

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

FLORA VIGUINI DO AMARAL

**AUTOFICÇÃO E JUSTIÇA: DA LIBERDADE À RESPONSABILIDADE
DO AUTOR**

**VITÓRIA
2020**

FLORA VIGUINI DO AMARAL

**AUTOFIÇÃO E JUSTIÇA: DA LIBERDADE À RESPONSABILIDADE
DO AUTOR**

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Letras do Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Fabíola Simão Padilha Trefzger.

VITÓRIA
2020

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

A485a Amaral, Flora Viguini do, 1988-
Autoficção e justiça : da liberdade à responsabilidade do autor /
Flora Viguini do Amaral. - 2020.
218 f.

Orientador: Fabíola Simão Padilha Trefzger.
Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Literatura. 2. Ética. 3. Ficção. 4. Justiça. 5. Responsabilidade.
I. Simão Padilha Trefzger, Fabíola. II. Universidade Federal do
Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. III.
Título.

CDU: 82

Flora Viguini do Amaral

**“AUTOFICÇÃO E JUSTIÇA: DA LIBERDADE À
RESPONSABILIDADE DO AUTOR”**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais, da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutor em Letras.

Aprovada em 20 de fevereiro de 2020.

Comissão Examinadora:



Profa. Dra. Fabíola Simão Padilha Trefzger (UFES)
Orientadora e Presidente da Comissão



Profa. Dra. Rafaela Scardino Lima Pizzol (UFES)
Examinadora interna



Prof. Dr. Nelson Martinelli Filho (UFES)
Examinador Interno



Profa. Dra. Andréia Penha Delmaschio (UFES)
Examinadora Externa



Profa. Dra. Fabíola Simão Padilha Trefzger por
Profa. Dra. Keila Mara de Souza Araújo Maciel (UFSB)
Examinadora Externa

Aos meus pais, com carinho.

AGRADECIMENTOS

Escrever é um trabalho solitário, mas eu não estive sozinha durante os últimos quatro anos. Gostaria de agradecer a todos que de alguma maneira contribuíram durante os processos que envolveram a pesquisa e a escrita desta tese, especialmente:

à Rose, minha mãe, por me dar forças nos dias em que o pessimismo tomava conta de mim, por estar ao meu lado, sempre;

ao Edmar, meu pai, por me oferecer o suporte necessário para que eu pudesse continuar estudando;

às minhas avós, Aurora (*in memoriam*) e Heloisa; mulheres fortes que sempre me receberam com cafezinhos, abraços e um dedo de prosa;

ao meu segundo pai, José Renato, que além de me tratar como uma filha, também acredita nos meus sonhos e no meu esforço;

ao Rafael Guzzo, por ter sido companheiro, atencioso e amável. Obrigada pelo apoio e pela dedicação. Espero poder lhe retribuir algum dia;

aos meus irmãos, Lourenço, Eduardo e André, pela amizade;

à Fabíola, a melhor professora e orientadora que eu poderia ter. Aprendi muito com seus ensinamentos. Sou imensamente grata pelas leituras atenciosas, pela parceira neste projeto e por ter me guiado durante todo o processo deste trabalho. Eu não teria conseguido terminar a tese sem a sua ajuda;

ao Nelson, amigo que eu admiro muito. Obrigada por aceitar compor a banca examinadora;

à Andréia Delmaschio, à Keila Mara e à Rafaela Scardino, pela atenção e pela gentileza ao aceitarem fazer parte da banca examinadora. Eu nutro uma admiração e um carinho especial por vocês;

ao Lorenzo, meu afilhado, por trazer alegria e inocência em tempos estranhos;

à Ana Júlia, à Beatriz, à Leandra, ao Marcel, à Marihá, à Olívia, ao Pablo, à Rafaela, ao Vitor e ao Wagner. Fui agraciada não somente por ter essas amizades, mas também por ter a chance de conviver com pessoas inteligentes, íntegras e divertidas. Sem o apoio de vocês, o percurso teria sido triste.

À Capes — Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior —, pela bolsa concedida.

Que há entre a vida e a morte? Uma curta ponte. Não obstante, se eu não compusesse este capítulo, padeceria o leitor um forte abalo, assaz danoso ao efeito do livro. Saltar de um retrato a um epitáfio, pode ser real e comum; o leitor, entretanto, não se refugia no livro, senão para escapar à vida. Não digo que este pensamento seja meu; digo que há nele uma dose de verdade, e que, ao menos, a forma é pitoresca. E repito: não é meu.

Machado de Assis

RESUMO

A autoficção atrai a atenção de uma gama de estudiosos desde que o termo foi cunhado, em 1977, pelo professor e escritor francês Serge Doubrovsky. Nas últimas décadas, as principais pesquisas sobre o dispositivo contemplam o estudo de temas como gênero, recepção e efeitos estéticos em obras lidas como autoficções. Não obstante, a autoficção também suscita questões éticas: na contemporaneidade proliferam casos de pessoas que recorrem à justiça por sentirem que seu direito à privacidade foi violado em romances cujo autor desvela a própria vida e a de outros. Nessas querelas e polêmicas envolvendo obras autoficcionais há de um lado os escritores que exigem valer seu direito de expressão e, de outro, sujeitos retratados nesses romances que não querem ter a intimidade exposta. Assumindo a importância de uma discussão em torno dessas questões éticas e considerando que esse tema ainda é discutido de forma incipiente na produção acadêmica brasileira, esta tese pretende investigar como a justiça sistematiza e avalia a atitude do escritor nesses processos. Para o desenvolvimento dessa investigação, levarei em conta os seguintes questionamentos: há censura na produção literária recente? Escrever acerca dos outros, a começar dos mais próximos, sobre os quais são feitos comentários talhantes, exige responsabilidade do escritor? Como narrar o outro em obras lidas sob o prisma da autoficção? Essas questões serão relacionadas aos romances franceses *L’Inceste* (1999) e *Les Petits* (2011), de Christine Angot, *Histoire de la violence* (2016), de Édouard Louis, e *Le Livre brisé* (1989), de Serge Doubrovsky; bem como às obras brasileiras *Divórcio* (2013), de Ricardo Lísias, e *Os Visitantes* (2016), de Bernardo Kucinski, na busca de uma análise pormenorizada acerca de como os escritores colocam a si mesmos e outros em cena, ajustando o foco para as finalidades dessas escolhas e suas consequências tanto para a vida do autor como para a vida dos implicados. Para tanto, lançarei mão de um aporte teórico atinente aos tópicos discutidos. Em síntese: a) para tratar das noções de autor: Roland Barthes, Michel Foucault, Giorgio Agamben e Roger Chartier; b) Em relação à responsabilidade do escritor: Gisèle Sapiro e Agnès Tricoire; c) a respeito da literatura como instituição e a liberdade que ela fornece de “tudo dizer”: Jacques Derrida; e d) no que tange à ação ética: Marilena Chauí.

Palavras-chave: Autoficção. Justiça. Responsabilidade. Ética. Liberdade de Criação Literária.

ABSTRACT

The autofiction has attracted the attention of a range of scholars since the term was coined in 1977 by french professor and writer Serge Doubrovsky. In the last decades, the main researches about the device include the study of themes such as gender, reception and aesthetic effects in works read as autofictions. However, the autofiction also raises ethical questions: in contemporary times, cases of people who resort to justice proliferate because they feel that their right to privacy has been violated in novels whose author reveals their own lives and those of others. In these quarrels and controversies involving autofiction works there are writers on the one hand who demand their right to expression and, on the other, people portrayed in these novels who do not want to have their intimacy exposed. Assuming the importance of a discussion around these ethical issues and considering that this theme is still incipiently discussed in brazilian academic production, this thesis intends to investigate how justice systematizes and evaluates the writer's attitude in these processes. For the development of this investigation, i will consider the following questions: is there censorship in recent literary production? Does writing about others, starting with the closest ones, about which great comments are made, require the writer's responsibility? How to narrate the other in works read from the perspective of autofiction? These questions will be related to french novels *L'Inceste* (1999) and *Les Petits* (2011), by Christine Angot, Édouard Louis's *Histoire de la violence* (2016), and Serge Doubrovsky's *Le Livre brisé* (1989); as well as Ricardo Lísias' brazilian *Divórcio* (2013) and Bernardo Kucinski's *Os Visitantes* (2016), looking for a detailed analysis of how writers place themselves and others on the scene, adjusting the focus to purposes of these choices and their consequences both for the life of the author and for the lives of those involved. To this end, i will use a theoretical contribution regarding the topics discussed. In summary: a) to address the notions of author: Roland Barthes, Michel Foucault, Giorgio Agamben and Roger Chartier; b) Regarding the responsibility of the writer: Gisèle Sapiro and Agnès Tricoire; c) about literature as an institution and the freedom it provides for "to say everything": Jacques Derrida; and d) regarding ethical action: Marilena Chaui.

Keywords: Autofiction. Justice. Responsibility. Ethic. Liberty of Literary Creation.

RESUMÉ

L'autofiction a attiré l'attention de nombreux universitaires depuis que le terme a été inventé en 1977 par le professeur et théoricien français Serge Doubrovsky. Au cours des dernières décennies, les principales recherches sur le dispositif incluent l'étude de thèmes tels que le genre, la réception et les effets esthétiques dans des œuvres lues comme des autofictions. Cependant, l'autofiction soulève également des questions éthiques: à l'époque contemporaine, les personnes qui recourent à la justice prolifèrent parce qu'elles estiment que leur droit à la vie privée a été violé dans des romans dont l'auteur révèle leur propre vie et celle des autres. Dans ces querelles et controverses impliquant des œuvres d'autofiction, il y a des écrivains d'une part qui revendiquent leur droit à l'expression et, d'autre part, des sujets représentés dans ces romans qui ne veulent pas que leur intimité soit révélée. En supposant l'importance d'une discussion autour de ces questions éthiques et considérant que ce thème est encore à peine débattu dans la production universitaire brésilienne, cette thèse vise à étudier comment la justice systématise et évalue l'attitude de l'écrivain dans ces processus. Pour le développement de cette enquête, je considérerai les questions suivantes: y a-t-il de la censure dans la production littéraire récente? Est-ce que l'écriture sur les autres, à partir des plus proches, à propos desquels de grands commentaires sont faits, nécessite la responsabilité de l'écrivain? Comment raconter l'autre dans des œuvres lues dans la perspective de l'autofiction? Ces questions seront liées aux romans français *L'Inceste* (1999) et *Les Petits* (2011), de Christine Angot, *Histoire de la violence* (2016), d'Édouard Louis, et *Le Livre brisé* (1989, de Serge Doubrovsky; ainsi que les oeuvres brésiliennes *Divórcio* (2013), de Ricardo Lísias et *Os Visitantes* (2016), de Bernardo Kucinski, à la recherche d'une analyse détaillée de la façon dont les écrivains se placent eux-mêmes et les autres sur la scène, en ajustant la focalisation sur objectifs de ces choix et leurs conséquences tant pour la vie de l'auteur que pour la vie des personnes concernées. À cette fin, je vais utiliser une contribution théorique concernant les sujets abordés. En résumé: a) pour aborder les notions d'auteur: Roland Barthes, Michel Foucault, Giorgio Agamben et Roger Chartier; b) Concernant la responsabilité de l'écrivain: Gisèle Sapiro et Agnès Tricoire; c) à propos de la littérature en tant qu'institution et de la liberté qu'elle offre de «tout dire»: Jacques Derrida; et d) concernant l'action éthique: Marilena Chauí.

Mots-clés: Autofiction. Justice. Responsabilité. Éthique. Liberté de Création Littéraire.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 DA PLUMA AO MARTELO: AUTOFIÇÃO E JUSTIÇA	19
1.1 O <i>CORPUS</i>	24
2 O AUTOR NO BANCO DOS RÉUS	29
2.1 A MORTE DO AUTOR.....	31
2.1.2 Barthes e sua sentença.....	32
2.1.3 A função de Foucault.....	34
2.2 “IMPORTA QUEM FALA?”	36
2.2.1 Autor como gesto	36
2.2.2 A revisão de Chartier	42
2.2.3 Sistema de propriedade: os direitos do autor	45
2.3 O RETORNO DO AUTOR.....	50
2.3.1 Autoficção.....	53
2.3.2 Autoficções	54
2.3.3 Desdobramentos	61
2.3.4 O desvelamento do íntimo.....	63
2.3.5 Campo minado de palavras	65
2.3.6 Afinal, pode-se dizer tudo?	69
3 LIBERTÉ, EGALITÉ, FRATERNITÉ (RESPONSABILITÉ)	73
3.1 VIDA PRIVADA <i>VERSUS</i> LIBERDADE DE CRIAÇÃO	88
3.2 EDDY/LOUIS: O FENÔMENO LITERÁRIO NA FRANÇA.....	98
3.2.1 A história por trás de <i>Histoire de la violence</i>	106
3.3 A VAMPIRA DA LITERATURA	117
3.3.1 A condenação	120
3.3.2 Ato biográfico.....	127

3.4 EM DEFESA DOS ESCRITORES	129
3.5 CENSURA OU ISENÇÃO DE RESPONSABILIDADE?	134
4 PERSONAGENS À PORTA DO AUTOR.....	142
4.1 QUANDO A VIDA PODE VIRAR UM (MAU) ROMANCE.....	151
4.1.1 Liberdade e responsabilidade ética.....	156
4.2 AUTORES <i>VERSUS</i> PERSONAGENS	159
4.2.1 Lísias, o enxadrista	170
4.2.2 A casa de Kucinski.....	183
4.2.3 O direito à privacidade	192
5 DEFESA DE NARCISO	194
5.1 QUEM É NARCISO?.....	201
5.1.1 O Narciso que não se vê Narciso	206
REFERÊNCIAS	208

INTRODUÇÃO

“O que é autoficção?” Fiz essa pergunta pela primeira vez em 2013, durante uma conversa casual com um amigo que pesquisava, na época, esse neologismo controverso. Fiquei intrigada com a “novidade” e decidi com a minha orientadora e professora Fabíola Simão Padilha Trefzger que seria esse o tema da minha dissertação de mestrado. Foram dois anos lendo, estudando, lecionando e escrevendo sobre a autoficção. O resultado foi um trabalho intitulado *Autoficção em Borderline*, de Marie-Sissi Labrèche, defendido em fevereiro de 2016. Após a defesa, fui aprovada na seleção para doutorado no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), o mesmo no qual fiz o mestrado. Ao escrever o projeto de doutoramento, meu primeiro pensamento foi o de deixar a autoficção de lado — confesso que já estava um pouco cansada do tema — e pensei, então, em estudar outros aspectos da obra da quebequense Labrèche: tradução? erotismo? Hesitei. Num momento de reflexão, notei que algo sobre a autoficção ainda me instigava. Era cedo demais para abandoná-la. A fim de ir além do debate sobre as tentativas de teorização dessa palavra-espelho¹, disseminada e operada pelos escritores que se apropriam do termo para definir suas obras, pela mídia que a mobiliza a partir de entrevistas e resenhas e pelo meio acadêmico, afeito às discussões se a autoficção é ou não um novo gênero, decidi pesquisar acerca das questões éticas em romances que poderiam ser lidos como autoficções e do impacto dessas obras nas esferas judicial, acadêmica, midiática e privada (na vida do autor e, principalmente, na de seus próximos: cônjuges, amigos, filhos, colegas etc).

Após uma breve pesquisa, encontrei uma matéria intitulada “Autoficção nos tribunais”², da escritora, jornalista e professora de literatura Luciana Hidalgo, publicada em 2013 na revista *Época*. No texto sucinto, a autora disserta acerca das polêmicas que envolvem autores que insistem em romances do “eu”, ficcionalizando experiências afetivas e pessoais, do menor ao maior grau de criatividade. “Quando expõem questões íntimas, escritores franceses também violam a privacidade de seus maridos, mulheres,

¹ Expressão utilizada por Philippe Gasparini para se referir ao termo autoficção. Disponível em: <http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini>>. Acesso em: 20 jun. 2019.

² Disponível em: <<https://epoca.globo.com/colunas-e-blogs/ruth-de-aquino/noticia/2013/08/autoficcao-nos-tribunais.html>>. Acesso em: 20 jun. 2019.

amantes e filhos” (HIDALGO, 2013). Esse trecho me incitou a pensar sobre os temas que abrangem a total liberdade de expressão demandada por alguns escritores e seus editores que praticam a autoficção, mas que, a partir dessa “superexposição íntima e alheia”, são intimados a comparecer ao tribunal para dar explicações sobre suas narrativas, as quais conjugam dados reais e ficcionais. E, por tal acerto de contas com a justiça, esses escritores alegam viver em meio a uma censura de criação literária. A partir disso, a busca por casos de autores franceses que tiveram esse encontro com a justiça por infringir a privacidade de parentes, amigos e pessoas públicas foi se intensificando, moldando a tese.

