

UM CORPO NO PRATO: da performance autoral ao canibalismo literário em *Divórcio*, de Ricardo Lísias

Willian Vieira¹

86

Resumo:

Este artigo analisa como *Divórcio*, de Ricardo Lísias, constrói uma performance autoral que não apenas embaralha seu estatuto ficcional como oferece ao leitor um espetáculo do corpo do autor dentro e fora do romance.

Palavras-chave: corpo, *Divórcio*, Ricardo Lísias.

dossiê temático:

CORPO

¹ Mestre em *Estudos culturais* pela USP e doutorando do Programa de *Estudos Linguísticos, literários e tradutológicos em Francês* da USP. E-mail: vieira.will@usp.br



*Meu corpo ferido, por mais que eu ainda perca
energia, precisa portanto virar literatura*
(Divórcio, p. 172).

Que a capa de *Divórcio* (2013) traga um rosto sufocado em plástico encimado pelo nome Ricardo Lísias, típica assinatura logo acima do título do romance, seguida da imagem do autor na orelha, de traços semelhantes à primeira, até poderia passar em branco a um leitor despercebido – isso se as primeiras palavras do texto (na verdade, o título do primeiro capítulo) não deixassem tão claro o tema e o percurso da obra: "Quilômetro um, um corpo em carne viva" (p. 9). Esse é,

assim parece, um livro sobre um corpo, como também leva a crer a leitura do primeiro parágrafo:

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 (idem).

Que corpo, de quem exatamente, ainda não se sabe. Ele ganhará novas camadas de sentido ao longo das primeiras páginas. Mas a dimensão narrativa do *eu* surge já na sétima palavra do romance, na conjugação do verbo achar (*achei que tivesse morrido*). A 12ª palavra é corpo (*meu corpo*). Cada imagem ou ideia do começo do livro remete à fisicalidade do corpo padecente que narra seu sofrimento: o sono, a quase-morte, o corpo na cama, o olhar a si próprio, a respiração, o tórax, a vigília. "Nos momentos seguintes, não sei o que aconteceu", segue o texto:

Tenho pontos obscuros na minha vida entre agosto e dezembro de 2011. Neles, devo estar morto. 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 meu corpo estava sem pele (ibidem).

Assim, o narrador em primeira pessoa vai descrevendo um estado físico e mental de dor, angústia, perda de sentido e mesmo de uma quase-morte graças à qual se sente sem pele. Estão aqui, já nas primeiras nove páginas, as metáforas pateticamente fortes do

processo de viver e do processo de verter tal vida em escrita íntima: o corpo, a (falta de) pele, a falta de ar, o desafio do corpo fraco traduzido em sua superação na corrida, a morte. Mais à frente voltaremos a esse léxico do corpo no romance, para analisar detidamente como o livro constrói uma aura de empatia e intimidade por meio de imagens e sensações corpóreas de um sujeito que escreve e se escreve pautado pelas memórias e anseios de um corpo em difícil convalescença.

Antes, interessa-nos compreender como o texto atua para localizar esse corpo no tempo e no espaço do leitor, oferecendo-o segundo um estatuto específico, um contrato de leitura que confere-lhe materialidade referencial. Ao compreender como se dá o acesso a esse corpo que ultrapassa a semântica da descrição realista para adentrar o poder ilocutório da confissão, do testemunho, da partilha, poderemos avançar na discussão do corpo como sujeito e objeto, para então retomar a temática física da autoficção, como uma conjunção carnal ou quase um banquete canibal.

[O ESTATUTO DE VERDADE DO CORPO: homonímia, referencialidade, assinatura]

Como se viu, a princípio, *Divórcio* poderia ser um romance realista qualquer. O

texto, trazido em primeira pessoa por um narrador-protagonista, que pontua a cada frase

o que sente (a dor da traição ao encontrar o diário da ex-mulher que o diminui até anulá-lo como homem), o que pretende fazer para deixar de senti-lo (vingar-se ao escrever um romance sobre o tema) e como o fará pela via literária (retrabalhando o diário encontrado, suas memórias, mas também passando a treinar para correr uma maratona), com frases curtas e vocábulos simples, é de identificação, ou assimilação, natural. Até que, em itálico, surge o trecho de um diário² e o nome *Ricardo*.

NY, 14 de julho de 2011 (no hotel Riverside)

Apesar de andar muito, o **Ricardo** é legal. Ele é uma boa companhia: é engraçado e de vez em quando inteligente. É que as vezes (sic) nos intervalos das caminhadas que ele quer fazer o tempo inteiro ele diz coisas inteligentes. Mas eu também não entendo: ele se recusa a ver uma peça da Broadway! Os grandes autores do mundo passaram pela Broadway, mas não adianta dizer isso. Ele não dá atenção. Mas a viagem está servindo pra me mostrar que apesar disso eu casei com o cara certo pra mim. Só que apaixonada eu não estou (p. 10-11, grifos e negritos meus).

A partir daí, os índices de referencialidade se seguem vertiginosamente. Na página 13, o narrador se revela escritor e sugere a relação entre um texto real e a obra ficcional nas mãos do leitor³. Depois menciona

² O leitor já sabe que se trata de um diário da ex-mulher do protagonista se tiver lido a contracapa do volume que tem em mãos, que explicita a trama e a submete à rubrica genérica "autoficção".

³ No trecho, fica clara a ideia de que há uma intertextualidade em algum grau: "Eu acabara de escrever um SMS chamando minha mulher de puta quando, na metade de uma *frase autobiográfica*, achei

um dos personagens do Lísias autor⁴ e emenda: "Apaixonei-me pela minha ex-mulher no dia do lançamento de *O Livro dos Mandarins*⁵. Não aconteceu nada: ela não escreveu esse diário e não cobriu o Festival de Cannes de 2011 para um jornal. É só um conto (idem)". Na sequência, diz: "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" (idem).

Estão aqui as referências ao nome do autor/narrador/personagem, tradicional homonímia autoficcional; à profissão de escritor⁶; às obras ficcionais publicadas pelo autor (que figuram na orelha, permitindo o cotejamento pelo leitor), aqui atribuídas ao narrador-protagonista; à veracidade dos nomes⁷; ao gênero em si, fixado entre os termos "nota autobiográfica", "conto", "ficção" e "diário", e mesmo a distinção do registro

que estava vivendo um dos meus contos. Com certeza eu assinaria essa história" (p. 15, grifos meus).

⁴ No caso, o personagem Damião, de um dos contos reunidos depois em *Concentração e outros contos* (2015). Já na p. 36, "meu amigo André" é mencionado ao falar de morte. Ele é o personagem de *O Céu dos Suicidas*. O personagem reaparecerá outras tantas vezes ao longo do romance. O narrador mencionará ainda, na p. 109, como sendo seu *Cobertor de Estrelas* (p. 149), outra obra de Lísias autor.

⁵ Outro livro do autor que assina *Divórcio*. O procedimento intertextual de trazer uma referência biográfica-bibliográfica identificável (muitas vezes na própria orelha do livro) é típico da autoficção. Christine Angot o faz (em *Les Petits*), Henrique Vila-Matas o faz em *El Mal de Montano*.

⁶ Na página 60, o narrador se dirá "professor de gramática de língua portuguesa em um centro universitário especializado em tecnologia", também ocupação do autor, segundo entrevistas suas.

⁷ Por exemplo, a ex-mulher (e outros personagens) não tem nome pois o epíteto é mantido; os amigos cujos nomes aparecem ganham nomes reais; personagens sem nome ou epíteto são referidos por [X].

tipográfico, com trechos narrados por outra pessoa, a ex-mulher, italizados, enquanto a voz protagonista da história segue em fonte normal. Isso sem mencionar os paratextos e seu papel para a indecibilidade estatutária⁸.

Como já argumentamos em outro lugar⁹, *Divórcio* oferece ao seu leitor nas primeiras nove páginas uma espécie de manual sobre a autoficção contemporânea, ao entregar de forma mastigada as chaves para entrar em seu jogo literário. A partir daí, o leitor se sabe parte de uma teia discursiva que impedirá a distinção definitiva entre realidade e ficção, biografia e imaginação – parte do que COLONNA (2004, p. 93) chama de "autoficção biográfica" –, e sabe que, além da dor da traição e do divórcio do título, esse é o cerne da obra: testar os limites do testemunho na ficção.

Como isso se dá? É o que argumentaremos daqui em diante: por meio de uma dimensão complexificada do corpo do autor, dentro do romance (fenomenologicamente) e fora dele (ontológica e epistemologicamente), o discurso dessa entidade supranarrativa que é o sujeito homônimo Ricardo Lísias desempenha uma performance autoral que questiona os limites

⁸ A partir da p. 150, quando o leitor já aceitou um pacto ambíguo com essa instância narrativa confusa que mescla a vida e a arte do autor e do narrador-personagem, uma série de onze fotos sem legenda surge. Do autor quando criança: a contracapa não deixa dúvidas.

⁹ Em artigo submetido à revista *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, analisamos especificamente como o didatismo de *Divórcio* apresenta ao leitor a própria temática da autoficção. O foco foi o estudo do pacto de leitura, ângulo que ficará de fora do presente artigo.

