornalista da velha guarda, em um jantar com alguns amigos poetas, levantou a possibilidade de que tudo não passasse de um texto de ficção. Não achei a menor graça. (p. 175)

Surgem boatos, provocados pela ex-mulher, sobre um diário em nome dela estar se espalhando pela internet. O narrador recebe ameaças da ex-mulher e também de outros jornalistas. O telefone da casa da mãe de Ricardo não para de tocar. “Preparei-me para uma corrida de quinze quilômetros, mas enfrentei uma maratona.” (p. 177)

O “Quilômetro doze: para que ser tão radical?” começa com a constatação: “Quando publiquei ‘Meus três Marcelos’, não imaginei que começaria a ser pressionado para deixar o assunto ‘divórcio’ longe da literatura. Essas coisas, Ricardo, a gente não deve falar em público, quanto mais escrever!” (p. 181). Neste momento da trajetória, o narrador nos conta que, após ter decidido ordenar a dor a partir da escrita, “[...] os fofoqueiros passaram a achar um absurdo que tudo que me contaram fosse registrado. Um deles me disse que eu estava indo longe demais. Para que ser tão radical?” (p. 182).

Em dezembro de 2011, Ricardo recebe uma notificação extrajudicial ameaçando processá-lo caso ele continuasse a escrever sobre o divórcio. “Minha ex-mulher gosta de se revelar em textos bizarros” (p. 187). Tomado por uma crise de riso, o narrador observa que a notificação, registrada em cartório, era um compilado de fofocas propagadas por um grupo de jornalistas com a intenção de intimidá-lo. Espantado, ele sai para correr e decide: “[...] em hipótese nenhuma aceitaria ameaças” (p. 189) e levanta argumentos para responder à notificação: “Se minha ex-mulher não queria inspirar uma personagem, não deveria ter brincado com a minha vida”. (p. 189)

A ex-mulher, antecipando-se ao que ele poderia escrever sobre o ocorrido entre eles, busca denegri-lo para toda a imprensa paulistana. Ricardo, sentindo-se inteiro, irritado com os jornalistas, envia parte de sua resposta à notificação para cinco ou seis jornalistas, que o repassam a outros colegas. Em meio aos jornalistas e assessores de imprensa, a ex-mulher fazia

circular fofocas, desejando que os colegas vingassem a categoria e não dessem atenção à publicação de *Céu dos suicidas*:

A certa altura, a mulher puxava o assunto e começava então o ritual: a pobre coitada que tinha sido abandonada pelo escritor crápula, aos prantos, lamentava ter aceito uma chantagem e me entregado duzentos mil reais. Os cem mil anteriores já tinham dobrado... olha aí, George Soros! Além disso, eu tinha invadido à noite o apartamento dela, onde passamos o curto espaço do casamento, e roubado todos os móveis. Como isso pode ser feito não importa. Aqui tenho outro argumento para defender que essa lama toda é coisa de um grupo social. Por isso, mais uma vez, deve virar literatura. (p. 191)

Vários jornalistas entram em contato com Ricardo, criticando sua intenção de escrever o livro *Divórcio*: seria a narração de um marido traído, logo fracassado, liquidando sua carreira de escritor; seria um material moralista, inadequado às propostas da contemporaneidade; “você por acaso está querendo ser o Paulo Coelho do adultério?” (p. 192). Ao que ele reflete na página seguinte: “Nenhum deles pensou em política”. (p. 193)

No “Quilômetro treze: por que não percebi antes?” inicia-se um movimento narrativo interessante: o narrador opera uma revisão do romance *Divórcio*, apontando seus pontos baixos, discutindo a presença da verossimilhança no livro ou mesmo seu papel na literatura contemporânea; por outro lado, constata a inverossimilhança que existe, muitas vezes, nos fatos “reais”. Junto a esse processo de revisão, seguem as reflexões sobre como as informações no Brasil são dúbias, por serem publicadas a partir de declarações em *off*.

No penúltimo capítulo ou “Quilômetro quatorze: quem ficou louco uma vez está mais perto da segunda”, o narrador retoma o questionamento sobre os motivos que o levaram a não perceber o comportamento da ex-mulher (“estava apaixonado” (p. 209), ela deu sinais e os amigos tentaram avisar, mas “eu era muito metido” (p. 210)). “Entrei espontaneamente nesse mar de lama. Não posso culpar minha ex-mulher” (p. 210). Ainda no processo de partilhar com o leitor suas impressões sobre o romance, o narrador considera-o bem-sucedido por permitir seu “divórcio” em relação ao trauma vivido após a leitura do diário. Nesse capítulo, em um movimento de circularidade, o narrador abraça o início da narrativa, revelando o momento em que começou a escrevê-la: “Comecei a escrever exatamente depois da corrida que vou narrar no próximo capítulo. Ela me trouxe uma pele nova.” (p. 212)

Em trechos metalinguísticos, o narrador parece escrever, por sua vez, um registro diarístico em relação à sua obra:

Na última leitura, achei alguns parágrafos mal escritos e vários confusos. Não sei o que o editor vai achar deles. Reescrevi alguns, mas quando fui passar para o computador, mudei de ideia. São, afinal de contas, momentos representativos de uma trajetória. As linhas a seguir, por exemplo, só podem ter sido escritas por alguém que, apesar de emocionado, ainda está bastante confuso:

“Se mergulhar nos ruídos do mundo exterior, nos lugares cheios de luzes, música e gente encostando em mim, vou me machucar.” (p. 213)

No último capítulo “Quilômetro quinze: octogésima sétima Corrida Internacional de São Silvestre”, Ricardo inicia narrando sua preparação para a corrida, as preocupações com estratégias e com o percurso e, ao lado disso, o simbolismo da corrida para ele:

Dormi muito bem. A manhã demorou passar. Fiquei o tempo inteiro organizando os últimos esboços de *Divórcio*. Nada me faria desistir do plano de começar o livro no dia 2 de janeiro. Minha cabeça se estruturou de novo. Comecei a rir. Não estou dentro de um texto que eu mesmo escrevi.

Na hora do almoço, tive a mais absoluta certeza de que terminaria a corrida. Daqui a alguns poucos anos, meu primeiro casamento vai ser só uma burrada. Minha ex-mulher, a sombra do maior erro que cometi na minha vida. Esses jornalistas que gostam de ameaçar os outros, um pessoal bem informado, estarão longe.” (p. 225)

Quando a corrida acabou, o narrador, sob um temporal, confirma: “Minha pele suporta essa água toda” (p. 229). Sob a água e com a pele refeita, - em uma imagem que evidencia sua experiência e seu processo de depuração, sendo ambos significativos para o desfecho de sua travessia - Ricardo observa a lama que se formou após o temporal: “Quanta lama, pensei.”; diante da tentação de disparar para alcançar a linha de chegada, ele pondera: “Melhor não. Com o asfalto molhado, posso me desequilibrar. Vou aos poucos” (p. 230). Para Viegas (2010, p. 11):

Alguns anos depois das reflexões de Walter Benjamin a respeito da perda da autenticidade e da incomunicabilidade da experiência, os contemporâneos parecem afirmar a possibilidade de se narrarem experiências. Mais que a possibilidade, uma certa necessidade e urgência. [...]

Ricardo volta para casa de metrô e, após um banho, relê, de uma só vez, o diário, após seis meses sem manuseá-lo. “Nunca ninguém me ofendeu tanto. [...] Joguei-o no lixo. Junto estava a carta que acompanhou minha resposta à notificação extrajudicial que tentou impedir que *Divórcio* fosse escrito e, conseqüentemente, que eu me curasse. [...] (p. 231).

Nas páginas seguintes (p. 232-237), há a presença de um texto, intitulado “Uma resposta ao caos: sobre o amor”, no qual, dentre tantos argumentos, (escritos por Ricardo Lísias ou pelo narrador-personagem Ricardo?), lemos: “Espero nunca mais usar tão mal a palavra *sim*.” (p.

233 – grifo do autor). E, mais adiante, em interlocução com a ex-mulher: “Você se dá ao direito de mentir sobre mim por todo lado, mas acha que pode impedir-me de escrever um texto de ficção. [...] Tenho, sim, o direito de elaborar ficcionalmente a violência a que fui submetido.” (p. 234). Para Azevedo (2013, p. 107), esse texto final incluído no romance não se acomoda “a nenhum protocolo de leitura”, pois:

A aposta de que tudo não passa de mera carta-resposta a uma demanda judicial convive com a dúvida renitente de que a ficção é capaz de fagocitar outros gêneros, simular sua estrutura, *fingere* (“dar forma” é uma das acepções da palavra) o próprio fato. Por outro lado, o acesso do leitor à compreensão do que está lendo não pode depender apenas da ficcionalização operada pela escrita, porque essa mesma operação inscreve-se a partir do flerte com a referencialidade propagada. Afinal, qual é a função da reprodução dos documentos ao final do texto? Esta pode ser uma estratégia da autoficção: “o conceito funciona no entrelugar, reenviando-se incessantemente para um lugar impossível e incompreensível para além da operação do texto” (GASPARINI, 2009, p. 39). Assim, a condição literária, ficcional do texto está, ela própria, condicionada ao jogo com a referencialidade.

Os textos, “jogados no lixo”, ressignificam-se e constituem uma outra substância; a resposta afirmativa de ambos, desta vez, não cria uma história que o narrador considera desastrosa, mas uma outra, híbrida, que parte do indecível e aponta para esferas mais amplas do que o gatilho para a separação, revelando ser ele apenas um reflexo individual de um evento social maior e mais significativo; e tudo isso valendo-se, segundo o narrador Ricardo, de seu direito de escrever, ou do “direito ao grito”, como lemos em *A hora da estrela* (1999, p. 11), de Clarice Lispector: “Enquanto eu tiver perguntas e não houver resposta continuarei a escrever. [...] Se esta história não existe, passará a existir. Pensar é um ato. Sentir é um fato. Os dois juntos – sou eu que escrevo o que estou escrevendo.” Ao fim de *Divórcio*, é possível questionar-se sobre as fronteiras éticas da literatura no século XXI, além de outras questões que o narrador nos coloca ao longo dos capítulos, as quais ressoam nas obras de Ricardo Lísias como um todo:

[...] como fazer literatura hoje? Como ser autor depois da morte do autor? Como lidar com uma assinatura que não tenha autoridade absoluta sobre a obra? Como lidar com a denúncia sem uma atitude missionária? Qual é a responsabilidade do leitor sobre a produção de sentido no texto literário? Quais são as fronteiras estéticas da literatura? E, especialmente, o que é literatura? O que é literatura hoje, mais especificamente? (Ruivo, 2021, p. 160-161)

Para refletir sobre essas questões, após oferecer um panorama da obra aos leitores desse trabalho, desenvolvo uma análise centrada em dois pontos principais, que são as observações sobre:

- a construção de uma história para a superação de um trauma, em que o narrador autodiegético lança mão de ferramentas que busquem resgatar suas experiências— como a repetição e a anáfora (*flashback*) – além das transcrições do diário, a partir das quais ele busca compreender a pessoa para quem disse “sim” e acreditar no ocorrido; a partir disso, a corrida possibilita o resgate das memórias por meio das quais o narrador simula a escrita de fragmentos autobiográficos, valendo-se do emprego dos operadores de identificação; a pretensa autobiografia não se concretiza porque, como deixa entrever Ricardo, as narrações sobre sua família são o resultado de colagens e pressuposições/invenções, assim como as fotos de seu acervo pessoal, são, por sua vez, meios que o narrador encontra para potencializar e dialogar com o significado de seu texto. Se o texto autobiográfico não se concretiza, por outro lado, o discurso amoroso do despelado, instável e, a princípio, caótico, é superado por seus processos criativos.
- a crítica social a certos segmentos sociais e a uma forma de fazer jornalismo que, segundo o narrador, se faz de maneira arbitrária e antiética; essa discussão permite à narrativa sair do espaço circunscrito à narração da individualidade, de seu teor autocentrado, e alcançar o espaço social, assim como lemos na contracapa do romance o paratexto: “[...] o autor ultrapassa os limites da autoficção e alcança um novo terreno, em que a literatura – a literatura combativa, desafiadora – tem a última palavra”.

As práticas de simulação do processo de escrita e de inserção dos operadores de identificação consistem no conjunto de simulacros os quais, para Klinger (2012, p. 46) resultam na concepção do texto autoficcional como “uma máquina produtora de mitos do escritor”. Já a concepção do relato como um espaço de criação de subjetividade, “a partir de uma verdade prévia ao texto, permite pensar [...] a autoficção como uma *performance* do autor”. Em relação à segunda instância de análise, observo que, após as reformulações do conceito inicial de autoficção desenvolvido por Serge Doubrovsky, autores e críticos, como Chloé Delaume, Philippe Vilain, Catherine Cusset, Camille Laurens, concebem-na como passível de assumir discussões sobre ética e política, como ocorre em *Divórcio*.

4.2 A SIMULAÇÃO DA ESCRITA AUTOBIOGRÁFICA E O USO DOS OPERADORES DE IDENTIFICAÇÃO: UMA TRAJETÓRIA EM BUSCA DA CURA PELA MEMÓRIA CRIADORA

Quando no Chile fiz o lance errado e perdi a oportunidade de ser campeão de xadrez, tive pela primeira vez um sonho que volta de vez em quando: há um tiroteio por todo lado, mas estou atrás de uma barricada de livros e nada me atinge. Ao acabar, arrumo todos na estante de novo. Depois de ter me divertido muito escrevendo esse capítulo, sinto uma dor enorme por ser obrigado agora a confessar: morro de vergonha de ter dito *sim* para uma mulher capaz de escrever isso:

Casei com um homem que não viveu. O Ricardo ficou trancado dentro de um quarto lendo a vida toda.” (Ricardo Lísias – grifos do autor)¹⁶⁸

O narrador em Lísias é autodiegético, por isso, em sua *performance* narrativa, manipula situações relacionadas à perspectiva, à temporalidade e à distância (Reis; Lopes, 1988, p. 118). Dessa forma, para nortear a análise do romance, utilizo, novamente, os estudos de narratologia, a partir de Reis e Lopes (1988), os quais auxiliam a observar a identidade discursiva sendo construída linguisticamente; Roland Barthes (1990) nos oferece uma visão inicial acerca da perspectiva narrativa, cuja imagem, a do sujeito sem pele, figurativiza o trauma advindo da desilusão amorosa experimentada pelo narrador. As teorizações de Klinger (2012) sobre a *performance* autoral/narrativa, enquanto Leonor Arfuch (2010), com a crítica biográfica, auxilia a compreensão da voz autoral e suas inscrições nos espaços autobiográficos contemporâneos como estações nas quais o sujeito, fragmentado, cria as imagens de si que irão compor o cenário dos jogos a partir dos quais o autor mobilizará a concepção de “sujeito real” na contemporaneidade.

Início a análise do romance de Lísias a partir de algumas de suas falas em entrevista à Carmem Guerreiro¹⁶⁹, além das declarações do autor em seu ensaio “Eu sou normal” (2016). A princípio, a transcrição de alguns momentos da conversa de Lísias com Guerreiro, nos permite compreender como ele trata dos efeitos do uso do nome próprio para designar alguns de seus narradores:

P.: Nos seus dois últimos livros – *O Céu dos Suicidas* e o mais novo, *Divórcio* –, o protagonista chama Ricardo Lísias. Isso desperta curiosidade no público. Como foi para você o processo de decidir que nesses dois livros o protagonista teria o seu nome?

R.: Trata-se na verdade de uma tentativa de intervenção na maneira com que o público leitor em geral – e ainda com mais força no Brasil – lê a ficção. Notei que as pessoas tendem a achar que o autor teria de fato vivido o que um

¹⁶⁸ Lísias, 2013, p. 122

¹⁶⁹ Lísias, 2013 b, p. 15

romance cria, o que evidentemente não é só um absurdo, mas também algo muito redutor no que diz respeito à arte. [...]

Sobre o teor do romance *Divórcio*, o autor declara:

P.: Você sempre satiriza algo nos seus livros. N’*O Livro dos Mandarins*, por exemplo, esse algo é o mundo corporativo. Neste novo, é o mundo do jornalismo. Essa sátira, que na verdade é uma crítica, é pensada com qual objetivo?

R.: A sátira tenta desafiar vozes de poder. Creio que ela seja um elemento muito forte de desconstrução de discursos estabelecidos e muitas vezes tomados como naturais pelas pessoas. A intenção é demonstrar o que existe de bizarro e discutível nesses lugares. Acho essa uma das funções mais nobres da literatura.

P.: Você está lançando seu sétimo livro, *Divórcio*, agora em agosto. O que pode nos adiantar sobre ele?

R.: *Divórcio* cria ficcionalmente uma desilusão amorosa para discutir o glamour que tomou conta de muitos ambientes artísticos, o trabalho da chamada grande imprensa e também questões éticas envolvidas nos relacionamentos afetivos contemporâneos. (Lísias, 2013 b, p. 15)

No ensaio “Eu sou normal” (2016), cujo objetivo é tratar de *Divórcio* após as “polêmicas teóricas e midiáticas que envolveram a publicação e a recepção crítica do romance” (p. 84) para, segundo ele, despolitizá-lo, Lísias assim explica o processo de recepção do livro à época de sua publicação: “No começo de agosto de 2011, vivi o incidente biográfico que me causou forte abalo emocional e depois serviu como ponto de partida para o livro” (ibid., p. 88). Um comentário sobre o desejo de escrever sobre o incidente que vivera, feito por *e-mail* em um grupo de admiradores da literatura, vaza para pessoas de fora da lista e inicia o boato de que ele escreveria sobre a separação conjugal em um romance (já que, a essa altura, ele tinha escrito os contos “Divórcio” e “Meus três Marcelos”): “agravando meu estado emocional, descobri a boataria sobre a minha vida que se espalhava por certos setores da imprensa” (ibid., p. 88)/ “9. Passei o ano de 2012 escrevendo *Divórcio* e ao mesmo tempo procurando afastar-me da fofoca e, através de tratamento psicanalítico, proteger-me de possíveis traumas.” (ibid., p. 88)

Diante das respostas dadas por Lísias, é possível observar que, em *Divórcio*, a escrita parte de um material híbrido, marcando, dessa forma, o questionamento acerca da concepção de verdade como algo verificável externa ou anteriormente ao próprio texto, conforme as

reflexões de Klinger (2012, p. 155) ao teorizar sobre a ordem estética da autoficção¹⁷⁰. Além disso, as falas do autor também evidenciam no romance a presença das duas instâncias que operam no texto autoficcional, considerado como um espaço propício à criação dos mitos do escritor: o olhar para o processo e o sujeito da escrita, redimensionando as concepções de autor e de narrador; e, por outro lado, a inserção de biografemas que instauram um jogo com o real, desafiando as fronteiras entre real e ficcional. Sobre esse jogo, Lísias afirma:

Concordo com a crítica literária: *Divórcio* borra a fronteira entre ficção e realidade. Um dos objetivos do meu projeto estético é mostrar a impossibilidade de recriar, através da linguagem, qualquer tipo de referência segura a uma realidade mais comezinha e direta. [...]

A partir de então, será preciso construir sentidos para o objeto literário que ofereci ao leitor. Mas a tarefa não é mais minha. O ato político da minha atividade estética é justamente mover a forma romanesca para causar um curto-circuito na imobilidade. Tudo pode mudar. Daí em diante, a obra é do leitor. (Lísias, 2016, p. 90)

Para o primeiro momento dessa reflexão, considero a perspectiva narrativa escolhida pelo narrador para iniciar sua *performance*. Para Reis e Lopes (1988, p. 278); “Em qualquer caso, a perspectiva narrativa relaciona-se estreitamente com o estatuto do narrador, quer dizer, com a situação narrativa instaurada pelas circunstâncias em que se processa a narração”. A situação que deflagra o relato é o divórcio, causado pelas dolorosas revelações contidas no diário da ex-esposa. E a primeira cena do romance nos revela o narrador Ricardo - sem pele, sem ar e sem lucidez – contemplando, sozinho, sua “morte”.

4.2.1 A linguagem amorosa e a busca por respostas: criação poética, repetições e anáforas

Volto a sentir o amargo, o impulso para fora, mas me contenho. Devo conter o pouco que sou, ou não resistirei. Sou isso: um homem que se desfaz. E você me assiste. (José Castello)¹⁷¹

A imagem do corpo sem pele, em Lísias, além da alusão ao próprio ato do mostrar-se, presente nas escritas de si, resgata uma imagem trabalhada por Roland Barthes em sua obra *Fragmentos de um discurso amoroso* (1990). No título “O despelado” (ibid., p. 74), lemos: “DESPELADO. Sensibilidade especial do sujeito apaixonado, que o torna vulnerável, à mercê

¹⁷⁰ Lísias (2016, p. 98), sobre a leitura do termo “autoficção” por Diana Klinger, afirma: “Por essa definição, que não despolitiza nem retira o caráter artístico de nada, muitos textos que levam a minha assinatura nos últimos anos, para falar com Derrida, estão contemplados.”