Christine Angot, escritora francesa que costuma se inspirar em pessoas próximas de seu círculo de afinidades para compor os personagens de seus romances, adquiriu fama na França após ser condenada por difamar uma pessoa que se reconheceu em sua obra. Angot foi processada por Élise Bidoit, ex-mulher do marido da escritora. O motivo do processo foi a apropriação e a utilização de informações de documentos pessoais de Bidoit por Angot, que transmutou esses dados sigilosos em romance. A protagonista de *Les Petits* (2011) [*Os Pequenos*], Hélène Lucas, era inspirada em Bidoit. Além disso, a personagem foi retratada de maneira pouco elogiosa. Em *Les Petits*, Angot também expõe seus enteados, filhos de Bidoit. Materiais biográficos dessas crianças são rastreáveis na trama literária de Angot. Bidoit sentiu que não somente a própria privacidade havia sido invadida, como também a de seus filhos, menores de idade. Para tanto, ela recorreu à justiça francesa, que decidiu a favor dela, condenando Angot a lhe pagar uma indenização.

Casos como o de Angot não são raros na França. No país do lema “Liberté, Égalité, Fraternité”, escritores voltam ao banco dos réus para defender suas obras literárias, evocando o direito de liberdade de expressão e de criação literária. Em contrapartida, Angot integra uma lista de escritores que alegam viver uma censura, em pleno regime democrático de direito, uma vez que precisam arcar com indenizações ou mudar trechos de seus livros. Ao lado da autora francesa, podemos destacar nomes como Philippe Besson, Michel Houellebecq, Camille Laurens, Marcela Iacub, Patrick Poivre D’Arvor, entre outros. Esses escritores protestam contra as decisões da jurisprudência francesa, que na maioria das situações, decide em prol do indivíduo, seja anônimo, seja famoso, para que o direito à privacidade seja protegido, principalmente quando o sujeito for retratado de maneira infame como personagem. Mas por que essas

querelas literárias estão sendo discutidas e julgadas dentro de tribunais por advogados e juízes? Não seria a literatura uma instituição que transborda os limites de todas as outras instituições? Conforme afiança o filósofo franco-magrebino Jacques Derrida na obra *Essa estranha instituição chamada literatura* (2014), a literatura é recente no mundo ocidental e permite dizer “tudo” ou qualquer coisa, sem poder ser julgada ou acusada.

É justamente nessa instituição, sem compromisso político, ético ou legal, que Derrida enxerga a mais alta forma de responsabilidade, aquela que é correlata à liberdade plena de poder dizer tudo. Assim, pode-se dizer tudo na literatura? Sobre qualquer pessoa? Como explicar, então, as consequências e os efeitos dessa judicialização do literário? Se a literatura é uma instituição que garante essa liberdade de expressão, por que autores estão sendo processados e, frequentemente, condenados nesses processos?

A partir dessas questões, a que, então, vem esta tese? Começamos pelo primeiro capítulo, intitulado “Da pluma ao martelo: autoficção e justiça”. Nesta parte inicial, apresentarei uma revisão bibliográfica sobre produções acadêmicas que abordem a relação entre a instituição literária e a esfera judicial, ajustando o foco para os casos cujas decisões da justiça vão de encontro ao postulado por grupos de escritores que reivindicam o direito inalienável da literatura em se apropriar de material biográfico de vidas alheias. Ainda no capítulo introdutório, examinarei brevemente a produção acadêmica a partir das seguintes relações: a) autoficção e justiça; b) a recepção da imprensa e da crítica literária acerca de romances “lidos” como autoficções e c) ética e autoficção no *corpus* proposto nesta tese: *L’Inceste* (1999) [*O Incesto*] e *Les Petits* (2011) [*Os Pequenos*], de Christine Angot; *Histoire de la violence* (2016) [*História da violência*], do escritor francês Édouard Louis; *Divórcio* (2013), do escritor brasileiro Ricardo Lísias; *K. Relato de uma busca* (2011) e *Os Visitantes* (2016), do escritor brasileiro Bernardo Kucinski e *Le Livre brisé* (1989) [*O Livro quebrado*], do francês Serge Doubrovsky.

No segundo capítulo, cujo título é “O autor no banco dos réus”, descreverei o panorama histórico das mudanças sofridas pelo sujeito desde a crítica biográfica do início do século XX, que defendia a leitura de livros a partir da biografia daquele que assinava o romance, passando pela “morte do autor”, na década de 1960, até chegar à

expansão da autoficção, prática literária inserida no campo *das escritas de si*³. Utilizarei como aporte teórico as contribuições de Michel Foucault, de Roland Barthes, de Giorgio Agamben e de Roger Chartier sobre a noção de autor, bem como as colaborações de Evando Nascimento, de Vincent Colonna, de Jacques Lecarme e de Serge Doubrovsky acerca da autoficção.

No terceiro capítulo, cujo título é “Liberté, Égalité, Fraternité (Responsabilité)”, analisarei a liberdade que tem a instituição literária em relação a outras instituições, por meio das contribuições de Derrida, conforme explicado anteriormente; dissertarei sobre a responsabilidade do escritor com base nos estudos da autora francesa Gisèle Sapiro em *La responsabilité de l'écrivain* (2009) [*A responsabilidade do escritor*], cujo livro aborda a responsabilidade penal e ética do autor desde o século XVIII até o século XX. Para tanto, introduzirei um breve panorama histórico sobre a luta de escritores pela liberdade de criação literária na França e no Brasil e explanarei sobre como funciona a autonomia do “tudo dizer” no estado democrático de direito. As pesquisas empreendidas pela advogada francesa Agnès Tricoire acerca da liberdade de criação e de expressão literária a partir da obra *Petit traité de la liberté de création* (2011) [*Pequeno tratado sobre liberdade de criação*] também serão essenciais para essas discussões, uma vez que Tricoire defende a criação de leis específicas para a regulamentação eficaz de um direito à liberdade de criação e de expressão literária. No que tange à liberdade do escritor de produzir textos em contextos democráticos, lançarei o seguinte questionamento: como o autor deve escolher exercê-la e desfrutá-la? De forma responsável ou não? Ainda no terceiro capítulo, serão trazidos à baila os casos de autores franceses que foram convocados, em algum momento, a explicar suas obras na justiça, a partir de processos promovidos por amigos, parentes desses escritores ou celebridades, que não necessariamente têm relação próxima com o autor em questão. Para tanto, examinarei como *corpus* os romances *L'Inceste* e *Les Petits*, de Angot.

Histoire de la violence também vai compor o *corpus* a ser analisado no terceiro capítulo. O romance é do jovem escritor francês Édouard Louis. A história do livro é baseada no estupro e na tentativa de assassinato que Louis sofreu durante o Natal de 2012, no apartamento em que morava, em Paris. O escritor estava se relacionando amorosamente com um imigrante argelino, que atendia pelo nome de “Reda”. Subitamente, no primeiro encontro amoroso, Reda atacou Louis e fugiu. Após a

³ Expressão referente ao texto homônimo publicado em 1983 (FOUCAULT, 2004, p. 144-162).

denúncia, digitais do suposto agressor foram colhidas pela polícia francesa no apartamento de Louis. O suspeito em questão, contudo, somente foi preso quatro anos depois da circunstância violenta, em 2016, mesmo ano de publicação de *Histoire de la violence*. Publicado o livro, o acusado de estuprar o escritor, que havia sido preso por outros delitos, decide processar Louis por invasão à privacidade, alegando que as informações sobre o personagem argelino “o identificavam” no romance. “Reda” ainda declarou à justiça que não havia estuprado Louis e que a relação sexual foi consensual. A partir disso, Louis, pressionado pela imprensa francesa, se viu obrigado a comprovar que sua “verdade literária” era uma “verdade judicial”. Diante dessas polêmicas, examinarei o projeto literário de Louis no contexto dessas pejejas pelo “*tout dire*” em território francês.

Já no quarto capítulo, nomeado “Personagens à porta do autor”, apresentarei as questões éticas e estéticas envolvendo o livro *Fragmentos* (1998), de Benjamin Wilkomirski, uma vez que esse escritor suíço apresentou a obra em questão como sendo um livro de memórias de sua infância, um testemunho de um sobrevivente do Holocausto, quando, na verdade, era um romance. Wilkomirski não somente enganou leitores e críticos literários da literatura de testemunho, mas também a comunidade judaica, que o premiou e o convidou a dar palestras em vários países a fim de que o escritor compartilhasse seu depoimento. A partir desse assunto, inserirei uma discussão sobre a ação ética, a partir das contribuições da filósofa Marilena Chaui, e a utilizarei como subsídio para examinar algumas obras brasileiras, lidas à luz da autoficção. O *corpus* que analisarei neste capítulo é *Divórcio*, de Ricardo Lísias, *K. Relato de uma busca* e *Os Visitantes*, de Bernardo Kucinski.

A escolha de *Divórcio* se deve ao fato de que esse livro suscitou, desde sua publicação, diversas discussões éticas e estéticas porque o escritor, além de se colocar como “herói” de seus romances, também retrata os colegas, os amigos e até a ex-esposa como personagens de suas obras. Em *Divórcio*, Lísias descreve a ex-mulher de maneira pouco lisonjeira. O romance, lido como autoficcional, parece um acerto de contas sobre o fim do matrimônio do autor.

No que tange às obras de Kucinski, seu romance inaugural *K*. não será esquadrinhado nesta tese, mas seria impossível estudar *Os Visitantes* sem passar por ele, pois se trata da continuidade de uma mesma história. Resumidamente, as duas publicações possuem como enredo os desdobramentos que se seguiram após o sequestro

e a morte da irmã de Kucinski. Ana Rosa Kucinski Silva foi assassinada pelo regime militar brasileiro em 1974. A partir desse crime, Kucinski ficcionaliza parte do período dos anos de chumbo no país, colocando-se como personagem em *K* e como protagonista de *Os Visitantes*. Por meio desse *corpus*, definirei os contornos da tese pelo viés da responsabilidade do autor, uma vez que Kucinski escreve sobre assuntos polêmicos de maneira ética. O objetivo será e investigar a espetacularização em torno das obras em questão, bem como o papel da mídia e da crítica acadêmica na recepção e na circulação dos livros citados. Finalmente, investigarei como Kucinski escolhe praticar a autoficção em sua literatura de forma ética, afastando-se dos escândalos e, por isso, ausentando-se do “espetáculo midiático do eu”. Vale lembrar que Kucinski raramente é convidado para programas de audiência com a finalidade de apresentar suas obras. Lísias, em contrapartida, está sempre recebendo os holofotes, seja para críticas negativas, seja para críticas positivas. Quais as diferenças entre esses dois escritores que utilizam recursos semelhantes da prática autoficcional? Essas questões serão desenvolvidas de maneira aprofundada no quarto capítulo.

Vale ressaltar que dedicar análises a temas que envolvem o sujeito e a autoria, principalmente acerca do dispositivo autoficcional, não é um gesto meramente narcisista. Acompanhar a mudança do sujeito ao longo do tempo e a forma como este se legitima na contemporaneidade é, também, uma forma de observar o desenvolvimento da autoficção nesses últimos 40 anos, além de como esta prática influencia as relações entre a literatura e outras instâncias, como a justiça, a mídia, a crítica acadêmica etc. Para tanto, o quinto capítulo receberá o título de “Defesa de Narciso”, uma referência ao livro *Défense de Narcisse*, de Philippe Vilain (2005). Resumirei nesta conclusão o que foi discutido na tese, mas com foco no escritor e professor francês Serge Doubrovsky⁴, responsável pela criação do neologismo *autofiction*, em 1977.

“Umbiguista”, “narcisista”, a autoficção recebeu esses adjetivos da crítica literária. O mesmo ocorreu com escritores da prática, intitulados como “autores

⁴ Doubrovsky nasceu no dia 22 de maio de 1928 em Paris, filho de judeus. Após a Segunda Guerra, ele entrou para a Escola Normal Superior. Depois partiu para Dublin (1949-51) e, posteriormente, para a América (1955) onde começou sua carreira de professor de Literatura como especialista de Racine, de Molière e de Corneille. Desde então, ele manteve uma tripla carreira: professor de literatura francesa em grandes universidades americanas, crítico literário de revistas de prestígio e romancista em língua francesa. Além de *Fils* (1977), publicou *Le Jour S* (1963), *La Dispersion* (1969), *Un amour de soi* (1982), *La Vie l’instant* (1985), *Le livre brisé* (1989), *L’Après-vivre* (1994) et *Laissé pour conte* (1999). Em 2006, Doubrovsky retornou à França e escreveu seu último livro, *Un homme de passage* (2006). Doubrovsky morreu em 23 de março de 2017, em Paris, aos 88 anos de idade.

narcisistas”, “autocentrados”. Doubrovsky também foi considerado um “narcisista” da autoficção pela crítica francesa. Para explicar o motivo de tal rótulo, recorrerei ao mito de Narciso para comparar esse personagem da mitologia a Doubrovsky, examinando a postura que o escritor francês teve com sua segunda esposa, Ilse, ao retratá-la como personagem de *Le Livre brisé* (1989) [*O Livro quebrado*], e como ele se portou após a morte dela: Ilse se suicidou assim que leu o manuscrito de um capítulo de *Le Livre brisé*, que Doubrovsky havia lhe enviado por correspondência. Ela estava morando na França. Ele, nos Estados Unidos. O capítulo retratava o alcoolismo de Ilse. A esposa de Doubrovsky foi encontrada morta em seu apartamento em decorrência de uma overdose causada por excesso de álcool no sangue. A morte de Ilse, contudo, não impediu Doubrovsky de publicar *Le Livre brisé*. Diante disso, explicarei o porquê de Doubrovsky ter se distanciado da prática autoficcional. Investigarei também a postura de Doubrovsky ao colocar a si e outras pessoas, a exemplo de Ilse, como personagens de seus romances autoficcionais.

Sendo a literatura, portanto, uma instituição que permite dizer tudo, como afirma Derrida, as seguintes questões serão colocadas nesta tese: há censura na produção literária recente? Escrever acerca dos outros, a começar dos mais próximos, sobre os quais são feitos comentários cortantes, exige responsabilidade do escritor? Como narrar o outro em obras lidas sob o prisma da autoficção? Por gozar de total liberdade na literatura, o que o autor faz com esse livre-arbítrio? Deve desfrutá-lo com ou sem responsabilidade?

1 DA PLUMA AO MARTELO: AUTOFICÇÃO E JUSTIÇA

Desde que o termo autoficção despontou como uma nova prática literária, a partir da invenção do neologismo pelo professor e escritor francês Serge Doubrovsky, em 1977, estudiosos da literatura desenvolveram pesquisas com o objetivo de dicionarizar o dispositivo em questão. Proliferaram, desde então, comentários em jornais, artigos de especialistas, dissertações e teses⁵ que, mais tarde, deram origem a livros. Mais de 20 anos após a abertura do primeiro colóquio voltado para traçar a trajetória da autoficção, *Autofictions & cie* [Autoficções e Cia], organizado pelo professor Philippe Lejeune, na Universidade de Nanterre, na França, não é de admirar que a vastidão da fortuna crítica da autoficção exija uma seleção daquele interessado em estudá-la.

Entre o batismo, as defesas e as acusações envolvendo a autoficção, um olhar mais crítico é lançado para o escritor que decide autoficcionalizar-se no romance e, conseqüentemente, narrar a vida de outros personagens que o circundam: cônjuges, filhos, amigos, celebridades etc. A partir dessas produções literárias, alguns autores se viram obrigados a defender seus escritos diante dos tribunais, acusados de invasão à privacidade e, em determinados casos, de difamação, uma vez que a justiça intervém quando alguém de fora da obra literária se vê lesado por ela.

Diante de tal desafio, optei pela leitura dos principais livros que se dedicam inteiramente à autoficção e seleção de artigos, dissertações e teses que traçaram uma abordagem teórica próxima à proposta investigativa desta pesquisa. Rareiam trabalhos que mantêm uma ligação com a questão da liberdade de “tudo dizer” na literatura e a responsabilidade ética do autor em obras que podem ser lidas como autoficcionais. Para tanto, apresento uma revisão bibliográfica a partir do tema macro (autoficção e justiça, liberdade de expressão e responsabilidade do autor) para o micro (o *corpus* analisado), respectivamente nessa ordem. A seguir, apresento resumidamente análises de diversos pesquisadores brasileiros e estrangeiros sobre as questões citadas acima. Por meio do

⁵ Em 2019, há 139 dissertações de mestrado e 57 teses de doutorado sobre Autoficção registradas no banco da CAPES. Disponível em: <[https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#!/>](https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#!/). Acesso em: 19 dez. 2019. A maioria das produções, no entanto, aborda aspectos generalizantes da autoficção: gênero, estética, história etc. Quase não há dissertações e teses acerca da autoficção sob o prisma da responsabilidade e da ética do escritor.

posicionamento crítico sobre elas, já adianto alguns pontos que serão fundamentais para a leitura que pretendo efetuar.

Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea⁶ é a tese de doutorado de Anna Faedrich Martins, defendida em 2014, na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. A pesquisadora desenvolveu seu estudo acerca da autoficção em dois eixos: o que é autoficção e qual a relação entre a autoficção e a literatura brasileira contemporânea. Faedrich (2014) amplia o debate já existente acerca do dispositivo, problematizando-o no que tange ao aspecto mais discutido em torno da autoficção: um novo gênero literário, ainda em processo de adaptação. Faedrich realiza um mapeamento importante ao entrevistar uma gama de autores significativos que desenvolvem essa prática literária no Brasil, seja como críticos, seja como escritores literários. Assim, há entrevistas com Eurídice Figueiredo, Silvano Santiago, Ricardo Lísias, Evando Nascimento, entre outros.

No primeiro capítulo, “Autoficção: um centro, uns arredores, umas fronteiras”, Faedrich apresenta a história francesa da autoficção, desde seu batismo até a sua influência na literatura brasileira contemporânea. É interessante ressaltar que a autora também desenvolve o subtítulo “O que não é a autoficção?”, confirmando, assim, sua posição de que a autoficção é um novo gênero literário. No que concerne à defesa de Faedrich de que a prática autoficcional é apresentada como um novo gênero, eu discordo de tal proposição no segundo capítulo desta tese, com base nas ideias de Nascimento (2010). O escritor e professor brasileiro defende que aquilo que a autoficção possui de mais impressionante é justamente sua “ausência de compromisso com a verdade factual” (NASCIMENTO, 2010, p. 196). Assim, ele destaca o problema das delimitações de algumas práticas literárias, uma vez que, a exemplo da autoficção, não se pode encaixá-la em regras específicas, bem definidas. Isso porque a autoficção é produzida a partir de um jogo de indecidibilidade. Para tanto, a autoficção se assemelha mais a um dispositivo, a um efeito de leitura que uma nova versão de romance ou um novo gênero, como insiste Faedrich em sua tese.

A pesquisadora também lança questionamentos em torno da crítica (positiva e negativa) quanto às particularidades da autoficção. Ao final do capítulo, Faedrich analisa alguns romances que podem ser lidos à luz da autoficção, dentre eles: *Divórcio*,

⁶ FAEDRICH, Anna Martins *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea* / Anna Faedrich Martins. Porto Alegre, 2014.

de Ricardo Lísias, e *O falso mentiroso*, de Silviano Santiago. Por meio das obras analisadas, ela formula uma definição de autoficção, diferenciando-a da autobiografia. Para tanto, cita Doubrovsky, demonstrando que a distinção entre os dois conceitos já era uma preocupação para o criador do neologismo. Segundo Faedrich, Doubrovsky trabalhava com a ideia de que a autoficção é uma “variação pós-moderna da autobiografia” (apud FAEDRICH, 2014, p. 76), na medida em que ele desacreditava da possibilidade de reconstituição do eu, necessitando, assim, de uma palavra que suprisse essa escrita híbrida e fragmentada (FAEDRICH, 2014). Faedrich lembra, também, que na autobiografia “o pacto de veracidade traz consequências legais para o autor (ele é responsável pelo que afirma)” (2014, p. 19).

No segundo capítulo, “A autoficção na teoria e na prática literária brasileira contemporânea”, Faedrich realiza uma recapitulação acerca dos teóricos brasileiros que se debruçaram sobre os estudos da autoficção, citando Luciana Hidalgo, Eurídice Figueiredo, Luciene Azevedo, Ana Cláudia Coutinho e Evando Nascimento. O romance *A casa dos espelhos*, de Sergio Kokis, é o *corpus* analisado neste capítulo sob o prisma da memória e da autoficção.

No terceiro capítulo, “O perigo da autoficção: uma análise crítica”, Faedrich discorre sobre os problemas envolvendo questões judiciais em “obras autoficcionais”, oferecendo uma análise mais complexa de *Divórcio*, sem, todavia, discutir a questão da responsabilidade ética do escritor. Ao ressaltar a superexposição como o perigo da autoficção, quase sempre amenizada por seu caráter fictício, Faedrich aponta a polêmica envolvendo biógrafos e biografados, no contexto das biografias não autorizadas, no Brasil. Finalmente, no quarto capítulo, “Autor”, é desenvolvida a noção de autoria. O recorte feito pela autora é desde as discussões da década de 1960 sobre a morte do autor até a sua noção contemporânea. Para tanto, a pesquisadora analisa o romance *O filho eterno*, de Cristovão Tezza, sob o prisma da autoficção. Em suas considerações finais, a autora explica que é impossível trabalhar o tema da autoficção, ou até mesmo da escrita do eu, sem passar pelos teóricos franceses. Concordo com a estudiosa que a prática autoficcional desenvolvida no Brasil está intimamente ligada àquela da França, sendo necessário analisar os dois contextos no estudo de obras examinadas à luz da autoficção. Pode-se afirmar que a tese de Faedrich apresenta-se como um estudo significativo da autoficção, de sua gênese até a atualidade, com o foco ajustado para questões elementares, como superexposição do eu, diferenças entre gêneros literários, jogos

autoficcionais em romances brasileiros etc. Ao destacar as questões de invasão à privacidade em alguns romances brasileiros e franceses, no entanto, Faedrich não se aprofunda nessa área, esvaziando as discussões acerca de como responsabilizar-se diante da liberdade proveniente do fazer literário em estados democráticos.

Como dito anteriormente, dissertações e teses direcionadas ao tema “Autoficção e justiça” não foram encontradas no sistema da Capes, salvo a tese mais abrangente de Faedrich sobre a autoficção, que delinea o assunto da invasão à privacidade, mas sem descortiná-lo propriamente. No que tange aos artigos científicos, pode-se destacar também um interesse incipiente nesse assunto. Um artigo esclarecedor sobre as relações que envolvem escritores processados por terem “exagerado” na ficcionalização da própria vida e na de pessoas alheias é “Quando a justiça ganha (d)a (autoficção)”⁷, de Willian Vieira, publicado em 2016, na *Revista Criação & Crítica*. No trabalho em questão, Vieira (2016) analisa a relação entre processos judiciais e romances autoficcionais, privilegiado o exame de como a justiça se coloca como tema e como parte integrante da produção e recepção dessas obras. Para tanto, desenvolve um contraponto entre as decisões judiciais e as defesas de autores contrários a elas, como Christine Angot⁸ e Ricardo Lísias⁹, favoráveis ao direito inalienável da literatura em “pilhar” a realidade sem mascarar tal processo.

Vieira, primeiramente, avalia a obra da escritora francesa Angot, ressaltando as temáticas predominantes de seus livros. Em segundo lugar, destaca as polêmicas¹⁰ que envolveram Angot e seus familiares após a publicação de dois romances que retratavam a vida da autora e de seus parentes e conhecidos a partir de material biográfico rastreável. Por último, Vieira apresenta as discussões em torno da autoficção em solo brasileiro, conferindo destaque ao projeto literário de Lísias, “que não somente integra a justiça como tema de seus romances, como parte do processo de feitura de suas obras, tornando indissociável a vida que vira ficção da ficção que age na vida” (VIEIRA, 2016). Ainda que seja um artigo aclarador, Vieira não acrescenta o debate ético em torno dessas produções, conforme desenvolverei no quarto capítulo desta tese.

⁷ Vieira, W. (2016). Quando a justiça ganha (d)a (autoficção). *Revista Criação & Crítica*, (17), 146-166. <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v0i17p146-166>

⁸ Como dito na Introdução, Christine Angot é uma das escritoras cujos romances serão analisados no terceiro capítulo desta tese.

⁹ Ricardo Lísias é um dos escritores cujos romances serão analisados no quarto capítulo desta tese.

¹⁰ Os escândalos e polêmicas envolvendo Angot também serão discutidos no terceiro capítulo.

No artigo “A autoficção nos tribunais”¹¹, publicado em 2013 no site da revista *Época*, Luciana Hidalgo aborda o tema inserido no título de seu texto de maneira instigante e que serviu de inspiração para o tema desta tese, conforme dito na Introdução. A especialista em autoficção discorre sobre vários casos polêmicos em que “o ajuste de problemas familiares e conjugais na literatura” rende processos. Hidalgo inicia seu artigo pela França, onde a autoficção converteu-se num fenômeno que “vem se transformando em pendenga judicial” (HIDALGO, 2013). Para exemplificar essa ideia, ela destaca a situação¹² vivida pelo próprio Doubrovsky, o “pai da autoficção”, que, no romance *Le Livre brisé*, “contou tantos detalhes do alcoolismo de sua mulher, que ela, ao ouvir trechos lidos pelo próprio marido ao telefone (ele estava em Nova Iorque, ela em Paris), bebeu vodca até a morte” (cf. HIDALGO, 2013). O texto de Hidalgo incita a uma reflexão sobre a liberdade literária e das consequências negativas quando o escritor não adota uma postura ética diante do que narra.

Ainda sobre o tema “autoficção e justiça”, a professora e escritora Eurídice Figueiredo publicou, já ao final de 2019, um artigo considerável sobre as celeumas envolvendo escritores que praticam a autoficção e seus personagens da “vida real”. Intitulado “A autoficção e o romance contemporâneo”¹³, Figueiredo parte da noção da “extimidade”¹⁴ na vida privada e as mudanças que essa nova forma de o sujeito se expor configuram o romance na atualidade. A partir da extimidade, Figueiredo (2019) realiza um entrecruzamento entre a autoficção e o romance contemporâneo, que se “apropria de elementos da escrita de si a fim de dar a impressão de que é baseado em fatos reais”. O texto retoma autores como Marcel Proust, Roland Barthes, Marguerite Duras e Jorge Semprun com a finalidade de estabelecer uma arqueologia da autoficção no terreno francês. Em seguida, Figueiredo (2019) focaliza as contradições existentes nos debates

¹¹ HIDALGO, Luciana. A autoficção nos tribunais. Disponível em: <http://epoca.globo.com/colunas-e-blogs/ruth-de-aquino/noticia/2013/08/autoficcao-nostribunais.html>. Acesso em: 26 ago 2019.

¹² O fato ocorrido com Doubrovsky será retomado no quinto capítulo desta tese.

¹³ FIGUEIREDO, E. A autoficção e o romance contemporâneo. *Pós-Limiar*, v.2, n.2, p.125-139, 2019.

¹⁴ O termo “extimidade” (*extimité*) foi usado pela primeira vez pelo psicanalista francês Serge Tisseron, em *L'intimité surexposée* (2001). A reflexão sobre o assunto foi desencadeada por um *reality show* francês chamado *Loft Story* (que teve início em 2001). Tisseron faz uma distinção entre extimidade e exibicionismo, termo inadequado, segundo ele, para designar o comportamento dos participantes do programa de TV. Em sua concepção, a extimidade — movimento que leva cada um a desvelar uma parte de sua vida íntima, tanto física quanto psíquica — sempre existiu. A diferença é que ela não somente foi exacerbada, como passou também a ser reivindicada. De acordo com Tisseron, quando validamos a percepção que temos de nós mesmos, ao autenticar aquilo que mostramos, reafirmamos a necessidade que temos do outro. E, ao nos desvelarmos, o outro, por sua vez, também se desvela. Para tanto, Tisseron afirma que o desejo de extimidade não pode ser separado da busca relacional.

de críticos franceses que consideram a autoficção um “gênero” sem relevância, mesmo que ainda continuem a produzir livros e mais livros sobre o assunto.

O artigo de Figueiredo também suscita os problemas éticos que se apresentam a partir do momento em que os escritores decidem desnuda-ser em público, levando consigo familiares, amigos e celebridades. Como exemplo dessas questões, Figueiredo ressalta os casos envolvendo Doubrovsky e Angot, na França, e Ricardo Lísias, no Brasil.

1.1 O *CORPUS*

Para o desenvolvimento da revisão bibliográfica desta tese, o roteiro idealizado foi partir do tema “autoficção e justiça” e, em seguida, para o *corpus* analisado, de acordo com as obras selecionadas de autores franceses (Christine Angot, Édouard Louis e Doubrovsky) e brasileiros (Ricardo Lísias e Bernardo Kucinski) que estivessem intimamente relacionadas aos problemas éticos envolvendo o desvelamento de si e do outro de forma facilmente identificável na literatura.

Não foram encontradas, no Banco da Capes, teses e ou dissertações acerca da obra de Angot. Em contrapartida, alguns artigos fornecem análises sobre a relação da autora com a justiça. Figueiredo (2010), no artigo “Autoficção feminina: A mulher nua diante do Espelho”¹⁵, discorre acerca de duas autoras francófonas: Christine Angot e Marie-Sissi Labrèche. O objetivo principal do estudo é, no entanto, examinar a proliferação de narrativas de escritoras que relatam sua vida sexual, colocando-se como protagonistas, a partir do seu nome próprio. Figueiredo, portanto, apresenta a questão da autoficção de um lado e o tratamento dado à escrita da sexualidade de outro.

Em relação à leitura do livro *L’Inceste*, de Angot, Figueiredo (2011) apenas cita como a autora transmuta o que vive em ficções, sem se preocupar com os problemas judiciais que podem advir dessa ação de nomear e identificar celebridades e ou pessoas anônimas nas obras, criando uma emaranhada identificação com os personagens ali retratados.

¹⁵ FIGUEIREDO, Eurídice. Autoficção feminina: A mulher nua diante do Espelho, Revista Criação & Crítica, n. 4, p. 91-102, 2010.

No artigo “As tramas do incesto em Christine Angot e Adriana Lisboa”¹⁶, Figueiredo (2016) retoma a produção literária de Angot, mas desta vez *L’Inceste* é deixado em segundo plano. O objetivo de Figueiredo é propor uma leitura dos romances *Un amour impossible*, da escritora francesa, e *Sinfonia em branco*, da brasileira Adriana Lisboa, a fim de discutir a questão do incesto de pai com filha, por meio da sedução ou do estupro. A finalidade de Figueiredo, entretanto, é discutir mais a questão do incesto, presente em vários livros autoficcionais de Angot, do que propriamente a polêmica envolvendo a introdução do pai da escritora como personagem em seus romances que tratam do incesto. No romance de Lisboa, em contrapartida, o incesto é estudado apenas a partir do viés psicanalítico na ficção.

Em “Autoficção por procuração: genealogia de um romance-documento e seu impacto na leitura em *Sujet Angot*”¹⁷, Vieira (2017) comenta a produção literária de Angot, porém com foco na obra *Sujet Angot*, “rotulada pela crítica e pela academia como autoficção” (VIEIRA, 2017). De acordo com Vieira, o romance é baseado numa carta de Claude, ex-marido da autora. A partir da comparação do documento com outros textos de entrevistas de Angot com Claude, ficou comprovado, segundo Vieira, que o romance baseava-se em tais documentos pré-existentes e externos ao livro. Tendo em vista esse aspecto, o autor investiga a enunciação no romance de tipo confessional, “percebida na recepção como sendo uma única e autêntica missiva em forma de diário” (VIEIRA, 2017). Logo, o pesquisador discorre sobre o método, a prática, a escritura e a defesa da escrita, que se abrigam no estudo do percurso genético do processo criativo. Não há, contudo, análise de outros romances da autora, como *Les Petits* e *L’Inceste*, que fazem parte do *corpus* examinado nesta tese.

Pesquisas acadêmicas no Brasil sobre a obra de Édouard Louis são ainda mais raras do que aquelas produzidos a respeito dos romances de Angot. Ao buscar artigos sobre o romance *Histoire de la violence*, encontrei um trabalho destinado ao livro: “Violência e homossexualidade na autoficção contemporânea: A recepção do caso Édouard Louis”¹⁸(2017), de Willian Vieira. O texto propõe uma reflexão sobre a

¹⁶ FIGUEIREDO, Eurídice. As tramas do incesto em Christine Angot e Adriana Lisboa. Ipotesi- Revista de Estudos Literários, Juiz de Fora, 2016.

¹⁷ VIEIRA, W. Autoficção por procuração: genealogia de um romance-documento e seu impacto na leitura em *Sujet Angot*, Revista Manuscrita, n. 33, 2017.

¹⁸ VIEIRA, W. Violência e homossexualidade na autoficção contemporânea: A recepção do caso Édouard Louis. fólio - Revista de Letras, [S.l.], v. 9, n. 1, mar. 2018. ISSN 2176-4182. Disponível em: <<http://periodicos2.uesb.br/index.php/folio/article/view/3250>>. Acesso em: 19 set. 2019.

autoficção a partir da recepção de *Histoire de la violence*, romance em que Louis relata um estupro sofrido por ele numa noite de Natal. Vieira retoma a reviravolta midiática que ocorreu após a publicação do livro, em que o autor foi processado por atentado à vida privada por seu “suposto” estuprador. “Ao expor seu trauma de forma literária, mas mantendo-se fiel à história (incluindo os nomes reais), Louis não só causou a fúria de uma pessoa real, algo típico da autoficção na França, como trouxe à tona a violência silenciosa sofrida por homossexuais, inclusive quando decidem denunciá-la” (VIEIRA, 2017). O artigo de Vieira contempla também uma comparação do segundo romance de Louis com o primeiro, *En finir avec Eddy Bellegueulle*, carregado de análise sociológica. O objetivo de Vieira é mostrar, a partir da recepção, sobretudo na imprensa, a maneira como a violência contra o homossexual (estética e eticamente) é recebida quando denunciada sob a égide da autoficção. As contribuições de Vieira foram importantes para o entendimento de como a imprensa se apresenta como parte integrante de consolidação desses romances “autoficcional”, em que nomes e identidades de pessoas reais são inseridas numa matéria ficcional a fim de proporcionar uma experiência estética de autoexposição travestida, muitas vezes, de resistência política na literatura.