éticos e estéticos da literatura sob a égide do gênero autoficção. Em última instância, interessa-nos aqui analisar como esses corpos são fruídos, sorvidos mesmo, por um leitor engajado, ciente dos procedimentos a ele apresentados de início, como vimos, pelo romance.

O primeiro passo é a assinatura que encerra a homonímia perfeita entre autor, narrador e personagem. Se concordarmos com AGAMBEN (2008, p. 57) quando esse vê uma relação de deslocamento topológico na assinatura, capaz de inserir-se "numa nova rede de relações pragmáticas e hermenêuticas" que, mais que relacionar significante e significado, indivíduo e texto a ele ligado, indica um comportamento esperado para com o objeto em questão (caso da estrela amarela no braço do judeu durante o nazismo), veremos na homonímia um poder maior que o do senso-comum. Seria esse "suplemento de eficácia (p. 68) que o autor enxerga na esteira da tradição sacramental cristã, um poder de "eficácia" performativa (p. 72) do signo por meio da qual se pode "ler aquilo que nunca foi escrito" (p. 78). Mais que significar, ela faz algo sempre, mesmo que, como "pura identidade sem conteúdo" (p. 68), mais se abra ao infinito do que se prenda a um só modo de relacionar coisas, discursos, existências.

Em literatura, a assinatura não só não perdeu poder com o decreto barthesiano da morte do autor nos anos 1960¹⁰ como ganhou

¹⁰ Que o próprio Barthes reveria em *Roland Barthes par Roland Barthes*.

vigor na esteira da "literatura do testemunho" desde o pós-guerra¹¹. No caso da autoficção¹², essa eficácia performativa vai além da homonímia. Mesmo que possa ser entendida como simples procedimento estético, sem afiançável relação referencial, como sugerem os autores de tais romances, a assinatura homônima confere ao texto (em casos com *Divórcio*, classificado em sua contracapa, ao mesmo tempo como "romance" e

"autoficção"¹³) uma entrada de leitura que remete a um corpo físico, vivo e ativo, cuja ação é o próprio texto em mãos. Por meio dessa compreensão, o escritor não só expõe seu nome, signo legal que marca a relação entre seu corpo e existência, sua pessoa, mas expõe a história que tal nome enseja e, além dela, o corpo que a ambos se liga.

A partir daí, um paralelismo incerto, mas indelével, se estabelece entre o sujeito que assina, o sujeito que narra e o sujeito que padece a história do romance. Ou seja, entre o corpo do autor que jaz na contracapa do livro, o corpo do narrador que conta sua história em primeira pessoa e o personagem em sua dimensão de "corpo romanesco", para utilizar a tradicional expressão de KEMPF (1968), estabelece-se uma união jamais redutiva, mas nunca mais possível de desfazer-se por completo.

¹¹ VIART (2001, p. 13) sugere uma correlação dessa "era do testemunho" com o interesse crescente pelo biográfico. "Um efeito pendular, característico de nossa época, recupera no âmbito do *pathos* uma relação com o outro que, não faz muito, constituía o apanágio do logos". Tal migração do *logos* para o *pathos*, do foco na informação e no documento sem rosto e sem identidade para uma subjetividade encarnada na figura do biografado se explicaria por essa guinada subjetiva que SARLO (2005, p. 18) vê na contemporaneidade, assim como a explosão das fronteiras do espaço biográfico. Para Sarlo, a emergência do testemunho como fonte legitimada para criar versões da história explica a emergência do fenômeno autobiográfico recente. Todos os gêneros testemunhais parecem capazes de dar sentido à experiência. Um movimento de devolução da palavra, de conquista da palavra e de direito à palavra se expande, reduplicado por uma ideologia da 'cura' identitária por meio da memória social ou pessoal" (pp. 38-39). A essa análise é possível justapor a definição de Sarlo de um "modo realista-romântico" de narrativa, no qual a hegemonia do testemunhal se junta à "proliferação do detalhe individual" e à teleologia do relato (que usa tais detalhes como efeito de certificação e verdade). Dentro desse panorama da reativação do sujeito e da memória individual estaria a autoficção de *Divórcio*.

¹² O termo surgiu na França em 1977 no livro *Fils*, de Serge Doubrovsky e se tornou consensual na academia, imprensa e mercado editorial para definir a literatura calcada no cruzamento deliberado entre realidade e ficção. Na contracapa do volume, Doubrovsky a definia como "fictions d'événements et de faits strictement réels". Desde então, o debate na França avançou e o conceito ganhou outras definições. GASPARINI (2008, p. 311) define como autoficção o "texto autobiográfico e literário que apresenta vários traços de oralidade, inovação formal, complexidade narrativa, fragmentação, alteridade, falta de unidade e autocomentários, que tende a problematizar a relação entre escrita e experiência". O termo teria suplantado outros por ser assimilável a grandes públicos (p. 18-19).

¹³ Ver, por exemplo, o texto da contracapa, editorialmente orientado para induzir o leitor a um tipo de leitura de estatuto indefinido, mas que destaca o cunho biográfico, real d narrativa. "Agosto de 2011. Casado há quatro meses, o narrador de *Divórcio* encontra acidentalmente o diário da esposa em que, entre outras coisas, ela escreve: *O Ricardo é patético, qualquer criança teria vergonha de ter um pai desse. Casei com um homem que não viveu*. "Depois de quatro dias sem dormir, achei que tivesse morrido", ele desabafa. A partir de então, descreve seu desmoronamento e a tentativa de compreender o que o levou ao ponto crítico. A literatura e os treinos de corrida cada vez mais intensos servem para que alguma lucidez retorne à sua vida. Mas nem sempre é possível explicar friamente o que ocorreu, dar ordem aos sentimentos conflitantes, à dor e à obsessão, ao desejo de esquecer. É isso o que torna *Divórcio* um romance sem paralelos. Num fluxo emocionante, **numa reconstrução ficcional da memória, o autor ultrapassa os limites da autoficção** e alcança um novo terreno, em que a literatura - a literatura **combativa**, desafiadora - tem a última palavra (negritos meus).

[CORPO ROMANESCO, CORPO AUTORAL: tema, sujeito, identidade]

"Par corps romanesque j'entends des êtres de chair qui ne préexistent aucunement au livre. Ni emprunté ni transcrit, mais écrit [...] le corps romanesque n'est rien de moins que le corps du roman" (1968, p. 5).

Para chegar aos "seres de carne que não preexistem em nenhum lugar além do livro", Kempf analisa o realismo francês e só ele. A partir desse corpus, decide que só os atributos físicos e psicológicos dos corpos dos personagens do texto, antes cuja identidade não levanta questões de ordem ontológica quaisquer, interessam ao processo de leitura. Nega, talvez por isso, qualquer relação de reflexo entre autor, narrador e personagem e mesmo de qualquer relação referencial entre o corpo do personagem e a realidade corpórea do leitor. O corpo romanesco aqui (por exemplo, da protagonista de *Madame Bovary*, de Flaubert) só é analisado como imagem fictícia construída por descrições feitas para serem imaginadas, sobretudo visualizadas.

Do realismo às vanguardas e ao *nouveau roman* muito dessa concepção mudou, debate que não cabe aqui. Mas interessa pensar que, se a formatação descritiva do corpo romanesco foi desaparecendo em prol de uma pessoa gramatical sem descrição física (e mesmo a dissolução paulatina do "ele" e do "eu" como

instâncias óbvias), aos poucos, sobretudo após o fim dos anos 1970, com o boom da autoficção, uma nova noção de corpo romanesco, ou de *corpo narrativo*, para dissociar-nos do termo datado, retoma toda a força da primeira pessoa que se narra¹⁴.

E não só de forma descritiva. O corpo narrativo autoficcional surge materializado na confluência entre real e ficção, a partir do manancial de sensações e memórias de uma voz em primeira pessoa, homônima e provocadora, que fala em nome do corpo que assina. O que surge em uma literatura como a de Lísias é uma força impressionista (a sensação, a metáfora, o detalhe, o recurso à memória) que, paradoxalmente, enquanto estabelece relações intertextuais referenciais que forçam o pêndulo do estatuto ficcional para um discurso de verdade (da confissão desbragada ao testemunho martirizante e à

¹⁴ Como mostra SCHWARTZ (2013), a interrelação entre vida e biografia, ficção e literatura que marca as escritas do eu é o fenômeno mais peculiar da literatura contemporânea, espécie de "reinvenção do ficcional" (p. 90) que se estende à maioria dos autores significativos das últimas décadas. "Essa mistura de ficção e autobiografia é uma das características mais marcantes do romance contemporâneo. Basta pensar em uma lista muito reduzida dentre os inúmeros escritores de gerações diferentes que nos últimos sessenta anos fazem essa mescla de maneiras bastante distintas, além dos três já mencionados acima: Primo Levi, Thomas Bernhard, W.G. Sebald, Georges Perec, Giuseppe Bertolucci, Saul Bellow, Imre Kertész, Claudio Magris, Ernesto Vila-Matas, António Lobo Antunes, Julian Barnes, Art Spiegelman, Paul Auster, Bernardo Carvalho, Michel Laub, Ricardo Lísias" (p. 84).

notícia escandalosa), afasta-se da descrição realista tradicional, representativa, em prol de uma narrativa das sensações do corpo.