¹⁷¹ Castello, 2010, p. 18

das mais leves feridas.¹⁷² Logo abaixo da definição para o despelado, há o primeiro fragmento, emprestado a Sigmund Freud, em seu *Ensaio de psicanálise*, e que contém a seguinte imagem: “Sou ‘uma bola de substância irritável’. Não tenho pele (a não ser para as carícias). Parodiando o Sócrates do *Fedro*, é o Despelado, e não o Emplumado, que se deveria dizer ao se falar do amor”. Como afirma o narrador Ricardo, “Quem dá alguma chance para o amor fica vulnerável” (Lísias, 2013, p. 213). A metáfora, presente na tradição literária e revisitada em *Divórcio*, traz o ser “despelado” como uma imagem possível para os efeitos do enamorar-se: “Acho que o diário e o que minha ex-mulher fez no Festival de Cannes me feriram tanto porque, ao me descarnar, minha interioridade ficou exposta.” (ibid., p. 85)

Além da vulnerabilidade, o perder a pele, para o narrador, também pode relacionar-se ao resgate de sua identidade e ao desejo de reelaboração de si mesmo: “O livro e as corridas me trouxeram uma pele nova e agora quero me tornar uma pessoa melhor” (p. 210); “[...] Minha vaidade era tão grande que precisei perder toda a pele para me livrar dela” (p. 210). Essa retomada de si deve-se ao apagamento a que se submeteu a fim de satisfazer o desejo da ex-mulher de moldá-lo a um formato ideal para ela e a seus interesses, como é possível observar nos episódios: “Em um ano de namoro, ela tinha substituído todas as minhas roupas” (ibid., p. 48); “Eu gosto de ser casada com um escritor” (ibid., p. 90) e “agora, você vai se vestir como um homem” (ibid., p. 109). O processo de exposição vivenciado pelo narrador, por um lado, afasta os disfarces sociais e, por outro, é necessário para sua recomposição:

A única pessoa real exposta neste livro sou eu. Não havia como ser diferente. Estava sem pele e qualquer máscara doía demais. No primeiro mês fora de casa, suave o tempo inteiro. Se tivesse me coberto, talvez me sufocasse. Uma pessoa com tanta falta de ar precisa sair para um espaço aberto. (Lísias, 2013, p. 214)

O recorte acima trata da forma como o narrador foi impulsionado a externar sua interioridade, por meio da escrita, a fim de ancorar nela o processo de resgate de sua subjetividade. Para recompor a pele, o narrador, primeiro, valeu-se de longas caminhadas; depois, da corrida; encontrando nela o silêncio necessário às suas elaborações artísticas, ele

¹⁷² Há um artigo, intitulado “A figura do escalpelado: sobre *Divórcio*, de Ricardo Lisias” (2015), de Milena Magalhães” que trata do impasse entre o real e o ficcional na obra, adensada pela presença e participação do autor no que Diana Klinger chama de “constelação autobiográfica”. Desse artigo, retirei a primeira relação entre a imagem do narrador e a figura do apaixonado como despelado, relação essa estabelecida por Barthes em *Fragmentos de um discurso amoroso* (1990). A partir das observações barthesianas, também é possível associar o discurso ao corpo enamorado em movimento, como ocorre na narrativa de Lisias.

chega à escrita do romance. Desse modo, seguindo, ainda, o raciocínio de Barthes para a compreensão do discurso amoroso, observamos que o teórico, ao explicar as figuras presentes em seus fragmentos (1990, p. 1), oferece uma imagem significativa à compreensão da trama do romance aqui analisado:

Dis-cursus é, originalmente, a ação de correr para todo lado, são idas e vindas, “démarches”, “intrigas”. Com efeito, o enamorado não para de correr na sua cabeça, de empreender novas diligências e de intrigar contra si mesmo. Seu discurso só existe através de lufadas de linguagem, que lhe vêm no decorrer de circunstâncias ínfimas, aleatórias.

A metáfora elaborada por Barthes para compreender o discurso amoroso centra-se na ação, principalmente do pensamento e da memória, povoados pela busca de motivos que permitam compreender o desenrolar dos fatos que causaram o rompimento da relação afetiva. A imagem das “idas” e “vindas” pode ser uma primeira lente para compreender os fragmentos do narrador Ricardo em desequilíbrio, cujo discurso opera a partir de idas e vindas temporais, na relação entre o passado e o presente, e de instabilidades que o levam a agredir e a pedir desculpas aos personagens envolvidos em seu drama; a acreditar e a desacreditar no fato de estar vivendo dentro de seus textos; a querer constituir sua memória e, ao mesmo tempo, esquecer os fatos de sua vida. Assim, sua narrativa se constrói, em muitos momentos, a partir de “rajadas de linguagem” provocadas por mínimas lembranças, evidenciando uma sucessão de movimentos descontínuos, sobretudo no início do romance. Alguns fragmentos da narrativa ilustram esse processo:

Enquanto contava o número de taxistas carecas em uma esquina, lembrei do primeiro conto que escrevi na vida, há mais de dez anos, a personagem também repassava na cabeça uma série de coisas para tentar manter a lucidez. **Estou de fato dentro de um texto que escrevi.** [...] (p. 80 - grifo meu)

Meu corpo vai ajudar minha cabeça: **não estou dentro de um livro que eu escrevi.** (p. 100 - grifo meu)

Não tenho como fechar esse fragmento de outro modo. Ainda que eu me contradiga em outro lugar desse texto e no que eu possa eventualmente dizer sobre essa merda toda em que me joguei, o diário que reproduzo aqui é sem nenhuma diferença o mesmo que xeroquei antes de sair de casa. Aliás, **não há uma palavra de ficção nesse romance.** (p. 172 - grifo meu)

Divórcio é um livro de ficção em todos os seus trechos. Agradeço às três pessoas que foram fundamentais no processo de recuperação que ele recia, mas que não aparecem na trama. (p. 190 - grifo meu)

Compreender a mentalidade do apaixonado segundo o gesto de seu corpo em movimento, enfim, é tomá-lo como um corpo que “se debate em um esporte meio louco, se desgasta como o atleta; fraseia como o orador” (ibid., p. 1), Em Lísias, lemos: “Na verdade, sou um atleta. É como me sinto agora aqui em cima, olhando para trás” (2013, p. 229). Logo, a corrida no romance efetua-se tanto pela linguagem literária quanto pelo corpo em movimento, sendo ambos as esteiras por meio das quais o narrador reelaborará o caos e as vivências traumáticas:

No final da corrida, porém, a sensação de força é maior do que qualquer dor. Na verdade, acho que aquele estranho vigor toma conta do corpo inteiro com tanta intensidade que os incômodos desaparecem. No quilômetro final, não existe contusão.

É mais ou menos assim que estou me sentindo. O livro vai chegando ao fim e, mesmo sem ter conseguido contornar todos os defeitos que enxergo nele, sinto-me forte. Se o meu objetivo inicial era deixar para trás todo o mal-estar que senti ao ler o diário, *Divórcio* é um romance bem-sucedido. (ibid., p. 212)

No trecho acima, a corrida serve de metáfora ao romance e aponta-o como o recurso que o tornou forte, pois “*Divórcio* é um romance sobre o trauma” (ibid., p. 130). Ao revisitar um evento traumático, Ricardo partilha com o leitor o fato de seu interesse pela escrita ter se iniciado a partir de um grande trauma:

Depois da overdose e do rompimento, demorei para me relacionar de novo. Comecei a fazer terapia e a ler os livros de Freud. Acho que fui me tornando uma pessoa fechada. Leio muito desde a infância, mas deve ter sido neste momento que me interessei por escrever. [...]” (ibid., p. 146)

A partir desse evento, as práticas de escrita do narrador culminarão em seu primeiro romance e, com o tempo, farão dele um escritor; e *Divórcio*, por sua vez, passará a conter referências sobre os rituais envolvidos nos processos de escrita do narrador, seus costumes e a forma por ele adotada para produzir seus textos. Aliado ao seu restabelecimento diante de situações extremas, o ato de escrever passa a ser cotidiano e vital para Ricardo: “Hoje em dia, ninguém acredita muito na força da literatura. Não é o meu caso. Cada linha que redigi durante meu processo de recuperação foi decisiva” (ibid., p. 220). O caminho da escrita como processo para a reabilitação de um choque, se considerada de forma mais ampla, pode também metaforizar o restabelecimento do autor moderno após sua morte, conforme reflete Ruivo (2021, p. 165): “E como ser autor após a morte do autor? A resposta parece se reinventar e se renovar a cada novo instante, como se houvesse uma espécie de superação desse trauma, e escrever fosse uma forma de cura pela palavra, não de si, individualmente, mas do autor moderno.”

Constituindo-se de muitas passagens metatextuais, tanto o processo de escrita do romance quando o movimento de revisão do escrito (e das experiências) vão sendo evidenciados pelo narrador. Ao final de *Divórcio*, Ricardo, explica ao leitor o ritmo por ele empregado para construir sua história: do início mais entrecortado/fragmentado ao desenvolvimento da narrativa, em que a busca por explicações sobre sua vivência torna os períodos mais longos e mais articulados sintaticamente:

Depois da palpitação inicial, portanto, e do surto ter sido superado, eu precisava de algumas explicações. Por isso, o estilo varia e parece caminhar em direção a uma certa racionalidade. Hoje sei que estou estruturado de novo, embora tenha que sempre viver com uma lanterna no bolso: não quero ter outro surto. O corpo sente muita dor quando está sem pele. O ideal é morrer só uma vez. (ibid., p. 212-213)

Antes dessa superação, contudo, os trechos são marcados pelo ritmo do surto inicial: o abrir das cortinas da narrativa insere o leitor em um cenário impactante e de profundo mal-estar, na presença de Ricardo debilitado e sem pele. Assim como em *D'après une histoire vraie*, cuja narração abre-se com um pseudo prefácio dramático, marcado pela repulsa à escrita e por movimentos que buscam despertar no leitor a cumplicidade em relação ao drama vivido, em *Divórcio*, o emprego de frases curtas sugere a asfixia e a palpitação do narrador em sofrimento, em um cenário sufocante e solitário:

Depois de quatro dias sem dormir, achei que tivesse morrido. Meu corpo estava deitado na cama que comprei quando saí de casa. Olhei-me de uma distância de dois metros e, além dos olhos vidrados, tive coragem apenas para conferir a respiração. Meu tórax não se movia. Esperei alguns segundos e conferi de novo.
A gente vive a morte acordado. (Lísias, 2013, p. 7)

O primeiro e o segundo parágrafos são significativos para o desdobrar da narrativa, tanto para expor a construção artística - a linguagem amorosa/dolorosa constrói-se em frases que sugerem a palpitação, indicada pelo narrador, ser em crise, sufocado - quanto para indicar o desdobramento e a fragmentação entre o narrador e o autor¹⁷³: a presença de um eu (o autor

¹⁷³ “Outro defeito de *Divórcio* deve ser a descontinuidade. Muita coisa aparece, ensaia ganhar um fluxo e depois fica pelo caminho. Não sei se seria honesto creditar essa falha à condição do narrador. A recuperação do meu estado emocional teve idas e vindas, então, é natural que detalhes tenham ficado para trás. Estou com medo de que, na verdade, tenha sido um problema do autor. Depois de um ano de tratamento intenso, em que depusitei todas as minhas energias na recuperação do choque que sofri ao ler o diário da minha ex-mulher, não consigo me organizar inteiramente. Mas estou bem melhor: se tivesse redigido as linhas anteriores há oito meses, teria que sair para uma hora de corrida intensa. Do contrário, não dormiria.” (Lísias, 2013, p. 203)

empírico Ricardo Lísias) e de um “mim” (o narrador Ricardo) se conjuga na locução pronominal “a gente vive a morte acordado”.

Ainda em relação ao primeiro aspecto, a linguagem amorosa do despelado, é possível observar a construção, ricamente orquestrada, marcando o início de sua *performance* impactante e poética, a partir da escolha das palavras e dos sons que irão compor a cena inicial. Neste trecho, que poderia constituir um poema de duas estrofes, temos:

Depois de quatro dias sem dormir,
achei que tivesse morrido.
Meu corpo estava deitado na cama que comprei quando saí de casa.
Olhei-me de uma distância de dois metros e,
além dos olhos vidrados,
tive coragem apenas para conferir a respiração.
Meu tórax não se movia.
Esperei alguns segundos e conferi de novo.

A gente vive a morte acordado.

Logo nas primeiras linhas do romance, a combinação dos sons e das imagens fornece-nos um quadro expressivo das sensações experimentadas por Ricardo. Nessas linhas, há a presença recorrente dos sons plosivos/oclusivos (/d/, /p/, /q/, /t/, /k/, /g/), aliados aos vibrantes (/r/, /r/). Para Wendler e Vieira (2002, p. 199), as consoantes oclusivas expressam sentimentos fortes e intensos, enquanto as vibrantes potencializam a densidade da expressão violenta remetida pelas plosivas. Em meio aos sons densos, observamos alguns “respiros”, proporcionados pelo emprego das sibilantes. A terceira frase, a mais longa do período, faz coincidir a imagem ao sentido: a extensão horizontal do período remete à posição do narrador, deitado em sua cama; a presença das consoantes nasais /m/ e /n/, que deveriam transmitir a ideia de suavidade e comodidade do eu em seu leito, combinadas ao emprego das plosivas, sugere, ao contrário, o desconforto de um corpo compactado, imóvel, pesado. (ibid., p. 207). É interessante notar que, para a constatação contida na frase “A gente vive a morte acordado”, não há sopro, mas asfixia. E, além da asfixia, mimetizada pelas escolhas sonoras e performada linguisticamente, o paradoxo contido nessa frase persistirá ao longo da narrativa, movendo as contradições e as dúvidas apresentadas pelo narrador em vários momentos de seu texto.

Nos parágrafos seguintes, o trabalho com a sonoridade segue na narrativa, conforme é possível observar no recorte abaixo:

Senti que tinha caído no chão. Não me lembro do impacto. Não faz diferença.
Estendi o braço direito e ele se chocou com a cama. Ardeu porque o meu
corpo estava sem pele. O caixão continuava ali. De alguma forma, meu

queixo acertou o joelho esquerdo. A carne viva latejou e ardeu. [...]. (Lísias, 2013, p. 7 – grifos meus)

Para Wendler e Vieira (2002, p. 199) as “consoantes oclusivas, pelo seu traço explosivo, momentâneo, prestam-se a produzir ruídos duros, secos, de batidas, pancadas, passos pesados”. Trabalho semelhante com a sonoridade acontece em “Um corpo em carne viva é quente” (Lísias, 2013, p. 8 – grifos meus), em que as oclusivas surdas conferem mais violência e força ao enunciado, ou no arranjo das vibrantes em “Ao ruir, o mundo roda” (ibid., p. 9), as quais sugerem o movimento circular aludido pelo narrador. Ao falar de um dos seus maiores problemas após o divórcio, a falta de ar, ele constrói a frase: “Na rua, respirava fundo e o fôlego não atravessava a garganta” (ibid., p. 8): o respiro, sugerido pelo emprego da sibilante no verbo “respirar”, ensaia ganhar força no duplo ‘s’ presente em “atravessar”, mas não consegue ultrapassar a obstrução de ar representada pelas oclusivas contidas na palavra “garganta”. Essas passagens, entre tantas outras nas quais o trabalho com a sonoridade é realizado, demonstram a engenhosidade da linguagem literária presente no romance. Lísias, sobre a forma como escreve seus textos, declara:

O que sempre gostei no texto literário é o trabalho com a linguagem, a exploração de seus limites, a confissão das deficiências e sobretudo o desafio de, utilizando uma ferramenta cheia de problemas e dificuldades, criar algo novo. (Lísias, 2016, p. 84)

Para o autor (ibid., p. 84), “a trama é um desdobramento da linguagem”, sendo os sentimentos e a atmosfera vividos pelo narrador construídos, primeiramente, por meio do vocabulário selecionado e da forma como as frases são moldadas, resultando em uma “composição bastante coerente da matéria discursiva”. Logo, a partir da forma como o narrador dispõe as frases e as modulou, sintática, fonética, morfológica e semanticamente, o sofrimento de Ricardo chega aos leitores por meio da linguagem literária, seu trauma é forjado artisticamente: “Tudo o que diz respeito à linguagem me interessa: de um fonema até o uso ideológico dos discursos” (Lísias, 2013 b, p. 14). Além disso, a construção linguística oferece ao leitor uma trilha de leitura a seguir neste primeiro momento: a partilha da dor, do incômodo, do insólito. Em relação ao mal-estar contido na obra de Lísias, Julia Ruivo afirma:

Talvez, por essa razão, a obra de Ricardo Lísias se coloque enquanto desafio ao leitor de diversas formas e isso se dê por elementos como: uma voz narrativa, não só pouco confiável, mas com reflexos de patologias psíquicas; uma progressão aberta do enredo, ou até mesmo uma organização textual não enquadrada na disposição convencional; uma extrapolação, em alguns textos, do formato editorial do objeto livro; e, ainda, barreiras de ordem temática, uma vez que o escritor tem uma literatura pouco conciliatória e, na maioria

das vezes, agressiva, que parece visar um certo efeito violento no leitor ou em algum alvo predeterminado. Sendo assim, a literatura de Lísias, embora muito marcada por algum grau de multiplicidade de formas e temas, parece se estruturar em torno de um efeito recorrente, o desconforto. (2021, p. 161)

O procedimento poético adotado por Ricardo remete às primeiras concepções de Doubrovsky sobre o texto autoficcional. Conforme explicamos na seção 2.2.3 dessa pesquisa, para esclarecer o processo por meio do qual a autoficção se realizava, ele recorre à etimologia do verbo latino “*fingere*”, fabricar, aliando-o à definição de “*fictor*”, que remetia ao autor responsável por “dar feição” à obra. A partir disso, seriam aliadas, no processo de composição, uma produção espontânea a uma também controlada, resultando na expressão afetiva do autor, em seu sentido psicanalítico e alcançaria, na outra ponta, os afetos do leitor, estimulado a sentir a escritura antes de compreendê-la – fonemas, operações semânticas ou sintáticas seriam as responsáveis por transmutar as experiências do autor e unir seu prazer de escrever ao prazer que o leitor teria em desvendar o texto.

Dessa forma, para orquestrar a representação do mal-estar, um dos procedimentos narrativos utilizados é o de composição, também presente em outras esferas artísticas como a música e o cinema: ele designa genericamente uma certa organicidade da obra artística, isto é, o princípio de que “a obra artística não é um conjunto arbitrário e caótico de elementos desconexos, mas sim um todo coeso, dotado de uma economia interna que impõe conexões de interdependência entre esses elementos” (Reis; Lopes, 1988, p. 197). As operações com a linguagem resultam em frases marcantes tanto do ponto de vista fonético quanto da construção das imagens impactantes, que revelam ao leitor a extensão de seu sofrimento.

Nos primeiros capítulos, à sensação de morte experimentada pelo narrador, segue-se a da loucura: “No sexto dia, com o corpo sem pele queimando apesar do frio, não me senti morto: tive certeza de ter enlouquecido [...]” (Lísias, 2013, p. 15). Se na narração autodiegética de Vigan a manipulação do tempo servia à narradora para mostrar seu domínio da narrativa e criar uma ilusão de verdade, em Lísias a relação com o tempo é construída a partir de seu processo terapêutico, de recuperação. Dessa forma, no início do romance, observamos a justaposição de períodos temporais e de ideias diferentes, como indício do caos interno do narrador Ricardo, a partir do emprego do fluxo de consciência, e do processo de aceitação do vivido: “Apaixonei-me pela minha ex-mulher no dia do lançamento de *O livro dos mandarins*. Não aconteceu nada: ela não escreveu esse diário e não cobriu o Festival de Cannes de 2011 para um jornal. É só um conto” (Lísias, 2013, p. 15). No “Quilômetro quatro”, ao rememorar o dia da assinatura do divórcio, o narrador constrói o seguinte parágrafo:

Nunca mais tomei ecstasy. Um ano depois, mais ou menos, tive uma overdose de cocaína nos gramados da Unicamp e um monte de anõezinhos subiu no meu corpo. Não consegui levitar. Quando fui assinar o divórcio, em uma terça-feira, exatamente quatro meses e doze dias depois do meu primeiro casamento, senti tontura e minha mão não conseguiu segurar a caneta. A funcionária do cartório ficou com dó. (ibid., p. 74)

Aqui, três tempos distintos são amalgamados para a construção do parágrafo: as aventuras com duas garotas em um intercâmbio em Londres, no seu primeiro ano da graduação em Letras (cf. p. 69), em julho de 1995; o segundo, a overdose, no dia 09 de abril de 1996 (cf. p. 12); o terceiro, o divórcio, em 2011. A superfície da narrativa simula a confusão mental, mas uma leitura mais detida observa a presença de um trabalho de seleção dos eventos escolhidos. A lembrança de quando consumiu ecstasy no intercâmbio decorre da necessidade de acolhimento, expressa em muitos momentos por Ricardo; esse desejo conecta-o à figura do casal Nigel e Lindsay, seus cordiais anfitriões na capital inglesa, e permite a ele relembrar as experiências ocorridas nesse período: “Nos dias seguintes ao divórcio, telefonei para eles. Ninguém atendeu. Talvez não se lembrassem de mim.” (ibid., p. 70). A essa lembrança afetiva, seguem-se as dos traumas vividos e o parágrafo se encerra com o desejo, expresso em vários momentos da narrativa, de ser visto pelo outro em seu estado de agonia.

A escrita de *Divórcio*, assim como em *D’après une histoire vraie*, acontece de forma ulterior ao evento que dá origem ao romance e à necessidade de escrever. Após nos depararmos com o narrador sem pele, na primeira cena do romance, vamos conhecendo sua história aos poucos, de forma não linear, a partir de recortes descontínuos de lembranças, tanto da infância quanto da vida adulta, muitas delas repetitivas, como a overdose, os trechos do diário, a solidão, o divórcio, os clichês expressos pela ex-mulher, o adultério, os diálogos internos com o amante da ex-esposa em Cannes, os rituais íntimos relacionados à escrita, a ponto de o narrador declarar: “*Divórcio* é um livro repetitivo” (p. 173).