No que tange ao romance *Divórcio*, de Ricardo Lísias, uma série de trabalhos aborda a “coragem”, “a experiência estética”, “a crítica ao jornalismo”, mas poucos são os artigos que tratam da invasão à privacidade da ex-mulher do autor na obra em questão. A dissertação de mestrado intitulada “Reflexões sobre autoficção: uma leitura de *Divórcio*, de Ricardo Lísias”¹⁹ (2017), de Janaína Silva, investiga aspectos da escrita de si na contemporaneidade, mais especificamente no discurso autoficcional. Silva analisa a produção literária de Lísias, por considerá-lo como um “expoente da literatura de cunho autoficcional no cenário nacional”, uma vez que o autor faz uso de elementos autobiográficos em um contexto de ficção. O romance lido é *Divórcio*, devido ao relato híbrido, que mescla elementos autobiográficos e ficcionais. Ainda que Silva discorra sobre “um sujeito desestabilizado pelo trauma”, não há um contraponto acerca da necessidade de o autor responsabilizar-se eticamente ao relatar, por meio de diversos biografemas, o seu divórcio de uma pessoa “conhecida”, do jornalismo cultural brasileiro.

¹⁹ SILVA, Janaína Buchweitz e. *Reflexões sobre autoficção: uma leitura de Divórcio*, de Ricardo Lísias. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2017.

A dissertação de mestrado “Reflexos do eu: Ricardo Lísias e a publicização do sujeito autor na literatura brasileira contemporânea”²⁰ (2016), de Taissi Alessandra Silva, busca analisar *Divórcio* sob o prisma da mídia. Silva (2016) traça algumas relações entre a autoficção e a publicização do sujeito autor, imerso no universo midiático. Para tanto, a pesquisadora apresenta uma análise a partir dos romances de Lísias e de seus comentários na *Internet*. A atuação do escritor em redes sociais é um pormenor valorizado por Silva, uma vez que ela associa essa “exposição” do escritor como ferramenta para direcionar as referências que Lísias faz de suas obras no contexto da *Internet* para o plano da ficção. Outros romances de Lísias, além de *Divórcio*, são citados por Silva como narrativas midiáticas que apresentam estratégias de publicidade, como *O céu dos suicidas* (2012) e *Delegado Tobias* (2014).

Em “Autoficção e contemporaneidade: lendo *Divórcio*, de Ricardo Lísias”²¹ (2017), trabalho de conclusão de curso de Bruno Soares, defendido em 2017, na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), ainda que o pesquisador lance um olhar sobre as “possíveis críticas” de Lísias ao jornalismo, ele também aborda certas ambiguidades no romance, como a insistência na homonímia entre narrador, autor e personagem principal, bem como referências a elementos biográficos de Lísias no paratexto. Soares perscruta o projeto literário do escritor acerca das relações entre “vivido e inventado” na literatura e como isso pode interferir na vida de personagens ali retratados. Não há, entretanto, um aprofundamento sobre uma postura ética que o escritor deveria ter ao criar aproximações entre a personagem da ex-mulher no romance e da ex-mulher do autor.

No que tange ao romance *K. Relato de uma busca* e à novela *Os Visitantes*, ambos do escritor brasileiro Bernardo Kucinski, apenas o artigo “K. de B. Kucinski: Kaddish por uma irmã desaparecida”²² (2017), de Eurídice Figueiredo, fornece uma abordagem sobre uma postura ética ao relatar o outro nas escritas de si. Figueiredo apresenta a importância da continuidade da memória quando Kucinski decide escrever sobre temas de um passado nem tão distante assim, envolvendo pessoas que foram

²⁰ SILVA, Taissi Alessandra Cardoso da. *Reflexos do eu: Ricardo Lísias e a publicização do sujeito autor na literatura brasileira contemporânea*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade de Santa Cruz do Sul, Santa Cruz do Sul, 2016.

²¹ SOARES DOS SANTOS, Bruno. *Autoficção e contemporaneidade: lendo Divórcio, de Ricardo Lísias*. Rio de Janeiro, 2017. Monografia (Graduação em Comunicação Social/ Jornalismo) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação – ECO.

²² FIGUEIREDO, E. K. de B. Kucinski: Kaddish por uma irmã desaparecida. In: _____. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017. p. 125-143

sequestradas, torturadas e assassinadas pelo regime ditatorial brasileiro, que começou em 1964 e somente terminou em 1985. Figueiredo (2017) destaca, no seu breve artigo, como Kucinski se apaga para privilegiar o pai como protagonista de *K.*, deixando a busca implacável por Rosa Kucinski como mérito do patriarca. Figueiredo aponta ainda a expressiva contribuição de Kucinski ao se colocar em cena como personagem de *Os Visitantes* para discutir a recepção de seu primeiro livro e ensejar debates sobre como retratar o outro em narrativas do *eu*.

Numa breve pesquisa é possível notar que a autoficção tem sido escolhida como tema de investigação em uma expressiva quantidade de teses, dissertações e artigos nos últimos anos. Em contrapartida, rareiam trabalhos com a finalidade de perscrutar os desdobramentos da autoficção com relação à justiça e à responsabilidade do autor. Nota-se, a partir da revisão bibliográfica apresentada, que há um pequeno grupo de autores que se dedica à discussão da temática em questão. A proposta desta tese é, portanto, analisar como é a relação entre literatura e justiça em romances contemporâneos, cuja prática autoficcional é latente. Como a França, berço da autoficção, administra o direito à privacidade do indivíduo e o direito à liberdade de expressão nos tribunais? Qual é a postura dos escritores diante dessa celeuma? Qual é a responsabilidade do escritor que pratica a autoficção e expõe material biográfico de amigos, familiares e celebridades na trama ficcional?

Assim, esta tese propõe, a partir dessas questões, como dito anteriormente, uma análise com o seguinte *corpus*: *Histoire de la violence* (2016), de Édouard Louis; *Les Petits* (2011) e *L'Inceste* (1999), de Christine Angot; *Divórcio* (2013), de Ricardo Lísias; *K. Relato de uma busca* (2011) e *Os Visitantes* (2016), de Bernardo Kucinski e *Le Livre brisé* (1989), de Serge Doubrovsky. No que tange à teoria, serão utilizados os estudos acerca da perspectiva teórica da autoficção, por meio da contribuição de pesquisadores, como Evando Nascimento, Serge Doubrovsky, Eurídice Figueiredo, entre outros. Também serão basilares as contribuições de Jacques Derrida, sobre o poder da instituição literária, de Gisèle Sapiro, no que tange à responsabilidade do escritor, e de Marilena Chauí, acerca da ação ética.

2 O AUTOR NO BANCO DOS RÉUS

“Digamos nosso pensamento inteiro ou não digamos nada.”

Gustave Flaubert

“Madame Bovary, c’est moi” [Madame Bovary sou eu]. Uma das frases mais célebres do escritor francês Gustave Flaubert não foi jamais escrita por ele. Não a encontramos em nenhum livro do autor, sequer em alguma carta, diário ou nota. Com efeito, a frase acima foi proferida por Flaubert em resposta a um juiz quando este lhe perguntou durante o seu julgamento em 1857 quem teria sido o modelo de inspiração para a personagem Emma Bovary, protagonista de *Madame Bovary* (SCOTTI, 2003)²³. Assim como outros escritores realistas e naturalistas, Flaubert virou alvo de repressão por ofensa aos “bons costumes”, perseguição que se inicia em meados do século XIX, na França. A obra em questão, naquela época, havia sido entendida como algo que maculava os valores sociais, tendo em vista que a protagonista comete adultério, resultando na destruição de sua família e de sua fortuna, provocando-lhe a ruína. Embora tenha sido absolvido, ao contrário do poeta francês Charles Baudelaire, que é julgado e condenado poucos meses mais tarde por seu livro de poemas *Les fleurs du mal*, a defesa de Flaubert precisou convencer o júri de que *Madame Bovary* não passava de um romance “moral” e de que, em momento algum, poderia ser interpretado como apologia do adultério. O advogado do escritor, Marie-Antoine-Jules Sènard, defendeu que a personagem Emma foi, apenas, contaminada pelos efeitos nocivos de livros ruins, já que a heroína teve acesso a um tipo de literatura romântica proibida em sua infância, combustível para a criação de ideias e de desejos de ascensão social a qualquer custo. “O fato é que Flaubert é absolvido em nome daquilo por que fora condenado: os supostos efeitos nocivos dos livros ruins” (SAPIRO, 2013, p. 14).

Moral e bons costumes, blasfêmia, combate à pornografia e proteção da infância, direito à privacidade, entre outros argumentos foram utilizados para a imposição de limites, no âmbito judiciário, no que tange à liberdade de criação na literatura. Essas tensões tenderam a aumentar no século XIX, na Europa, porque a justiça passou a priorizar o direito civil, individual do sujeito, deixando valores coletivos em segundo plano. Dois séculos depois, a justiça segue traçando limites para a literatura, levando

²³ SCOTTI, S. *A estrutura da histeria em Madame Bovary*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2003.

autores aos bancos dos réus para que expliquem suas obras, sendo *Madame Bovary*²⁴ um caso entre inúmeros exemplos do que pode ou não a literatura. Se há ou não um limite para esta instituição (a literatura), é um assunto que será trabalhado nas próximas páginas.

Tratar a obra como se ela fosse a realidade é um contrassenso. Madame Bovary não existe senão no papel. Porque a obra se dirige aos sentidos tanto quanto à razão (ainda que essa visão kantiana da obra seja discutida pelas teorias estéticas modernas, não me parece que ela tenha sido definitivamente invalidada, e eu vou me referir a ela, na medida em que ela se assenta sobre a autonomia da arte), não é possível reduzi-la a um discurso lógico. Porque julgar uma obra envolve habilidades específicas, uma conduta estética que não é conduta moral nem conduta filosófica, fazer um julgamento é sempre arriscar uma interpretação²⁵ (TRICOIRE, 2011, posição kobo 8 12).²⁶

Além dos conhecidos casos de escritores renomados franceses que estiveram perante os tribunais de júri para enfrentar processos abertos contra suas obras, existem tantos outros em diferentes níveis de complexidade. No final das contas, o que há em comum entre esses autores é que, “no banco dos réus, nas garras da acusação, nas mãos da defesa, o escritor aguarda a palavra final da sentença enquanto assiste ao ritual jurídico em torno do literário, do fazer artístico, agora em julgamento” (BOUDOU, 2005, p. 17).

Ao realizar a leitura de *Madame Bovary* é possível relacionar esse livro ao nome de Flaubert e, nessa relação, compreender que há, além de um reconhecimento artístico, a questão do direito autoral. Para o filósofo francês Michel Foucault (2001), a associação de um discurso a um indivíduo esteve, por muito tempo, inserida na esfera judicial sob forma de responsabilidade penal, uma vez que o anonimato, aceito na Antiguidade, não era mais suportado nos séculos XVII e XVIII, tornando a assinatura de um romance passível de punição na justiça. Antes de adentrar a seara que envolve a repercussão de obras que trouxeram consequências para o autor após serem publicadas, deve-se colocar uma lente de aumento na questão da autoria. Para tanto, a discussão

²⁴ Émile Zola, consagrado escritor francês, foi processado em 1882 por alguém que se reconheceu em seu romance. Foi o primeiro caso identificado pela jurisprudência francesa. Alguns anos depois, Jules Verne ganhou um processo de difamação contra o engenheiro Turpin, que se reconheceu como personagem de *Face au drapeau*, segundo Françoise Lavocat (2016, p. 279).

²⁵ “*Traiter l’œuvre comme si elle était la réalité est un non-sens. Madame Bovary n’existe pas autrement que sur le papier. Parce que l’œuvre s’adresse aux sens autant qu’à la raison (bien que cette vision kantienne de l’œuvre soit discutée par les théories esthétiques modernes, il ne me paraît pas qu’elle a été définitivement invalidée, et je m’y référerai, pour autant qu’elle assoit l’autonomie de l’art), il n’est pas possible de la réduire à un discours logique. Parce que juger une œuvre fait intervenir des capacités spécifiques, une conduite esthétique qui n’est ni une conduite morale ni une conduite philosophique, énoncer un jugement, c’est toujours risquer une interprétation.*”

²⁶ Todas as traduções são minhas, salvo quando, no texto, for indicado o tradutor.

sobre a célebre conferência “O que é um autor?” (FOUCAULT, 1992), apresentada no Collège de France, em Paris, em fevereiro de 1969, e as análises posteriores sobre esse assunto executadas pelos estudiosos Giorgio Agamben e Roger Chartier serão basilares para o desenvolvimento deste capítulo. Faz-se necessário, no entanto, contextualizar, brevemente, a figura do autor no início do século XX.

2.1 A MORTE DO AUTOR

Um movimento que já ocorria desde o século XIX, mas que teve seu auge, principalmente na França, durante a primeira metade do século XX, era o de escritores e da crítica literária que defendiam o uso da biografia do autor como chave para leitura da obra. Entre os que se destacavam por tal defesa estava Sainte-Beuve. A crítica biográfica tinha o objetivo de identificar a voz do autor nos livros, a partir de um conhecimento prévio de sua biografia, para esquadrihar e descobrir suas confidências escondidas e disfarçadas pela ficção. Do lado oposto, nomes como Stéphane Mallarmé e Marcel Proust criticavam a utilização de biografias como caminho para o entendimento da obra, uma vez que isso criava uma celeuma entre as ideias do escritor empírico e do escritor-criador.

Um livro é o produto de um outro *eu*, diferente daquele que manifestamos em nossos hábitos, na sociedade, em nossos vícios. Esse eu, se quisermos tentar compreendê-lo, é no fundo de nós mesmos, tentando recriá-lo em nós, que poderemos chegar a ele²⁷ (PROUST, 1954, p. 127).

Segundo Eurídice Figueiredo (2013), a argumentação de Proust contra o método de Sainte-Beuve indica que a falha do crítico se baseia na busca de tentar descobrir o autor por meio do estudo do homem, utilizando como suporte os depoimentos daqueles que o conheciam, que lhe eram íntimos. Para Proust, havia uma distância entre o homem e o escritor. “Sainte-Beuve teria avaliado mal os escritores, mesmo os seus contemporâneos, que conheceu bem (como Baudelaire), tendendo a preferir os medíocres, os que agradavam o público de sua época” (FIGUEIREDO, 2013, p. 15).

Ao privilegiar a linguagem e o projeto estético, o escritor francês Roland Barthes se colocou contra a crítica que enfatizava o peso da biografia como determinante para o

²⁷ “*Un livre est le produit d'un autre 'moi' que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. Ce moi-là, si nous voulons essayer de le comprendre, c'est au fond de nous-mêmes, en essayant de le recréer en nous, que nous pouvons y parvenir.*”

entendimento da obra do autor. Vale destacar que o auge do movimento estruturalista, na segunda metade da década de 1960, também foi fundamental para dar força à dessacralização da figura do autor, apagando a ideia de que este seria o único detentor do sentido de seu texto. É opondo-se à escuta da voz do autor que os estruturalistas abrem um leque para o estudo de como o sujeito é falado pela linguagem.

2.1.2 Barthes e sua sentença

É no século XX, mais precisamente durante o apogeu do movimento estruturalista, na década de 1960, que duas conferências representativas contribuíram fortemente para abalar a figura do autor: a primeira foi a “A morte do autor” (1968), de Barthes, e a segunda foi a já mencionada “O que é um autor?” (1969), de Foucault²⁸. A crítica de Barthes é endereçada aos críticos que priorizavam a leitura de biografias para a compreensão da obra do escritor. Ao atingir o reino do autor, Barthes também atinge o reino do crítico. Para ele, uma vez que o narrado vira texto, o autor vem a óbito.

[...] a escrita é a destruição de toda a voz, de toda a origem. A escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve (BARTHES, 1987, p. 49).

Como dito anteriormente, a crítica biográfica da época estava empenhada em identificar a voz, no caso do autor, que forneceria pistas nas entrelinhas da ficção. Vale destacar que, além dos estruturalistas e de nomes importantes como Barthes e Foucault, o Surrealismo também ajudou a abalar essa noção de Autor-Deus (expressão utilizada por Barthes) como detentor do sentido do texto:

O Surrealismo enfim, para ficarmos por esta pré-história da modernidade, não podia atribuir à linguagem um lugar soberano, na medida em que a linguagem é sistema, uma subversão direta dos códigos — aliás ilusória, porque um código não se pode destruir, apenas podemos ‘jogá-lo’ — mas, ao recomendar sem cessar a ilusão brusca dos sentidos esperados (era o famoso ‘safanão’ surrealista), ao confiar à mão a preocupação de escrever tão depressa quanto possível o que a própria cabeça ignora (era a escrita automática), ao aceitar o princípio e a experiência de uma escrita a vários, o Surrealismo contribuiu para dessacralizar a imagem do Autor (BARTHES, 1987, p. 50-51).