Em *Divórcio*, o corpo sente, pensa, escreve. Esse corpo traumatizado, que começa sofrendo pela descoberta do diário, estirado ao lado de um suposto caixão imaginário, metáfora pouco sutil da proximidade da morte, logo começa a correr. A dor existencial da traição e da ruptura, traduzida por um repetitivo léxico da dor (falta de ar, perda de orientação temporal e geográfica, fraqueza nas pernas e mesmo dor no pênis) dá lugar aos poucos ao que seria uma descrição dos efeitos da endorfina após um exercício e à superação de ordem existencial. Aparecem novos temas: o orgulho da vitória sobre o suicídio, a satisfação da conclusão da maratona, o prazer de correr em si e a cura dos males anteriores após (e por meio d) a escrita do livro.

Tal percurso é realizado por frases curtas, em ordem direta, marcadas pelo presente simples ("Sinto-me fraco", p. 10, "minhas pernas estão fracas", p. 27) e pelo pretérito simples ("Li o diário e saí de casa no dia 6 de agosto de 2011, mais ou menos às onze horas da manhã", p. 35), às vezes intercalados um ao outro, como se o narrador ora sentisse, ora narrasse, num processo de escrita próximo da contação de uma história ainda sensível. O vocabulário é simples e repetitivo, com presença de alguma linguagem chula ("meu pau", "vagabunda", "puta") e poucos adjetivos. Separados por asteriscos, trechos de memórias (feedbacks) são

inseridos, geralmente como forma de adicionar narrativamente um aspecto da personalidade do narrador.

Poderia ser um texto *à la* Hemingway, não só pela economia do texto como pela cota de machismo com que retrata a ex-mulher, mas há um apelo à metáfora que trai um lirismo alienígena a tal literatura do macho – e que convoca o leitor a uma empatia imediata. Ricardo Lísias, o narrador-protagonista, tem não apenas uma gramática e uma sintaxe que pedem atenção e comisseração: ele faz da metáfora do corpo sem pele exposto às agruras do mundo um discurso do corpo do escritor, homem que precisa trocar de pele para se reinventar como gente capaz de escrever sobre o mundo¹⁵. É o corpo padecente quem assina, fraco no começo, forte no final¹⁶.

Dissemos acima que o primeiro título de capítulo era "Quilômetro um, um corpo em carne viva". Claro, ele se refere ao primeiro

¹⁵ Espelho da alma, arquivo de memórias físicas, interface entre o ser e o mundo, envelope da carne frente ao mundo no "mim-pele", segundo a noção de Didier Anzieu (Le moi-peau. Paris: Editions Dunod, 1985). A análise da temática da pele é rica e ultrapassa o volume desse artigo.

¹⁶ Ver os exemplos a seguir: 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 (p. 29). "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 (p. 78). "Parece que 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" (p. 217).

quilômetro de uma corrida. A maratona de São Silvestre tem 15 km e são 15 os capítulos de *Divórcio*. Já na p. 16, no primeiro capítulo, portanto, surge o tema da corrida. "Virei corredor porque, além da insônia, o divórcio me deixou com a respiração muito irregular" (p. 16). Paralelamente, a descoberta do diário e o sofrimento de Ricardo, de um lado, serão entremeados aos treinos de corrida e à feitura detalhada do livro, por outro: dor e superação sem alternarão sob o signo do martírio, tendo a própria realização da maratona e a materialidade final do livro em mãos do leitor como corolário de um laborioso sofrido percurso de conversão de vida em arte. O tom, porém, é sempre o de uma dor desesperada¹⁷. Explicando ao leitor o tempo inteiro sua situação psíquica e seu projeto para a vida e para o livro, revestindo a narrativa com um farto vocabulário físico-emocional, o narrador estabelece uma intimidade completa com o leitor.

Outra analogia pode ser estabelecida, essa de cunho mais filosófico: como se para alcançar uma espécie de ontologia absoluta do literário, através da qual o autor se permite escrever o real sem qualquer restrição ética ou mesmo legal, fosse necessário uma fenomenologia do corpo como narrativa em potência, não de forma psicanalítica (como foi

¹⁷ Vide o segundo título ("Quilômetro dois, um trem passando dentro de mim", p. 23), o quarto "Quilômetro quatro, só morro mais uma vez", p. 59), o sexto ("Quilômetro seis, um resquício de pele", p. 93), etc. Os outros emulam frases do diário marcadas no texto por tipografia diversa, em itálico, e que humilham Ricardo (como "Quilômetro oito, meu marido é só um menino bobo", p. 125).

o caso, por exemplo, de Doubrovsky em seu primeiro romance do gênero, *Fils*), mas como uma hermenêutica da provocação de cunho heurístico, que finalmente libertasse o texto e a voz que narra dessas amarras ético-legais. Para explicar como essa fenomenologia do corpo e essa hermenêutica da provocação se dão, vale compreender as noções merleau-pontyanas de "corpo objetivo" e "corpo fenomenal" utilizadas por LABROSSE (2008, 2009)¹⁸.

Ao analisar a obra em primeira pessoa (não-autoficcional) de Alain Bernard Marchand, Labrosse (2008, p. 65) conclui que, em seus romances, "é possível 'sentir' a presença do corpo na escritura, sem que esse seja sempre visível como um objeto". O corpo se coloca no texto via "efeito-personagem", não só por meio de descrições físicas ou da "alma", mas pela focalização, que o transforma em "corpo fenomenal", capaz de sentir o mundo e dividir, por meio de um "mim fenomenal" (2009, p. 24) tais sensações com o leitor. Esse narrador-personagem não precisaria se descrever para ganhar vida no texto. E nem faria sentido, sugere a autora.

Or, si le narrateur est par définition « voyant » et « sentant » — telles sont ses fonctions diégétiques —, il ne peut en même temps être vu, et à plus forte raison se voir lui-même, autrement que dans sa capacité à sentir et à percevoir le monde

¹⁸ A autora o utiliza para analisar a presença do corpo na literatura contemporânea canadense e assim o define: "Le corps phénoménal, en sa qualité d'entité voyante et capable de sentir, correspond à la réalité du corps des narrateurs (ou focalisateurs) par lesquels transite l'histoire, d'ou l'inscription dans l'écriture de la sensorialité, voire de la sensualité" (p. 24).

puisque son regard constitue la médiation entre le récit et le lecteur (2008, p. 72).

Citamos tal passagem para mostrar como tal raciocínio chega a um primeiro impasse. Ricardo Lísias, narrador-protagonista de *Divórcio*, faz o oposto. Ainda na primeira página do livro, o trecho abaixo segue descrevendo o corpo padecente:

Senti que tinha caído no chão (...) Estendi o braço direito e ele se chocou com a cama. Ardeu porque meu corpo estava sem pele. O caixão continuava ali. De alguma forma, meu queixo acertou o joelho esquerdo. A carne viva latejou e ardeu. Como o choque foi leve, não durou muito. A sensação de queimadura também passou logo. Mesmo assim, meus olhos reviraram. Alguns desses movimentos são claros para mim. Estão em câmera lenta na minha cabeça (p. 7).

Não parece à toa a alternância entre o possessivo (meu corpo, meu queixo) e o simples artigo definido (o braço direito, a carne viva): o sujeito que narra a realidade objetiva o faz ao passo que a sente como sujeito – a autoficção permite ainda ao leitor sorver o relato como testemunho, ainda que sob as suspeições que Agamben encontra em Primo Levi¹⁹. Na p. 123, quando o narrador dá a

¹⁹ Cremos que essa "promiscuidade que nunca se torna identidade" referida por Agamben (2008, p. 128) em relação às narrativas testemunhais do pós-guerra pode explicar algo da autoficção. Ou seja, essa impossibilidade ontológica do sujeito que diz eu na ficção de refletir a consciência de um eu real –na ficção ou antes dela – alimentaria uma dialética do estatuto da escrita que passa pelo leitor. O que ele assiste é à dissecação do "trauma" que surge da tentativa de efetuar um testemunho de si, mesmo que apenas entrevistado sob a indefinição estatutária. Se "todo testemunho é um processo ou um campo de forças percorrido sem cessar por correntes de subjetivação e de dessubjetivação" (p. 124); se o "sujeito do testemunho é quem dá

chave da obra, essa dimensão dupla-face fica ainda mais clara: "*E como resolveram brincar em cima do meu corpo nu, vou me expor mais uma vez.*" É justo essa dialética da identidade (o *si* como *eu* e o *si* como *outro*), dimensão complexificada do corpo do autor-narrador-protagonista alimentada pela indefinição estatutária alcançada pelas referências (incluindo a homonímia) que se coloca como espaço da narrativa autoficcional.