Para Reis e Lopes (1988, p. 290-291), a repetição, sendo uma modalidade de frequência, “[...] surge dotada de inegável intencionalidade estética: assim acontece em narrativas em que um evento é obsidianamente mencionado pelo narrador, o que lhe confere o peso de um verdadeiro *leitmotif*.” Quase ao fim da narrativa, lemos os trechos: “[...] Desde que cheguei a certas conclusões, resolvi ter uma família. A intimidade exige rotina. Ela é repetitiva, portanto. [...] Agora tenho uma pele nova. Vou arranjar uma família e uma vida rotineira” (Lísias, 2013, p. 219). Na mesma página, em uma sequência de parágrafos aparentemente desconexos, dado o pensamento em fluxo, após tecer repetidas críticas às ações corruptas dos jornalistas e das pessoas da classe dominante, a fim de manter privilégios, Ricardo confessa: “Repeti os

capítulos anteriores. Quero muito ser forte: preciso de mil repetições! Para terminar uma corrida, a gente pensa em cada metro. Uma passada depois da outra, todas iguais. Estou chegando lá: falta um quilômetro”. (ibid., p. 219)

Assim, se em Vigan a aparente repetição das informações ocorre para construir o efeito de ilusão e do narrar em espiral, em Lísias a repetição acontece para reconstruir a identidade ainda mais esfacelada pelo divórcio e para reafirmar os acontecimentos a fim de reelaborá-los, no processo de reparação do trauma pela escrita, que são os *leitmotifs* da narrativa. No trecho acima, o terminar da corrida simboliza a finalização do romance (já que a transcrição está no penúltimo capítulo: “falta um quilômetro”), evidenciando a construção/elaboração consciente de sua obra, de sua *performance* narrativa por meio de sua voz autodiegética, conhecedora de todos os desdobramentos dos fatos narrados.

Aos *flashbacks* (ou analepses na terminologia de Genette) do período pós-separação somam-se as lembranças do relacionamento com a ex-mulher e com outras parceiras, além de outros eventos traumáticos por ele vivenciados. Segundo Reis e Lopes (1988, p. 231), a analepse, que faz parte de como o narrador manipula a “representação discursiva do tempo”, resulta da ativação da memória, algo caro a Ricardo que, em seu processo de autoanálise, busca resgatar suas experiências para compreender o momento presente, para contrastar suas vivências ou para se justificar. Segundo os autores, a ativação das memórias ocorre não só para ilustrar o passado, mas também para estabelecer uma relação dialética com o presente (ibid., p. 232). Nos parágrafos abaixo, procuro demonstrar as relações de sentido mobilizadas pelo narrador ao acessar o passado a fim de dialogar com o presente.

Conforme já mencionado, logo no início do romance, Ricardo faz a primeira rememoração de um trauma, a overdose, na época da graduação em Letras, nos gramados da Unicamp: “Lembro-me apenas do início da hipertensão. Um monte de anõezinhos começou a me rodear. Alguns gritavam, outros riam. Eram todos feios. Não sei se me debati” (Lísias, 2013, p. 13). Na mesma página, lemos a reação de Ricardo ao evento: “A overdose me mudou. Tornei-me um pouco mais calado. Não é bem isso: se não estiver acostumado ao ambiente e às pessoas, retraio-me”. Este episódio é retomado em outros momentos da narrativa, como quando nos revela: “Depois da overdose e do rompimento, demorei para me relacionar de novo. Comecei a fazer terapia e a ler os livros de Freud. Acho que fui me tornando uma pessoa fechada.” (ibid., p. 146)

O segundo evento impactante narrado, páginas após o relato da overdose, trata de sua participação, com 14 anos, no campeonato Pan-americano de Xadrez, sendo o único a representar o Brasil em Santiago, no Chile. Habilidade, ele chega à semifinal e, mesmo estando

com a partida ganha, perde a concentração na última jogada, pois inúmeras lembranças familiares invadem sua memória, tirando-lhe o silêncio interno. Ricardo narra a cena que o levou à derrota:

Então, empurrei duas casas adiante o peão da coluna “b”. Esse lance, porém, perdia. Eu devia ter movido o de “c”. Até hoje não tenho nenhuma explicação. Simplesmente mexi o peão errado, sabendo que o correto seria jogar “c4” e vencer. De vez em quando ainda penso e tento compreender por que fiz isso. [...]
[...] Abandonei o xadrez por dezoito anos. Naquele momento, deixei a infância para trás. Tornei-me um adolescente silencioso e muito sensível a tumultos. (ibid., p. 33-34)

Após a separação, nas primeiras páginas do romance, o narrador relata, em várias passagens dramáticas do texto, suas dificuldades ao andar pelas ruas, as alucinações, a falta de ar e a incerteza de ainda estar vivo. Em uma dessas passagens, ele declara: “Senti uma pressão muito grande na cabeça, como se um trem estivesse passando dentro de mim” (ibid., p. 29). Na mesma página, ele afirma, após decidir andar: “Não me lembro quanto tempo fiquei vagando. Mas o cansaço afastou o trem que estava passando dentro da minha cabeça.” De modo diferente, a mesma questão vai sendo retomada e, aos poucos, construída: a sensibilidade aos tumultos sugere ao leitor a dimensão de seu sofrimento pela escolha da imagem, ruidosa e violenta, de ser invadido por um trem. Assim, essa imagem da invasão de sua interioridade pelo conteúdo lido no diário é possibilitada a partir da correlação entre a história contada (a derrota no campeonato de xadrez e suas consequências) e as imagens posteriormente utilizadas pelo narrador para tratar do divórcio; mas a invasão não ocorre somente nesse nível. No excerto abaixo, é possível observar, também na forma, a intrusão do diário no texto do narrador:

De repente, meu amigo Marcelo apareceu e colocou a mão direita no meu ombro. Doe: era carne viva. O que foi, Ricardo? Minha esposa largou um diário para que eu lesse. *21 de julho: casei com o Ricardo atrás de aventuras, mas ele acorda todo dia na mesma hora para escrever.* (ibid., p. 29 – grifos do autor)

Ao resgatar o passado e as consequências de cada evento marcante em sua experiência, o narrador constrói, aos poucos, sua identidade, pois as lembranças que expõem suas sensações diante dos fatos acontecem de forma fragmentada. E, ao juntarmos as peças sobre a identidade do narrador, também compreendemos, a partir da mesma contiguidade de sentidos, um outro questionamento frequente de Ricardo: “Não consigo entender a pessoa para quem eu disse *sim*” (p. 30 – grifo do autor). A costura de alguns momentos da narrativa nos permite construir esse sentido junto ao narrador: “E com esse grau de autoconsciência [sobre a

necessidade de silêncio], casei-me com uma mulher ruidosa e indiscreta” (p. 37). Mais à frente, conclui: “[...] o choque entre o ruído interno que sempre precisei ordenar e a indiscrição da mulher por quem me apaixonei cegou-me e me fez cometer o maior erro da minha vida” (p. 38). Essa justificativa é retomada diversas vezes ao longo do romance o qual, para Ricardo, consiste em uma “travessia atrás de respostas” (p. 212). Às lembranças das conversas que ouviu antes do casamento¹⁷⁴, ele rebate: “[...] Não vi com quem estava me casando porque me apaixonei. Não sou burro” (p. 213).

Dessa forma, a relação dialética com as lembranças significativas do passado é mais um dos meios a partir dos quais se constrói a identidade do narrador; a memória¹⁷⁵ explica seus comportamentos, suas reações e seus sentimentos no presente. Arfuch (2010, p. 118), valendo-se das reflexões de Ricœur sobre o caráter narrativo da experiência, afirma que “a relação entre a temporalidade e a experiência, crucial para a história, remete tanto a um passado que impõe sua marca quanto a uma antecipação para o imprevisível”.

Dessa forma, a experiência da autoanálise, o processo terapêutico firmado na escrita é encenado ao leitor, o *work in progress* (Klinger, 2012, p. 51), que põe à mostra o processo de reelaboração artística da experiência. A terapia que se faz na presença do leitor, o processo de construção de sua identidade à vista, espelha, a fim de problematizar, as práticas sócio-históricas e culturais da contemporaneidade, um tempo marcado pelo resgate e pela valorização das expressões vivenciais em primeira pessoa, da subjetividade, expostas livremente nas redes sociais e em outras instâncias midiáticas. Para Rieger, Mello e Domingos (2018):

Com o advento da internet houve, na cultura midiática, uma explosão de narrativas vivenciais. Os sucessos se destinaram a biografias, testemunhos, blogs, entrevistas, demais registros biográficos (como os próprios *reality shows*). Mais recentemente, surgiram os sucessores dos blogs: redes sociais (Instagram, Twitter, Facebook, etc). Isto é, diferentes meios pelos quais é possível produzir discursos do eu. Essas diferentes formas de criar um “eu”, porque são parciais, fragmentados, inventados – fictícios – e ainda direcionados a leitores/espectadores e ao efeito que neles produzem, trazem reflexos na arte literária contemporânea, na tendência das escritas de si. E, entre as escritas de si, surge, como resposta à demanda dessa realidade, a autoficção. Certamente não é de hoje que a literatura responde ao cenário da sociedade que a compõe. (p. 67)

¹⁷⁴ “No auge da fofoca, um jornalista me perguntou se eu não tinha percebido o comportamento da minha ex-mulher durante o namoro. Por que você foi casar? Todo mundo sabe...” (p. 127)

¹⁷⁵ “[...] Se eu conseguir refazer minha memória, terei certeza de que minha cabeça voltou ao normal. Vai ver que é por isso que estou escrevendo este livro. Para lembrar.” (p. 143)

O narrador, ao mostrar seu processo de escrita enquanto a constrói a narrativa, “personagem que se exhibe ‘ao vivo’ [...] ao mesmo tempo indagando sobre a subjetividade e posicionando-se de forma crítica perante os seus modos de representação”, para resgatarmos a concepção de Klinger (2012, p. 57), permite ao leitor questionar seu tempo e, nesse sentido, suas concepções sobre as “verdades” editadas da contemporaneidade ou, retomando uma das preocupações também presentes em Delphine de Vigan, o motivo pelo qual deseja tanto a “verdade” ou utiliza-a como diretriz para as escolhas dos materiais culturais/artísticos com os quais terá contato. Assim, a *performance* a partir da qual o narrador expõe o processo de escrita do livro ao leitor é visível em muitos trechos do romance, como é possível observar nos recortes abaixo:

[...] Agora, em fevereiro de 2012, quando estou escrevendo, sinto-me curado. Não penso mais o tempo inteiro no assunto. Minha vida está se refazendo. (p. 36)

O capítulo fracassou. Meu plano inicial era lembrar tudo que vivi de bom com minha ex-mulher para entender por que resolvi me casar. [...] Estou escrevendo onze meses depois de ter saído de casa e visto meu corpo morto no cafofo. Passei dez dias esquematizando esse trecho, mas consegui pouquíssima memória. [...] (p. 131)

Estou redigindo a primeira versão deste capítulo em maio de 2012. Minha ex-mulher é hoje apenas uma sombra do maior erro da minha vida. No semestre passado, no entanto, depois de me ver morto, fiz de tudo: por pouco, não fui internado. (p. 120)

A exposição do narrador homônimo, no tempo presente, desse fazer inacabado e improvisado que é a escrita, oferece ao leitor a sensação de estar diante desse processo, ao vivo. Há também a apresentação dos rituais íntimos do escritor, da “encenação de situações autobiográficas” (Klinger, 2012, p. 51), instância presente na criação do mito do escritor (ibid., p. 46):

Nas folhas em que esquematizei o capítulo doze, encontrei um pequeno papel grampeado com o nome de todos os defensores da “teoria da zona cinzenta”. São vinte e três pessoas, o que demonstra obviamente o tanto de fofoca que eu estava ouvindo. (ibid., p. 183)

Em dezembro, com uma pele nova nascendo no meu corpo, fiz uma lista de todos os argumentos dos jornalistas para que eu não escrevesse *Divórcio*. Ela serviu de base para este capítulo. (ibid., p. 192)

Não reconheço a inverossimilhança como um defeito de *Divórcio*. Mas hoje, treze meses depois de começar a escrevê-lo e portanto dezessete de ter lido o diário, encontro alguns problemas no livro. Já os pressentia durante a redação e deixei o décimo terceiro capítulo para redigir por último para comentá-los. (ibid., p. 199)

Ontem, quando fui preparar esse trecho (escrevo logo depois de acordar, mas deixo tudo arranjado no dia anterior), reli uma parte do que escrevi naquele período. Curiosamente, não encontrei nos meus textos algo que possa dizer que Samuel Beckett tenha me influenciado. Para minha ficção, com certeza, James Joyce é o autor mais importante. Outro irlandês: fui obrigado a conhecer Dublin. (ibid. p. 49)

[...] Voltei a escrever de manhã, com absoluto silêncio ao redor. (ibid., p. 159)

Para Klinger (2012, p. 155), a autoficção é um tipo de escrita de si que não considera a concepção de verdade como algo que exista fora do texto ou seja anterior a ele. Por isso, quando se ocupa do sujeito da escrita, como observei acima, o texto autoficcional trata tanto dos processos que envolvem a construção da narrativa, suas influências literárias - Ricardo atribui a Joyce a maior delas -, quanto nos permite refletir sobre a reconfiguração, na contemporaneidade, das concepções de autor e de narrador, sendo este último não mais uma instância relacionada somente ao aspecto ficcional: na autoficção, o narrador ativa um processo a partir do qual cria-se uma ilusão de identidade entre ele e o autor: “o ‘retorno do real’ se produz através de um jogo com os referentes do discurso, que obriga a abandonar os rígidos binarismos entre ‘fato’ e ‘ficção’”. Portanto, o real passa a ser concebido aqui como um “‘efeito’ do discurso, que aponta para um núcleo irreduzível, em que a ficção chega a seus limites” (ibid., p. 156). Em *Divórcio*, em seu veio metatextual e autoconsciente, essas questões serão discutidas, entre outros, pelo frequente questionamento do narrador sobre a inverossimilhança do evento vivido, a leitura do diário, que leva Ricardo a (con)fundir sua experiência e a si mesmo com os textos que escreve:

Só pode ser ficção. No meu último romance, *O céu dos suicidas*, o narrador enlouquece e sai andando. Agora fiquei louco e estou vivendo minhas personagens.

Acabo de achar a folha com as frases autobiográficas que redigi aquele dia. Um pouco abaixo do meio, depois do comentário sobre o enterro da minha avó, escrevi várias vezes com caneta vermelha:

ACONTECEU NÃO É FICÇÃO. (Lísias, 2013, p. 15-16)

Tudo isso é inverossímil. Cabe apenas em um romance: a explicação para o surto que Lars von Trier teve no Festival de Cannes de 2011 veio parar em uma gaveta na minha casa. (ibid., p. 113)

A verossimilhança deixou de ser um imperativo para a ficção. O mundo real não oferece mais bases sólidas. Mesmo a certeza de que não morri e acabei dentro de um romance meu precisou ser refeita através de tratamento psicanalítico. É um jeito que encontrei para continuar vivendo, dormindo e respirando mais ou menos como fazia antes da ficção inverossímil que foi meu primeiro casamento. (ibid., p. 198)

Em outros momentos da narrativa, Ricardo coloca, claramente, sua narrativa no meio fio do indecível entre real e ficcional: “Ontem, perguntaram-me por que estou escrevendo o livro. Talvez para deixar claro que estava tudo na minha frente. E eu não via. Ou para inventar que estava tudo na minha frente e eu não via” (ibid., p. 141). Esses aspectos presentes no romance evidenciam a natureza dos textos literários contemporâneos, como os de Lísias e Vigan, nos quais as narrativas partem do questionamento acerca da “verdade”, ou mesmo da possibilidade de sua existência, assim como nos permitem refletir sobre a concepção de realidade e ficção, considerando-se que o real na atualidade é uma construção ou uma edição, se olharmos para o universo das mídias na internet, no contexto televisivo/cinematográfico; a mesma questão se estende aos discursos manipulados, produzidos por alguns setores da imprensa, para, segundo o narrador, manter privilégios, o que gera a crítica à produção de informações a partir de critérios antiéticos, os quais consideram se as histórias são rentáveis e não necessariamente ‘verdadeiras’: “Notícias baseadas exclusivamente em fofocas sem prova material não deveriam jamais ser publicadas. Uma fonte anônima não pode ser considerada. Parem de inventar esses diálogos.” (Lísias, 2013, p. 217)

A ação do narrador de *Divórcio* também problematiza a possibilidade da verdade nas escritas de si, mais claramente nas autobiografias, que seriam lidas, segundo Philippe Lejeune, de acordo com um pacto de referencialidade. Os trechos abaixo procuram demonstrar essa questão a partir da busca de Ricardo por memórias que, diante de sua fragilidade e perda de referências, permitiriam a ele acessar as bases de sua identidade: as raízes familiares, as experiências com os amigos, as viagens; por outro lado, o processo de superação do trauma caminha rumo ao esquecimento de determinados eventos:

[...] Criei certa memória porque, enfim, senti que estava me esquecendo muita coisa. Minha cabeça teve um branco depois que me vi morto no cafofo. O livro serviu como uma tentativa de lembrar. Ainda assim vários momentos da minha vida [...] não voltaram. Nesse sentido uma parte da minha cabeça e consequentemente da minha vida de fato morreu. (ibid., p. 200)

Para a recuperação dessas referências, o narrador busca resgatar a história e informações autobiográficas de seus antepassados, em especial de seu bisavô; mas, distante de qualquer intenção de verdade, em sua narrativa, os dados são claramente inventados e parte de um processo de criação artística:

Ainda assustado, depois que listei muitos momentos importantes da minha vida, resolvi fazer o mesmo com minha família. Sem perceber, sentia uma necessidade muito grande de criar memória.

Logo, porém, vi que a tarefa seria gigante. [...] Atualmente, não tenho energia para nada exaustivo. Só correr. Resolvi então procurar informações sobre o meu bisavô. Reuni fotos, chequei datas e conversei com meu avô e com uma tia-avó.

[...]

[...] Fui até Santos para ver se arranjava algum registro do que poderia ter sido feito com os navios, mas quando vi que, outra vez, teria que me esforçar muito, desisti. Para o romance *Divórcio*, então, meu bisavô afundou os maiores três cargueiros de sua empresa. (ibid., p. 135)

Só agora, escrevendo, dou-me conta de que o grupo tinha uma terceira pessoa: o autor das fotografias. [...] Adoro a ideia de que meu bisavô levasse consigo um fotógrafo profissional. A essa altura, verossimilhança não me interessa. (ibid., p. 136)

Assim como fazia com os materiais de colagem que ganhava da ex-mulher¹⁷⁶, o narrador inventa as histórias sobre o bisavô e suas experiências, colocando em tensão o aspecto referencial de um resgate de informações supostamente autobiográfico. Os dados e o processo de criação de sua narrativa servem-lhe, sobretudo, para a concretização do processo terapêutico e a superação do trauma, como reflete Ricardo quando se questiona sobre a inverossimilhança de seu livro, fazendo um balanço crítico no papel de leitor de sua própria obra:

Os trechos sobre a corrida, que inicialmente estavam planejados para ir aparecendo aos poucos nos capítulos, quase desapareceram do meio para o final. Como leitor, senti falta deles. Do mesmo jeito, a pesquisa sobre o meu bisavô sumiu. Montei duas colagens com o material sobre ele, porém. Cada um leva ainda um verso do poeta sírio Adonis. Quem sabe as mostre algum dia.

Percebo agora que esse tipo de pesquisa tinha como objetivo me mostrar que eu continuava capaz de criar. [...] (ibid., p. 199)

Ao ser questionado sobre os motivos que o levaram a escrever o romance, o narrador esclarece: “Na verdade, provavelmente para mostrar para mim mesmo que consigo escrever um livro depois de ter morrido uma vez” (p. 142). Sobre essa questão, Lísias problematiza que seu romance *Divórcio* não consiste em uma (auto)biografia ou em um romance autobiográfico, pois sua proposta é mostrar que

[...] nenhuma biografia conta a vida de ninguém. Tudo se perde no preciso momento em que acontece.