²⁸ É importante destacar que, dois anos antes da conferência “O que é um autor?”, Foucault ficou famoso subitamente a partir da publicação de *As palavras e as coisas* (1966), o que fez crescer a expectativa do público a partir do tema anunciado para o evento de 1969, na Sociedade Francesa de Filosofia.

A construção da importância da imagem do autor se deu por meio do positivismo e do capitalismo, pois, para Barthes, o autor nada mais é que uma personagem moderna que foi produzida pela nossa sociedade, “na medida em que, ao terminar a Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio pessoal do indivíduo, ou, como se diz nobremente, da pessoa humana” (BARTHES, 1987, p. 49).

Dessa forma, o afastamento da imagem do autor ocorre, portanto, no momento em que o texto é feito e lido. A partir disso, segundo Barthes, emerge a noção de *scriptor moderno*, ou seja, o autor não é mais visto como o pai de sua obra, detentor de seu sentido, uma vez que o texto é feito no *aqui e agora* da leitura. Seu conteúdo está na enunciação, destinada à emissão de um discurso. Além de uma fileira de palavras, o texto é, para Barthes, um “espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura” (BARTHES, 1987, p. 52).

Com o afastamento desse Autor-Deus, perde-se o intuito de desvendar e revelar as pessoas que estariam por trás das personagens de um romance, a partir do uso da biografia como chave de leitura do texto. Isso acaba por afetar diretamente a crítica, uma vez que o crítico tomava para si o papel de encontrar o significado do enredo por meio do conhecimento prévio da vida do autor, a fim de explicá-lo e, portanto, vencê-lo. Na época, a imagem do “criador” impunha ao livro um sentido total e fechado. Sendo assim, o reino do Autor, como também o do Crítico, foi abalado. “Na escrita moderna, com efeito, tudo está por deslindar, mas nada está por decifrar” (BARTHES, 1987, p. 52).

Assim, Barthes conclui que essa multiplicidade da escrita se reúne não no autor, como outrora havia sido defendido pela crítica biográfica, mas no leitor. O sentido está no seu destino, e não na sua origem²⁹. E sentencia: “O nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor” (BARTHES, 1987, p. 53).

²⁹ Vale a pena ressaltar que Barthes retomou a questão do retorno do autor — não me refiro aqui ao Autor-Deus, aquele que outrora fora criticado e “morto” —, que volta como ficção. Para tanto, ele publicou o livro *O prazer do texto*, em 1973. Após a “morte do autor”, Barthes reconheceu que o leitor, de certa forma, deseja o autor.

2.1.3 A função de Foucault

É diante de uma plateia impaciente e inquieta pelo seu atraso que Foucault apresenta a conferência “O que é um autor?”, na Sociedade Francesa de Filosofia, numa tarde de 22 de fevereiro de 1969, no Collège de France. Já no início, Foucault demonstra concordar com Barthes sobre a relação entre escrita e morte, no apagamento da projeção da imagem do autor nos textos que serão lidos. “Na escrita, não se trata de manifestação ou da exaltação do gesto de escrever, nem da fixação de um sujeito numa linguagem: é uma questão de abertura de um espaço onde o sujeito da escrita está sempre a desaparecer” (FOUCAULT, 1992, p. 35).

Nessa comparação da escrita com a morte, o filósofo utiliza como exemplo a epopeia grega: é a partir da morte do herói, de seu aniquilamento, que ele será imortalizado. Ou seja, se, na Grécia Clássica, a escrita imortalizava os heróis, nas sociedades modernas, o autor é quem faz o papel de morto. Dessa forma, a escrita estaria relacionada ao sacrifício da própria vida: “manifesta-se [...] no apagamento dos caracteres individuais do sujeito que escreve. [...] A marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência” (FOUCAULT, 1992, p. 36). Não basta, contudo, dizer que o autor “desapareceu”, de forma simples. Para Foucault, esse desaparecimento se situa na escrita desde Mallarmé; entretanto, não é suficiente apenas afirmar isso. Segundo ele, deve-se buscar o espaço que ficou vazio devido a essa ausência, “seguir de perto a repartição das lacunas e das fissuras e perscrutar os espaços, as funções livres que esse desaparecimento deixa a descoberto” (FOUCAULT, 1992, p. 41).

Mas como falar de autor se, tão problemática quanto essa questão, é também a noção de obra? Afinal, “o que é uma obra?” (FOUCAULT, 1992, p. 37), indaga Foucault. O que é necessário levar em conta ao publicar as obras de um determinado autor, por exemplo? Tudo o que já foi escrito por ele? Cartas, bilhetes, uma nota de lavanderia? Como seria possível definir uma obra de alguém que já morreu no meio dos rastros que foram deixados por essa pessoa? Em virtude dessas dificuldades colocadas sobre a definição de obra, Foucault destaca que, antes de ser um problema técnico, também é um enigma teórico: “A palavra ‘obra’ e a unidade que ela designa são provavelmente tão problemáticas como a individualidade do autor” (FOUCAULT, 1992, p. 39). Pode-se compreender, a partir disso, que a noção de autor está intimamente associada à de obra. A denominação autor funciona quando, ao

mencionarmos o nome de Shakespeare, por exemplo, isso equivale a uma descrição de um conjunto de obras e não de uma pessoa. Aqui entra em cena a ideia de que o trabalho editorial é carregado de vazios e dilemas. Por meio de escolhas, um editor pode sugerir o que deve ser considerado como a obra de um autor. Assim, acionar o nome de um autor permite agrupar, reagrupar e relacionar um conjunto de textos, sua obra. O nome de autor processa um tipo de discurso que concebe certo *status* à palavra de quem é instituído como tal. Dessa forma, o nome do autor não é somente um nome próprio, já que exprime um grupo de discursos e confere normas a esses discursos dentro de uma determinada cultura, sociedade.

Para Foucault, o autor não seria um gênio, mas um instaurador de discursividades, podendo se fragmentar em vários ao longo de suas guinadas intelectuais. O filósofo francês afirma que o autor seria uma função, explicada por ele da seguinte maneira:

A função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que encerra, determina, articula o universo dos discursos; não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; não se define pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas através de uma série de operações específicas e complexas; não reenvia pura e simplesmente para um indivíduo real, podendo dar lugar a vários 'eus' em simultâneo, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem ocupar (FOUCAULT, 1992, p. 56-57).

A categoria autor não passa de uma invenção histórica, de acordo com Foucault. “Os textos, os livros, os discursos começaram efetivamente a ter autores [...] na medida em que o autor se tornou passível de ser punido, isto é, na medida em que os discursos se tornaram transgressores” (FOUCAULT, 1992, p. 47). Em seguida, o discurso ganha, primeiramente, um *status* de “risco”, antes mesmo de ser um bem atrelado à ideia de propriedade, cujas regras estritas sobre os direitos do autor, sobre as relações autores-editores, sobre os direitos de reprodução, entre outros, são situadas, segundo Foucault, no final do século XVIII e no início do século XIX: “foi nesse momento que a possibilidade de transgressão própria do ato de escrever adquiriu progressivamente a aura de um imperativo típico da literatura” (FOUCAULT, 1992, p. 48).

Ainda sobre a função autor, Foucault lembra que houve um tempo em que os chamados textos “literários”, como as narrativas, contos, epopeias, entre outros, circulavam e eram lidos pelos leitores sem que houvesse a valorização da questão da autoria. Em contrapartida, os textos “científicos” (das ciências naturais, geografia,

medicina etc.) eram recebidos na Idade Média como portadores do valor de verdade justamente por serem assinados. Mas no século XVII ou no século XVIII³⁰ é criado um quiasma: “apaga-se a função autor, o nome do inventor serve para pouco mais do que para batizar um teorema [...], mas os discursos ‘literários’ já não podem ser recebidos se não forem dotados da função autor” (FOUCAULT, 1992, p. 49).

Ao final da conferência sobre “O que é um autor?”, um momento para perguntas é aberto ao público. Após o questionamento de um interveniente acerca de uma possível afirmação da não existência do autor, Foucault rebate: “Não disse que o autor não existia; não disse e admiro-me que o meu discurso se tivesse prestado a semelhante contrassenso” (FOUCAULT, 1992, p. 80). Ele aproveita essa questão para explicar que o autor não está morto, apenas é apagado em detrimento das formas próprias do discurso. E, nesse desaparecimento, localiza-se a função autor: “definir como se exerce a função autor [...] não equivale a dizer que o autor não existe [...] Contenhamos, pois, as lágrimas” (FOUCAULT, 1992, p. 81).

2.2 “IMPORTA QUEM FALA?”

2.2.1 Autor como gesto

Já vai distante o ano de 1969, quando Foucault realizou a conferência “O que é um autor?”, no Collège de France. De lá para cá, as discussões que foram produto dessa conferência ainda seguem criando novas reflexões: “ao mesmo tempo em que aquilatam a [...] contribuição do filósofo para o redimensionamento da instância autoral, inspiram uma permanente disposição revisionista na tentativa talvez de [...] desarquivá-la conforme as demandas históricas do presente de cada leitor” (PADILHA, 2014, p. 19). Para analisar os elementos do texto de Foucault que motivaram essa discussão sobre o retorno do autor, duas leituras são necessárias: a primeira, realizada pelo filósofo italiano Giorgio Agamben (2007, p. 55-63), em “O autor como gesto”, publicada na coletânea de ensaios *Profanações* (2007), e a segunda efetuada pelo historiador francês

³⁰ Foucault assinala essa imprecisão, no que tange às datas, ao discutir a questão do autor em seu próprio texto.

Roger Chartier (2012), em *O que é um autor? Revisão de uma genealogia*, conferência que, por sua vez, foi proferida no mesmo local onde anos antes Foucault proferiu a sua.

Em sua conferência, de início Agamben retoma a citação de Beckett (“O que importa quem fala, alguém disse, o que importa quem fala”), que é citada por Foucault com a finalidade de ratificar o apagamento do autor, endossar sua indiferença como “mote ou princípio fundamental da ética da escritura contemporânea” (AGAMBEN, 2007, p. 55). A citação de Beckett, na visão de Agamben, tem ares de contradição, já que parece evidenciar de forma irônica aquilo que estava a esconder: o autor. Se não importa quem fala, qual a importância de assinalar que “alguém disse”? “O mesmo gesto que nega qualquer relevância à identidade do autor afirma, no entanto, a sua irreduzível necessidade” (AGAMBEN, 2007, p. 55). É a partir dessa constatação que o filósofo italiano desenvolve a sua leitura sobre o assunto, discorrendo acerca da separação defendida por Foucault entre as noções de sujeito de carne e osso e autor, cujo afastamento move os holofotes para o autor como função discursiva e para seus locais de atuação.

De acordo com Agamben, a oposição entre o autor indivíduo-real e a função autor é ainda mais drástica na fala de Foucault quando o filósofo francês apresenta uma segunda versão da conferência “O que é um autor?”, dois anos depois, na Universidade de Buffalo, nos Estados Unidos:

O autor não é uma fonte infinita de significados que preenchem a obra, o autor não precede as obras. É um determinado princípio funcional através do qual, em nossa cultura, se limita, se exclui, se seleciona: em uma palavra, é o princípio através do qual se criam obstáculos para a livre circulação, a livre composição, decomposição e recomposição da ficção (FOUCAULT, 2001, p. 288).

Ainda que Foucault demonstre não rejeitar o sujeito empírico, no conjunto de suas pesquisas “o sujeito como indivíduo vivo sempre está presente apenas através dos processos objetivos de subjetivação que o constituem e dos dispositivos que o inscrevem e capturam nos mecanismos do poder” (AGAMBEN, 2007, p. 57). E, por esse motivo, Agamben considera que Foucault foi, provavelmente, alvo de “críticos hostis”, uma vez que deixa escapar certa indiferença pelo indivíduo em carne e osso, além de demonstrar uma visão estetizante da subjetividade, ressaltando também certa consciência sobre essa “aparente aporia”. Nessa lógica, o autor não estaria morto, mas caberia a ele ocupar o lugar de um morto, tendo em vista que, para Foucault, a marca do escritor nada mais é do que a sua própria ausência. E se cabe ao autor representar o

papel de defunto no jogo da escritura, o que significaria para um indivíduo deixar seus traços num espaço vazio? “Mas de que maneira uma ausência pode ser singular?” (AGAMBEN, 2007, p. 58). É com esse tipo de questionamento que Agamben traça sua leitura sobre essa “aparente aporia”, construindo e fundamentando sua ideia de “autor como gesto”.

Das obras de Foucault, Agamben lança mão de “A vida dos homens infames” como um exemplo de texto foucaultiano em que o sujeito emerge em toda a sua potência. Originalmente, o texto em questão foi escrito por Foucault para compor a introdução a uma antologia de arquivos, de “lettres de cachet”³¹, entre outros documentos, adquiridos e organizados pelo filósofo francês durante suas pesquisas no Hospital Geral e da Bastilha. Tais arquivos, segundo Agamben, mostram momentos da vida de pessoas não conhecidas, a partir de seu encontro com o poder, que as transforma em indivíduos infames:

Certamente as vidas infames aparecem apenas por terem sido citadas pelo discurso do poder, fixando-as por um momento como autores de atos e discursos celerados; mesmo assim, assim como acontece nas fotografias em que nos olha o rosto remoto e bem próximo de uma desconhecida, algo naquela infâmia exige o próprio nome, testemunha de si para além de qualquer expressão e de qualquer memória (AGAMBEN, 2007, p. 58).

Mas o que tais biografias expressam? Tais registros são capazes de propagar algo sobre essas existências cujos destinos foram alterados pelo poder? Para Agamben, ao invés de existir uma unidade de expressão no discurso sobre essas vidas, na verdade “o gesto com o qual foram fixadas parece subtraí-las para sempre de toda possível apresentação, como se elas comparecessem na linguagem apenas sob a condição de continuarem absolutamente inexpressas” (AGAMBEN, 2007, p. 59). A partir dessa constatação, o filósofo italiano sugere uma analogia entre a vida infame e o autor: aquela nada mais é do que o paradigma da “presença-ausência” deste na obra. Para ele, se o gesto puder ser chamado daquilo que continua não expresso no texto, então seria justamente aí, assim como o infame, que o autor estaria presente, nesse espaço possível de expressão, esvaziado e preenchido ao mesmo tempo.

³¹ As “lettres de cachet” eram cartas assinadas pelo rei, no século XIV, na França, e que permitiam aos nobres utilizarem as instalações da prisão da Bastilha como forma de cárcere para “desajustados”, desafetos etc. Quando tal carta era enviada contra um indivíduo, sua punição era ser enviado à prisão e ficar por lá durante um tempo indeterminado. Para que o preso fosse liberado de sua pena sem prazo estipulado, era necessário que aquele que requisitara a carta confirmasse ao poder que o indivíduo havia se regenerado, se corrigido (Cf. VARELLA, 2006, p. 17).

Para sedimentar o argumento sobre essa “presença singular”, em que vidas ganham voz no momento em que são silenciadas, Agamben recorre à expressão *mises en jeu* (“postas em jogo”), utilizada por Foucault numa passagem de “A vida dos homens infames”: “o que costura as vidas infames com as escassas escrituras que as registram não é uma relação de representação ou de simbolização, [...] elas foram ‘postas em jogo’ naquelas frases, nelas a sua liberdade e a sua desventura foram riscadas e decididas” (AGAMBEN, 2007, p. 59). Agamben salienta, contudo, que a expressão “postas em jogo” é ambígua, já que o verbo *jouer*, em francês, também pode exprimir a ideia teatral de encenar, recitar, bem como a de jogar. Dessa forma, o que significa dizer que essas vidas reais foram “postas em jogo”? Elas foram “jogadas”, “encenadas”, “representadas” e “possuídas”? Agamben, prontamente, responde:

A vida infame não parece pertencer integralmente nem a uns nem a outros, nem aos registros dos nomes que no final deverão responder por isso, nem aos funcionários do poder que, em todo o caso, e no final das contas, decidirão a respeito dela. Ela é apenas jogada, nunca possuída, nunca representada, nunca dita — por isso ela é o lugar possível, mas vazio, de uma ética, de uma forma de vida (AGAMBEN, 2007, p. 60).