Segundo RICOEUR (2014), a identidade de um sujeito que se narra não é apenas pessoal, *idem*, mas relativa a si como um outro, *ipse*. A única forma de um sujeito se pensar como objeto é sua evolução no tempo, a dimensão narrativa de si. E única a forma de compreendermos, como leitores, a evolução de um sujeito narrado (ou no caso, que se narra) mantendo uma identidade plausível, se não de caráter, de palavra dada, é por meio da identidade narrativa, essa instância congregadora que brota ao fim de um texto envelopando a voz do sujeito — aqui, no caso autoficcional não aventado por Ricoeur, do sujeito que (se) diz eu.

Podemos ainda acionar BOUSTAMI (1996), que analisou o corpo na autoficção de Collete, para pensar como a voz em primeira pessoa (no caso de *Divórcio*, comprometida com procedimentos de

testemunho de uma dessubjetivação", o que o leitor assiste é à construção de um sujeito literário que se constrói ao desconstruir o outro, atrás de quem narra, o autor. Esse jogo, repleto de masoquismo e de sadismo voltar-se-ia assim para o que Agamben chama de resto: o que sobra do intrincado e traumático processo de referências cruzadas contido na escrita de si.

referencialidade, da assinatura às menções a obras e acontecimentos reais) dá origem a uma "escritura-corpo", entidade que surge no texto a partir do efeito de sensações e sentimentos, não de uma configuração representativa puramente ficcional, mas de um ser real, o autor. O que iria além da noção de "mito pessoal do autor", como sugere novamente Labrosse (2009, p. 15) ao aventar a "escrita do corpo" como pensa Deneys-Tunney. Esse mito, essa imagem de identidade fluida e composta, é percebido corporeamente, sobretudo em um romance que fala em primeira pessoa sobre um sujeito homônimo, e cuja voz narra o tempo todo, por meio de metáforas mais ou menos sutis, do corpo físico.

Do diálogo entre esses dois conceitos, identidade narrativa e escritura-corpo, surge a dimensão fenomenológica do sujeito que diz eu, central para pensarmos em seguida como o leitor, seu corpo, se relaciona com o corpo de quem se narra. MERLEAU-PONTY (2000, p. 132-3) definiu o corpo humano como "um ser de duas faces, por um lado, coisa entre coisas, por outro, aquilo que as vê e toca", logo pertencendo ao mesmo tempo à ordem do sujeito e à do objeto. Qualquer narrativa autobiográfica *strictu sensu* (ao menos desde Rousseau) tem, por isso, de saída, que enfrentar acusações de ficcionalidade absoluta de seu estatuto ou mesmo de má-fé de seu autor. Mas a autoficção traz um complicador: ela parte de algum ponto do real (que não se sabe bem qual) para chegar a algum lugar do literário (cuja distância em relação ao primeiro,

o que ensejaria sua dimensão representativa, não se conhece).

Mesmo trazendo a fenomenologia literária para o debate, Labrosse teme sociologizar sua análise e decide se restringir ao corpo romanesco de Kempf, como sistema de signos que produzem um corpo em um contexto preciso (p. 24), um corpo textual, jamais relacionado ao autor. Na autoficção, porém, não temos apenas um corpo escrito ou um corpo que escreve, mas um corpo que se escreve provocando o leitor a senti-lo como real, e mesmo hiperrealista: a consciência exacerbada de sua existência, como diria Brullote (APUD Labrosse, p. 20), convida o leitor a testar os limites da indefinição estatutária, sua recepção. A partir daí, concluímos que, na autoficção, efetua-se por completo a passagem do corpo-objeto do personagem realista ao corpo-sujeito da entidade supranarrativa autor-narrador-personagem.

É o que faz o solilóquio deprimente de um doente terminal à moda de Beckett em *Malone morre* que predomina em parte de *Divórcio* tornar-se ainda mais forte. *Divórcio* é um romance do testemunho e da confissão: seu tema é a violência sobre o sujeito, corpo e mente padecentes, e sua moral, dada a simplicidade fabular da história ao nível diegético, como a escrita pode curar esse corpo e essa mente.

O romance tem dois personagens: o narrador e sua ex-mulher. O corpo da ex-mulher é descrito por ela mesma, via trechos

do diário intercalados à narrativa em primeira pessoa do narrador. Não há um sistema prosopográfico definido, apenas toques autodescritos que impedem a visualização completa da personagem. Algo semelhante se dá com o corpo do protagonista. Presente em praticamente todas as páginas (a pele que arde ou se recompõem as pernas que fraquejam ou correm), o corpo do narrador mal se desenha. Alto, baixo, gordo, magro, branco negro? É como se a certeza de ser o corpo do autor não só a inspiração para o relato mas o próprio condutor de todas as ações físicas do livro bastasse para preencher as lacunas.

Para Labrosse (2009, p. 103), é normal inexistir unidade semiológica em romances em primeira pessoa. O que a autora chama de "corpo objetivo do narrador" é geralmente pouco visível, o que pouco importa, sugere: ele é passível de ser sentido por ser o "lugar da narração". O contrário se dá, diz, nos casos de sofrimento.

"Lors de ces épisodes, le lecteur est a même d'apercevoir le reflet du narrateur dans quelques rares prosopographies faisant appel au motif du miroir ou de voir son corps se tordre de douleur" (p. 106).

Ora, *Divórcio* é um relato de sofrimento. Por isso o corpo não desaparece, a não ser quando o sofrimento tematizado é tratado como material biográfico para um romance em primeira pessoa que se desenha aos olhos do leitor. O corpo aqui não visa nem a descrição que amplifica no texto a personalidade, a psicologia do personagem, nem o efeito de real esperado do realismo

tradicional: o narrador autodiegético não se tematiza enquanto corpo, mas narrativiza seu corpo em prol de um hiperrealismo, intencionalidade essa que orienta a persecução do mundo pelo sujeito que (se) narra e a inerente dialética do sujeito com o objeto. Assim, o esforço de focalização não-objetivo, hipersubjetivo, tende a fazer com que o corpo fale no lugar da mente, tornando supostamente honesto o efeito da sensação sobre o leitor.

Ao dividir essa visão de mundo e esse saber sobre si com o leitor, o romance aproxima o autor e o leitor numa única sensação. Sem ter de se esforçar para criar um efeito-personagem nessa configuração de homonímia autoficcional referencialmente balizada, *Divórcio* alcança assim essa "carne perceptiva" ou "carne sensitiva" (p. 179), que Labrosse pensa a partir da identificação absoluta do leitor: por meio de uma empatia intensa graças ao acesso à intimidade do narrador, garantido pela focalização em primeira pessoa (e, adicionamos, à referencialidade autoficcional), o leitor não visualiza um personagem, ele sente com o narrador – e o autor.

... parce qu'il fait appel surtout a nos pulsions, le corps percevant du protagoniste s'adresse a notre propre entité sensitive (extratextuelle). Interpellée par les sensations éprouvées par le corps d'autrui dont le point de vue nous est incidemment présenté de l'intérieur (et devient notre), notre enveloppe charnelle ne peut que prendre part, au même titre que notre

esprit, à la lecture du roman (pp. 199-200).

É quando os corpos do autor e do leitor se unem numa mesma fenomenologia. Se o texto é esse "espaço de sedução" no qual, como diz BARTHES (1979, p.10), a pele do leitor fricciona a do leitor por meio da linguagem, o que dizer da relação que se estabelece quando o corpo do narrador-protagonista se liga ao autor não só pela

homonímia e pelas referências ao real, mas também via uma performance literária, dentro e fora do romance (para alguns, extraliterária, ainda que a vejamos como parte de um mesmo ato literário contínuo)? Analisaremos, agora, como esse corpo age como performance dentro do romance e também *fora* dele, para então retomar a relação íntima entre quem narra e quem lê a partir da perspectiva da fruição erótica.

[O CORPO FORA DO ROMANCE: do epitexto à performance]

Mostramos acima como elementos diversos de intertextualidade, do paratexto "autoficção" às referências ao autor e outras pessoas reais, a romances realmente publicados com o nome do autor atribuídos ao narrador, etc., funcionam para o leitor como âncoras em um discurso de veracidade, levando-o a ler o texto como literatura e testemunho ao mesmo tempo. O uso de material biográfico referencialmente comprovável estabelece um diálogo formal (entre o romance e outros textos, entre a literatura e a vida) que ultrapassa a delimitação imaginativa do texto, para ligar-se a um universo textual mais amplo. Como diz SAMOYAULT (2005):

En introduisant des bribes ou des fragments d'objets étrangers à l'art, directement empruntés au réel, il s'agit de coller la vie dans l'art, de la faire apparaître sans transformation et de brouiller ainsi les

frontières entre l'art, la fiction et la réalité (p. 25).