As biografias se compõem pelo princípio da colagem. Depoimentos, documentos, hipóteses e impressões são dispostos segundo a habilidade do

¹⁷⁶ “Minha ex-mulher gostava dos festivais internacionais de cinema. [...] Ela voltava com a mala cheia de roupa para me presentear. [...] Também trazia material de desenho, folhas timbradas, revistas para recortar, todo tipo de lápis e o que mais eu pudesse usar para fazer as colagens que me recuso a mostrar para qualquer pessoa. Esses presentes eu adorava.” (Lísias, 2013, p. 109)

biógrafo. Dali surge uma narrativa que será mais ou menos convincente a partir da forma como estiver constituída. (Lísias, 2016, p. 97)

Dessa “colagem”, no romance, participam as fotos familiares de seu acervo pessoal, onze ao todo, as quais aparecem a partir do capítulo oito. Elas não recebem legendas ou índices explicativos, como geralmente acontece nos textos autobiográficos. Para Anna Paula Souza (2022, p. 41), as fotografias, no romance de Lísias, “não figuram como documento comprobatório de uma realidade ou do que está dito nos textos, ao contrário, desestabilizam a construção de sentidos e a relação entre as textualidades representadas”. A estudiosa ainda afirma que se as fotografias não estabelecem uma relação direta com a vida do autor, com o enredo da obra ou com sua figura “real”, elas acabam por funcionar como uma “expansão da narrativa” (ibid., p. 41), reforçando o simulacro construído pelo narrador e adensando a desconfiança na palavra do narrador. Além disso, sendo posicionadas entre asteriscos, as fotos acabam por reforçar o aspecto fragmentário do romance, como “se elas por si só fossem capazes (e o são) de contar outras histórias, outros fragmentos da vida do narrador.” (ibid., p. 45)

Assim, na narrativa, elas criam uma tensão com o conteúdo do texto, do mesmo modo como os trechos do diário, e são inseridas na narrativa quando o narrador está mais adiantado em seu processo terapêutico e já consegue ativar sua memória criadora. Como forma de ilustrar minhas afirmações, analiso duas ocorrências em especial, a primeira e a segunda foto apresentadas por Ricardo, expostas respectivamente no capítulo oito e nove do romance. Segue abaixo a primeira foto:

FIGURA 6: Primeira foto do romance *Divórcio*



Fonte: Lísias, 2013, p. 132

No parágrafo anterior à inserção dessa foto, em que supostamente figura o bisavô de Ricardo Lísias, lemos:

Enfim, no dia do casamento, eu estava feliz. Dormi a noite anterior em um hotel e passei a manhã andando em uma livraria. Por algum motivo, não quis ler. [...] Convenci-me [...] que precisava ser uma pessoa mais maleável e que, dados esses momentos todos de felicidade que agora não me voltam à memória, eu devia dizer *sim*. (Lísias, 2013, p. 131-132 – grifo do autor)

Em uma frase que remete à tão conhecida “Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida”, de Clarice Lispector¹⁷⁷ em *A hora da estrela* (1999, p. 11), ou, ainda, ao emblemático “sim” que inicia e encerra o monólogo de Molly Bloom, em *Ulisses*, de James Joyce¹⁷⁸ - a do narrador Ricardo, “eu devia dizer *sim*”, parece ser avaliada pelo bisavô, em cuja expressão nota-se a reprovação do conteúdo enunciado pelo bisneto e de sua resposta afirmativa ao casamento. Descrito como um homem altivo, vaidoso e hábil no comércio, em sua vinda do Líbano reergueu-se financeiramente mais de uma vez, sendo primeiro dono de uma empresa de transporte marítimo no Brasil. Com a crise de 1929, ele vai à falência, mas com a sobra dos recursos da empresa, torna-se caixeiro-viajante no Paraná, até conseguir voltar para o centro de São Paulo, montando uma loja no Bom Retiro, onde acumula, em quarenta anos, cerca de 300 imóveis, deixados como herança para seus filhos e netos. Segundo o narrador, nenhum filho, neto ou bisneto tem o seu extenso talento para o comércio (cf. p. 137), constatação que finaliza o capítulo e que também pode ser relacionada à expressão do bisavô no retrato. A relação entre a expressão do bisavô e o conteúdo do texto pode ser entrevista na narrativa de Ricardo:

Comecei a reorganização, mas achei que meu bisavô pudesse ter vergonha de mim. Ele tem o olhar altivo e eu, agora, devo estar muito frágil. O velho não aceitou ficar de quarentena em Ellis Island e então resolveu vir para o Brasil. Na lua de mel em Nova York, fui até o Museu da Imigração Norte-Americana. Vários libaneses passaram por lá. Nenhum se parecia com ele. Agora estou com raiva de sentir vergonha. (ibid., p. 162)

O mesmo movimento de diálogo das fotos com o texto do narrador acontece na segunda “colagem” de Ricardo na finalização do capítulo nove:

¹⁷⁷ Em outros momentos da narrativa de Lísias, há frases semelhantes: “Por que eu disse *sim*? Acho que nem este livro vai me dizer. (ibid., p. 103 – grifo do autor)

¹⁷⁸ “Sim porque ele nunca fez uma coisa como essa antes como pedir pra ter seu desjejum na cama com um par de ovos desde o Hotel City Arms [...] / sim o coração dele batia como louco e sim eu disse sim eu quero Sims.” (Joyce, 2004, p. 845 e 957)

FIGURA 7 - Segunda foto do romance *Divórcio*

Fonte: Lísias, 2013, p. 150

A imagem - que poderia facilmente ganhar como legenda a frase que Machado de Assis toma emprestada do poeta inglês William Wordsworth em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (2001, p. 46), “O menino é pai do homem”¹⁷⁹ – encerra o capítulo em que Ricardo apresenta várias de suas experiências sexuais. O capítulo onze de Machado, que recebe essa frase como título, narra as travessuras do menino Brás Cubas e suas influências familiares como justificativas para suas ações adultas. Em Lísias, a imagem “condensa” a narrativa do capítulo e de outros momentos do livro, como a visita ao bordel pelas mãos da avó paterna; contudo, como não remete imediatamente à imagem do autor “real”, não “atesta” nada, tornando-se uma representação, uma imagem que, em diálogo com os eventos narrados, expande as possibilidades de interpretação da narrativa e convida o leitor a participar do jogo de colagem proposto, envolvendo-se ativamente na construção do texto.

Outra possibilidade de interpretação para a foto é possível se a observarmos ao lado da página que abre o capítulo dez:

¹⁷⁹ “Cresci; e nisso é que a família não interveio; cresci naturalmente, como crescem as magnólias e os gatos. Talvez os gatos são menos matreiros, e, com certeza, as magnólias são menos inquietas do que eu na minha infância. Um poeta dizia que o menino é pai do homem. Se isto é verdade, vejamos alguns lineamentos do menino”. (Assis, 2001, p. 46)

FIGURA 8 - Reprodução do final do capítulo nove, início do dez, do romance *Divórcio*



Fonte: Lísias, 2013, p. 150-151

A partir da observação da imagem com o título do capítulo seguinte “ninguém está ao seu lado”, a imagem ganha uma significação irônica, até satírica, posto o menino estar acompanhado. Além disso, há, no fim do terceiro parágrafo, a reprodução de uma frase contida no diário (“sou um menino bobo”): além do efeito cômico, a repetição da informação soa como necessária para processá-la, absorvê-la, graças ao trabalho artístico, não só a partir da transcrição linguística, mas também da imagem e da ativação da memória criadora. Dessa forma, a frase “Meu marido é só um menino bobo” (ibid., p. 129) aparece recriada tanto na p. 150, por meio da imagem, quando na p. 151, em que Ricardo rememora o conteúdo lido:

Mesmo já tendo visto algumas pessoas, ido a festas e enfrentado os alunos da faculdade, sempre mais difíceis que os dos cursos livres, eu ainda não tinha me acostumado à vida social. Quando fui comprar água, por exemplo, tive certeza de que o cara do balcão sabia que minha ex-mulher tinha escrito na lua de mel um diário dizendo que sou *um menino bobo*. (Lísias, 2013, p. 151 – grifo do autor)

Assim como as duas imagens analisadas acima, as outras fotografias reproduzidas por Ricardo estabelecem correlações de sentido com o contexto em que são inseridas. Desse modo,

as fotos, que em alguns momentos trazem um certo humor para a narrativa, consistem em parte de seus fragmentos na busca por reconstituir a memória por meio da criação artística, como faz, guardadas as diferenças temporais e estilísticas, o narrador em primeira pessoa de Marcel Proust no seu *Em busca do tempo perdido* (1913-1927).

4.2.2 Os operadores de identificação em *Divórcio* como marcos da separação dos aspectos autobiográficos do autor

O uso dos operadores de identificação em *Lísias* - compreendendo-os segundo a definição de Gasparini (2004, p. 24), mencionada no capítulo anterior desse estudo - promove a construção de uma das instâncias compositivas de sua *performance* autoral/narrativa, sendo mais um elemento que, como uma armadilha, pode induzir o leitor a um contato equivocado com a obra, tomando-a como autobiográfica se conceber o título do romance como um indício de uma narrativa na qual se expõem questões pessoais.

O emprego do nome próprio em sua obra e a inserção de outras informações são responsáveis por gerar a ambiguidade entre a figura do narrador e do autor real: a idade, a formação na Unicamp e a pós-graduação em Letras, os títulos de seus romances anteriores, como *O Livro dos Mandarins* e *O céu dos suicidas*; o fato de ser escritor e professor, de morar em São Paulo; seu gosto pelo xadrez e seu interesse pelas narrativas do século XX. Em trechos do romance, o narrador trata de questões de cunho autobiográfico, levantando também a dúvida sobre o teor dos fatos narrados.

Além da criação do mito do escritor, mobilizando o uso dos operadores de identificação e as alusões à escrita do romance, *Lísias* também se inscreve em outros lugares do espaço biográfico, conforme o define Arfuch (2010), promovendo outros olhares a sua figura autoral. Para Viegas (2010, p. 11):

No contexto da cultura midiática [...] as *performances* do escritor não se limitam ao ato de escrever, de modo que, ao lermos um texto, não temos apenas o nome do autor como referência, mas sua voz, seu corpo, sua imagem veiculada nos jornais, na televisão, na internet. A obsessão contemporânea pela presença nos afasta da concepção barthesiana desse autor como um “ser de papel”.

Presente na cena contemporânea em diversos espaços de comunicação, *Lísias* tem se destacado no cenário da literatura brasileira e é frequentemente convidado a tratar de sua obra

e também de questões histórico-sociais da atualidade em entrevistas, eventos literários¹⁸⁰, programas televisivos, ensaios acadêmicos, revistas, intervenções teatrais, aulas, palestras, entre outros. Ele também compartilha com os leitores, em seus perfis nas redes sociais, reflexões sobre literatura, informa-os sobre a publicação ou a tradução de suas obras, indica estudos e resenhas sobre seus livros e se posiciona frente às questões políticas do nosso tempo, sobretudo as brasileiras: “[...] há um indubitável retorno do autor, que inclui não somente uma ânsia de detalhes de sua vida, mas os “bastidores” de sua criação” (Arfuch, 2010, p. 60). Em entrevista ao *Paiol Literário* (2012), ele discorre sobre as práticas cotidianas em relação a suas obras:

• **Lápis e papel almaço**

Sempre que estou escrevendo um livro, sempre que ele já está planejado, eu acordo de manhã e faço toda a parte da obra que tenho planejada para aquele dia. E só começo as atividades diárias quando consigo encerrar aquela parte. Escrevo todo dia, pela manhã. Escrevo a mão e a lápis. Tenho, evidentemente, computador. Escrevo em folha de papel almaço. Quando encerro, uma das tarefas diárias é digitar; a primeira parte da revisão já é feita quando passo da folha de almaço para o computador. É muito lento. *O céu dos suicidas* tem 186 páginas, o que dá 90 páginas de papel almaço. Eu só não escrevo quando acontece alguma coisa muito ruim que me impeça, algo muito grave mesmo. [...]. Ano passado, não escrevi no dia em que me divorciei e no dia em que meu avô foi internado. Só foram dois dias. [...]. (Lísias, 2012 b)

Em outro momento da mesma entrevista, lemos:

• **Saí correndo**

No começo do segundo semestre de 2011, tive uma espécie de incidente biográfico que causou o meu divórcio, que não saiu na revista *Caras* mas ficou famoso. Ficou famoso porque escrevi dois textos que foram publicados em uma revista de grande circulação [*piauí*]. Não sei dizer exatamente que tipo de problema, foi uma espécie de problema psicológico mais ou menos grave, e eu faço psicanálise há bastante tempo. Estava bem mal, numa situação bem estranha, e o psicanalista falou: ou você toma remédio ou vai ter que fazer alguma coisa rotineira, que cause esforço. Falei pra ele: bom, mas eu escrevo toda manhã, você quer uma rotina maior que essa, que me cause um esforço? Ele disse que não, tinha que ser um trabalho físico. Então, comecei a correr e escrevi esse conto, enfim, um texto de ficção que foi publicado na revista *piauí* em janeiro. E agora sou colunista de corrida de uma revista especializada. E estou ficando bastante bom nisso. Não, não muito bom, mais ou menos. (Lísias, 2012 b)

A fala de 2012, nesses dois recortes, traz informações e aborda questões que dialogam e seriam tratadas, posteriormente, no romance *Divórcio*: a rotina de escrita de seus livros (ora

¹⁸⁰ Cf., na seção 2.4 desse trabalho, uma reflexão sobre a presença de Lísias na Flip 2022.

satirizada, ora criticada pela ex-esposa na narrativa) e a quase ausência de dias sem ocupar-se de suas atividades de escritor. Contudo, no romance, há a recriação desse processo, pois Ricardo Lísias narrador precisa recuperar as condições internas para retomar a escrita, encontrando-as na corrida - após partilhar com o leitor um evento com a ex-esposa, que o deixa com muita raiva, ele decide correr; o silêncio interno possibilitado pela atividade torna possível o resgate da escrita.

As informações partilhadas pela voz autoral em suas entrevistas permitem ao leitor compreender o estatuto híbrido do romance, cuja composição parte de eventos biográficos, mas que não constrói a trama a partir de sua reprodução literal; os eventos são recriados, ficcionalizados, a fim de gerar nos leitores não só o prazer estético pelo contato com o texto literário, mas também tocar em questões socio-histórico-culturais as quais, singularizadas pelo objeto artístico, tornam possível ao leitor identificá-las e questioná-las. Azevedo (2013, p. 98), a respeito da inserção dos dados autobiográficos na obra de Lísias e de seus desdobramentos, afirma:

A confusão não é facilmente solucionada. Não se trata de assumir a postura do “idiota da subjetividade”, como diria Nelson Rodrigues, e procurar evidências biográficas do interesse de Lísias pelo xadrez. Qualquer consulta rápida à internet poderia atestá-lo, mas acreditar que isso solucionaria o impasse é ingenuidade. O problema reside justamente em um indecível que solicita do leitor atitudes incompatíveis: a suspensão da descrença e, ao mesmo tempo, a idiotia da objetividade. A representação do eu que se elabora aqui vai além da mera exposição da intimidade e diz respeito a um autorretrato como autor que lança mão de dados autobiográficos, empregando, inclusive, o nome próprio, para transformá-los em uma engenhosa arquitetura textual.

Em seu perfil no *Facebook*, é possível encontrar *flashes* da atuação de Lísias como corredor. Em entrevistas e ensaios, o autor trata de sua presença nas redes sociais como natural, com o objetivo de convívio com pessoas distantes e um meio de divulgar seus cursos e obras¹⁸¹. A imagem abaixo foi postada em 01/01/2014 e retrata sua participação na corrida de São Silvestre:

¹⁸¹ Em uma entrevista a Ingrid Rieumont, Lísias (2016 b) trata dos limites existentes, em seu ponto de vista, nas teorias sobre a autoficção e do uso de suas contas nas redes sociais: “Mas, enfim, os franceses é que inventaram esse negócio de ficar discutindo o eu. Tem um pessoal que discute inclusive o que os autores falam no Facebook. Isso me incomoda pelo seguinte: eu, o autor, o artista, sou uma pessoa normal. Então, por exemplo, tenho um perfil no Facebook porque meu irmão tem e quero ver as fotos de meus sobrinhos. E porque, como todo mundo, uso para convidar as pessoas para os eventos. Mas isso todo mundo faz. Inclusive o atleta, o cara que vende bolo. Todas as pessoas. Não significa que eu esteja manipulando os leitores o tempo todo. E, pior ainda, não significa que os leitores sejam manipuláveis desse jeito. [...]”

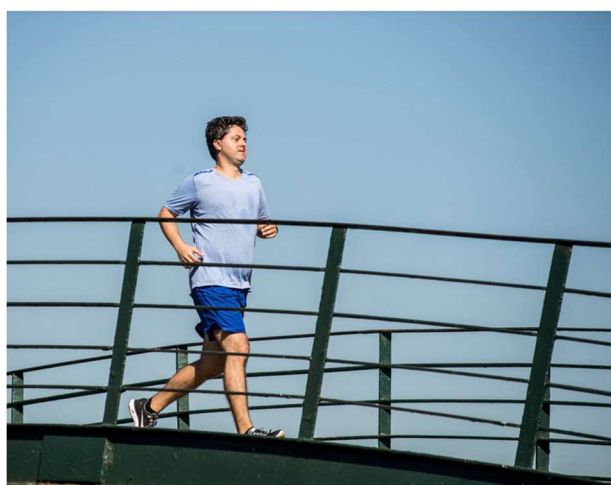
Figura 9 – “No finzinho da corrida”



Fonte: Lísias, 2014 a

E, ainda, outras imagens do autor em momentos de corrida pela cidade, conforme o narrador em *Divórcio*, em uma postagem de 12/09/2013 no Facebook:

Figura 10 – “A felicidade”



Fonte: Lísias, 2013 c

A questão da corrida é tratada em vários momentos de suas obras, como no conto “A corrida”¹⁸², no romance aqui estudado e em *Uma dor perfeita* (2022), no qual, por esta correlação, encontramos citações do romance *Divórcio*¹⁸³. Para um leitor que acredita ser

¹⁸² LÍSIAS, Ricardo. A corrida. *piáu*, ed. 65, fev. 2012. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/a-corrida/>. Acesso em: 15 out. 2023.

¹⁸³ Por tratar de sua internação pela Covid 19 e sua debilidade pulmonar, que exigiriam retomar o condicionamento físico, o romance de 2022 resgata questões presentes em *Divórcio* e com elas dialogam, como vemos, na primeira citação, em sua conversa com a enfermeira e, na segunda, nos pensamentos do narrador: (i) “‘Nos seus livros, você não parece tão calmo como aqui internado’./ ‘Você leu?’/ ‘Comprei *O céu dos suicidas* e tem muitas pessoas aqui que leram o *Divórcio*. Esse é famoso. Tem muito grito, eu achei. Parece que você está o tempo inteiro falando em

possível encontrar nas obras autoficcionais “verdades” biográficas sobre o autor, deparar-se com essas fotos na rede social pode trazer uma espécie de “confirmação” do conteúdo lido. Contudo, sabemos que os textos autoficcionais partem de situações reais, mas elas são ficcionalizadas e reorientadas para atender o sentido geral da trama. Como exemplo, temos o interesse de Lísias pelo jogo de xadrez. Em relação a isso, o autor revela, em entrevista a Éder Silveira e Milton Ribeiro, da revista *Sul 21*:

Sul21: Tu tens algumas diferenças com a imprensa...

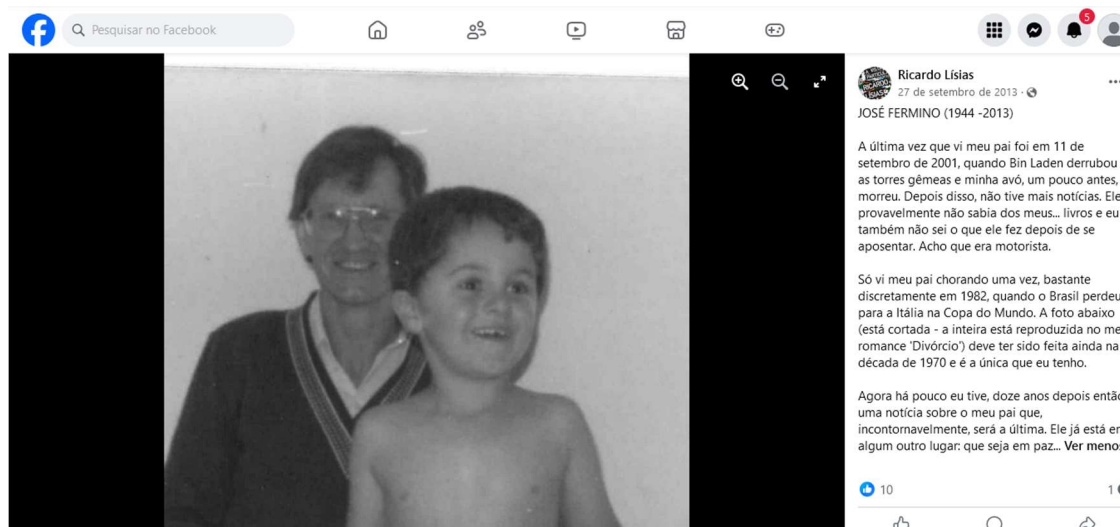
RL: A leitura que alguns grupos da imprensa fizeram do meu livro *Divórcio* confirmam a crítica que o livro faz a eles. O que eu não esperava era que as pessoas fossem cair como patos nas minhas esparrelas. Ingenuidade minha? Talvez... No romance *O Céu dos Suicidas*, Ricardo Lísias foi campeão Pan-americano de xadrez aos 13 anos. Eu nunca fui campeão de nada, sou um jogador canhestro. A leitura é tão primária que basta você digitar no Google o nome do adversário de Ricardo para notar que tudo aquilo é ficção, mas teve gente que disse que bastava me conhecer para ter certeza que eu fora um ex-campeão de xadrez. Meu adversário é um enxadrista que existe e é muito velho, muito mais do que eu. Depois, com o tempo, o livro cercou-se de um aparato crítico que afastou o besteirol. (Lísias, 2014 b)

Assim, as recriações, que por vezes ficam explícitas a partir de declarações do autor nos meios de comunicação, tendem a criar uma tensão em relação às obras, não no sentido de revelar “verdades” sobre o autor, mas sim no de revelar os procedimentos estéticos empregados e permitir ao leitor o vislumbre de possíveis sentidos decorrentes de tais deslocamentos. Na obra *Divórcio*, o xadrez aparece, primeiro, relacionado à forma como o narrador se despede da infância a partir de um evento traumático; além disso, o xadrez aparece como um elemento norteador para Ricardo em tempos de crise, como uma prática relacionada às características metódicas, detalhistas e silenciosas do narrador.

Ainda em relação às recriações operadas pela narrativa em contato e tensão com o material biográfico do autor Ricardo Lísias nas redes sociais e em demais espaços da internet, temos o caso de uma foto que integra *Divórcio* e aparece, posteriormente, em seu perfil do *Facebook*. A imagem, postada dois meses após a publicação do romance, e já analisada anteriormente nesse trabalho, estabelece um contraponto interessante à leitura:

voz alta. Não parece você.” (Lísias, 2022, p. 122)/ (ii) “Foi o que eu fiz. No início, reproduzirei o treinamento descrito no romance *Divórcio*. Logo, aquilo começará a me aborrecer. Em 2011, eu não me sentia nada bem. Agora, estarei em uma fase boa, apesar da vergonha. [...]” (ibid., p. 130). As menções às obras anteriores indica a construção do projeto literário de Lísias em sua busca por questionar as interpretações literais e voltadas para a referencialidade; o pulsar dos sentidos continua ativo no diálogo interno entre suas produções, expandindo o sentido das duas obras.