Ou seja, assim como esse indivíduo infame, que era anônimo até então, cuja vida foi jogada em registros dos arquivos do poder, o gesto do autor seria, basicamente, uma vida também jogada na obra: “ele é o ilegível que torna possível a leitura, o vazio lendário de que procedem a escritura e o discurso” (AGAMBEN, 2007, p. 61). Embora seja o vazio, não é o autor que ocupa esse lugar oco que possibilita a leitura. A quem caberia tomar esse espaço? Ao leitor? Tampouco. Para Agamben, tal lugar residiria no gesto no qual autor e leitor são “*mis en jeu*” no texto, nas suas ausências e presenças. Enquanto um assume o papel de testemunha, o outro toma esse testemunho, fazendo com que ambos estejam em relação e de modo a continuarem inexpressos, irrealizados no texto. Sendo assim, esse espaço vazio do vivido seria o ponto final, o limite de toda leitura, já que, para Agamben, “tão ilegítima quanto a tentativa de construir a personalidade do autor através da obra é a de tornar seu gesto a chave secreta de leitura” (AGAMBEN, 2007, p. 63).

Para concluir seu texto, no último parágrafo Agamben afiança que, em virtude de tudo o que fora exposto até o momento, a aparente aporia de Foucault começaria a ficar mais compreensível, ao alinhar autor, sujeito e a vida dos homens infames num mesmo patamar. E é nesta passagem que Agamben encerra tal reflexão:

O sujeito — assim como o autor, como a vida dos homens infames — não é algo que possa ser alcançado diretamente como uma realidade substancial

presente em algum lugar; pelo contrário, ele é o que resulta do encontro e do corpo-a-corpo com os dispositivos em que foi posto — se pôs — em jogo. Isso porque também a escritura — toda escritura, e não só a dos chanceleres do arquivo da infâmia — é um dispositivo, e a história dos homens talvez não seja nada mais do que um incessante corpo-a-corpo com os dispositivos que eles mesmos produziram — antes de qualquer outro, a linguagem. E assim como o autor deve continuar inexpresso na obra e, no entanto, precisamente desse modo testemunha a própria presença irredutível, também a subjetividade se mostra e resiste com mais força no ponto em que os dispositivos a capturam e põem em jogo. Uma subjetividade produz-se onde o ser vivo, ao encontrar a linguagem e pondo-se nela em jogo sem reservas, exhibe em um gesto a própria irredutibilidade a ela. Todo o resto é psicologia e em nenhum lugar na psicologia encontramos algo parecido com um sujeito ético, com uma forma de vida (AGAMBEN, 2007, p. 63).

Com esse desfecho fica evidente a tentativa de Agamben de perscrutar os mecanismos pelos quais se daria a aparente aporia da conferência de Foucault no que tange ao tratamento dado ao autor e também ao sujeito. Para Padilha, Agamben reconhece o valor inestimável do legado de Foucault, mas sem se abster de criticá-lo e de apontar suas limitações. O filósofo italiano defende a ideia de sujeito como “função variável e complexa do discurso”, “concepção que justificaria a não recorrência às ‘características individuais’ daquele que escreve, motivo pelo qual “o alguém disse” poderia e deveria se manter no ‘anonimato de um murmúrio’, reduzido enfim a um gesto” (PADILHA, 2014, p. 25- 26).

Vale ressaltar, como dito anteriormente, que essa cisão entre autor e indivíduo real foi, no momento em que as conferências de Barthes e Foucault foram realizadas, como uma forma utilizada por esses dois filósofos franceses para se posicionarem contra a ideia de um Autor-Deus, tirânico, guardião do sentido total e absoluto do texto, sem deixar de incluir todo o movimento estruturalista, que dava força para derrubar a imagem sacralizante deste tipo de visão de autoria que existia naquela ocasião. Analisando o contexto da década de 1960, exposto anteriormente, torna-se mais fácil compreender essa postura severa diante da figura de autor que vigorava na época. Mas é importante destacar que, quase na virada de uma década após a conferência “O que é um autor?”, o próprio Foucault notou que havia um interesse pelo sujeito de carne e osso, ainda que não tenha dedicado mais tempo de sua pesquisa para o assunto. E com a publicação de “A vida dos homens infames”, na revista *Les cahiers du chemin*, nº 29, em 1977, percebe-se um posicionamento diferente de Foucault diante do escritor. Foi a leitura de relatos de homens e mulheres que só deixaram o anonimato em razão de seus “delitos” e, por isso, tiveram seus nomes incluídos em arquivos judiciais, que

Foucault voltou o olhar para este indivíduo, inserido nesses microrrelatos, discutindo-o sob o aspecto ético, mas sem se aprofundar na questão sujeito-autor.

Na virada do século XX para o século XXI, todavia, a questão da empiria, tanto do autor como do sujeito, explode sob a forma de um retorno do primeiro, mas claro que não na mesma forma como era visto anteriormente, no início do século XX, como proprietário de sua obra e de seus sentidos, e sim como um personagem convocado a protagonizar seu papel dentro e fora do livro, nas capas de jornais, em vídeos na *Internet*, nos *posts* das redes sociais e até nos tribunais do sistema judiciário. Padilha defende, ao retomar a indagação de Becket citada por Foucault (“que importa quem fala?”), que é inegável que importa, sim, quem fala:

Dito de outro modo, é no mínimo insuficiente para a compreensão do amplo espectro de aparição e atuação do autor reduzi-lo hoje a uma função. Sua presença massiva em *blogs*, redes sociais, *talk-shows* e *reality-shows*, por exemplo, ao lado de sua manifestação em tramas autoficcionais, testemunhais, confessionais, constitui, no conjunto, as diversas performances do escritor, entendendo performance aqui não como sinônimo de representação, porém, como indica a tradução do termo em inglês, como ação, transformação.

O gesto do autor na contemporaneidade alarga sobremaneira os espaços nos quais ele se põe em jogo, espaço não mais restrito à escrita, abarcando doravante suas intervenções na vida pública, reduto no qual desfilam suas metamorfoses identitárias, possíveis de serem acompanhadas devido a uma espécie de acessibilidade promíscua facultada pela frequência avassaladora com que exhibe sua presença (PADILHA, 2014, p. 27).

Com o redimensionamento da categoria autor na metade do século XX, bem como as mutações que vem sofrendo na esteira da contemporaneidade, tornou-se complicado inserir o sujeito, o autor e a vida dos homens infames no mesmo nível de igualdade, como sugeriu Agamben. Para Padilha, é até curioso como o filósofo italiano procurou explicar sua ideia de autor como gesto utilizando como modelo “a vida dos homens infames”, um exemplo cujas condições históricas remontam ao século XVIII e que destoam bastante do nosso período histórico. Para provar seu argumento, a autora compara a figura do autor contemporâneo e a vida dos homens infames, ressaltando as diferenças entre eles:

O intuito de Foucault, como antologista, era mostrar precisamente que o acesso a fragmentos dessas vidas só foi possível porque essas existências um dia cruzaram com o poder e provocaram suas forças, do contrário jamais teriam vindo à luz. Suas biografias são biografias não autorizadas. Situação bem diferente, como já dito, é a que experimenta o autor na contemporaneidade. Para além ou para além de seu caráter funcional, talvez fosse necessário pensar atualmente a categoria autor, computando de um lado, os efeitos dos holofotes que o alvejam, transformando-o em instantânea celebridade, e, de outro lado, as artimanhas de sua loquacidade dentro e fora da escrita, surpreendendo aí o modo como ele intervém no jogo, arbitrando suas regras e acatando outras tantas que lhe são impostas, às quais, muitas

vezes, com maior ou menor esforço, ele pode, quem sabe, vir a ceder. [...] O autor não mais encarado apenas como uma função, não estaria predestinado a ser falado, não se encontraria num mutismo impotente, mas poderia e deveria participar do lance de dados que define seu papel no contexto social no qual atua (PADILHA, 2014, p. 28-29).

Sobre essa forte onipresença da figura do autor na esfera literária atual, que também invade outros campos, como o jurídico e o midiático, tal ubiquidade pode estar relacionada a um contexto de superexposição, em que a vida do outro ganha um contorno mais forte, ampliando o espaço biográfico (ARFUCH, 2010), seja pelas chamadas autoficções, com uma mescla de vida e obra inseridas num laboratório de escrita feito no *aqui e agora*, que se alimenta da justiça, da vida cotidiana, da mídia e da curiosidade num jogo sem cessar, seja pela proliferação de autobiografias, diários, biografias autorizadas e não autorizadas etc. Os desdobramentos e detalhes sobre esse assunto serão discutidos nos próximos capítulos. Para tanto, daremos continuidade a outros pontos de uma revisão sobre a conferência de Foucault, segundo a abordagem de Chartier.

2.2.2 A revisão de Chartier

Responsável pela cátedra Escrita e Culturas na Europa Moderna, Chartier passou a ministrar, desde 2007, cursos no mesmo lugar em que Foucault lecionou por anos: o Collège de France. Dentre outras semelhanças que ligam o historiador francês ao filósofo também nascido na França, uma delas reside em duas conferências apresentadas (por ambos) para a Sociedade Francesa de Filosofia. O tema era o mesmo, “O que é um autor?”, mas com a diferença de quase 30 anos entre uma apresentação e outra, sendo que a segunda³², a de Chartier³³, é um reexame da primeira, a de Foucault, sob um ponto de visto radicado na história³⁴, com retificações de algumas interpretações acerca do

³² O texto “O que é um autor? Revisão de uma genealogia” foi, primeiramente, concebido como uma conferência, proferida no Collège de France. Posteriormente foi publicado em 2000, na França. No Brasil, o livro somente chegou às livrarias na versão em português em 2012.

³³ É importante destacar que da mesma forma que Agamben mantém um diálogo próximo com Foucault, o mesmo o faz Chartier, como se pode comprovar nos textos “A quimera da origem: Foucault, O Iluminismo e a Revolução Francesa” e “O poder, o sujeito, a verdade. Foucault leitor de Foucault”, no livro *À beira da falésia: a História entre certezas e inquietude*.

³⁴ Lembrando que Chartier pertence à tradição da École des Annales, que se destaca por incorporar métodos das Ciências Sociais à História, além de adotar uma perspectiva multidisciplinar e não positivista na investigação dos acontecimentos.

nascimento do autor e as regras históricas e culturais de seu funcionamento na sociedade ocidental. Já no início da conferência, Chartier dá o tom de seu intento:

Eu lhes proporei hoje, de uma maneira mais simples, uma pesquisa histórica retrospectiva, do século XVIII ao XIV, com o objetivo de revisar algumas respostas que o próprio Foucault dera à questão que ele mesmo havia formulado e a qual nos legou: O que é um autor? (CHARTIER, 2014, p. 26).

A fim de estabelecer como se daria a análise da conferência de Foucault, Chartier lembra duas afirmações que foram feitas em 1969. Uma corresponderia à distinção radical entre o que Foucault chamava de “análise sociológica da figura do autor”, e a outra à construção da “função autor”. A primeira apreciação seria de caráter histórico-sociológico, em que estaria presente um conjunto de conhecimentos biográficos, “sobre as origens sociais, profissionais, culturais dos autores, não importando seu campo de atividade ou [...] uma sociologia do campo literário” (CHARTIER, 2014, p. 27). Esse primeiro modo de análise do autor não é, contudo, o componente da conferência de Chartier, que se mantém no mesmo posicionamento de Foucault, que é de “considerar o autor como uma função variável e complexa do discurso, e não a partir da evidência imediata de sua existência individual ou social” (CHARTIER, 2014, p. 27). E é esse segundo modo de investigação sobre a construção da função autor que será adotado por Chartier.

Objetivando situar a função autor em diversos momentos históricos, Chartier rememora e reafirma postulados de Foucault, assim como o fez Agamben, quando repete que a função autor é o resultado de “operações específicas, complexas, que relacionam a unidade e a coerência de alguns discursos a um dado sujeito” (CHARTIER, 2014, p. 28), acrescentando a importância de selecionar e fazer a triagem de textos que possuem ou não a função autor. Chartier relembra que a “variação dessa atribuição depende da própria categoria de obra” (CHARTIER, 2014, p. 28), o que leva também à reflexão sobre as diferenças em torno do nome próprio e do nome do autor, bem como à própria noção de obra e de escrita. Chartier destaca que a função autor é conduzida por operações complexas que se situam no “afastamento entre o nome do autor e o indivíduo real, entre uma categoria do discurso e o eu subjetivo”, de modo a transcorrer a ideia de vislumbrar, segundo o historiador, o pensamento de uma função que perpassa “uma pluralidade de posições de autores, [por] uma diversidade de vozes nos discursos, a uma individualidade autoral ou, ao contrário, a uma função que é princípio de identificação dos discursos e que pode ser atribuída a diferentes indivíduos” (CHARTIER, 2014, p. 30).

No intuito de ilustrar a distinção entre o autor e o indivíduo real, Chartier apresenta o texto “Borges e eu”, do livro *O fazedor* (BORGES, 1999), publicado pelo escritor argentino em 1960, ou seja, quase dez anos antes da conferência de Foucault. Para o historiador, o que marca a principal trama do texto é o jogo de dissolução entre o “Eu singular por uma identidade constituída do autor: Borges, o outro, o nome próprio” (CHARTIER, 2014, p. 30). Na sequência, Chartier destaca como Borges elabora esse distanciamento entre o eu do título e o nome próprio, o Borges, na forma com a qual o narrador, em primeira pessoa, demonstra a liberdade usufruída pelo eu anônimo em comparação à “não liberdade” vivenciada pelo personagem escritor Borges, cercado dos olhares observadores de várias instituições, como a literária, por exemplo. Ainda que mantenha a ideia de afastamento entre as instâncias autoral e individual, o historiador admite que é necessário ir além da “distinção fundadora, presente tanto em Borges quanto em Foucault, entre o Eu e o Autor” (CHARTIER, 2014, p. 32). Acerca desse “jogo complexo” entre um eu do Borges (personagem do texto) e o outro, o autor Borges, Chartier decide, na avaliação de Padilha, “por uma chave de leitura que repercute uma copiosa parcela da crítica da obra borgeana” (PADILHA, 2014, p. 31), em que a questão da identidade nesse jogo se resumiria no apagamento do autor, em virtude de uma leitura poética: mesmo que “Chartier concorde com esse viés interpretativo, percebe aí que a suspensão da função autor, seu banimento da ordem dos discursos, constitui tão somente um ‘sonho utópico’, alimentado por ambos, Borges e Foucault” (PADILHA, 2014, p. 32). Dessa forma, Padilha salienta que, quanto mais Borges tenta se esquivar do autor, o resultado é não mais do que evidenciar sua presença, ao invés de apagá-la com sua ausência:

Além de a função autor ser inarredável, o texto de Borges permite entrever ainda que ela é insuficiente. Chartier abeira-se dessa aporia nada aparente, mas excessivamente visível (para lançarmos daqui um aceno a Agamben), a soldar escrita, autor e indivíduo) [...]. Digo que Chartier apenas abeira-se da aporia porque, ao deparar-se com o embaraço desse entrelaçamento, o historiador limita-se a lançar mão de um artiloso argumento [...] (PADILHA, 2014, p. 32).

Tal argumento artiloso, mencionado por Padilha, tem como base o trecho do texto de Borges, citado por Chartier: “Mas eu devo perseverar em Borges, não em mim (se é que sou alguém). No entanto, eu me reconheço menos nesses livros do que em muitos outros, ou do que no toque cuidadoso de um violão” (CHARTIER, 2014, p. 35). Para Chartier, nessa frase, a “função autor” ganha outra dimensão, deixando de ser apenas um “modo de atribuição dos discursos”, para ser o agente que dará existência

para uma “ausência essencial” (CHARTIER, 2014, p. 35). É nesse ponto, entretanto, que Chartier extrapola um pouco, na tentativa de transformar a aporia, a tríade autor, indivíduo e escrita, numa questão metafísica. Para Padilha, ao afirmar que há a existência de uma ausência essencial, Chartier apela para uma espécie de metafísica negativa, “arremessando-a dessa forma para longe do problema da função autor perturbada pela empiria, uma vez que nossa indigência analítica seria capaz de enfrentar as categorias abstratas, desde que não tivessem a incômoda intromissão da materialidade da vida” (PADILHA, 2014, p. 33).

Para ampliar essa discussão acerca da diferença entre função autor e indivíduo real, na tentativa de quitar a aporia, como fora a proposta de Agamben anteriormente, ou até mesmo para deixá-la de lado, como o faz Chartier, Padilha questiona se retroceder a “impasses metafísicos e ontológicos” seria mesmo a melhor maneira para pensar a empiria, então travestida de uma extensão transcendental. “Não seria mais rentável reivindicar-lhe, ao invés, uma dimensão ética condicionada à construção da figura do autor?” (PADILHA, 2014, p. 33). Tendo em vista a maneira pela qual o autor, na contemporaneidade, se apresenta como uma figura que performa um alguém cada vez mais próximo e presente do que ausente, sendo até mesmo capaz de interferir na maneira como as obras são recepcionadas pelo leitor, pela mídia, pela crítica acadêmica e até pela justiça, não seria uma oportunidade de conceder importância a esse alguém que fala? Para tanto, Padilha deixa seu questionamento final, sem esgotar o assunto: “como podemos dimensionar atualmente a função autor, sem contabilizar aí esses egos performados, ou seja, sem ignorar na construção da figura autoral e no seu regime funcional a importância, enfim, de quem fala?” (PADILHA, 2014, p. 37). Voltaremos a discutir essas questões no próximo capítulo, quando discorreremos atentamente sobre justiça, literatura e responsabilidade ética do autor, detalhando casos de escritores contemporâneos processados, condenados e/ou absolvidos pelo sistema judiciário.