Seu efeito possível é o de uma "mimese generalizada, onde tudo teria o mesmo grau de realidade ou de irreabilidade" (idem). Ou como, já dissemos, e suspender o estatuto ficcional do texto, permitindo que a realidade adentre a obra e obrigue o leitor a um pacto eticamente duvidoso, mas esteticamente prazeroso²⁰. Pois, se tais intertextos trazem à tona "a presença de um enunciador exterior à ficção que reflete sobre sua atividade e elabora ligações entre as palavras e as coisas" (p. 81), esse enunciador convida o leitor a participar de um jogo calcado

²⁰ Para a análise de como a suspensão ética age como suplemento estético no jogo entre autor e leitor na autoficção, ver artigo supracitado submetido à *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*.

na intertextualidade²¹. Em *Divórcio*, essa relação se torna ainda mais complexa dada a farta presença de um tipo diferente de intertexto, que GENETTE (1987) classificaria de *epitexto* em *Seuils*²².

No caso de *Divórcio*, todo esse arsenal de epitextos possíveis será utilizado no cerne de uma engenharia discursiva em torno da obra. E Lísias preparou o terreno muito bem. Fez circular por e-mail e via redes sociais um texto no qual expunha uma intimação extrajudicial enviada pelo advogado da ex-esposa (real) com ameaças à publicação por parte dele de informações de um suposto diário que teria sido escrito por ela e encontrado (e copiado) por ele, que continha ainda uma espécie de libelo em favor de sua liberdade criativa e da autonomia da literatura. Ali, conta a mesma história que está no romance, mas como sendo a vida dele, o autor, o escritor. Lê-se ali, por exemplo, a seguinte frase: “Xeroquei o diário para me resguardar”.

²¹ É o intertexto, aqui, justamente a ferramenta que permite ao texto ganhar seu “efeito totalizador” (idem); no caso, é ele que dá ao leitor acesso a um contato direto com os elementos teoricamente reais que atormentam esse autor-narrador-personagem em sua busca de uma escrita que comunique essa sensação real que a ficção realista tradicional, de forma geral, apenas persegue tentando representá-la.

²² Por *epitexto* o autor compreende todo texto ou elemento exterior ao texto do volume em questão, mas que a ele se refira por uma relação de pertencimento, mesmo que em outro suporte, como o midiático (entrevistas do autor sobre aquele livro, ou outra publicação, como ensaios ou comentários, nos quais comente sua prática literária, seus processos de criação. Cabem ainda na definição textos de cunho privado, como depoimentos do autor, sua correspondência, diários e qualquer outro texto que carregue a marca da autoria, ou uma relação com a gênese da obra e mesmo textos que não tenham relação direta com aquela obra especificamente, mas se relacionam à vida e à obra mais ampla do autor.

Pouco depois, publicou o primeiro conto na revista *Piauí*, no qual escrevia sobre o diário e sobre ter começado a correr para suportar o divórcio²³. Em seguida, publicou uma versão do que seria um primeiro capítulo do livro: fez cópias em casa e distribuiu a jornalistas e amigos. A versão em *pdf* e distribuída pela internet com o nome *Meus três Marcelos*. Em seguida, publicou outro conto de teor similar na mesma revista. Com a publicidade alcançada por essas etapas, deu uma série de entrevistas à imprensa²⁴, sedenta por informações sobre o livro sendo escrito. Meses depois saía *Divórcio*, com críticas nos jornais e vendas acima da média.

O que se vê é um processo de criação literária que trabalha em duas frentes concomitantes e interdependentes, a literária-ficcional e a biográfica-real. Em todos os textos há os mesmos temas: o diário, o divórcio, a feitura da literatura a partir do trauma, o narrador-escritor que sofre na pele a dor da traição e corre para retomar a saúde do corpo e da mente²⁵. Mas qual seria, para o leitor, a

²³ Lê-se na página 77 de *Divórcio*: “Procurei os manuscritos do conto *Divórcio*, que eu publicaria três meses depois, e percebi que os primeiros esboços datam do sábado.” O diálogo estabelecido entre romance e outros textos da vida real é inegável.

²⁴ Ver, por exemplo, a entrevista dada à Folha de S. Paulo, justamente o jornal onde, segundo AZEVEDO (2013, p. 104), trabalhara “Ana Paula Souza, ex-mulher do autor” retratada no romance como autora do diário: “Meu livro tem um ponto de partida pessoal e traumático e a partir dele criei um texto de ficção. A literatura não reproduz a realidade, mas sim cria outra.” (KACHANI, 2013).

²⁵ Tais documentos podem ser vistos como intertextuais, pois fazem parte não só do alcance e do tom da fruição/leitura mas da construção do livro como obra. E, mais especificamente, como epitextuais, visto que sua

relação estabelecida entre textos ficcionais publicados a partir do divórcio e sobre ele com o romance *Divórcio* propriamente dito, visto que há referências cruzadas entre tais textos²⁶?

Ao publicar e/ou fazer circular entre leitores textos que tratam das circunstâncias objetivas e verificáveis de sua vida privada (e, logo, da ex-mulher), Lísias liga vida e obra de forma inextricável. O tal diário (real) pode ou não ser o mesmo diário (ficcional) cujos trechos existem no romance: seu estatuto textual fica eternamente em suspenso, vagando entre o espaço da obra, o diálogo midiático a interpelação judicial e o mundo real²⁷. Para o leitor, o efeito dessa rede textual

relação com o romance é fisicamente externa, mas detém pertencimento indelével.

²⁶ "Quando faltavam duas semanas para terminar o curso de contos e 'Meus três Marcelos' já estava na metade, finalmente o primeiro texto que escrevi sobre tudo isso, 'Divórcio', foi publicado" (p. 165).

²⁷ O recém-lançado *Inquérito policial família tobias* (2016), última obra de Ricardo Lísias, parece repetir o procedimento e levá-lo um grau além, já que o documento inicial, de onde parte o autor para ficcionalizar sua obra posterior, é reafirmado como sendo real e como tendo um impacto real (inclusive do ponto de vista legal) sobre o autor. Um vídeo oficial produzido pela editora Lote 42 e disseminado nas redes sociais traz uma performance do autor sendo agredido e convida na uma performance teatral de fato, cujo protagonista seria o autor em pessoa atuando como... Ricardo Lísias. Mas cremos que a questão vai ainda mais longe. Com a exposição da intimação judicial, Lísias trouxe a público um lado mais agressivo de sua performance autoral, tentando talvez emular o que fazem autores como Christine Angot, que, acuados pela justiça de forma a não mais mesclar a vida privada de terceiros em seus projetos ficcionais, acabam tragando tal limitação para o próprio projeto literário, ficcionalizando-o em outros romances, ainda que mantendo por completo a referencialidade. Christine Angot e Camille Laurens, por exemplo, foram ambas condenadas pela justiça por danos morais e invasão da privacidade alheia. Nas palavras do juiz, Angot efetuou uma "pilhagem biográfica". Não nos parece despropositado imaginar que Lísias ansiava por uma continuidade na arena judicial onde pudesse estender sua performance autoral e logo tragá-la para sua obra ficcional. O que não aconteceu, para prejuízo, digamos,

é o de uma performance autoral inalienável, que permeará o romance e a voz atribuída a esse narrador-protagonista, que projeta no texto referências que anulam a distância entre narrador e autor, trazendo aos excertos textuais uma vida extra, real²⁸.

Em busca da determinação semântica de quem fala, o leitor entra no jogo dessa "máquina produtora de mitos", como sugere KLINGER (2007, p. 24)²⁹. Em vez de apagar a figura do autor que escreve uma história que ganha vida por si só, apanágio do realismo visto pela teoria literária pós-estruturalista, a autoficção convocaria o leitor a um enfrentamento direto, não apenas com a figura do autor, mas com o texto e seu processo de escrita revestidos de uma "ilusão da presença", como pensa Arfuch (2005, p.42)³⁰. Para tanto, o autor usa seu corpo, seu nome, sua imagem.

Um produto se interpõe entre a obra literária, o autor e o leitor, algo próximo do que

da complexidade da estratégia narrativa contida no projeto totalizante de *Divórcio*.

²⁸ Vemos aqui uma "poética da intertextualidade", na definição de Laurent Jenny (APUD Samoyault, 2005). O efeito que advém desse jogo de referências sobre o leitor, em termos de estatuto textual e posicionamento ético, e mesmo da *amplificação* dessas colagens quando adentram o texto principal, perdem sua tipografia específica e parecem ganhar vida na voz do narrador, é o de um mergulho no universo do interdito, da intimidade do outro. Uma obra como *Divórcio* ensinaria a anulação da distinção possível do estatuto entre ficcional e referencial, e logo da natureza ontológica da dimensão de verdade do sujeito que escreve e se escreve.

²⁹ Seria uma literatura que suscita sempre a "pergunta pelo lugar da fala", por meio da qual o leitor se torna uma espécie de inquisidor, investido de uma tarefa cabal: a de decifrar o código. O que está em jogo aqui é a própria relação entre real e ficcional, seja na construção da figura do autor, seja na definição do estatuto da história e, em última instância, da própria escrita literária.

³⁰ "A autoficção só faz sentido se lida como show, como espetáculo, ou como gesto" (p. 26).