Figura 11 – Ricardo Lísias com seu pai José Fermينو



Fonte: Lísias, 2013 d

Reproduzo a legenda contida no perfil social junto à foto:

JOSÉ FERMINO (1944 -2013)

A última vez que vi meu pai foi em 11 de setembro de 2001, quando Bin Laden derrubou as torres gêmeas e minha avó, um pouco antes, morreu. Depois disso, não tive mais notícias. Ele provavelmente não sabia dos meus... livros e eu também não sei o que ele fez depois de se aposentar. Acho que era motorista.

Só vi meu pai chorando uma vez, bastante discretamente em 1982, quando o Brasil perdeu para a Itália na Copa do Mundo. A foto abaixo (está cortada - a inteira está reproduzida no meu romance 'Divórcio') deve ter sido feita ainda na década de 1970 e é a única que eu tenho.

Agora há pouco eu tive, doze anos depois então, uma notícia sobre o meu pai que, incontestavelmente, será a última. Ele já está em algum outro lugar: que seja em paz...

Em *Divórcio*, as fotografias não recebem legenda; por isso, elas não figuram no romance como um aporte autobiográfico, mas integram os processos artísticos dos quais a obra é constituída. Como Lísias explica no comentário sobre a foto, o leitor, a partir da publicação na rede social, passa a identificar o personagem ao fundo, seu pai, e a acessar algumas informações autobiográficas presentes no romance, como a coincidência entre a data de morte da avó com a queda das torres gêmeas¹⁸⁴, uma das imagens mais marcantes do século XXI e que caracteriza muitos dos eventos contemporâneos. Contudo, antes de revelar/atestar uma obra autobiográfica, a forma como o autor “real” e o narrador editaram a foto para compor seus discursos guarda diferenças em relação ao dito, ao suporte utilizado e ao objetivo pretendido. No texto

¹⁸⁴ Cf. Lísias, 2013, p. 15/ p. 205

autoficcional, a foto, que aparece inteira, finaliza um capítulo e abre a cena para o conteúdo tratado a seguir, em uma “colagem” de imagem e de sentido, compondo o universo da criação da obra. Em seu perfil do *Facebook* a foto cortada, a única em companhia de seu pai conforme ele nos revela, objetiva comunicar a despedida, refletir sobre ela: a imagem de seus rostos basta para a construção do sentido pretendido. Logo, a imagem não ajuda a ler o “real”, mas sim a construção ficcional operada em *Divórcio*, pois os dados autobiográficos não interferem no processo de criação do narrador Ricardo. Para Viegas (2010, p. 11-12):

A nova crítica biográfica, sem retornar ao biografismo oitocentista, “ao escolher tanto a produção ficcional quanto a documental do autor – correspondência, depoimentos, ensaios, crítica – desloca o lugar exclusivo da literatura como corpus de análise e expande o feixe de relações culturais” (SOUZA, 2002, p. 111). O autor retorna ao campo dos estudos literários não como origem e explicação última da obra, mas como “ator no cenário discursivo” [...].

Como na contemporaneidade os leitores têm acesso a informações sobre a vida dos autores a partir de diversos suportes midiáticos, com alguns registros de sua vida cotidiana e íntima, ao lerem romances, guardam a inscrição da voz, a imagem e os gestos do autor, que acabam se cruzando e dialogando com as tramas artísticas, não no sentido de confirmar qualquer teor biográfico/real que tenham, mas sim no sentido de criar teias dialógicas entre as instâncias de que se compõe o espaço biográfico contemporâneo, o que nos permite, segundo Arfuch (2010, p. 59-60), pensar e estudar as obras em uma dimensão intertextual e interdiscursiva, as quais inscrevem “a definição de tendências e regularidades cuja primazia as torna suscetíveis de caracterizarem certo cenário cultural.”

Para Lísias, o leitor brasileiro tende a confundir as figuras do narrador e do autor da obra, acreditando que o livro traz o retrato de questões pessoais, ignorando as propostas políticas e sua construção estética. Na já citada entrevista para Éder Silveira e Milton Ribeiro, ele trata do processo de recepção de seu romance:

Sul21: Em vários momentos da tua obra trabalhas com o narrador em primeira pessoa. Como trabalhas com os riscos de confundir o autor Ricardo Lísias com o personagem, às vezes também chamado Ricardo Lísias?

Lísias: O Ricardo Lísias é um personagem ficcional como qualquer outro. A primeira pessoa do singular ou o personagem Lísias não desficcionalizam o romance. O meu romance *Divórcio* foi tomado inicialmente pela boataria. Isso foi gerado por alguns contos anteriores que escrevi sobre o tema do divórcio. Pessoalmente, eu também vinha de um processo de divórcio traumático. Em São Paulo, houve a expectativa de que eu escreveria um livro sobre o meu divórcio, a fim de lavar roupa suja. A imprensa pensava isso. Mas

o que veio foi um livro de ficção, não o que as pessoas esperavam. O grupo mais intelectualizado, a maioria, logo percebeu, mas outro grupo não aceitou que o livro não alimentasse a boataria. Então, incorreram em erros ginasiais de leitura. Um deles foi especialmente ridículo. Eu sou corredor, já corri inclusive a São Silvestre. E há um personagem que está se divorciando e que, para sobreviver, adota a corrida de rua. Muita gente achou que eu, por ser corredor, estava colocando minha experiência no personagem. Não era bem isso. O treinamento de três meses que o personagem fez para correr a São Silvestre – e que está explicitado no texto — era um completo absurdo, uma coisa que devia revelar a completa ignorância dele sobre o assunto. Era um desvario completo. Mas muitos desses leitores pensaram que aquilo era uma espécie de método para correr a São Silvestre. Um professor de Educação Física daria risada daquilo. Duas revistas de corrida, surpreendentemente, resenharam o livro. Elas não caíram no conto do treinamento. Os de literatura, sim. O treinamento dele é o de um cara transtornado. Este é um dos exemplos de erros causados pela falta de informação. Desficcionalizar pode gerar monstros. E o pior é que não adianta eu negar. Um grupo da imprensa segue afirmando que é autobiográfico. Eles querem que seja. Nada do que eu faça ou diga ou negue adianta. (Lísias, 2014 b)

A confusão entre a figura do autor empírico e do narrador culmina nas discussões sobre o valor factual de um texto de ficção. Para Travancas e Santos (2018, p. 48) essa questão é fundamental no romance, pois, valendo-se de procedimentos performativos, faz equivaler forma e conteúdo para que essa problemática seja sentida, na prática, por seus leitores, evidenciando:

o perigo de dar credibilidade a narrativas de procedência duvidosa ou explicitamente não-factual, como no caso da literatura. Como o próprio autor declara, *Divórcio* não é uma tentativa de representar a realidade, mas sim de intervir nela. Entretanto, ainda segundo ele, “como existe o clichê, muito forte no Brasil, de que a arte não pode ser política, as pessoas continuam tentando enxergar representação no que é intervenção”. (Lísias apud Soares dos Santos, 2017, p. 55)

Ainda sobre sua figura autoral, Lisias (2016 b), em entrevista a Ingrid Briosio Rieumont, declara:

Ingrid – Você constrói uma espécie de irrupção provocativa, uma multiplicidade do eu – Lisias-narrador, Lisias-personagem, nos livros, nas redes sociais, logo no palco, em registros muito diferentes – que faz com que o próprio excesso de visibilidade de sua figura acabe apagando, fazendo desaparecer o Lisias-autor.

Lísias – É tão excessivo que, de fato, não tem nada por trás. É isso mesmo.

Por fim, essas falas nos remetem às reflexões de Klinger (2012), as quais vale relembrar. A primeira delas é sobre a não coincidência, entre “pessoa real” e personagem textual, pois “a

dramatização supõe a construção simultânea de ambos, autor e narrador”, aspecto que faz da autoficção uma forma de *performance* (p. 49). Lemos no romance:

Parece que eu estava nervoso no fragmento anterior. Ao contrário, planejei tudo para que, em um crescendo de indignação, o narrador chegasse à conclusão final. Eu e ele nos descolamos. Fiz até uma pequenina tabela com as características do narrador que *Divórcio* foi constituindo enquanto eu apaziguava meu trauma. Ela vai ter pouco uso, porém: no próximo capítulo, o narrador sai para que Ricardo Lísias volte à cena. [...] (2013, p. 217)

Na autoficção, o sujeito e a escritura são processos em construção. Como no texto de ficção as instâncias narrativas de espaço e tempo são ilusórias, quanto mais o autor do texto “entra no personagem e mais real tenta fazê-lo, mais reforça o caráter ficcional e, portanto, ilusório”, aspectos que a arte da *performance* busca liberar, tanto o ilusionismo quanto o artificialismo (Klinger, 2012, p. 50). Assim:

Na arte da *performance*, o paradoxo do teatro persiste, mas ao contrário deste, o *performer* está mais presente como pessoa e menos como personagem. Da mesma forma que na *performance*, na autoficção convivem o autor (o ator) e o personagem, de tal forma que não se procura aumentar a verossimilhança, pois ela, como vimos, aumentaria paradoxalmente o caráter ficcional. (p. 51)

Prosseguindo a reflexão sobre a “verdade” no texto de Lísias, podemos considerar sua atuação nas mídias, na época do romance, e também depois dele, como dispersora de elementos que buscavam colocar em crise alguns parâmetros de leitura e de composição dos textos autoficcionais e literários em geral, evidenciando a questão da representação na contemporaneidade. A necessidade de tomar a narrativa como uma forma de construir uma identidade é sentida desde os primeiros textos inscritos na tradição das produções em primeira pessoa. Na contemporaneidade, o autor performático constrói sua presença e identidade a partir da inscrição de sua voz em vários espaços enunciativos; essa presença, por sua vez, possibilita a criação de um espaço especular a partir do qual as tentativas de conciliação das projeções autobiográficas do autor empírico às tramas textuais de suas obras restam, por sua vez, ilusórias e inacessíveis, evidenciando a ineficácia das produções cuja demanda é a referencialidade, busca e uma das maiores particularidades dos dias atuais.

4.3 A AUTOFICÇÃO EM *DIVÓRCIO* COMO CRÍTICA SOCIAL

Philippe Gasparini, em seu já citado estudo “Autoficção é nome de quê?” (2014), afirma que uma nova geração de autores (como Chloé Delaume, Philippe Vilain, Catherine Cusset, Camille Laurens) aprofunda o conceito de Doubrovsky, expandindo o caráter autocentrado dos textos autoficcionalizados. Para Chloé Delaume (2010), no texto “La règle du jeu” [A regra do jogo], a autoficção, a partir de suas experimentações de desconstrução, podem levar as questões tratadas nos romances para além da literatura e dos limites do eu, intervindo no real a partir de discussões éticas e políticas. “A autoficção constituiria assim um polo de resistência ao travestimento dos fatos e à reificação dos indivíduos.” (Gasparini, 2014, p. 211)

Ao tratar de seu romance *Divórcio*, Lísias afirma (2016, p. 88): “Meu livro foi escrito com o real e confesso interesse de incomodar poderes estabelecidos. Nunca concebi outra função mais importante para a arte”. O título do livro e a ancoragem temática em um evento “real”, além da publicação anterior dos contos “Meus três Marcelos” e “Divórcio”, tornaram a recepção da obra, sobretudo pela imprensa, ou voltada para “o equívoco de uma leitura biografista do romance” (ibid, p. 89) ou apoiada em uma concepção, também equivocada, de autoficção, concebida como “textos em que o escritor ‘ficcionaliza’ fatos a própria vida e vai aos jornais e outros meios de comunicação assumir que faz isso¹⁸⁵” (ibid., p. 86). A respeito da abordagem da imprensa após a publicação da obra, Lísias relata ter sido procurado por dois dos três jornais de maior circulação do Brasil, um dos quais envia um “repórter especial” para entrevistá-lo:

10. Todas as perguntas do “repórter especial” diziam respeito a minha vida e, antes de mais nada, já assumiam que meu livro descrevia acontecimentos reais: curou-se?, perdoou alguém?, mora em um lugar melhor? Não vou citá-las literalmente para diminuir o constrangimento. Havia também a insinuação de que meu romance deveria ser alvo de processo judicial. Entre parênteses, registro que, desde o lançamento até agora, um ano depois, recebi exatamente treze pedidos de entrevista para declarar o que estava sentindo após a proibição de *Divórcio*. No entanto, meu livro nunca sofreu qualquer processo judicial... (ibid., p. 89)

¹⁸⁵ Em entrevista a Bruno Soares dos Santos (cf. Lísias, 2017 a, p. 56), o autor trata o termo “autoficção” de maneira mais “pacificada”:

Bruno Soares dos Santos: Ainda na Abralic, você declarou que o termo autoficção não era mais um problema pra você. O que mudou?

Ricardo Lísias: Quando o livro *Divórcio* saiu, o termo foi usado para desqualificá-lo. Eu conhecia a teoria, mas de fato apenas superficialmente. Fiquei bastante incomodado e reagi. [...]. Mas continuei pesquisando e cheguei a outras definições e práticas. Existe um estilo autoficcional ligado por exemplo à literatura hispano-americana. Essa é rica e acho muito importante. Do mesmo jeito, quando a autoficção é usada como definição para certa literatura híbrida, que tem recorrido a outros gêneros, recusado certa pureza realista e aceito o diálogo com muitas outras possibilidades de expressão. [...].

A partir disso, Lísias alega que esse movimento de afirmar o livro como “uma diatribe pessoal” buscava despolitizá-lo, neutralizando as críticas feitas ao exercício do jornalismo e resguardando sua profissão: “Afinal de contas, até hoje os jornais se vendem como veículos imparciais e, mais absurdo ainda, informativos” (ibid., p. 90). Além disso, Lísias argumenta que esse “apagamento ideológico” também envolve interesses comerciais, voltando as atenções para a esfera privada de sua vida e os acontecimentos como fatos passíveis de consumo pelo leitor (ibid., p. 90-91).

Segundo Lísias, o destaque dado à figura do autor na contemporaneidade “ocorre porque o negócio-livro estabeleceu-se e começou a adotar todos os princípios que a publicidade usa para qualquer produto”, fato que, associado ao fácil acesso dos leitores a informações sobre o autor nas redes sociais e demais suportes midiáticos, torna sua figura “tão ou mais visível que o texto”. Em relação à influência desse amplo acesso à figura autoral no momento da leitura, Lísias adverte: os materiais encontrados em seus perfis pessoais não devem conduzir a interpretação dos romances, sob o perigo de suspender o trânsito em direção ao outro, fazendo a obra partir “do artista para chegar ao... artista” (ibid., p. 94). Segundo ele, o sentido das obras, coerente ou não, deve ficar a cargo dos leitores e estes, por sua vez, devem responsabilizar-se pela interpretação a elas atribuída; essa atitude é a baliza para um necessário resgate da primazia da leitura, só vetado ao leitor em regimes políticos de exceção: “Por isso, aliás, a operação de fazer voltar ao autor os sentidos do que ele escreveu é autoritária” (ibid., p. 97) e contradiz a prática essencialmente democrática da arte, que se constitui face ao reconhecimento ativo da alteridade. Por isso, para o autor de *Divórcio*, o leitor é uma instância determinante na construção das redes de significado mobilizadas na constituição de uma obra.

A partir do posicionamento de a arte ter como diretriz a resistência a discursos estabelecidos, inclusive aos relacionados à sua própria constituição, Lísias afirma:

Para que a ficção retome seu sentido de força, é necessário retomar o livro-literatura através da mais incontornável posição de autor-autor: o que faço é texto, sendo assim não reproduzo a realidade, mas crio algo novo que, a depender da força da minha criação, intervém em outras instâncias da atividade humana. (2013, p. 96)

Essa declaração do autor nos remete às reflexões de Karl Erik Schollhammer (2009) a respeito da presença, na literatura contemporânea, de textos em que não somente a expressão da individualidade esteja em pauta, mas também a busca por um trabalho estético no qual as questões da realidade possam estar presentes a partir de novas formas de mobilizar a linguagem literária:

Enquanto aquele realismo engajado estava solidamente arraigado no compromisso representativo da situação sociopolítica do país, as novas formas passam necessariamente por um questionamento das possibilidades representativas num contexto cultural predominantemente midiático. [...] Numa situação cultural em que os meios de comunicação nos superexpõem à “realidade”, seja dos acontecimentos políticos globais, seja da intimidade franqueada de celebridades e de anônimos, numa cínica entrega da “vida como ela é”, as artes e a literatura deparam-se com o desafio de encontrar outra expressão de realidade não apropriada e esvaziada pela indústria do realismo midiático. (p. 56-57)

O autor Julián Fucks (2017), em entrevista a Ruan de Sousa Gabriel, da revista *Época*, por ocasião de sua presença na 15ª Festa Literária Internacional de Paraty (Flip), trata dessas novas formas de subjetividade manifestas na literatura contemporânea:

ÉPOCA – Em sua mesa o senhor falou várias vezes sobre o conceito de “literatura ocupada”. O que é uma “literatura ocupada”?

Fuks – Eu me refiro àquele antigo debate: deve a literatura ser política? Pode a literatura ser política? Há divergências absolutas entre escritores. Alguns dizem que a literatura nada tem a ver com a política; outros, que defendem que a finalidade da literatura é um tipo de intervenção no mundo e, por isso, é, sim, política. Sinto que cada tempo pede um tipo de literatura. Hoje é o momento de uma literatura ocupada, pelas questões mais relevantes do momento. Vivemos uma realidade aguda, percebemos uma tendência ao retrocesso e à violência [argumentativa, inclusive], e a literatura deve dar uma resposta a isso. E a resposta que eu vislumbro é se deixar ocupar por esses discursos, participar desses discursos de emancipação e combate às violências que estamos vivendo.

No caso de Ricardo Lísias, o relato em primeira pessoa acerca do divórcio é atravessado por reflexões sobre as classes sociais, os meios de comunicação, a política e a ética; seu relato fragmentário, não-linear, híbrido, repetitivo e aparentemente caótico, traz à luz críticas que excedem a experiência particular, longe das frequentes acusações dirigidas às obras autoficcionais de serem “narcísicas”, “umbiguistas”, “vazias”, conforme aponta Chloé Delaume (2010). Em seu texto intitulado “Autoficção e política” (2016), a autora argumenta que “A própria autoficção incorpora uma nova forma de subjetividade. O privado é político, o íntimo é inalienável¹⁸⁶. [...]” (Delaume, 2016, s. p. – tradução minha). A partir disso, ela discorre sobre a possibilidade de as reflexões do narrador sobre sua identidade instigarem no leitor uma postura crítica diante de si e do entorno, a partir de uma experiência estética criada pelo artista:

¹⁸⁶ No original, temos: “L’autofiction en soi incarne une nouvelle forme de subjectivité. Le privé est politique, l’intime inaliénable [...]” (s. p.)

A autoficção implica uma relação com o ativo, e não apenas no contexto do que acaba de ser relatado. O fato de o escritor, como autor-herói-narrador, mudar e questionar o conceito de identidade leva inevitavelmente o leitor a questionar sua própria relação com o mundo, a maneira como ele gerencia e controla sua história e seu eu no aspecto profundo de sua existência.

[...]

A indústria cultural tem, nos últimos anos, saturado as prateleiras das editoras com diversos testemunhos comercializados sob a forma de livros-objetos. Sob o pretexto de que a história é contada ao eu, [...] clichê após clichê, o termo autoficção continua a ser mal utilizado. Torna-se necessário lembrar que uma história autobiográfica, na qual se modificam apenas os nomes e os lugares, na qual o efeito da ficção afeta apenas pequenos detalhes, camuflando a realidade e permitindo sabiamente evitar problemas, não pode, de forma alguma, inscrever-se no gesto autoficcional¹⁸⁷. (ibid., s. p. – tradução minha)

Resgatando o conceito de Anna Faedrich (2016), já trabalhado nessa pesquisa, é preciso sempre ter como diretriz o fato de que “o movimento da autoficção, que é da *obra de arte para a vida* – e não da vida para a obra, como na autobiografia –, potencializando o texto enquanto linguagem criadora [...]” (p. 44-45 – grifo da autora). Dessa forma, em *Divórcio*, a profissão da ex-esposa, uma influente jornalista da área de cultura, gera críticas tanto ao exercício do jornalismo, quanto críticas sociais. Em entrevista a Bruno Soares dos Santos, Lísias (2017 a, p. 55) afirma sobre o assunto em torno do qual a obra foi construída:

[...] Sempre que alguém quer me causar algum tipo de constrangimento, aparece falando por exemplo que o livro é machista. [...]. Só que não funciona, pois logo a questão é repostada: *Divórcio* não é um romance sobre adultério, é um romance sobre adultério cometido durante o festival de Cannes, com um dos jurados do festival, para que uma jornalista soubesse quem iria ganhar o festival antes dos outros jornalistas. Enfim, as pessoas vão ler o livro e percebem do que ele se trata.

Nas primeiras páginas do romance, enquanto o narrador se questiona sobre a personalidade da ex-esposa, na tentativa de compreender o desdobramento dos fatos, e enquanto rememora situações que porventura pudessem trazer explicações, ele se lembra da cena ocorrida

¹⁸⁷ No original, lemos: “L’autofiction implique un rapport à l’actif, et pas seulement dans le cadre de ce qui vient d’être rapporté. Que l’écrivain, en auteur héros narrateur déplace et interroge le concept d’identité renvoie inexorablement le lecteur à s’interroger à son tour sur son propre rapport au monde, sur la manière dont il gère et contrôle son histoire et son Je au creux de sa vie à lui.

[...]