2.2.3 Sistema de propriedade: os direitos do autor

Ainda sobre a revisão que Chartier faz da conferência de Foucault, o historiador examina o esboço de cronologia realizada pelo filósofo, embora esse não tenha sido seu propósito inicial. Essa retificação empreendida por Chartier do caminho percorrido pelo mestre nos momentos ou lugares históricos da emergência da função autor é realizada

em três tempos. O primeiro momento está inserido no sistema de propriedade que caracteriza a sociedade contemporânea, ou seja, quando a função autor passa a se engendrar num mecanismo que vai garantir os direitos do autor. Em seu texto, Foucault situa esse acontecimento entre final do século XVIII e início do século XIX. Chartier, no entanto, advoga que a emergência da noção de propriedade literária deveria remontar ao começo, e não ao fim do século XVIII. Segundo o historiador, a noção de propriedade literária foi desenvolvida a fim de proteger um direito que já existia anteriormente, consolidado desde o século XVI, no Antigo Regime, que servia para a manutenção dos privilégios dos livreiros sobre as obras editadas por eles. Essa explanação de Chartier vai de encontro ao que defende Foucault, de que a manifestação de tal noção citada anteriormente teria emergido com a finalidade de garantir direitos ao autor:

[...] não é tanto em função de uma aplicação particular da propriedade burguesa que nasce uma definição da propriedade literária, mas, ao contrário, se esta propriedade literária é uma das formas fundamentais de sustentação da ‘função autor’ [...] é no interior da defesa do direito do livreiro editor, e não do autor, que ela se afirma (CHARTIER, 2014, p. 42).

Assim, Chartier constata que o direito autoral não possui sua origem no direito burguês à propriedade, estabelecido no final do século XVIII e início do século XIX, como aponta Foucault, mas, sim, no início do século XVIII, como uma garantia para privilegiar livreiros e impressores. Ainda sobre essa correção, o historiador relembra que a transformação das práticas de publicação dos textos se passou na Inglaterra, mais precisamente em 1709, depois que o Estatuto da Rainha Ana foi votado pelo parlamento:

Antes, ou seja, depois da metade do século XVI, quando a comunidade dos livreiros e impressores de Londres, a Stationers’ Company, tomou corpo, havia em seus estatutos uma dupla regulamentação. Por um lado, somente os membros desta comunidade podiam registrar os *copyrights*³⁵ e, com razão, eles impediam que autores e seus confrades de outras cidades, portanto não londrinos, tornassem-se editores. Por outro lado, os membros da Stationers’ Company reivindicavam a perpetuidade de seu monopólio sobre o *copyright* que tinham obtido, ou seja, registrado, para tal ou tal obra que haviam adquirido juntos aos seus autores, o que significava que eles podiam transmitir esse monopólio, deixá-lo como herança, compartilhá-lo, vendê-lo etc (CHARTIER, 2014, p. 42-43).

³⁵ O termo que regulava o duplo monopólio dos livreiros era, até 1701, o do *right in copies* (direito de reprodução), e não o do *copyright* (direito sobre a obra). Era, portanto, um direito contínuo, exclusivo sobre o manuscrito, ou seja, a *copy* que já havia sido registrada junto à Comunidade (Cf. CHARTIER, 2014, p. 43).

Dessa forma, a decisão de 1709 colocava um fim ao duplo monopólio, permitindo aos autores serem donos de seu *copyright* (direito sobre a obra), passando a ser, assim, seus próprios editores, além de serem proprietários de seus textos por 14 anos³⁶, somando mais 14 anos suplementares, se ainda estivessem vivos. Nasceu o autor-proprietário e o *copyright*. Em contrapartida, com o objetivo de assegurarem seu direito anterior, os livreiros impressores londrinos “tiveram de inventar a propriedade literária, ou seja, inventar ou fazer com que seus advogados inventassem — com vistas a processar os livreiros das províncias [...] que tentavam aplicar o novo Estatuto” (CHARTIER, 2014, p. 43-44). A invenção da propriedade literária, criada pelos livreiros, foi embasada em duas justificativas. A primeira concerne ao direito natural de propriedade, em que o homem é dono legal daquilo que produz com seu trabalho. Já a segunda é justificada por uma questão estética, cuja propriedade autoral estaria ligada à originalidade da obra, uma invenção singular, categoria intelectual difundida no século XVIII. Juntas, essas duas justificativas rebatiam a equiparação do *copyright* a uma patente, uma vez que “a obra literária não era identificável a uma invenção técnica porque ela era caracterizada como uma criação irredutivelmente singular e original, separada de toda materialidade” (CHARTIER, 2014, p. 45).

O segundo momento cronológico da conferência de Foucault revisado por Chartier trata de quando a função autor ligava-se a outro dispositivo, que não o da propriedade, mas, sim, o da censura, ou seja, a partir da ocasião em que textos e discursos começaram a ter realmente autores, tornando esses escritores passíveis de punição, na medida em que seus textos fossem considerados transgressores.

Há, então, uma ligação que não é mais entre um sistema de propriedade e a “função autor”, mas entre o que Foucault chamou de uma apropriação penal e essa ‘função autor’ e o direito de vigiar, censurar, julgar e punir, exercido por uma autoridade ou um poder (CHARTIER, 2014, p. 37).

Ainda que Foucault não tivesse proposto uma datação sobre esse momento em que “nascia” uma censura aos textos atribuídos a um “nome próprio de autor”, Chartier afirma que fica claro que as engrenagens censoras às quais o filósofo se referia são anteriores à aceção jurídica de uma propriedade, “o que levava o leitor ou auditor da conferência de Foucault ao momento em que os Estados ou as Igrejas dotaram-se desse

³⁶ Essa duração foi estabelecida de acordo com base na duração fixada por um regime de patente, com um intervalo de tempo que cobriria a exploração da criação de uma máquina ou de uma invenção técnica, por exemplo (Cf. CHARTIER, 2014, p. 45).

poder de vigiar e punir os autores e os textos transgressores [...] ao século XVI ou XVII” (CHARTIER, 2014, p. 37). Para defender sua afirmação, Chartier lança mão de um texto como exemplo: o Índice da Inquisição espanhola de 1612, de Rojas y Sandoval, no qual, segundo ele, aparecem três classes de condenações em que se colocam em jogo a “assinatura do nome do autor”:

A primeira classe é aquela que condena os autores enquanto tais, não livros específicos, mas a obra dos autores hereges ou suspeitos de heresia. [...] A segunda classe é a condenação de títulos específicos, mas, mesmo nesta, a ‘função autor’ é o instrumento-chave, já que [...] o nome próprio, neste caso, não é apenas a fonte, nem o único lugar de identificação de criação e de transgressão, mas é também o instrumento prático de identificação com vistas à supressão das obras proibidas. Emprega-se para tanto o sobrenome e não o primeiro nome [...] já que é mais fácil localizar na lista o sobrenome [...]. Enfim, na terceira classe, são condenadas todas as obras publicadas anonimamente. O próprio anonimato é uma razão suficiente para a condenação, já que todo livro impresso deve trazer ao mesmo tempo o nome de seu impressor e o nome de seu autor (CHARTIER, 2014, p. 55-56).

Chartier atenta para o fato de que, em razão das exigências da repressão, algumas reflexões de historiadores levaram a crer que a emergência da função autor não estaria apenas ligada à condenação, mas também à passagem do livro manuscrito para o impresso. Isso porque, segundo ele, há uma mudança do próprio objeto, uma vez que, antes do século XIV, o livro era tido como um conjunto de autores, ideias e gêneros, muitas vezes distintos entre si, reunidos numa mesma coletânea. A partir do século XIV, antes da invenção da imprensa, o livro ganha uma nova forma, sendo criado a fim de reunir textos de um só autor. E, com o advento da imprensa, processos são travados por escritores que tiveram textos publicados sem seu aval, por exemplo, em livros impressos, no século XVI. Ou seja, assim como o autor passa a ser facilmente identificado para uma possível “punição” ou “censura”, já que é menos complexa a identificação de autoria e obra, também aumenta a possibilidade de o autor, ao sentir-se lesado no que tange à honra, não se responsabilizar pelo que “não escreveu”, acionando a justiça. Nesse caso, é possível compreender que o livro impresso aumentou, de certa maneira, a presença do autor como sujeito de carne osso, que se preocuparia em “zelar” pelo nome próprio que fulgura na capa de seu livro.

Por último, seguindo a ordem das proposições de Foucault, Chartier discorre acerca do quiasma enxergado pelo filósofo sobre as regras de identificação dos enunciados científicos e as dos discursos literários, cujo período demarcado para essa reflexão foi entre o século XVII e o XVIII. Foucault afirma que, enquanto permanecia a chancela de anonimato para os textos considerados “literários”, o mesmo não acontecia

com os “científicos”, já que o nome próprio atribuía uma noção de “verdade” a esses discursos. Dessa forma, o quiasma, de acordo com Foucault, se situaria numa inversão dessa distribuição, a partir dos séculos XVII ou XVIII. Assim, os discursos literários passariam a exigir a assinatura como condição para sua circulação, enquanto os científicos estariam dispensados de uma “função autor”. Para Chartier, tal quiasma somente ressalta a ideia de que a genealogia da “função autor” para os textos de origem “científica” é mais complexa do que propõe Foucault. Numa análise dessa inversão de textos literários *versus* científicos, aludida por Foucault, Chartier conclui:

Desde a Idade Média ou o Renascimento, uma grande parte dos textos de saber sobre o mundo, dotados de um peso de verdade, circula anonimamente e não tem necessidade da referência a Plínio ou a Hipócrates. Penso em particular em todos os livros de segredos, os livros de butique, [...], os manuais técnicos, e poderíamos até acrescentar talvez os livros de lugares-comuns. Por outro lado, porque, a partir do momento-chave da revolução científica, seja qual for a definição que lhe dermos, não há expulsão do nome próprio, ao contrário, a autenticação da experiência ou a garantia dada para a descoberta supõem esta presença do nome próprio (CHARTIER, 2014, p. 61-62).

Assim, Chartier discorda de seu mestre de que a credibilidade de uma proposição ou um texto que apresente a garantia de uma descoberta não tenha reclamado, principalmente nos últimos anos, o emprego do nome próprio, “não necessariamente o nome próprio do erudito [...], mas daquele que tem autoridade o bastante para enunciar o que é verdadeiro em uma sociedade” (CHARTIER, 2014, p. 52). Esse modelo de validação dos discursos, por sua vez, é caracterizado pelo historiador como parte dos valores aristocráticos inseridos num contexto pertencente aos príncipes, ministros e demais figuras do poder (até mesmo de quando não se trata de um aristocrata), cuja relação de propriedade com seus enunciados seja desinteressada, ou seja, cujo autor não fosse movido por valores de mercado. “O desinteresse é a garantia de verdade do enunciado de saber”, assevera Chartier (2014, p. 53).

Tendo em vista o período que compreende as duas conferências, a de Barthes e a de Foucault, respectivamente, em que a figura do autor esteve atrelada à ideia de uma função discursiva, além das revisões geradas em torno desse apagamento do autor, nota-se um retorno tímido, aos poucos, e evidenciado a partir dos anos 1970, da questão do sujeito nos debates sobre as escritas biográficas e autobiográficas. Esse será o próximo tema a ser discutido nesta tese.

2.3 O RETORNO DO AUTOR

Em meados da década de 1970, apesar da preocupação de muitos teóricos da literatura em distinguir o sujeito empírico daquele que fala de si nos relatos autobiográficos — Rimbaud já dizia “*Eu é um outro*”³⁷ para demonstrar que não pode haver coincidência entre as diferentes instâncias do eu —, ainda persiste certa confusão entre narrador e autor, principalmente nas narrativas em primeira pessoa.

Para Figueiredo, no “presentismo” em que vivemos, fala-se muito em memória. Essa tendência, segundo ela, está ligada a fenômenos culturais e políticos da segunda metade do século XX, que fizeram emergir a memória como uma das preocupações culturais e políticas centrais das sociedades ocidentais.

Como observa a escritora quebequense Madeleine Ouellette-Michalska, em *Autofiction et dévoilement de soi*, publicado em 2007, o sujeito passa a ter a necessidade de dizer *eu* para sair da indistinção pós-moderna: “consciente ou inconscientemente, a estratégia visa a colocar o sujeito de volta ao centro do discurso e fornecer-lhe marcas distintas que possam confirmar sua existência, assinalar seu pensamento e reforçar sua singularidade” (OUELLETTE-MICHALSKA, 2007, p. 146)³⁸. Essa tendência de revisitar o *eu* do passado para situar um *eu* no presente ganha força, entre alguns escritores, em meados da década de 1970, na França. É nesse período que, contrapondo-se às memórias, destinadas a contar fatos que podem ser alheios ao narrador, a autobiografia, uma forma de confissão, torna-se objeto de estudo de Philippe Lejeune, escritor e professor francês. Em 1975, ele publicou “O pacto autobiográfico”, inserido em obra homônima (2008a). O seu primeiro impulso a delimitar o tema, todavia, foi em *L'autobiographie en France* (1971). O objetivo era iniciar os estudos sobre a autobiografia em solo francês, onde, segundo o autor, a utilização dessa palavra surge por volta da primeira metade do século XIX. Segundo Lejeune, sua primeira “definição deixava em suspenso certo número de problemas teóricos” (LEJEUNE, 2008a, p. 13). Inspirado pelos verbetes dos dicionários *Larousse* e *Vapereau*, ele definiu a autobiografia: “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria

³⁷ “*Je est un autre.*”

³⁸ “*Consciemment ou inconsciemment, la stratégie vise à replacer le sujet au centre du discours et à le pouvoir de marques distinctives pouvant affirmer son existence, signaler sa pensée, renforcer sa singularité.*”

existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008a, p. 14).

A questão das identidades de autor, narrador e personagem é o componente que orienta a sistematização da autobiografia em “O pacto autobiográfico”. Lejeune defende que, para a autobiografia existir, deve ocorrer homonímia entre esses três elementos. Em tom normativo, o professor e escritor francês decreta: “uma identidade existe ou não existe. Não há gradação possível e toda e qualquer dúvida leva a uma conclusão negativa” (LEJEUNE, 2008a, p. 15). A noção de identidade, entretanto, suscita algumas dúvidas e questionamentos. Como o autor, por exemplo, vai convencer o leitor de que quem diz “eu” é a mesma pessoa que assina o livro, que toma para si a responsabilidade do que foi narrado? E como lidar com a questão da identidade no que tange à utilização de pseudônimos? Para quitar as ambiguidades, Lejeune sugere o estabelecimento de um “pacto autobiográfico”, um tipo de contrato entre autor e leitor, em que o primeiro se compromete a contar somente a verdade, selando um compromisso de sinceridade com o segundo por meio da assinatura do nome próprio na capa do livro. A forma encontrada por Lejeune para explicar as variáveis entre o nome do personagem e o pacto utilizado é realizada a partir de um quadro elaborado por ele:

Quadro 1 – GRADE DE COMBINAÇÕES ENTRE NOME DO PERSONAGEM X TIPO DE PACTO

<i>Nom du personnage</i> → <i>Pacte</i> ↓	≠ nom de l'auteur	= O	= nom de l'auteur
romanesque	1 a <u>ROMAN</u>	2 a <u>ROMAN</u>	
= O	1 b <u>ROMAN</u>	2 b <u>Indéterminé</u>	3 a <u>AUTOBIO.</u>
autobiographique		2 c <u>AUTOBIO.</u>	3 b <u>AUTOBIO.</u>

No quadro acima, “os números se referem à descrição que se segue; em cada casa, é descrito o efeito que a combinação produz no leitor. Obviamente, esse quadro só se aplica às narrativas autodiegéticas” (LEJEUNE, 2008a, p. 28). Observa-se na grade, entretanto, que duas casas, pintadas de cinza, estão vazias. A da primeira fileira é para demonstrar quando o pacto é autobiográfico e o nome do personagem é diferente do nome do autor. Já a casa vazia da terceira fileira é para identificar o pacto como romanesco quando os nomes de autor e de personagem coincidem. Sobre esta, “nada impediria que a coisa existisse e seria talvez uma contradição interna da qual se poderia obter efeitos interessantes” (LEJEUNE, 2008a, p. 31).