Barthes (2002) chama de “corpo glorioso”: uma entrega quase completa, corpórea, do sujeito que escreve ao leitor, oferecendo, eroticamente, tanto o produto quanto sua origem. Essa entrega se dá pela performance dentro e fora do romance. Narcisismo e voyeurismo exacerbados, limites éticos e estéticos mesclados e ultrapassados, valor artístico (literário) em cheque, tais são os alvos da crítica mais conservadora; e, sugerimos, boa parte do interesse do leitorado pela autoficção. O interesse, assim, se refere ao todo do processo. E, supomos aqui, *depende* dele para se diferenciar de partida – ainda que faça uso de um discurso de que apenas o romance importe, como se o livro fosse apenas mais um romance ficcional qualquer³¹.

Interessante notar que tais referências tecem ainda um discurso paralelo, de cunho autobiográfico pseudo-intraficcional, que só corrobora a percepção pelo leitor de um autor real que se entrega e de uma intimidade sem limites, uma parceria, um pacto. Como se o leitor pudesse acompanhar a formação biográfica paulatina do escritor-narrador³², seu

diário de desvios não ficcionais, sua projeção em migalhas de realidade entrelaçados na ficção. A história de vida e a própria se complementam³³, com suporte do que Burgelin define como “autocomentador”, instância supranarrativa formada pela “superposição de quatro instâncias: o personagem, o narrador, o autor e o autocomentador, entre as quais se introduz um pouco de jogo, “sabiamente mantido” (p. 64). A obra problematiza a vida do escritor; sua vida problematiza a obra, num ciclo eterno de indecidibilidade que tem no leitor o foco de atenções³⁴.

Percebe-se, assim, que é essa figura, essa instância narrativa, o autor-narrador-personagem, que conduz deliberadamente o uso de todas as práticas elencadas de intertextualidade contidas no romance, fazendo com que essa performance intertextual se transforme em uma performance enunciativa, aberta, escancarada, mostrada ao leitor como um tabuleiro sendo jogado e do qual ele faz parte, mesmo após fechar o volume³⁵. Em suma, o que sobressai

³¹ Sobretudo se concordarmos com Schneider e com sua analogia entre a narrativa e o sujeito, ambos construídos como tessitura de empréstimos. Tal poética da intertextualidade contida ontologicamente na autoficção, traz não apenas uma obra que se constrói diante do leitor, mas permite vê-la como reflexo de um sujeito que se constrói enquanto narra, estabelecendo um paralelismo indissolúvel obra-sujeito, e isso sob o signo da indistinção ficção-real. Ou, como postula Samoyault, seria a prática do “espelho dos sujeitos” (p. 73): quando o enunciado, a enunciação e o sujeito que se constitui a partir daí se tornam indissociáveis. Uma vez identificada a autoria da voz, uma intimidade sem limites se cria.

³² Um exemplo de uma construção semelhante, mas ainda mais complexa, visto que a homonímia perfeita (autor-narrador-personagem) é rompida é a série de

livros de Philip Roth com o narrador Nathan Zuckerman. Alter-ego do escritor para muitos, Zuckerman perfaz na literatura um caminho em muito semelhante ao que Roth fez na vida real como escritor.

³³ As referências se repetem. Desde a página 16 de *O Céu dos Suicidas* (citado em *Divórcio* como sendo obra do narrador) o leitor sabe que o narrador em primeira pessoa também se chama Ricardo.

³⁴ Assim, Ricardo Lísias, autor-narrador-personagem que comenta sua vida passa a comentar sua escrita, numa escrita que ganha vida própria (e, por extensão, dela fala em outros textos, numa metanarração *ad infinitum*), A análise de como o autocomentador age é feita em outro artigo, já citado.

³⁵ Quando o hibridismo e a heterogeneidade ganham suplementos de verdade e intimidade perceptíveis,

dessa tecnologia da performance epitextual (em relação direta com a tessitura intertextual anteriormente analisada) é a garantia de que o corpo que sofre no romance é, em alguma medida, o mesmo corpo que sofreu na vida real que o leitor compartilha (em grau de intimidade crescente) com o autor, seu mundo de referência. É esse estatuto do corpo romanesco, ligado ao universo do autor e, logo, do leitor, que ganha terreno na autoficção.

impondo "um outro protocolo de leitura" (p. 81), como sugere Samoyault sobre Perec, cremos ser válido perguntar se não seriam essas notações referentes à realidade corpórea do autor uma outra espécie de efeito de real? Sem elas, *Divórcio* seria mais um romance em primeira pessoa, tendo como protagonista-narrador um escritor defrontado com a tarefa de escrever sobre a própria experiência (e a literatura é fértil em romances do tipo). Com tais notações, tais referências a um real próximo, presente, íntimo, eticamente delicado, o livro ganha ares de testemunho: se não o de uma confissão (no caso, da vingança da escrita), ao menos de uma aventura real, cujo produto jaz nas mãos do leitor.

[O CORPO DO AUTOR E O CORPO DO LEITOR: encontro carnal]

Analisamos até aqui o corpo em sua relação com o sujeito (múltiplo, mas de identidade acessível via narrativa) que diz eu e assina o texto, ao estatuto de ficcionalidade da autoficção e em sua dimensão de performance, autocomentário e outros textos a ele ligados fora do romance. A todo tempo, pensou-se tais questões dialeticamente, em relação ao leitor. Retomamos, agora com mais propriedade, a discussão no ponto onde se pensava a relação corpórea entre leitor e autor. E pensemos tal problemática a partir de uma estética fundada na pragmática do corpo na leitura³⁶, uma "cognição encarnada", como pensa PATOINE (2015)³⁷, que permita ao corpo do leitor encontrar o do autor por meio do corpo fictivo, textual³⁸, pautado pelo

"espetáculo do corpo", oferecido performaticamente, eroticamente, ao leitor³⁹.

Contra o "logocentrismo" das teorias da leitura, o autor sugere a "experiência total de um mundo ficcional", ou seja, uma "leitura empática" como experiência completa de romances onde o corpo surge como tema, mas também como ente que provoca no corpo do próprio leitor "respostas somáticas de tipo empático" (p. 12). À parte o cientificismo que tal proposta engendra (e que não nos interessa no momento), a proposta permite pensar o embate entre as noções de corpo nessa literatura marcada pelo sujeito que diz eu dentro e fora do romance com riqueza ímpar⁴⁰.

O corpo que chega ao leitor, aqui, não é apenas uma projeção fenomenológica do sujeito que se narra, apreendida pela via narrativa; é o corpo vivo de um narrador (e, no caso autoficcional, um narrador que não se

³⁶ A autoficção brasileira e mesmo *Divórcio*, de Lísias, já passaram pelo crivo de críticas diversas que apontaram a dissolução do sujeito, da (auto)enunciação, o jogo do estatuto (auto)ficcional, etc., sem apreender a questão concreta do corpo do autor. MAGALHÃES (2015) chega a falar do corpo como *corpus* sob a metáfora do escalpelado no romance (que vejo como exagerada, aliás), mas apenas tangencia a questão do corpo na recepção. Não se pensa o romance como corpo tocado pelo leitor.

³⁷ Com exceção do capítulo introdutório, os outros foram acessados em versão digital, *epub*, sem identificação numérica total, somente relativa ao capítulo. Daí a menção ao capítulo seguida da página.

³⁸ Patoine analisa romances contemporâneos americanos centrados nas sensações físicas. Seu *corpus*, específico, não o impede de alcançar uma teoria útil para entender a autoficção. Qual seria o valor literário de um tipo de obra que apele menos ao cognitivo e mais ao sensorial, no sentido de apelativo às sensações? Para o autor, o de propor uma experiência mais completa da leitura.

³⁹ Ainda que a produção literária contemporânea siga "intelectualizante", diz Patoine, "alguns escritores reivindicam seu pertencimento a uma cultura sensacionalista, na qual prolifera o espetáculo dos corpos, seja esportivo ou médico, violento ou erótico" (p. 14). O que fazem tais autores é consagrar-se aos poderes sensoriais do texto, "escrevendo o corpo fictivo para melhor impactar o corpo real do leitor".

⁴⁰ Se tais ficções "se querem performativas" (p. 15), buscando produzir um efeito sobre o leitor, elas o fazem a partir de um lugar da cultura, a partir do qual esse leitor empático apreende a energia sensual de um texto. Aqui, pensamos nessa explosão do biográfico (Arfuch, Sarlo, Viart). Já o autor busca apoio na neuroestética (p. 16) para renovar seu aparato conceitual e acessar o que ele vê como sendo uma produção literária consoante com a tendência cultural contemporânea.

dissocia mais do próprio autor real). E o corpo que o recebe não é apenas o de um leitor hermeneuta: é um corpo sensível que se permite viver a experiência do outro no próprio corpo do outro. Para acessar a dimensão empática da leitura, ao menos sua "versão forte", diz Patoine, tal leitor precisaria, idealmente, de uma "energia necessária", para mergulhar no lazer da ficção sem prender-se a um esforço hermenêutico. O objetivo não seria "dominar o texto" (p. 23), controlar a experiência ficcional, mas assim ser dominado por ele, a partir "mais de uma imersão do que da construção de uma interpretação totalizante" (idem).