L’industrie culturelle a, ces dernières années, saturée les étagères des libraires à renfort de témoignages divers commercialisés sous forme d’objets livres. Sous prétexte que l’histoire est racontée au Je, que les traumas suppriment, que la trame narrative se construit linéaire clichés après clichés, le terme autofiction ne cesse d’être dévoyé. Il devient nécessaire de rappeler qu’un récit autobiographique, où seuls les noms et lieux se retrouvent modifiés, ou l’effet de fiction ne touche que de menus détails, camouflant le réel et permettant sagement d’éviter les procès, ne peut en rien s’inscrire dans le geste autofictif.” (ibid., s. p.)

em uma festa, enquanto eram apenas amigos, quando ela, publicamente, expunha os casos extra-conjugais que mantinha para obter informações: “No jornalismo, aprendi, pessoas que dão informações privilegiadas chamam-se fontes” (Lísias, 2013, p. 37 – grifo do autor). Além disso, Ricardo rememora as festas de jornalistas das quais participou:

Nessa festa de jornalistas, vários usaram drogas (mas não minha ex-mulher, que sempre fez o discurso moralista a favor da saúde). Vi maconha, ecstasy e três pessoas cheirando cocaína no banheiro. São os mesmos que escrevem denunciando como o Centro está sujo por causa dos usuários de crack que moram por lá. (ibid., p. 37-38)

Aos poucos, junto às ações da ex-esposa e de seus colegas, de modo a desacreditar quem produz as informações a serem veiculadas na imprensa, o narrador associa à imagem dela às críticas que direciona às classes sociais: “Anos de casos com cinquentões casados que lhe serviam de fonte, ganância profissional desmedida e os afetos absolutamente corroídos. Tudo que compõe a elite brasileira, portanto.” (ibid., p. 176). Ao chegarmos aos capítulos finais do romance, percebemos muito claramente o discurso sobre o divórcio tornar-se um pano de fundo para a discussão sobre a ética em vários níveis, sobre como a organização social e econômica no Brasil é sustentada e viabilizada por uma rede de contatos que não deseja o fim de seus privilégios e que a falta de ética é um dos pilares para a desigualdade: se os livros do século XIX, nos quais o tema da traição retratava o pano de fundo que levava as mulheres a tal situação, constituindo-se como críticas sociais, aqui, no século XXI, o tema aparece como um fio que segue costurando outras discussões, como a forma de os objetos artísticos, as informações e a literatura circularem pela sociedade brasileira e a censura de que são ameaçados se tratarem de assuntos “que não podem ser ditos”.

Segundo Ricardo, os poucos veículos que controlam a circulação da informação no Brasil cerceiam aquilo que deve ser dito, manipulando o “real” como desejam: “A chamada grande imprensa no Brasil é controlada por pouquíssimos grupos” (p. 197) cujos comportamentos questionáveis, segundo o narrador, defendem a liberdade de imprensa, mas utilizando-a em prol de seus próprios interesses, movidos, na maior parte dos casos, a dinheiro:

A falência da ética, inteiramente soterrada pelo interesse financeiro, causa ditaduras tão violentas quanto as antigas; como elas aparecem acompanhadas por uma variação estranha da palavra liberdade, ficam mais difíceis de serem identificadas. [...] (ibid., p. 184)

O narrador não apenas discute a questão da manipulação do “real”, mas cria mecanismos estéticos em sua *performance* de sujeito “despelado”, “desequilibrado” para oferecer ao leitor

a sensação de ambiguidade, dúvida e contradição presentes na veiculação das informações pela imprensa e que ele denuncia. Assim, é possível observar que o trabalho com as concepções de factual/ficcional e o jogo entre verdade/mentira ilustram tanto a discussão sobre o risco de ler um texto ficcional em busca de informações factuais, quanto o de ler um texto informativo de origem duvidosa pela impossibilidade de checar as fontes. Em entrevista a Ingrid Brioso Rieumont, Lísias (2016 b) trata dessa problemática:

Ingrid – Nesse caso, parece que há uma espécie de desejo, de impulso de entrar na própria ficção.

Lísias – Também acho. Mas a gente tem que tomar cuidado porque a ficção que o autor produz é um objeto artístico. Agora, uma mentira falada no jornal não é o mesmo tipo de ficção. A presidente do Brasil foi retirada do poder por um ato ficcional. Confundir as ficções é muito perigoso.

Essa “confusão de ficções” é problematizada no romance nas passagens em que o narrador acredita estar dentro de seus textos, dada a situação que acarreta o divórcio ser, em sua perspectiva, inverossímil, levando-o a esse questionamento várias vezes, confundindo-se com suas personagens.¹⁸⁸ Após receber a ameaça de processo por jornalistas amigos da ex-mulher, Ricardo escreve sobre isso em uma possível resposta a um juiz, caso fosse realmente processado pela escrita de seu livro. À pergunta “O que faz então com que *Divórcio* seja um romance?”, o narrador responderia:

Em primeiro lugar, Excelência, é normal hoje em dia que os autores misturem à trama ficcional elementos de realidade. Depois há um narrador visivelmente criado e diferente do autor. O livro foi escrito, Excelência, para justamente causar uma separação. Eu queria me ver livre de muita coisa. Sim, Excelência, a palavra adequada é “separar-me”. [...] Enfim, Excelência, o senhor sabe que a literatura recria outra realidade para que a gente reflita sobre a nossa. Minha intenção era justamente reparar um trauma: como achei que estava dentro de um romance ou de um conto que tinha escrito, precisei criá-los de fato para ter certeza de que estou aqui do lado de fora, Excelência. Não vivo dentro de um texto meu. (ibid., p. 218)

A simulação de ser levado ao tribunal pela escrita de seu romance promove este trecho metatextual a partir do qual o narrador aborda, de maneira geral, as principais vias do romance, explicitando que a dualidade entre factual e ficcional, no jogo autoficcional, excede os limites da representação literária, levando-nos a questionar ou a refletir sobre a expansão de seus

¹⁸⁸ Quanto o narrador relembra o momento de sua vida em que começou a escrever romances, ele nos revela uma característica de seus escritos que são significativos para a compreensão da problemática criada por Ricardo: “Lembro-me de preferir situações inusitadas. Algumas eram francamente inverossímeis.” (ibid., p. 147)

limites na cultura contemporânea a partir do reposicionamento de três instâncias que formam o universo literário:

Ao desestabilizar as sólidas posições de autor, personagem e leitor, essa espécie de estratégia performativa consegue relativizar a realidade referida pela narrativa na construção de um perspectivismo complexo que concretiza a situação de exibição e observação, ao questionar a realidade representada tal como aparenta espontaneamente.

O autor procura, em outras palavras, dar realidade à situação de observação, incluindo o leitor na exposição direta dos fatos, ao mesmo tempo que questiona o perspectivismo cenográfico ao qual a observação está submetida e que afeta a veracidade e confiabilidade tanto do testemunho do autor, do narrador, do personagem quanto do leitor. Se no auge do ceticismo pós-moderno a ficção desconstruía a realidade representada, denunciando sua relatividade teatral, uma inversão se opera na literatura contemporânea que concretiza os mecanismos expositivos e performativos da experiência, abrindo espaço para a realidade de seus efeitos de verdade. (Schollhammer, 2009, p. 111-112)

No capítulo treze, o narrador mostra a forma como a imprensa brasileira registra fatos ou denúncias a partir de declarações em *off*, integrando a discussão à produção do romance: ao saber do seu processo de escrita, um jornalista, que tinha fornecido algumas informações para Ricardo, com receio de ter seu nome revelado, marca um encontro para dizer” “[...] tudo que contei foi em *off*” (p. 195). Ao ler matérias jornalísticas, o narrador observa a escolha de expressões generalizantes como “foi visto”, “fontes confirmam” – “Uma expressão que me parece muito deselegante é ‘revelou para pessoas próximas’” (p. 196), evidenciando um comportamento comum no Brasil, segundo o narrador, o de fazer denúncias sem que seja necessário assumir nenhuma delas: “Na justiça, a testemunha é considerada a ‘prima pobre das provas’. O *off* é a prima pobre e covarde.” (p. 196). Em um movimento de afronta a esse movimento Ricardo passa a enfatizar sua assinatura: “[...] *Divórcio* não é um livro de jornalismo, não tem fontes, não usa *off*, as fotos são de arquivos familiares e o autor do livro, responsável por todas as linhas, é Ricardo Lísias” (ibid., p. 196).

Em relação à fofoca como uma prática cultural naturalizada e presente nas relações pessoais e nas instâncias sociais brasileiras, Ricardo expõe, por meio de sua narrativa, que a naturalização dessa prática só é aceitável quando está em jogo a manutenção de privilégios:

Ao resolver publicar alguns textos, ordenando a minha dor, procurando dar forma literária ao caos que não me deixava dormir e apostando que a literatura, com o auxílio da corrida, iria refazer a pele que o diário da minha ex-mulher levou, a situação mudou e os fofoqueiros acharam um absurdo que tudo que me contaram fosse registrado. Um deles disse que eu estava indo longe demais. Para que ser tão radical?

Hoje, todos se afastaram. Os únicos jornalistas com quem mantenho contato esporádico desde que se espalhou a notícia de que eu de fato escreveria este

livro são alguns de meus ex-alunos. Para os outros, a fofoca precisa continuar apenas fofoca, já que as pessoas são assim mesmo, o Brasil funciona desse jeito e “todo mundo tem a sua zona cinzenta. (ibid., p. 182)

Contudo, logo abaixo de sua reflexão, ele confessa também ter se valido de fofocas para construir seu romance: “[...] Reclamei muito da fofoca em alguns trechos desse livro, embora a tenha usado em outros. Só percebi que estava me fazendo mal quando comecei a pensar em literatura. [...]” (Lísias, 2013, p. 182). Dessa forma, o texto inclui aquilo que critica, em clara exposição dos paradoxos denunciados pelo narrador e também presentes na constituição de sua identidade narrativa.

A obra também aponta para o circuito cultural internacional, expondo, por exemplo, a forma como a escolha de filmes “premiados” em grandes festivais, como o de Cannes, pode ser escusa. Ao ouvir da ex-esposa, uma das jornalistas brasileiras responsáveis por cobrir o festival, que uma fonte lhe dissera “esse ano dificilmente alguém tira o prêmio do Malick”, Ricardo responde irritado: “[...] como alguém pode saber que esse ano dificilmente alguém tira o prêmio do Malick se o festival ainda está na metade? E os filmes que não foram apresentados?” (ibid., p. 111). Mais à frente, declara:

Esse ano dificilmente alguém tira o prêmio do Malick, frase que li uma semana antes de o Festival de Cannes de 2011 terminar, resume a união do poderio financeiro com a corrosão de todo tipo de valor ético. Quem, mesmo inconscientemente, revoltar-se contra isso é *persona non grata*. (ibid., p. 184)

Ricardo, em suas críticas à forma como as informações circulam no Brasil a partir dos grandes meios de comunicação, argumenta haver uma parcela de jornalistas - os “bem-sucedidos” representantes de uma classe média brasileira - que, para alcançar seus objetivos pessoais e inserirem-se no patamar social que desejam, podem vender seus serviços e usar sua influência¹⁸⁹; por outro, a narrativa mostra que, com isso, eles servem como instrumentos

¹⁸⁹ O narrador faz uma lista dos “sonhos” dos que ele chama no livro de “bem-sucedidos”: “Hoje, acho que outro defeito de *Divórcio* é a caracterização da classe média várias vezes citada no livro. [...] Talvez eu devesse ter englobado as duas categorias [a classe média e a classe alta] no simples termo “elite brasileira”. De qualquer forma, fiz uma lista também:

- a) Quer subir na empresa e na vida (que são para essas pessoas a mesma coisa);
- b) Não vive sem uma poupancinha no banco;
- c) Não respeita as leis de trânsito;
- d) Compra réplicas mais baratas de objetos projetados por designers famosos;
- e) Viaja para ficar oito horas na fila da Notre Dame, seis na da Broadway e é louca para ir a um museu;
- f) Acha que o poder judiciário está a seu serviço;
- g) Faz ameaças;
- h) Se fecha em grupinhos de autoproteção;
- i) Corrói facilmente os próprios afetos;
- j) Precisa de uma casa própria a todo custo;
- k) Tem delírios de poder. Acredita que pode fazer qualquer coisa que nada vai acontecer;

ligados a objetivos de dominação social e econômica muito maiores. Sobre isso, o narrador declara: “A principal função do Estado brasileiro é fazer com que os ganhos históricos de sua elite se perpetuem e ampliem-se ao máximo” (ibid., p. 202). Entre as características da elite brasileira, segundo o narrador, está a pretensão de querer delimitar o que pode e o que não pode ser dito. O narrador, por sua vez, desafia: “Acredito que a arte deva desafiar qualquer tipo de poder. *Divórcio* é a minha profissão de fé contra essas neoditaduras.” (Lísias, 2013, p. 184)

Dessa forma, a *performance* autoral/narrativa em *Divórcio* envolve o relato de situações que atravessam as vivências do narrador e, expostas por ele, acabam sendo vias de denúncia e de reflexão político-sociais. Isso sinaliza que a autoficção atual pode ganhar contornos diversos às expressões antes ocupadas somente pelas questões voltadas ao indivíduo, evidenciando que este, em suas experiências, tem sua trajetória marcada pelos eventos histórico-culturais.

Além disso, Klinger (2018)¹⁹⁰ pontua o fato de as escritas de si, seja quando dizem “eu” ou quando colocam o nome do autor em jogo, como nas autoficções, constituírem-se como uma forma de resistência a certos mecanismos da cultura midiática e digital, nas quais o eu está sempre exposto: ao frustrarem as expectativas de observar a vida alheia, o fato de escrever em primeira pessoa sem que o “eu” corresponda integralmente a uma instância enunciativa abre a possibilidade de o sujeito, nas palavras da autora, “assumir a fantasia da desintegração”.

A exposição dos eventos pessoais leva às reflexões sobre a ética em relação ao outro, as “neoditaduras” de comportamento e de pensamento as quais, segundo ele, achavam mais inadequado xerocar o diário do que ter sido traído em Cannes: “sua ex-mulher pode também mostrar para todo mundo seu ‘lado obscuro’” (p. 183). E surge o boato de que a ex-mulher o interpelaria na justiça caso não parasse de escrever sobre o tema do adultério. Refletindo sobre sua irritação com os romancistas que pretenderam retratar o ponto de vista do outro e determinar como eles devem ser interpretados e retratados - sendo isso, para ele, uma grave falha ética - Ricardo diz ao jornalista que lhe pede compreensão em relação às atitudes da ex-mulher e sua retratação de forma “honesta”, já que ele escreveria mesmo o romance “absurdo”:

l) Gente tranqueira;

[...]

m) É hipócrita até a raiz.” (Lísias, 2013, p. 202)

¹⁹⁰ ESCRITAS de si, escritas do outro (Grupo de pesquisa narrador). Vídeo por Diana Klinger. [S. l.: s. n.], 25 mar. 2018. 1 vídeo (31 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cmVnkeoVsZA>. Acesso em: 18 fev. 2025.

Pois é, para ser ético com a jornalista de trinta e sete anos que foi cobrir o Festival de Cannes em 2011 e sabe-se lá como, embora a gente imagine e tenha algumas pistas, descobriu uma semana antes do anúncio oficial que esse ano ninguém tira o prêmio do Malick, a única coisa que posso fazer é reproduzir o diário que ela escreveu depois. (p. 185)

Dessa forma, a narrativa toca em boa parte das produções contemporâneas em primeira pessoa, as quais abordam testemunhos pessoais de experiências e, em um processo de revisão histórico-crítica, devolvem aos sujeitos a oportunidade de tratarem de suas próprias experiências sem a mediação de um outro que não conhece efetivamente a realidade retratada. Para estes casos, o narrador observa, com indignação:

A desonestidade me parece evidente. Os vários pontos de vista são criados pelo mesmo autor e a leitura é determinada por ele. Os mais competentes simplesmente ocultam essa enorme manipulação. Talvez esteja aqui a grande falha ética de muitas obras literárias do século XX. Grande parte da ficção americana das últimas décadas incorre nesse problema. A europeia, menos. Não podemos ter acesso a nenhum ponto de vista além do nosso, por isso precisamos desenvolver um padrão ético para conviver com os outros. (ibid., p. 184-185)

Além de refletir sobre a necessidade das questões éticas no funcionamento da sociedade em geral, ao dar voz ao diário na narrativa, Ricardo faz emergir - mas de forma contundente e avessa, até satírica - a ação ética por ele reclamada como ausente em seu breve casamento. Ao expor, em seu romance, um relato íntimo, como o diário, ao narrador também falta à ética e à credibilidade em relação ao seu relato. Embora tente convencer o leitor de que seu impulso de desmascarar a mulher não se concretizou, como mostra o trecho abaixo, os recortes do diário e a voz da ex-mulher nele expressa perpassam, de formas diferentes, toda a obra:

Confesso que, logo que li o diário, tive o enorme impulso de mostrar para todo mundo quem de fato é minha ex-mulher. Vejam que moça mais legal. No entanto, logo depois eu me vi morto. Toda minha energia então ficou voltada para me resgatar do que me parecia ser a antessala de um necrotério. A conclusão é obrigatória: a literatura é agora parte vital não apenas da minha vida simbólica, mas até do meu corpo. (ibid., p. 166)

Sobre isso, Travancas e Santos (2018, p. 48) esclarecem que o emprego da autoficção como recurso estético, por seu teor híbrido e ambíguo, foi fundamental para aliar a expressão dos traumas e da subjetividade às críticas sociais e políticas empreendidas pelo narrador, unindo na obra, mais uma vez, a expressão aos sentidos nela construídos:

O romance, que critica de maneira tão enfática a utilização de fontes anônimas no relato jornalístico, é narrado por um personagem que, dentro da história, faz afirmações gravíssimas sobre outros sem apresentar nenhuma fonte confiável, escondendo nomes, contradizendo-se. Se, ao final do livro, o leitor se pega acreditando naquilo que acabou de ler, a literatura de Lísias é bem-sucedida: como acreditar num texto que não nos oferece segurança nas informações que dá?

Enfim, a construção de seu livro a partir do conjunto de simulacros presentes nas obras autoficcionais, que resultam na *performance* do autor do texto, permite ao leitor realizar sua travessia pelo romance não rumo à exploração da intimidade do autor, mas, vivendo as surpresas do caminho, voltar os olhos ao entorno social, resultando no processo de intervenção pretendido por Lísias.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em relação às definições e ao emprego da autoficção, concluo que as incorreções em relação à interpretação das teorias a ela relacionadas, e já apontadas pela pesquisadora Anna Faedrich, em um artigo de 2015, aqui referenciado, ainda não foram superadas. Mesmo diante da extensa produção de textos autoficcionais na contemporaneidade, assim como da variedade de estudos dedicados ao tema, a utilização do termo como sinônimo de autobiografia é feita de maneira indiferenciada em *sites*, livrarias, resenhas e redes sociais. Alguns autores e críticos contemporâneos, por sua vez, incomodados com o uso da terminologia “autoficção”, consideram as teorias incongruentes e as narrativas, por sua vez, ou revanchistas ou umbiguistas e alienadas, ignorando a extensão e a complexidade dos estudos operados nesse ramo da ciência literária. Há também as concepções que interpretam as obras autoficcionais como unicamente literárias, desconsiderando sua substância híbrida.

Todas essas questões apontam para a complexidade fundante desse conceito que desafia as visões binárias do real e do objeto artístico. A autoficção, acredito, consegue abarcar a essência das produções contemporâneas por operar nas fronteiras entre discursos considerados, tempos atrás, antagônicos, extrapolando as concepções usualmente atribuídas aos textos literários.

A começar pelas definições clássicas acerca do narrador - antes considerado uma instância totalmente distinta do conceito de autor, por suas diferenças ontológicas e funcionais¹⁹¹ - para os textos contemporâneos, as proposições não se aplicam. A partir da análise das obras de Vigan e de Lísias, observo que o narrador contemporâneo não perde seu estatuto de ficcionalidade, mas, no caso da autoficção, cria seus textos a partir de dados empíricos, tornando-os, necessariamente, híbridos. O contato com outros autores contemporâneos no decorrer dessa pesquisa – como Tatiana Salém Levy, Marcelo Mirisola, Cristóvão Tezza, Paulo Cuenca, José Castello, Silviano Santiago – sinaliza, após a crítica às concepções de verdade (“como algo exterior e anterior ao texto”) e de sujeito cartesiano (“como origem, fundamento e verdade”)¹⁹² - frutos das revisões epistemológicas do século XX – a impossibilidade de inserir o narrador somente no universo ficcional e, por outro lado, excluir totalmente a figura autoral de suas produções ficcionais: “Produzindo uma reflexão sobre o sujeito da escrita, a autoficção ao mesmo tempo aponta para os processos de construção da

¹⁹¹ Cf. Reis; Lopes, 1988, p. 61

¹⁹² Cf. Klinger, 2012, p. 155

narrativa e evidencia uma reconfiguração das noções de autor e de narrador” (Klinger, 2012, p. 155). O emprego da homonímia nas obras promove uma identificação ilusória entre autor e narrador, fazendo referência ao real, às situações concretas que envolvem os processos de composição das obras e o olhar para o sujeito da escrita, tanto na obra quanto nos espaços sociais de produção de subjetividade.

No romance de Delphine de Vigan, há a busca por provocar nos leitores a sensação vertiginosa do sujeito cuja privacidade foi devassada pelo desejo de explorar os meandros da vida alheia. Longe de ampará-los nos caminhos de suas tramas narrativas, ela os incita a se perderem, enredados a uma história agonizante. Portanto, a dúvida conduz o romance, sugerindo o descrédito acerca de noções de verdade e, sobre o sujeito que retorna, o seu nítido deslocamento para um espaço de incoerência semântica e biográfica, como aponta Klinger (2012, p. 33), inscrevendo-o “de maneira paradoxal num quadro de questionamento da identidade.”

Há na obra, portanto, um trabalho ostensivo com a concepção de verdadeiro e de falso em relação ao conteúdo narrado, ainda muito presente na forma como se lida com os materiais autobiográficos. Ao fazer isso, a obra adensa essa dualidade, problematizando-a por meio de técnicas narrativas, como a *mise en abyme* e o duplo. Ao considerar a impossibilidade da autobiografia, a ficcionalização das experiências aproxima-a de uma verdade, não no sentido referencial, mas de uma verdade possível: “Nessa perspectiva, a ficção seria superior ao discurso autobiográfico pois o escritor não tem como prioridade contar sua vida, mas elaborar um texto artístico, no qual sua vida é matéria contingente.” (Klinger, 2012, p. 35)

Além disso, esse trabalho de Vigan com o limiar da verdade nos textos escritos em primeira pessoa, especificamente os autoficcionais, inscreve *D’après* em uma relação dialética com sua publicação anterior, *Rien ne s’oppose à la nuit* (2011), considerada autobiográfica, oferecendo uma espécie de leitura do sucesso e da recepção que o público leitor deu a ela. Em *D’après*, o título e o uso do nome próprio sugerem, equivocadamente, uma roupagem voltada ao consumo. Ao invés disso, o livro sinaliza, claramente, que o acesso aos espaços mais íntimos de uma vida é labiríntico, ilustrando como a “verdade” compõe-se a partir de um jogo de espelhos cujas imagens só chegam a nós distorcidas. Em um momento histórico no qual as publicações mais rentáveis consistem em narrativas que resgatam e expõem histórias reais - a espera por um espetáculo ainda mais íntimo, mais “revelador” do que *Rien ne s’oppose à la nuit*, torna-se - pela propulsão dada pelo próprio uso dos dados autobiográficos - nauseante e vertiginosa: a pretensa entrada no labirinto da personalidade alheia não leva, aqui, a uma saída possível, pois o último parágrafo do romance projeta o leitor para os primeiros capítulos: não

há alívio, referência consoladora ou exemplaridade, há suspensão. O espetáculo “baseado em fatos reais” deveria continuar. E continua, mas a partir do duplo, redimensionando e problematizando as concepções do que se considera “real” na contemporaneidade e, logo, do que se interpreta como “verdadeiro”. Por isso, Delphine de Vigan inclui o cinema para fortalecer seus argumentos em prol de um olhar ressignificado ao real e ao ficcional, alertando sobre o perigoso e deletério conservadorismo contido no atual apego à “verdade” e aos relatos baseados em fatos reais.

Em *Divórcio*, a representação estética dessa dualidade assenta-se também no emprego do nome próprio dado ao narrador autodiegético, problematizando tanto a questão da identidade do autor e do narrador, quanto a da impossibilidade de recriar, por meio da linguagem, qualquer tipo de vivência biográfica. Essa recriação, na obra, ocorre por meio de uma espécie de “processo terapêutico” do narrador, bastante presente em nosso tempo, no qual as questões íntimas são expostas em textos ou depoimentos facilmente encontrados nas redes sociais – expressões antes reservadas, trancadas à chave, hoje ocupam os espaços públicos das mídias: a prática do narrador Ricardo alude à presença, sobretudo nas arenas digitais, dos muitos autores em carne viva a revelar os meandros de seus sentimentos e de suas vivências; em troca, e com o intuito de serem vistos, recebem ora acolhimento ora julgamentos vários, principalmente de pessoas desconhecidas.

Além disso, esse panorama aponta, ainda, para a reconfiguração dos processos de escrita pelos quais passa a figura do autor na atualidade, cuja identidade se constrói a partir de sua suposta presença e exposição em vários espaços discursivos; é suposta porque sua voz é parte do conjunto de simulacros que resultam na criação de imagens do autor, seus mitos, na formulação de Klinger. Esse movimento de exposição do autor guarda uma proporção interessante aos estudos dos relatos em primeira pessoa, pois, quanto mais o eu se expõe, mais evidencia suas incongruências, explicitando, mais uma vez, a dissolução da ideia e da busca por uma unidade e por uma verdade relacionadas ao sujeito.

O título do livro, assim como em Vigan, pode despertar nos leitores a curiosidade sobre a intimidade do eu ali exposto. Contudo, a entrada no cenário discursivo já reserva a eles a imagem insólita de um narrador sem pele, desequilibrado a conduzir um relato, inicialmente, caótico: ele afirma e nega os mesmos enunciados, repete-os à exaustão; sua linguagem se mostra embativa e violenta em alguns momentos e, em outros, revela um ser absolutamente frágil. Em suma, a narrativa inacessível dos acontecimentos de sua vida frustra qualquer expectativa de consumo de sua intimidade; por outro, ela gera uma série de incômodos ao leitor, que além de partilhar seus processos dolorosos e lidar, a cada capítulo, com a dúvida, ainda

acaba exposto em sua indiscrição, considerando o fato de ele tornar-se um leitor “compulsório” do suposto diário da ex-esposa. Desse modo, a reflexão sobre a “verdade” aparece relacionada à ética na transmissão de informações e nos relacionamentos. A representação do sujeito despelado pela vivência dolorosa do divórcio, que se lança em uma travessia para buscar o reequilíbrio e o silêncio, vai amalhando reflexões no caminho: os dramas íntimos são especulares em relação aos acontecimentos sociais e promovem as críticas às instituições e aos comportamentos antiéticos.

Desse modo, Ricardo Lísias, além de operar o mesmo movimento de Vigan, lançando sua narrativa nas raias da indecidibilidade, inclui nesse paralelo as críticas sociais, evidenciadas pelas alusões feitas pelo narrador às teorias intelectuais no século XX (como a da “zona cinzenta”, cf. Lísias, 2103, p. 184), constituídas como uma justificativa torpe a “todo tipo de agressão ao outro” e que “infelizmente escoia, em versões para a digestão do senso comum (o que significa que a hipótese está consolidada), no XXI” (ibid., p. 184). Os “chavões psicologizantes” seriam a materialização da herança que recebemos do século XX: a “falência ética” (ibid., p. 185).

O romance brasileiro, assim como outros autores da América Latina, resgata e notabiliza as discussões sobre as estruturas de poder geradoras de desigualdades e se propõe a denunciá-las: “os segredos desvelados pela leitura performática exigem um pôr-em-cena e um pôr-se em cena” (Ravetti, 2019, p. 21). A queixa ao conservadorismo, o olhar crítico para instâncias de poder que, no Brasil, constroem uma rede de manipulações possibilitadas por cenários político-econômicos e subordinadas aos privilégios de poucos, move o “pôr-se-em cena” de Ricardo. Nesse sentido, algumas falas do narrador de *Divórcio* correlacionam-se às do autor empírico Ricardo Lísias na FLIP, em 2022, especialmente a capacidade de a linguagem artística mediar experiências de hostilidade promovidas pela classe social dominante para que se transformem em críticas e em reflexões histórico-sociais.

Pelo contexto de produção e de publicação de *Divórcio*, envolto na boataria da separação vivida pelo autor empírico, muitos leitores acreditaram na possibilidade de ele ser um “livro vingança” destinado à ex-mulher, esgotando as edições do romance nas livrarias. Encontraram, contudo, uma voz a intervir na realidade por meio do questionamento aos poderes estabelecidos, como certos setores da imprensa.

Os romances *D’après une histoire vraie* (2015), de Delphine de Vigan, e *Divórcio* (2013), de Ricardo Lísias sendo expressões das escritas confessionais em primeira pessoa - as escritas de si, aludidas por Foucault (1992) – têm suas vozes narrativas assentadas na antiquíssima necessidade de falar de si tendo como contraponto o outro: a escrita - que nas duas

narrativas se manifesta como uma forma de autocompreensão, de enfrentamento/questionamento do real e de autoconstrução – movem-se e constroem-se pela ação e interferência de L. e da figura da ex-esposa, em *Lísias*. Assim, os dois romances giram em torno da necessidade de escrever, ou do (pretense) resgate da escrita como um motor do retorno à vida: a literatura está no centro de suas identidades. “A escrita era o meu território mais íntimo, mais isolado, mais protegido” (Vigan, 2016, p. 128); “[a literatura é] a maneira que tenho, silenciosa e discreta, de sair organizadamente da confusão que tantas vezes me assalta por dentro.” (*Lísias*, 2013, p. 37)

No entanto, diferente dos textos ascéticos e das correspondências, considerados embrionários das escritas de si, nos quais a prática da autoanálise visava ao aperfeiçoamento pessoal, nas narrativas em primeira pessoa dos dois autores a visão para e de si mesmos aponta, também, para a dissolução de paradigmas, como os relacionados às noções de verdade e de sujeito; elas não vêm para centrar suas convicções, mas para questioná-las a partir de narrativas cujo terreno linguístico oferece resistência, é fragmentário e movediço, encenando e acenando para o leitor que toda história é uma espécie de ficcionalização de si. O uso de recursos expressivos voltados sobretudo à temporalidade, a expressão da memória, representada de formas diversas pelos narradores Delphine e Ricardo, sinaliza o inviável contido na busca ou mesmo na crença acerca da “verdade” - tanto no nível do significado quanto em outros aspectos composicionais dos romances, ambos projetam a multiplicidade e a relação de especularidade do sujeito com a realidade empírica.

Enfim, o estudo das duas obras presentes no *corpus* dessa pesquisa evidencia os textos autoficcionais como espaços dedicados não somente à reconfiguração ficcional de experiências pessoais, mas também ao desenvolvimento de olhares críticos por meio da observação de como as representações das vivências íntimas dos narradores são atravessadas, de forma mais ou menos explícita, pelas questões sócio-históricas, políticas e culturais de seu tempo.

REFERÊNCIAS

ABED, Carolina Zuppo. Narrativas possíveis para o século XXI. *Revista Revera: escritos de criação literária do Instituto Vera Cruz*, v. 1, p. 25-38, 2016. Disponível em: <http://site.veracruz.edu.br:8087/instituto/revera/index.php/revera/article/view/11/0>. Acesso em: 02 jun. 2024.

ALBERCA, Manuel. Es peligroso asomarse (al interior). Autobiografía vs. Autoficción. *Rapsoda: Revista de Literatura*, Madrid, n. 1, 2009, p. 1-24. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/rapsoda/num1/studia/alberca.pdf>. Acesso em: 24 nov. 2021.

ALVERNAZ, Juliana Campos. *Onde mais te vês é lá que mais te diz: um estudo do narrador em Os papéis do inglês, de Ruy Duarte de Carvalho, e Nove noites, de Bernardo Carvalho*. 2018. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018. Disponível em: https://www.academia.edu/38150288/Onde_mais_te_v%C3%AAs_%C3%A9_l%C3%A1_que_mais_te_diz_pdf. Acesso em: 03 fev. 2021.

ARAUJO, Marcelo de. Intertextualidade, metaficção e autoficção: Fronteiras da narrativa de ficção na literatura do início do século XXI. *Viso: Cadernos de estética aplicada*, Rio de Janeiro, v. X, n. 18, jan./jun. 2016, p. 142-161. Disponível em: <https://revistaviso.com.br/article/223>. Acesso em: 29 jul. 2024.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da sociedade contemporânea*. Tradução Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

ARMAN, Lisbeth Koutchoumoff. Delphine de Vigan: “L’écriture est un moment de vulnérabilité”. *Le Temps*, 30 out. 2015. Disponível em: <https://www.letemps.ch/delphine-vigan-lecriture-un-moment-vulnerabilite>. Acesso em: 16 jun. 2022.

ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ediouro, 2001.

AZEVEDO, Luciene. Ricardo Lísias: versões de autor. In: CHIARELLI, Stefania; DEALTRY, Giovanna; VIDAL, Paloma. (org.). *O futuro pelo retrovisor: inquietudes da literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013. p. 83-109.

AZEVEDO, Luciene Almeida de. Autoficção e literatura contemporânea. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 12, p. 31-49, 2008. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/179>. Acesso em: 20 jun. 2024.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução: Hortênsia dos Santos. 10. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

BENJAMIN, Walter. O contador de histórias: reflexões sobre a Obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Linguagem, tradução, literatura* (filosofia, teoria e crítica). Tradução: João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015.

BENJAMIN, Walter. Experiência e Pobreza. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 7. ed. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*: a aventura da modernidade. Tradução: Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BEZERRA, Nayara Marfim Gilaberte. Escrita, *performance* e representação de si. *Anuário de Literatura*, Santa Catarina, v. 18, n. 2, p. 184–200, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2013v18n2p184>. Acesso em: 10 jul. 2024.

BLANCHOT, Maurice. A literatura e o direito à morte. In: BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Tradução: Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 289-330.

BLANCKEMAN, Bruno. Une visite de la littérature narrative française au présent (1980/2007). *Voix Plurielles*, 2007. Disponível em: <https://journals.library.brocku.ca/index.php/voixplurielles/article/view/485>. Acesso em: 24 maio 2024.

BRAULT, Julien. La littérature, c'est moi: Autofiction et autres mythomanies littéraires de Vincent Colonna, Tristram, 250 p. *Spirale magazine culturel inc.*, Québec/Montreal, n. 202, p. 34-35, maio/ jun. 2005. Disponível em: <https://www.erudit.org/fr/revues/spirale/2005-n202-spirale1059559/18664ac/>. Acesso em: 21 jun. 2021.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*: feminismo e subversão da identidade. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CABALÉ, Anna. Cansados do eu? Autoficção mostra sinais de fadiga. *El País Brasil*, 10 jan. 2017. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/01/06/cultura/1483708694_145058.html. Acesso em: 07 fev. 2020.

CARLOS, Ana Maria; ESTEVES, Antonio R. (org.) Introdução. In: CARLOS, Ana Maria; ESTEVES, Antonio R. (org.) *Narrativas do eu*: memórias através da escrita (ensaios). Assis: Faculdade de Ciências e Letras, 2009. p. 9-22.

CARVALHO, Bernardo. Bernardo Carvalho. [Entrevista concedida a] Projeto Rascunho, Sesi Paraná e Fundação Cultural de Curitiba. *Paíol literário*: palco de grandes ideias. jul./2007. Disponível em: <https://paiolliterario.com.br/bernardo-carvalho/#>. Acesso em: 21 out. 2024.

CASTAGNÉS, Gilles. “Qu’est-ce que c’est que cette histoire?”: l’autofiction selon Delphine de Vigan dans *Rien ne s’oppose à la nuit* et *D’après une histoire vraie*. *Nottingham French Studies*. p. 1-13, 2019. Disponível em: <https://www.euppublishing.com/doi/full/10.3366/nfs.2019.0232>. Acesso em: 06 jun. 2021.

CASTELLO, José. *Ribamar*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

CHAVES, Reginaldo Sousa. O autor como gesto: revisitando uma questão foucaultiana. *Revista de Teoria da História*, p. 90-105, 2018. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/teoria/article/download>. Acesso em: 01 mar. 2024.

CHKLOVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM, Boris *et al.* *Teoria da literatura: formalistas russos*. Tradução: Ana M. R. Filipovski *et al.* Porto Alegre: Globo, 1973. p. 39-56.

COSTA LIMA, Luiz. Júbilos e misérias do pequeno eu. In: COSTA LIMA, Luiz. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986. p. 243-309.

CUENCA, João Paulo. *Descobri que estava morto*. São Paulo: Planeta, 2016.

CURADO, Denise Assis Fleury. A invenção do indivíduo na sociedade moderna: um viés histórico-dialético. *Ayvu*, Rev. Psicol., Rio de Janeiro, v. 02, n. 01, p. 84-103, 2015. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/ayvu/article/view/22191>. Acesso em: 02 jan. 2024.

DARRIEUSSECQ, Marie. La autoficción, un género poco serio. In: CASAS, Ana (org.). *La autoficción: reflexiones teóricas*. Madrid: Arco Libros S.L., 2012. p. 65-82.

DELAUME, Chloé. Politique & Autofiction. In: GENON, Arnaud; GRELL, Isabelle (org.). *Lisières de l'autofiction: Enjeux géographiques, artistiques et politiques: Colloque de Cerisy*. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/books.pul.31398>. Acesso em: 20 out. 2024.

DELAUME, Chloé. *La règle du je*. mar. 2010. Disponível em: https://chloedelaume.net/?page_id=247. Acesso em: 21 out. 2024.

DELPHINE de Vigan. Gala Portraits. Disponível em: https://www.gala.fr/stars_et_gotha/delphine_de_vigan. Acesso em: 27 maio 2024.

DELPHINE de Vigan: biographie, bibliographie. Fnac. Disponível em: <https://www.fnac.com/Delphine-De-Vigan/ia550874/bio>. Acesso em: 27 maio 2024.

DOSSIÊ *Jours sains faim*: Delphine de Vigan. 2020. Disponível em: <http://www.theatre-espoir.com/wp-content/uploads/2021/05/dossier-jours-sans-faim-0920.pdf>. Acesso em: 31 maio 2024.

DOUBROVSKY, Serge. O último eu. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). *Ensaaios sobre a autoficção*. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 111-125.

DOUBROVSKY, Serge. Les points sur les “i”. Disponível em: <http://www.item.ens.fr/articles-en-ligne/les-points-sur-les-i/>. Acesso em: 03 mar. 2024. (Artigo disponível no site do ITEM – Institut des textes et manuscrites modernes)

DOUBROVSKY, Serge. Entretien avec Serge Doubrovsky, par Isabelle Grell. *Parcours critique II*, 2006. Disponível em: <https://books.openedition.org/ugaeditions/8868#text>. Acesso em: 06 fev. 2024.

DOUBROVSKY, Serge. *Un amour de soi*, Paris: Galilée, 1982.

DOUBROVSKY, Serge. *Fils: roman*. Paris: Éditions Galilée, 1977.

ESCRITAS de si, escritas do outro (Grupo de pesquisa narrador). Vídeo por Diana Klinger. [S. l.: s. n.], 25 mar. 2018. 1 vídeo (31 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cmVnkeoVsZA>. Acesso em: 18 fev. 2025.

FAEDRICH, Anna. Autoficção: um percurso teórico. *Criação & Crítica*, n. 17, p.30-46, dez. 2016. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: 22 maio 2019.

FAEDRICH, Anna. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea. *Itinerários*, Araraquara, n. 40, p. 45-60, 2015. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/8165>. Acesso em: 15 jan. 2020.

FAEDRICH, Anna. *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*. 2014. 251 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2014. Disponível em: <https://tede2.pucrs.br/tede2/bitstream/tede/2148/1/456796.pdf>. Acesso em: 20 maio 2021.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

FOUCAULT, Michel. O Que é um Autor? In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos: Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 2001. p. 264-298. vol. III. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/179076/mod_resource/content/pdf. Acesso em: 15 fev. 2024. p. 1-44.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Tradução António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Editora Vega. 1992. p. 129-160.

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lucia Osana. *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: EDUEM, 2003. p. 33-56.

FUKS, Julián. “Quero uma literatura ocupada pela política”. [Entrevista concedida a] Ruan de Sousa Gabriel. *Revista Época*, 28 jul. 2017. Disponível em: <https://epoca.globo.com/cultura/noticia/2017/07/julian-fuks-quero-uma-literatura-ocupada-pela-politica.html>. Acesso em: 20 out. 2024.

GASPARINI, Philippe. Autoficção é o nome de quê? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 181-222.

GASPARINI, Philippe. *Est-il je?* Roman autobiographique et autofiction. Paris: Éditions du Seuil, 2004. (Collection *Poétique*, dirigée par Gérard Genette)

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução: Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1979.

GONZATTO, Jessica; ZANELLA, Guilherme Soares. Conhecendo as convenções do *thriller*. *Writer's Room 51*. 07 maio 2022. Disponível em: <https://www.writersroom51.com/post/convencoes-do-thriller>. Acesso em: 31 jul. 2024.

GOULET, Alain. L'auteur mis en abyme (Valéry et Gide). *Lettres Françaises*, Araraquara, n. 7, p. 39-58, 2006. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/lettres/article/view/2013>. Acesso em: 15 out. 2024.

GUINSBURG, Jacó. Uma operação tragicômica do dramático: o Humorismo. In: GUINSBURG, Jacó (org.). *Pirandello: do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 11-13.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

KING, Stephen. *Misery: louca obsessão*. Tradução: Elton Mesquita. Rio de Janeiro: Suma, 2014.

KLINGER, Diana. Escrita de si como performance. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 12, p. 11-30, 2008. Disponível em: <https://abralic.org.br/downloads/revistas/1415542249.pdf>. Acesso em: 30 jun. 2023.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. 3. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

KREYDER, Laura. L'auteur et son nègre: figures de l'écrivain chez Delphine de Vigan. *Altre Modernità*, Milão, n. 19, p. 27-43, maio 2018. Disponível em: <https://boa.unimib.it/handle/10281/198496>. Acesso em: 12 jul. 2020.

JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. In: JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1974. p. 118-162.

JEANELLE, Jean-Louis. A quantas anda a reflexão sobre a autoficção? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 127-163.

JOYCE, James. *Ulisses*. Tradução: Antônio Houaiss. 14. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

JUSTINIEN, Marion. Qui est Delphine de Vigan, la présidente de la Foire du livre de Brive 2018? *La Montagne – Portrait*, 08 nov. 2018. Disponível em: https://www.lamontagne.fr/brive-la-gaillarde-19100/loisirs/qui-est-delphine-de-vigan-la-presidente-de-la-foire-du-livre-de-brive-2018_13043189/. Acesso em: 27 maio 2024.

LECARME, Jacques. Autoficção: um mau gênero? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 67-110.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. 6. ed. São Paulo: Ática, 1993.
LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2014. (a)

LEJEUNE, Philippe. Autoficções & Cia: peça em cinco atos. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG 2014. p. 21-37. (b)

LEJEUNE, Philippe. Um diário todo seu. In: LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2014. p. 297-309. (c)

LEJEUNE, Philippe. Entrevista. *Ipotesi*: revista de estudos literários, Juiz de Fora, n. 11, v. 6, p. 21-30, jul./dez. 2002. [Entrevista concedida a] Jovita Maria Gerheim Noronha. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/ipotesi/article/view>. Acesso em: 15 jan. 2024.