Discordamos do autor quando opõe leitura empática e leitura crítica, a primeira ganhando terreno em detrimento da segunda. Na autoficção, ambas podem se fundir. *Divórcio* conjuga-as, permitindo ao leitor um posicionamento crítico como lazer: quando sua curiosidade, alimentada pelas estratégias narrativas do romance, busca o epitexto, as relações de referência e identidade entre autor e narrador-personagem, a especificidade do gênero autoatribuído paratextualmente, a entrevista que reafirma o narrador, etc. Tal leitura dupla permitiria uma análise comparativo-crítica, que tornar-se-ia um prolongamento do lazer na leitura, fomentada pelo voyeurismo, pela curiosidade, pelo acesso aos elementos em questão e pela própria cultura do sensacionalismo e do biografismo no qual se insere a rubrica *autoficção*.

É quando a leitura empática cria um leitor consciente, não academicista, mas voraz⁴¹. E o que esse leitor busca para saciar sua voracidade é o corpo do autor, esse "envelope carnal", como diz Patoine, que detém toda as vivências e experiências do mundo em potência narrativa. Falta apenas compreender como esse corpo é servido.

Creemos aqui que esse corpo é servido de forma erótica, no sentido merleau-pontyano de corpo-a-corpo, de relação entre duas presenças carnis que se produz no mundo dos sentidos, inclusive pela palavra escrita. Erótica é a percepção desse corpo, no

⁴¹ Patoine analisa *A million little pieces*, de James Fray, romance autobiográfico em primeira pessoa sobre a experiência de dor e superação de uma estadia em uma clínica de reabilitação. Ele destaca a construção da personalidade do narrador como herói viril, não apenas por suas ações de estoicismo frente à dor como pela economia sintática do texto, de frases curtas, repetitivas, simples, sem adjetivos. A coragem do narrador-personagem em relação à sua recuperação e ao livro que emerge dessa escrita se reflete no tipo de texto, o que facilitaria uma "imitação interior" (cap. 4, p. 4) e causaria uma identificação-simpatia-empatia imediata. Como se pode depreender da análise até aqui, o mesmo poderia ser dito do livro de Lísias. Mas o que força a leitura empática no caso de Fray, mais que o tema da dor/recuperação, o personagem, seu tom, sua sintaxe e vocabulário, diz Patoine, seria o gênero *autobiografia*, que tende a "atenuar a distância estética, crítica ou irônica entre o texto e o leitor" (cap. 4, p. 13), adicionando à ficção essa "intensidade do vivido" que BAUELLE (2003, p. 18) enxerga em tudo que toque o biográfico. Patoine menciona ainda a liberação de documentos legais por um site de celebridades desmentido parte das histórias ditas verdadeiras do romance, para dizer que tal "saga midiática" não importa para analisar a reação empática do leitor, já que não atrapalharia a "moral fácil" que emerge do relato de superação. Mas como não? Como mencionamos acima, analisando a complexidade da recepção de *Divórcio*, é justamente a performance autoral realizada dentro do romance pelas técnicas retórico-narrativas e fora deste pela estratégia epitextual o que permite a aproximação a um estatuto de verdade inerente ao testemunho, e o que impulsiona a empatia do leitor com o narrador a outro nível, por meio da identificação entre autor, narrador e personagem. No caso de Fray, tais documentos poderiam submeter o texto à rubrica *autoficção*.

próprio mundo, como espetáculo que é vivido, e não apenas compreendido:

La perception érotique n'est pas une *cogitatio* qui vise un *cogitatum*; à travers un corps, elle vise un autre corps, elle se fait dans le monde et non pas dans une conscience. Un spectacle a pour moi une signification sexuelle non pas quand je me représente, même confusément, son rapport possible aux organes sexuels ou aux états de plaisir, mais quand il existe pour mon corps [...]. Il y a une « compréhension » érotique qui n'est pas de l'ordre de l'entendement (MERLEAU-PONTY, APUD Patoine, cap. 3, p. 23).

A palavra é um gesto fonético, diz Patoine a partir de Merleau-Ponty, gesto autoral que, quando se constitui como texto, transforma-se ao mesmo tempo num corpo de sentido que leva a uma compreensão erótica (cap. 3, p. 28), que, portanto, não é da ordem do entendimento, mas da empatia, *Einfühlung*, e se faz no mundo, não na consciência⁴². É assim que se daria essa "fusão mimética" entre sujeitos em um corpo híbrido: quando olhamos um artista na corda-bamba, vivemos a empatia em relação a esse corpo no *próprio* corpo – como se houvesse uma separação, um transporte de nosso potencial sensório sobre o corpo do sujeito que atua:

"Le lecteur empathique ne vit pas les sensations évoquées par le texte comme étant complètement siennes, mais plutôt

⁴² Ao mesmo tempo que sente o texto como corpo, porém, o leitor reflete sobre ele. Sobretudo quando o texto é "sensacionalista" (idem), ou seja, focado nas sensações do leitor, seu objetivo é "fazer de sua ficção uma presença para o corpo de seu leitor" (cap. 3, p. 23). "C'est ainsi que la lecture empathique, comme toute lecture, oscille entre "compréhension érotique" et entendement rationnel, entre présence idéale et représentation, entre expression et explication" (idem).

comme celles d'un corps hybride, oscillant entre la perspective personnelle et l'étrangeté du « point de sentir » proposé par le texte" (cap. 3, pp. 34-35).

Quando o transporte é eficaz na leitura, acontece a "comunhão vocal" (cap. 3, p.42): é quando o leitor chega a habitar um corpo diferente, dando voz com seu corpo à voz do sujeito que narra, abraçando fisicamente a existência de um corpo romanesco que se mescla ao do próprio sujeito – sobretudo na autoficção, quando esse corpo mescla-se ao próprio corpo do autor real. A leitura empática, "experiência dolorosa, tátil, muscular e visceral, na qual o corpo do leitor faz eco aos estados sensoriomotores apresentados pelo texto" (cap. 4, p. 1), traz à tona, assim, uma compreensão erótica, "que repousa na presença de um corpo por um outro corpo: o corpo falante do texto por esse outro, subvocalizante, do leitor" (idem). Entre o percebido e o vivido jaz um "corpo entre-dois"⁴³, ao qual a comunhão de vozes por meio da leitura dá acesso. "Através dessa articulação interiorizada, o leitor se deixa possuir pelo ritmo, a entonação, o tom do texto que, em troca, o permite fazer momentaneamente a experiência do corpo falante e sensível" (cap. 4, p. 21).

⁴³ Daí a "tactilidade" (cap. 4, p. 17), "mergulho direto no corpo sensível do narrador" que daria origem ao que o autor chama de "corpo entre-dois", situado entre o lado objetivo da representação e o lado subjetivo da sensação, do sujeito que percebe um fenômeno como a literatura em seu próprio corpo. Esse corpo entre-dois seria "le site privilégié de l'expérience empathique du texte littéraire, comme une forme corporelle prosthétique faisant interface entre le sémiotique et le somatique" (cap. 1, p. 5).

E é na dor que esse contato se dá com mais força. Patoine identifica o *tópos* da dor como o mais típico do novo momento cultural contemporâneo, "sensacionalista". A dor, "lugar-comum do corpo-doloroso" (p. 17), é vista como modo mais possante de acessar o corpo do leitor⁴⁴, criar empatia direta, desconstruir a barreira que separa corpo fictivo e corpo real. Em Frey, diz, "o corpo sensorial e sofredor é a própria fonte da narração" (p. 32), e o "aspecto afetivo da experiência dolorosa" (p. 28), o *tópos* principal. Em *Divórcio*, a dor física, sobretudo no início, permite ao narrador traduzir sua dor existencial e moral (o que impregna os primeiros três capítulos e segue mais ou menos presente até o fim). Mas é dor assim mesmo, passível assim de uma "transferência empática" (idem) por meio da qual o leitor assume não o ponto de vista, mas o que Patoine chama de "ponto de sentir" (cap. 1, p. 16)⁴⁵.

É quando chegamos à dialética voyeurismo-narcisismo que autores como ARFUCH (2005) veem como central para compreender o boom biográfico nas narrativas contemporâneas e que críticos como VILAIN (2005) veem cabal para classificar a

⁴⁴ Patoine trabalha aqui com um conceito de leitor que podemos cruzar com Samouyault.

⁴⁵ Tudo em *Divórcio* reduz a distância estética e aumenta a proximidade háptica. Mesmo quando o narrador se arvora o papel de crítico de arte e bastião ético da sociedade capitalista, a sensação que passa é de um libelo produzido por uma dor que lhe investe do direito de fazê-lo. Como se a voz que se ouve (é essa o termo, ouvir) fosse a de um orador maluco no meio da rua de um mercado, cuja verdade indiscutível não está na semântica do que é dito, mas no tom e no próprio lugar de enunciação.

especificidade da recepção da autoficção – e que, somamos aqui, ganha o aporte sensual do testemunho velado por meio da rubrica autoficção. O objetivo (ou, ao menos, o efeito estético) do rol de procedimentos que identificamos em *Divórcio*, na esteira dos debates da autoficção contemporânea, parece ser, sobretudo, o de desfazer a transparência do corpo que se narra, dando-lhe a espessura e a opacidade de um ser vivo que possa ser fruído como tal. Não é apenas o corpo romanesco o que atrai o leitor de *Divórcio*. É o corpo sem estatuto que aponta para o autor real, é sua história real trabalhada literariamente, seu corpo que se projeta dentro e fora do romance sem interdições, antes de forma quase pornográfica ou mesmo médica.

Aqui, não parece ser o caso forte de um discurso sobre o corpo, mas o de um discurso *por meio* do corpo⁴⁶. O corpo de Ricardo Lísias não é exatamente o tema de *Divórcio*. É sim o sensório oferecido ao leitor de bandeja, a carne que jaz em seu prato e que alimentará esse acesso ilimitado à essência do autor - aquilo que sobrou da dessubjetificação vista por Agamben no testemunho do trauma, o resto mastigado do embate dos sujeitos, o néctar saboroso da completa nudez. Que essa carne pré-digerida, diferentemente do relato

⁴⁶ Claro, existe um efeito patêmico forte quando o discurso estético sobre o corpo do narrador-protagonista surge, mesmo que na voz da outra personagem, a ex-mulher, por meio dos trechos expropriados de seu diário. Ricardo é repulsivo, diz o diário. É esquisito. E Ricardo é real, assina o texto que se lê. Quão íntima, erótica (ainda que perversa, sádica é essa relação que se estabelece?)

do horror genocida, seja oferecida ao leitor, não como ação compensatória, mas como produto supremo de sua arte, não inviabiliza sua potência narrativa de compreensão erótica, de conjunção carnal entre sujeitos.

Pois o que a autoficção tem de mais interessante é exatamente a relação com o corpo do autor, como diz LAURENS (2008, p. 28): o resto dessa literatura é o corpo, morada do real vivido por quem escreve (p. 30). Para o leitor, ler é como tocar esse corpo, quem sabe até copular com ele; é obscuro, é íntimo, é uma experiência forte como poucas na literatura. O corpo sofre, o cérebro e o coração doem: enquanto a mente exprime seus segredos, o corpo exprime suas secreções: todo segredo e toda secreção são únicos, pois ligados a um corpo, uma voz, um sujeito⁴⁷. A própria linguagem é secreção de um corpo: quem diz isso?, perguntamo-nos sempre ao ler um texto em primeira pessoa (p. 29). E o segredo faz parte do real. "O Real teve lugar, o real tem um lugar, e esse lugar é o corpo. O corpo que escreve em luto secreta uma linguagem da falta" (p. 30). Quem não viveu e escreve não secreta, apenas imagina.

Tal defesa do direito de expor o corpo e sua secreção por meio de uma literatura que, dessa forma, investe-se de um caráter único, o da experiência vivida e compartilhada como nudez, como erotismo, partilha física, troca

carnal, e, porque não, canibalismo, não é feito tematicamente por Ricardo Lísias, narrador de *Divórcio*. E nem é preciso. A defesa da autonomia do literário traduz tal defesa do corpo na escrita. No caso de Lísias, ainda mais: o corpo surge não só como metáfora da experiência do trauma ou da autoria confessa, mas como imagem da masculinidade agredida, da humanidade questionada, da aniquilação do sujeito no próprio corpo, que perde a pele, fica exposto, oferece-se como carne viva ao consumo canibal do leitor.

"Meu corpo ferido, por mais que eu ainda perca energia, precisa portanto virar literatura" (p. 172), diz Ricardo Lísias, o autor-narrador-personagem. É quando seu corpo é devorado pelo leitor, não como representação imaginativa de uma realidade possível, mas como testemunho de uma vida sofrida biológica e narrativamente, que o ciclo da literatura se fecha. Tal intimidade, tal efeito patêmico não seria possível sem o arsenal intertextual utilizado por Lísias, sua performance *intra* e *extraliterária*, integrante de um projeto supranarrativo no qual o sujeito que chega ao leitor é feito de carne. Um sujeito diz, em viva voz: *não importa, leitor, quanto há de verdade ou ficção no que se lê, importa apenas que você veja, ouça, sinta o verdadeiro da vida, por meio do que eu digo, por meio do que diz minha voz, por meio do meu corpo.*

⁴⁷ Hervé Guibert faz algo semelhante quando oferece a degeneração de seu corpo e de sua psique causada pela AIDS intratável do fim dos anos 80 como ficção em marcha, num paralelismo entre vida e narrativa que lembra a lógica do diário íntimo, mas supera-a.

[REFERÊNCIAS]

- AGAMBEN, Giorgio. O que resta de Auschwitz: o arquivo e o testemunho. São Paulo: Boitempo, 2008
- ANDRADE, Fábio de Souza. A raiva do enxadrista. Revista Piauí. Outubro de 2013. Obtido em: <http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao85/questoesliterarias/araivadoenxadrista> - Acesso em: 8 de julho de 2016
- ANGOT, Christine. "Acte biographique": IN: Philippe Forest (dir.), Je & Moi, Nrf, n°598, octobre 2011, p.33.
- ARFUCH, Leonor. O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- AZEVEDO, Luciene. Ricardo Lísias: versões de autor. In: Chiarelli, Stefania. Dealtry, Giovanna. Vidal, Paloma (orgs.). O futuro pelo retrovisor: Inquietudes da literatura brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.
- _____. A autoria e performance. Revista de Letras, São Paulo, 47 (2): 133-158, jul./dez. 2007.
- BARTHES Roland. "Encore le corps". IN: Œuvres complètes, tome V, Seuil, Paris 2002.
- BAUDELLE, Yves, 2003, « Du roman autobiographique : problèmes de la transposition fictionnelle », Protée, vol. 31, no 1
- BOUSTAMI, Carmen. L'écriture-corps chez Colette. Villenave-D'Ornon: Fus-Art, coll. "Bibliothèque d'études féminines", 1993.
- LAURENS, Camille. Voix de l'autofiction. IN: BURGELIN, Claude, GRELL, Isabelle. Autofiction(s), actes du colloque de Cerisy-la-Salle. Lyon: PUL, 2010.
- COLONNA, Vincent. Autofiction & autres mythomanies littéraires. Auch: Tristram, 2004.
- GASPARINI, Philippe. *Autofiction – Une aventure du langage*. Paris: Seuil, Poétique, 2008.
- KACHANI, Morris. Ponto de partida para romance 'Divórcio' foi 'pessoal e traumático'. Folha de S. Paulo, São Paulo, 3 ago. 2013. Obtido em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/08/1320746-ponto-de-partida-para-romance-divorcio-foi-pessoal-e-traumatico.shtml> - Acesso em: 8 de julho de 2016
- KLINGER, Diana. Escrita de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica. 2ª Ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- LABROSSE, Claudia. De la notion d'objet a celle de sujet de l'écriture: le statut ontologique du corps dans le roman quebécois contemporain. Tese, Université d'Ottawa, Ottawa, 2009.
- _____. L'écriture du corps dans l'œuvre d'Alain Bernard Marchand. IN: DELOME, Julie, LABROSSE, Claudia. Écriture du corps, corps de l'écriture : la dialectique du corps-écriture dans le roman francophone au XXe siècle. Revue de critique et de théorie littéraire. Ottawa, Université d'Ottawa, 2008.
- KEMPF, Roger. Sur le corps romanesque. Paris: Seuil, coll. "Pierres vives", 1968.
- LÍSIAS, Ricardo, Divórcio. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2013.
- _____. O céu dos suicidas. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2012.
- MAGALHÃES, Milena. Itinerários, Araraquara, n. 40, p.61-74, jan./jun. 2015
- MEIRA, Pedro. "Como falar a verdade? A ética da ficção em Divórcio, de Ricardo Lísias". Celeuma, 2013. Acesso em: 6 de junho de 2015
- MERLEAU-PONTY, Maurice. O Visível e o Invisível. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000.

PATOINE, Pierre-Louis. Corps/texte. Pour une théorie de la lecture empathique. Cooper, Danielewski, Frey, Palahniuk. Lyon: ENS Éditions, coll. "Signes", 2015.

RAVETTI, G. "Narrativas performáticas". In: RAVETTI, G.; ARBEX, M. (Org.). Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas UFMG, 2002.

RICOEUR, Paul. O si mesmo como outro. São Paulo: WMFMartins Fontes, 2010.

SAMOYAUULT, Tiphaine, L'intertextualité. Paris: Armand Colin, 2010.

SARLO, Beatriz. Tempo passado, cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo e Belo Horizonte: Companhia das Letras e Editora da UFMG, 2005.

VIART, Dominique. Dis-moi qui te hante. Paradoxes du biographique. Revue des sciences humaines, n° 263 (juillet- septembre), 2001.

VILAIN, Philippe, Défense de Narcisse, Paris, Grasset, 2005.

A BODY ON DISH

Resumen:

This article examines how divorce, Ricardo Lysias, builds an authorial performance that not only shuffles his fictional status as offers the reader an author's body show in and out of the novel.

Palabras-clave: Body; Divorce; Ricardo Lysias.