LIMA, Bruno. Por que você mistura tudo? Autoficção em Algum lugar, de Paloma Vidal. *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, p. 109-132, dez. 2018. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/333790133_Por_que_voce_mistura_tudo_Autoficcao_em_Algum_lugar_de_Paloma_Vidal. Acesso em: 23 jun. 2024.

LIMA, Rogério. O narrador pós-moderno. In: LIMA, Rogério. *O dado e o óbvio: a significação do romance na pós-modernidade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília/Universa, 1998. p. 121-141.

LÍSIAS, Ricardo. *Uma dor perfeita*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2022.

LÍSIAS, Ricardo. Entrevista com Ricardo Lísias: a literatura é um fato que existe por si mesmo - é um estar-aí no mundo, como qualquer outro. [Entrevista concedida a] Jéssica de Souza Barbosa; Talyta Teixeira Thomé. *Légua & Meia*, Brasil, n. 11, v. 1, p. 73-72, 2020. Disponível em: <https://periodicos.uefs.br/index.php/leguaEmeia/article/view/6216/4885>. Acesso em: 26 jun. 2023.

LÍSIAS, Ricardo. Entrevista com Ricardo Lísias. [Entrevista concedida a] Bruno Soares dos Santos. *Autoficção e contemporaneidade: lendo Divórcio*, de Ricardo Lísias. 2017. 57 f. Monografia (Graduação em Jornalismo) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/handle/11422/6585>. Acesso em: 02 out. 2024. p. 55-57. (a)

LÍSIAS, Ricardo. Ricardo Lísias fala sobre 'Diário da cadeia'. [Entrevista concedida a] Helena Carmona. *Comunicar*: Jornal da PUC Rio. 31 maio 2017. Disponível em: <http://jornaldapuc.vrc.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?from%5Finfo%5Findex=19&infoid=5245&sid=22>. Acesso em: 10 set. 2024. (b)

LÍSIAS, Ricardo. Eu sou normal. *Scriptorium*, Rio Grande do Sul, v. 1, n. 1, p. 84-100, jul./dez. 2016. Disponível em: <https://revistaseletronicas.puers.br/scriptorium/article/view/21617>. Acesso em: 22 mar. 2024. (a)

LÍSIAS, Ricardo. “Não precisa acreditar no que digo. E nem acho que deva”. [Entrevista concedida a] Ingrid Brioso Rieumont, Márcia de Castro Borges, Lara Norgaard. *The Subject in Disguise* [Seminário organizado por Pedro Meira Monteiro (Universidade de Princeton) e Lília Moritz Schwarcz (Universidade de São Paulo), Universidade de Princeton]. out./2016. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/flbc/article/view/19622/14159>. Acesso em: 24 out. 2024. (b)

LÍSIAS, Ricardo. *No finzinho da corrida*. 01 jan. 2014. Facebook: Ricardo Lísias. Disponível em: <https://www.facebook.com/share/m4VVbwPCFeyWtbwM/>. Acesso em: 05 jul. 2023. (a)

LÍSIAS, Ricardo. Há dificuldade de aceitação, no Brasil, do aspecto ideológico da arte. [Entrevista concedida a] Éder Silveira e Milton Ribeiro. *Sul 21*. 23 ago. 2014. Disponível em: <https://sul21.com.br/areazero-3/2014/08/ricardo-lisias-ha-dificuldade-de-aceitacao-no-brasil-do-aspecto-ideologico-da-arte-2/>. Acesso em: 13 set. 2023. (b)

LÍSIAS, Ricardo. *Divórcio*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2013. (a)

LÍSIAS, Ricardo. O valor da ruptura. [Entrevista concedida a] Carmen Guerreiro. *Língua Portuguesa*, ano 8, n. 94, p. 12-15, ago. 2013. Disponível em: https://www.calameo.com/read/0007837213ffa8af8509c_. Acesso em: 30 jan. 2024. (b)

LÍSIAS, Ricardo. A felicidade. 12 set. 2013. Facebook: Ricardo Lísias. Disponível em: <https://www.facebook.com/rlisias/photos/a.1413254685554480/1417076235172325/?type=3&rdid=OBNMkT4GY1BOMd4x&share>. Acesso em: 05 jul. 2023. (c)

LÍSIAS, Ricardo. José Fermino (1944 -2013). 27 set. 2013. Facebook: Ricardo Lísias. Disponível em: https://www.facebook.com/rlisias/photos/a.1413254685554480/1420870108126271/?type=3&rdid=zHLELqftzE2jb8od&share_url=https%3A%2F%2Fwww.facebook.com%2Fshare%2FgQC2X63o44ffmTko%2F. Acesso em: 05 jul. 2023. (d)

LÍSIAS, Ricardo. *O céu dos suicidas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012. (a)

LÍSIAS, Ricardo. Ricardo Lísias. [Entrevista concedida a] Projeto Rascunho, Sesi Paraná e Fundação Cultural de Curitiba. *Paiol literário*: palco de grandes ideias, abr./2012. Disponível em: <https://paiolliterario.com.br/ricardo-lisias/#>. Acesso em: 21 out. 2024. (b)

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LOUIS, Édouard. *Quem matou meu pai*. Tradução: Marília Scalzo. São Paulo: Todavia, 2023.

MAGALHÃES, Milena. A figura do escalpelado: sobre *Divórcio*, de Ricardo Lísias. *Itinerários - Revista de Literatura*, Araraquara, n. 40, p.61-74, jan./jun. 2015. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/8166>. Acesso em: 22 abr. 2022.

MALLARMÉ, Stéphane. Crise de vers. In: MALLARMÉ, Stéphane. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1974. p. 360-368.

MARQUES, Rui. *Sobre o valor dos modos conjuntivo e indicativo em português*. 181f. Dissertação (Mestrado em Linguística Portuguesa Descritiva) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 1995. Disponível em: https://www.clul.ulisboa.pt/files/rui_marques/Sobre_os_valores_dos_modos_conjuntivo_e_indicativo_em_portugus.pdf. Acesso em: 15 jun. 2024.

MIRANDA, Wander Melo. A ilusão autobiográfica. In: MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: EDUSP, 1992. p. 25-41.

MOISÉS, Massaud. *A análise literária*. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1984.

MORAES, Marcos Antonio de. A epistolografia de Mário de Andrade: memória da criação. *Patrimônio e Memória*, Assis, v. 3, n. 1, p. 63-70, 2007. Disponível em: <https://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/16>. Acesso em: 07 out. 2021.

MORAES, Marcos Antonio de (org.). *Antologia da carta no Brasil*: me escreva tão logo possa. São Paulo: Moderna/Salamandra, 2005.

MOREAU, Martine. 4 auteurs en toute intimité. *Le Journal de Saône-et-Loire*, 04 abr. 2014. Disponível em: <https://www.lejsl.com/edition-de-chalon/2014/04/04/4-auteurs-en-toute-intimite#PlugCommentsList2>. Acesso em: 06 jun. 2024.

MORICONI, Ítalo. Circuitos contemporâneos do literário (indicações de pesquisa). *Gragoatá*, Rio de Janeiro, n. 20, p. 147-163, 1 sem. 2006. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33244>. Acesso em: 20 abr. 2024.

NASCIMENTO, Evando. Autoficção como dispositivo: alterficções. *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 24, n. 42, p. 611-634, set./dez. 2017. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br › article › view>. Acesso em: 20 jun. 2024.

NASCIMENTO, Evando. Entrevista. [Entrevista concedida a] Anna Faedrich Martins. In: *Autoficções*: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea. 2014. 251 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras, PUCRS, Porto Alegre, 2014. Disponível em: <https://repositorio.pucrs.br/dspace/handle/10923/5746>. Acesso em: 20 jun. 2021. p. 218-224.

NOGUEIRA, Luciana Persice. A autoficção de S. Doubrovsky e o registro da memória de si: obra em si bemol. *XV Anais da Abralic*: Experiências literárias, textualidades contemporâneas. 2019, p. 6150-6158. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491572180.pdf. Acesso em: 23 jul. 2021.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

OLIVEIRA, Marta Francisco de. Espaços das subjetividades contemporâneas: o novo território das biografias. *Cadernos de Estudos Culturais*: Crítica biográfica. Campo Grande,

MS, v. 2, n. 4, p. 173–181, jul./dez. 2010. Disponível em:
<https://periodicos.ufms.br/index.php/cadec/article/view/4496>. Acesso em: 05 ago. 2024.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução: Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Livros Cotovia, 2010.

PETRÔNIO. *Satíricon*. Tradução e posfácio: Cláudio Aquati. São Paulo: Cosac Naify, 2008. (Coleção Prosa do Mundo)

PINEZI, Gabriel; DANTAS, Marta. Experiência literária e morte em Blanchot: teoria do gênio como ontologia da linguagem. *Letrônica*, Rio Grande do Sul, v. 6, n. 2, p. 716-734, jul./dez. 2013. Disponível em:
<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/view/14873>. Acesso em: 04 mar. 2024.

RATHÉ, Alain. Vincent Colonna. *Québec français*, Québec/ Montréal, n. 138, p. 43–45, été 2005. Disponível em: <https://www.erudit.org/fr/revues/qf/2005-n138-qf1181461/55453ac/>. Acesso em: 21 jun. 2021.

RAVETTI, Graciela. Literatura latino-americana contemporânea: reflexões sobre paradigmas, convergências e legados. *Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 11, n. 1, p. 12-31, jan.-jun. 2019. Disponível em:
<http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua/article/view/562>. Acesso em: 23 mar. 2024.

RAVETTI, Graciela. Narrativas performáticas. In: ARBEX, Márcia e RAVETTI, Graciela (org.). *Performance, exílios e fronteiras*: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/ UFMG: Poslit, 2002. p. 47-68. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/site/e-livros/Peformance,%20ex%C3%ADlio,%20fronteiras%20-%20err%C3%A2ncias%20territoriais%20e%20textuais.pdf>. Acesso em: 16 jan. 2025.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

RIEGER, Nicole Petry; MELLO, Giulio Daniel; DOMINGOS, Ana Cláudia Munari. Narrativa autoficcional em *A resistência*: intersecções entre o real e o ficcional. *Revista Jovens Pesquisadores*, Santa Cruz do Sul, v. 8, n. 1. P. 63-74, jan./jun. 2018. Disponível em: <https://online.unisc.br/seer/index.php/jovenspesquisadores/article/view/11850>. Acesso em: 30 jun. 2024.

RODGERS, Catherine. Utilisations contrastées du discours autofictionnel: *D'après une histoire vraie* de Delphine de Vigan et *Place Colette* de Nathalie Rheims. *L'Esprit Créateur*, Baltimore, v. 59, n. 3, p. 34-46, 2019. Disponível em:
<https://cronfa.swan.ac.uk/Record/cronfa44882>. Acesso em: 01 mar. 2022.

RODRIGUES, Ana Paula Grillo; SILVEIRA, Luhilda Ribeiro; CORREA, Cássio Araújo. Internet, narcisismo e subjetividade: reflexões sobre a constituição do sujeito na/pela rede social. *Psicanálise & Barroco em revista*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 01, p. 132-150, jul. 2020. Disponível em: <https://seer.unirio.br/psicanalise-barroco/article/view/10337/8720>. Acesso em: 09 jan. 2024.

ROSPARS, Jean-Paul. *Thriller. Encyclopedie Universalis*. Disponível em: <https://www.universalis.fr/encyclopedie/thriller/>. Acesso em: 31 jul. 2024.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Confissões*. Lisboa: Portugália Editora, 1964. (Coleção Documentos Humanos, v. III)

RUFATTO, Luiz. ‘Cada romance é uma tentativa de reconstruir a história’, diz Ruffatto. [Entrevista concedida a] Guilherme Freitas. *O Globo* (jornal *on-line*), 27 mar. 2016. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/cada-romance-uma-tentativa-de-reconstruir-historia-diz-ruffatto-18960961#ixzz4Wy09Iw4R>. Acesso em: 02 jul. 2024. (Seção Cultura)

RUIVO, Julia Barbedo. O trauma da morte do autor em Ricardo Lísias. *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 26, p. 160-180, dez. 2021. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/flbc/article/view/47553/29933>. Acesso em: 16 set. 2023.

SALEM LEVY, Tatiana. *A chave de casa*. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.

SANTIAGO, Silviano. Meditação sobre o ofício de criar. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 18 n. 2, p. 173–179, jul.-dez. 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.17851/2317-2096.18.2.173-179>. Acesso em: 03 jan. 2024.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 38-52.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução: Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* Tradução Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989.

SCAMPARINI, Julia. O narrador autoficcional na literatura e no cinema. *Scripta*, v. 16, n. 3, p. 216-229, 2018. Disponível em: <https://revistahom.uniandrade.br/index.php/ScriptaUniandrade/article/view/1060/0>. Acesso em: 03 nov. 2023.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Do realismo e do pós-realismo. *Scripta*, v. 10, n. 39, p. 14-21, 2 sem. 2016. Disponível em: <https://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/P.2358-3428.2016v20n39p14/>. Acesso em: 19 out. 2024.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SIBILIA, Paula. *O show do eu: Subjetividade nos gêneros confessionais da Internet*. 2007. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <http://objdig.ufrj.br/30/teses/686522.pdf>. Acesso em: 03 jan. 2024.

SILVA, Sheila dos Santos; MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues. Escritas de si e espaço biográfico: revisão teórico-crítica. *MEMENTO - Revista de Linguagem, Cultura e Discurso*, 07, n. 2, jul./dez. 2016. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/331024730>. Acesso em: 05 jan. 2024.

SILVA, Ana Cláudia de Oliveira da. As escritas de si e a emergência da autoficção: um campo de indefinições. *Literatura e Autoritarismo*, Santa Maria, Dossiê nº 20: Resignificando histórias, p. 158-174, jul. 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/LA/article/view/27984/15907> Acesso em: 20 maio 2021.

SOUZA, Anna Paula Aires de. A fotografia como elemento desestabilizador em *Divórcio*, de Lísias, e Shiki Nagaoka: una nariz de ficción, de Bellatin. *Sociopoética*, Paraíba, v. 1, n. 24, p. 38–50, 2022. Disponível em: <https://revista.uepb.edu.br/SOCIOPOETICA/article/view/1657>. Acesso em: 20 out. 2024.

SMET, Chloé de. *Fiche de lecture*: D’après une histoire vraie, Delphine de Vigan. Disponível em: <https://www.lepetitlitteraire.fr/uploads/analysis/567a7d3e71f07.pdf>. Acesso em: 23 mar. 2020.

STAROBINSKI, Jean. *La relation critique*: L’œil vivant II. Paris: Gallimard, 1970.

STRASSER, Anne. Quand le récit de soi révèle la fonction érudite de l’écriture. *Temporalités* : Revue de sciences sociales et humaines, 2013. Disponível em: <https://journals.openedition.org/temporalites/2419>. Acesso em : 19 set. 2021.

TEIXEIRA, Ivan. O formalismo russo. *Revista Cult*, n. 12, ago. 1998, p. 36-39. Disponível em: http://www.usp.br/cje/depaula/wp-content/uploads/2017/03/Formalismo-Russo_Ivan-Teixeira-1.pdf. Acesso em: 28 fev. 2024.

TRAVANCAS, Isabel Siqueira; SANTOS, Bruno Soares dos. A autoficção na literatura brasileira contemporânea: o caso de *Divórcio*, de Ricardo Lísias. *Alceu*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 37, p. 36-51, jul./dez. 2018. Disponível em: <https://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Travancas%20e%20Santos%20-%20p36-51.pdf>. Acesso em: 02 set. 2024.

TREFZGER, Fabíola Simão Padilha. Autoficção: entre o espetáculo e o espetacular. *Anais do XIII Congresso Internacional da ABRALIC*, UEPB – Campina Grande, PB, p. 1-9, jul. 2013. Disponível em: https://www.editorarealize.com.br/editora/anais/abralic/2013/Completo_Comunicacao_oral_i_dinscrito_497_90d8a0133afd9d53f410438df02316a1.pdf. Acesso em: 02 jun. 2024.

VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: BARBOSA, João Alexandre (org.) *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1999. p. 193-210.

VIDAL, Nara. O que escrevo quando escrevo a verdade. *Quatro cinco um*: a revista dos livros, ed. 79, 01 mar. 2024. Disponível em: <https://www.quatrocincoum.com.br/artigos/critica-literaria/o-que-escrevo-quando-escrevo-a-verdade/>. Acesso em: 03 abr. 2024.

VIEGAS, Ana Cláudia. Com a palavra o autor: exercícios de crítica biográfica na contemporaneidade. *Cadernos de estudos culturais*, Campo Grande, v. 2, n. 49, p. 9-24,

jul./dez. 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/cadec/article/view/4484>. Acesso em: 02 out. 2024.

VIGAN, Delphine de. *Rien ne s'oppose à la nuit*. Paris: Librairie Générale Française, 2022.

VIGAN, Delphine de. Delphine de Vigan: Écrire, c'est laisser s'exprimer l'autre qui est en nous. [Entrevista concedida a] Vincent Josse. *Radio France*, 10 abr. 2022. Disponível em: <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/le-grand-atelier/le-grand-atelier-du-dimanche-10-avril-2022-2558819>. Acesso em: 09 jun. 2024.

VIGAN, Delphine de. On a rencontré Delphine De Vigan, romancière au succès retentissant. [Entrevista concedida a] Emma Schneider. *Pokaa*, 05 maio 2019. Disponível em: <https://pokaa.fr/2019/05/05/on-a-rencontre-delphine-de-vigan-romanciere-au-succes-retentissant/>. Acesso em: 23 jun. 2024. (a)

VIGAN, Delphine de. Delphine de Vigan, las traiciones de la fidelidade. [Entrevista concedida a] Débora Campos. *Clarín*, 25 out. 2019. Disponível em: https://www.clarin.com/revista-n/literatura/delphine-vigan--traiciones-fidelidad_0_bbJRbvD9.html. Acesso em: 03 jul. 2024. (b)

VIGAN, Delphine de. *D'après une histoire vraie*. [Entrevista concedida a] Jan Le Bris de Kerne. *Diacritik* (revista *on-line*), 31 out. 2017. Disponível em: <https://diacritik.com/2017/10/31/entretien-avec-delphine-de-vigan-dapres-dune-histoire-vraie/>. Acesso em: 18 mar. 2024. (Seção Cinema, entrevistas, livros)

VIGAN, Delphine de. *Baseado em fatos reais*. Tradução de Carolina Selvatici. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016. (a)

VIGAN, Delphine de. Fenômeno de vendas, Delphine de Vigan mistura autoficção e thriller psicológico. [Entrevista concedida a] Leonardo Cazes. *O Globo* (jornal *on-line*), 06 set. 2016. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/fenomeno-de-vendas-delphine-de-vigan-mistura-autoficcao-thriller-psicologico-20057178>. Acesso em: 20 jul. 2021. (Seção Cultura) (b)

VIGAN, Delphine de. *D'après une histoire vraie*. Paris: Éditions Jean-Claude Lattès, 2015. (a)

VIGAN, Delphine de. Delphine de Vigan, Une liaison dangereuse - Prix Renaudot 2015 pour « D'après une histoire vraie ». [Entrevista concedida a] Benjamin Locoge. *Paris Match*, 03 nov. 2015. Disponível em: <https://www.parismatch.com/Culture/Livres/Une-liaison-dangereuse-Delphine-de-Vigan-816007>. Acesso em: 30 maio 2024. (b)

VIGAN, Delphine de. Delphine de Vigan: l'obsession du vrai. [Entrevista concedida a] Nathalie Petrowski. *La Presse*, 13 out. 2015. Disponível em: <https://www.lapresse.ca/arts/livres/entrevues/201510/13/01-4909163-delphine-de-vigan-lobsession-du-vrai.php>. Acesso em: 09 fev. 2022. (c)

VIGAN, Delphine de. Dans '*D'après une histoire vraie*', ça m'amusait de mêler le vrai au faux. [Entrevista concedida a] Bernard Lehut e Arièle Bonte. *RTL*, 25 ago. 2015. Disponível

em: <https://www.rtl.fr/culture/arts-spectacles/delphine-de-vigan-dans-d-apres-une-histoire-vraie-ca-m-amusait-de-meler-le-vrai-au-faux-7779491649>. Acesso em: 10 jun. 2021. (d)

VIGAN, Delphine de. Delphine de Vigan: “L’écriture est un moment de vulnérabilité”. [Entrevista concedida a] Lisbeth Koutchoumoff Arman. *Le Temps*, 30 out. 2015. Disponível em: <https://www.letemps.ch/delphine-vigan-lecriture-un-moment-vulnerabilite>. Acesso em: 16 jun. 2022. (e)

VIGAN, Delphine de. Une journée avec Delphine de Vigan. [Entrevista concedida a] Redaction. *Elle*, 15 jun. 2012. Disponível em: <https://www.elle.fr/People/La-vie-des-people/Une-journee-avec/Une-journee-avec-Delphine-de-Vigan-2088554>. Acesso em: 10 jan. 2024.

WAUGH, Patricia. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction* (New Accents). London; New York: Routledge, 2001.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*. Tradução: Luis Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003. (Coleção Leitura e crítica)

WENDLER, Ana Maria; VIEIRA, Márcia Zan. Expressividade fônica na poética pontagrossense. *Uniletras*, Ponta Grossa, n. 24, p. 193-214, dez. 2002. Disponível em: <https://revistas.uepg.br/index.php/uniletras/article/view/249>. Acesso em: 04 out. 2024.