É essa última casa vazia, da grade de combinações empreendida por Lejeune, que inspira Serge Doubrovsky, também professor e escritor francês, a forjar, em 1977, o termo “autoficção” com a finalidade de definir o pacto de leitura de seu livro *Fils*. Certos críticos, dentre os quais podemos citar o próprio Doubrovsky, estimam que o neologismo foi criado para nomear uma prática que, de fato, já existia. A palavra está inserida em dicionários importantes da França, como o *Larousse* e *Robert*. Disseminada para muito além do território francês, pode-se afirmar que a difusão da autoficção opera em diversas esferas: os escritores que se apropriam do termo para definir suas obras; os estudiosos acadêmicos, que a investigam e adicionam novas questões sobre esse dispositivo, que ganha corpo a partir da publicação de monografias, dissertações, artigos e teses; a mídia especializada, que divulga o termo por meio de resenhas e entrevistas; e a justiça, que tem sido convocada para decidir quando há conflitos no que tange ao infringimento do direito à privacidade. O que é possível destacar sobre a autoficção atualmente é que não há um consenso entre críticos, teóricos e escritores sobre o que ela é de fato. Segundo Silviano Santiago, “a autoficção não é forma simples nem gênero adequadamente codificado pela crítica mais recente”³⁹.

³⁹ Cf. seu texto “Meditação sobre o ofício de criar”, *Aletria*, v. 18, jul/dez. 2008. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Aletria%2018/18-Silviano%20Santiago.pdf>. Acesso em: 20 mai. 2019.

2.3.1 Autoficção

O primeiro momento da autoficção surge com o “nascimento” do neologismo, cunhado por Doubrovsky quando publica o romance *Fils* (1977), conforme dito anteriormente. A obra foi uma resposta a Lejeune por não considerar um exemplo de um romance cujo personagem protagonista e narrador poderia ter o mesmo nome do autor. É na quarta capa de *Fils*, obra indicada pelo autor como romance, mas que apresenta a coincidência onomástica entre personagem, autor e narrador, que Doubrovsky assim define o neologismo *autofiction*:

Autobiografia? Não, isto é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, no crepúsculo de suas vidas, e em belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quiser, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz em música. Ou ainda: autofricção, pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer⁴⁰ (DOUBROVSKY, 2001, p. 10; tradução livre).⁴¹

Embora a palavra autoficção tenha surgido em sua obra de 1977, Doubrovsky somente se posiciona quanto à sua criação no texto *Autobiographie/ vérité/ psychanalyse*, publicado em *Autobiographie: de Corneille a Sartre* (1988). Ele afirma que a autoficção está relacionada à psicanálise: uma vez que esta fornece técnicas para acessar a interioridade, aquela aguça a curiosidade do leitor por meio do processo de identificação da homonímia entre autor e personagem, criando naquele que lê uma impressão de estar no inconsciente da personagem. Doubrovsky assinala que a autoficção é “nem autobiografia nem romance, então, no sentido estrito, ela funciona entre os dois, em uma referência incessante, num lugar impossível e inacessível fora da operação do texto”⁴² (DOUBROVSKY, apud GASPARI, 2004, p. 23). Em um artigo intitulado *Pourquoi l'autofiction*, publicado no jornal francês *Le Monde* em 29 de abril de 2003, Doubrovsky também afirma que a autoficção “é uma variante pós-moderna da autobiografia, na medida em que ela não acredita mais em uma verdade literal, numa

⁴⁰ “*Autobiographie? Non, c’est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d’événements et de faits strictement réels; si l’on veut autofiction, d’avoir confié le langage d’une aventure à l’aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman traditionnel ou nouveau. Rencontre, fils de mot, allitérations, assonances, dissonances, écriture d’avantou d’après littérature, concrète, comme on dit musique. Ou encore: autofricción, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir.*”

⁴¹ A tradução é de Eurídice Figueiredo.

⁴² “*Ni autobiographie ni roman, donc, au sens strict, il fonctionne dans l’entre-deux, en un renvoi incessant, en un lieu impossible et insaisissable ailleurs que dans l’opération du texte.*”

referência indubitável, num discurso histórico coerente, e se sabe reconstrução arbitrária e literária de acontecimentos esparsos de memória”⁴³ (DOUBROVSKY, apud VILAIN, 2005, p. 212). Ele ainda ressalta que a autoficção é “a identidade do nome entre o autor, o narrador e o personagem”⁴⁴ (DOUBROVSKY, apud VILAIN, 2005, p. 205). Logo, o autor precisa assumir o risco, pagando com o próprio nome. Finalmente, Doubrovsky aponta que a autoficção é um texto que não deve ser lido como uma recapitulação histórica, mas, sim, como um romance.

2.3.2 Autoficções

Após o posicionamento do “pai da autoficção” acerca do que poderia significar esse neologismo, haveria outras determinações para tal termo? De acordo com Jean-Louis Jeannelle (2007), professor francês e pesquisador do *Institut Universitaire de France* (L’IUF), trata-se de “uma aventura teórica”⁴⁵ (JEANNELLE, 2007, p. 17). Acompanhar as etapas de gêneros e conceitos literários, desde sua “gênese” até a sua legitimação, é, para Jeannelle, um acontecimento incomum. Dessa maneira, a autoficção se apresenta como um “estudo de caso”⁴⁶ (JEANNELLE, 2007, p. 19). Depois da proposta de formulação do nome por Doubrovsky, poucos teóricos em terras francesas arriscaram opiniões para elaborar e ampliar a classificação de possíveis formas de autoficção. A fim de fazer um mapeamento de estudos acerca da autoficção, tendo como base o resumo de eventos na França depois de 1992 (período em que a autoficção adquire espaço na mídia e torna-se presente nas salas de aula do ensino secundário e nas universidades francesas), Jeannelle destaca quatro teóricos que contribuíram para as discussões sobre esse tópico da teoria literária contemporânea: Vincent Colonna, Marie Darrieussecq, Philippe Forest e Philippe Gasparini. Embora Jeannelle tenha deixado de fora a contribuição do professor e escritor francês Jacques Lecarme, eu o incluo neste tópico por entender que suas explanações enriquecem o debate inicial sobre a autoficção na França.

⁴³ “C’est une variante ‘pós-modernne’ de l’autobiographie, dans la mesure où elle ne croit plus à une vérité littéraire, à une référence indubitable, à un discours historique cohérent, et se sait reconstruction arbitraire et littéraire des fragments épars de mémoire.”

⁴⁴ “l’identité du nom de l’auteur, le narrateur et le personnage.”

⁴⁵ “une aventure théorique.”

⁴⁶ “cas d’école.”

Após a definição de Doubrovsky, o segundo ato importante das discussões que envolvem a autoficção em solo francês ocorre com Vincent Colonna, conhecido por ter produzido um dos dois grandes modelos⁴⁷ de estudos sobre a autoficção (o primeiro, segundo críticos, é o de Doubrovsky, explicado anteriormente). O termo é trabalhado pela primeira vez em sua tese de doutorado, *L'Autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en littérature)*, publicada em 1989 e orientada por Gérard Genette. A primeira proposta de definição sugerida por Colonna em sua pesquisa é “uma obra literária de um escritor que inventa uma personalidade e existência, mantendo ao mesmo tempo a sua verdadeira identidade (seu nome real). Embora intuitiva, ela permite desenhar os contornos de [...] um rico conjunto de textos [...]”⁴⁸ (COLONNA, 2012, p. 30).

O trabalho, entretanto, mais relevante dentre suas pesquisas em torno da autoficção somente é publicado 15 anos depois, em 2004: *Autofiction & autres mythomanies littéraires*.⁴⁹ Oposto ao conceito de Doubrovsky, Colonna “escolheu aplicar o termo da autoficção ao conjunto de procedimentos de ficcionalização de si”⁵⁰ (JEANNELLE, 2007, p. 21). Colonna defende que a autoficção é bem antiga. Remontaria à obra de Luciano de Samósata (c.120- c.180 d.C), um escritor sírio do Império Romano, “real referência estética do século XVI ao XIX”⁵¹ (COLONNA, 2004, p. 178). Para ele, a autoficção é uma “mitomania literária” (COLONNA, 2004, p. 3), assim como aponta o título de sua obra. “Não é propriamente um gênero, mas talvez uma nebulosa de práticas aparentadas”⁵² (COLONNA, 2004, p. 11). Ele defende que existem quatro tipos de autoficção: a fantástica, a biográfica, a especular e a intrusiva.

De acordo com Colonna, na autoficção fantástica, o escritor está no centro do texto (ele é o herói) como em uma autobiografia, mas transforma sua existência e sua identidade em uma história irreal. Dessa forma, mesmo com o duplo ali projetado, tal personagem se torna fora do comum, fazendo com que a associação do herói diretamente com a imagem do autor não seja possível. Em “Tipologia da Autoficção”,

⁴⁷ Como já foi dito anteriormente — mas vale a pena lembrar — o modelo de Doubrovsky considera a existência da autoficção sob duas condições: a primeira é a homonímia entre narrador, autor e personagem. A segunda é que se trata de um gênero pós-moderno.

⁴⁸ “une autofiction est une œuvre littéraire par laquelle un écrivain s’invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle (son véritable nom). Bien qu’intuitive, celle-ci permet de dessiner les contours d’une vaste classe, d’un riche ensemble de textes [...]”

⁴⁹ COLONNA, Vincent. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. [S.L.]: Tristram, 2004.

⁵⁰ “choisit d’appliquer le terme d’autofiction à l’ensemble des procédés de fictionalisation de soi.”

⁵¹ “véritable référent esthétique du XVI au XIX siècle.”

⁵² “sûrement pas un genre, mais peut-être une nébuleuse de pratiques apparentées.”

texto de Colonna publicado na coletânea *Ensaio sobre a autoficção*⁵³ (2014), organizada por Jovita Maria Gerheim Noronha, ele explica que, diferente da postura biográfica, a autoficção fantástica “não se limita a acomodar a existência, mas vai, antes, inventá-la; a distância entre a vida e o escrito é irreduzível, a confusão impossível, a ficção de si total” (COLONNA, 2014, p. 39). Para Colonna, a autoficção fantástica está ligada diretamente às criações de Luciano de Samósata (*História Verdadeira*) e de Apuleio (*O asno de ouro*). Colonna defende ainda que Dante Alighieri se filia também a essa linhagem com a *Divina Comédia*⁵⁴, na qual Dante visita o Inferno, o Purgatório e o Paraíso:

Na autofabulação fantástica, o efeito literário obtido, a exploração “xamanística” do inumano é totalmente estranha à tradição autobiográfica: o leitor experimenta com o escritor um ‘devir-ficcional’, um estado de despersonalização, mas também de expansão e nomadismo do Eu. Esse efeito xamanístico parece mais intenso, mesmo se outros efeitos de leitura são possíveis (COLONNA, 2014, p. 42).

Já a autoficção biográfica, confundida com a tradição autobiográfica, segundo Colonna, mantém o escritor no centro do texto, ele continua sendo o herói de sua história, porém fabula sua existência a partir de dados reais, permanecendo, assim, mais próximo da verossimilhança, imprimindo a seu texto uma noção de “verdade” mais subjetiva:

Com a autoficção biográfica, segundo a vulgata dominante, a esquiva ou a codificação são abandonadas, os nomes são dados, nomes e sobrenomes, do autor e o dos outros [...] Em *L'inceste* (1999), Christine Angot chega mesmo a misturar nome disfarçado e nome real para uma mesma pessoa (a mulher que foi sua amante durante três meses) e a citar, longamente e por provocação, as recomendações do conselho jurídico da editora, que a convidava a apagar todos os nomes reais da narrativa a fim de evitar processos por difamação, atentado à vida privada etc. Nesse caso, não houve nenhuma consequência, mas às vezes, a publicação acarreta processos memoráveis. Com situações cômicas em que o feitiço vira contra o feiticeiro, quando o fabulador indiscreto se vê, por sua vez, ele próprio ou alguém próximo a ele, envolvido em uma ficção [...] (Dobrovsky contra o sobrinho Marc Weitzmann e seu romance *Caos* que, dentre outras mistificações, afirmava que a palavra autoficção era uma invenção do romancista americano Jerzy Kosinsky) (COLONNA, 2014, p. 50).

⁵³ Essa coletânea reúne ensaios de críticos e escritores franceses consagrados sobre a autoficção. Alguns textos foram extraídos do Colóquio de Nanterre de 1992, primeiro evento na França que suscitou debates sobre o neologismo lançado por Dobrovsky.

⁵⁴ Genette endossa a defesa de Colonna de que é possível ver o modelo da autoficção fantástica na *Divina Comédia*. Jacques Lecarme, também professor e escritor francês, em contrapartida, destaca em seu ensaio intitulado “Autoficção: um mau gênero?” (2014), que é preciso lembrar de que Dante nunca fala, em relação à sua obra, de ficção, mas de comédia e que é impossível estabelecer o grau de adesão ou de distanciamento entre Dante-autor e Dante-narrador-protagonista: “nessa extensão do termo, pouco resta de ‘auto’ e surge algo que faz a ficção transbordar para todo o lado e que poderia ser a literatura” (LECARME, 2014, p. 70).

Sobre essa prática, Colonna destaca alguns escritores franceses, como Doubrovsky e Christine Angot, citados acima, Philippe Vilain, entre outros.

A autoficção especular, também conhecida como a metáfora do espelho, baseia-se em um reflexo do autor ou do livro dentro do livro. Para Colonna, o realismo do texto e sua verossimilhança ficam em segundo plano. Retirando o autor da centralidade do livro, ele o transforma numa silhueta da obra, podendo estar em qualquer canto, refletindo sua presença secundária como se fosse um espelho. Aqui, a ficção literária se mostra então não como um espaço de ilusão, mas como laboratório onde os mecanismos são desmontados e apresentados ao leitor com o objetivo de lhe proporcionar o prazer de descobri-los. Colonna destaca que outra figura pode ser usada na autoficção especular: a metalepse, em que um texto é encaixado dentro do outro, como Gide fez em *Os moedeiros falsos* e em *Paludes*.

Por último, a autoficção intrusiva (autoral) é a forma na qual o escritor aparece como quem recita a história, um “narrador-autor” que está à margem da intriga, ou seja, um comentador. De acordo com Colonna, a autoficção intrusiva não faz parte das práticas utilizadas por Luciano de Samósata, pois supõe um romance na terceira pessoa, cujo enunciador estaria fora da trama.

É importante destacar que Colonna não estabelece uma grade de leitura e nem afirma que a autoficção seria um novo gênero; ele deixa claro que, na prática, os romances são híbridos e misturam procedimentos de um ou outro tipo. Doubrovsky, em contrapartida, destaca falhas no modelo autoficcional de Colonna. Para o “pai da autoficção”, a definição é desviante do sentido primeiro do termo, pois esta não admitiria o elemento fantástico, a inverossimilhança:

A definição proposta por Vincent Colonna como narrativa feita por um autor-narrador-personagem real de aventuras imaginárias, tal como Dante no inferno ou Cyrano na lua, é certamente uma possibilidade, um caso particular desviante do sentido primeiro. Isso não poderia de modo algum constituir a natureza e a essência da autoficção. A palavra, em seu uso corrente, remete sempre à existência real de um autor. A fórmula do romance autobiográfico foi igualmente proposta como definição da autoficção. Mas resta precisamente mostrar como autobiografia e romance podem coexistir em um mesmo texto (DOUBROVSKY, 2014 [2010], p. 120-121).

Em defesa da autoficção, Jacques Lecarme, no início da década de 1990, se opõe à mídia e à crítica francesa, que classificaram, na época, o termo como um “mau gênero”, por agrupar “falsas autoficções”, que só são “ficções” para passar na alfândega. Nos termos usados pelos críticos literários, tal como Genette, “autobiografias envergonhadas”. Contrário à indiferença e à irritação que aparecem nas críticas da

imprensa em relação aos textos que podem ser considerados autoficções, Lecarme levanta a hipótese de que a autoficção não se restringiria a um período, mas englobaria um conjunto bem amplo de textos de outras épocas e áreas geográficas, daí a ideia de “extensão máxima” de seu campo. Na visão dele, a autoficção seria um exercício de ambiguidade involuntária que cede lugar a uma irreduzível ambivalência, e forma uma “população nômade de textos”. Lecarme admite que a autoficção é, inicialmente, um dispositivo muito simples, em que autor, narrador e protagonista compartilham a mesma identidade nominal na narrativa e cuja denominação genérica indica que se trata de um romance. Sua ideia de autoficção se aproxima da proposição feita, anteriormente, por Doubrovsky. Lecarme, no entanto, não poupa críticas ao modelo sugerido pelo “pai da autoficção”:

A autoficção deixou de se opor à autobiografia, para se tornar senão um sinônimo, pelo menos uma variante ou um ardil. [...] o que resta então da ficção, além de um anúncio genérico ao qual nem todos os leitores vão necessariamente aderir, mas que permite evitar as críticas? Jogos de condensação e deslocamento que reorganizam o tempo da vida em um tempo de narração, um trabalho de estilo que é também um jogo de palavras permanente, e que é eficaz enquanto transposição escrita da experiência vivida. Assim a autoficção se torna, por efeito de um pequeno ardil transparente, uma autobiografia desenfreada. O leitor tem dificuldades para imaginar a menor fabulação, a menor afabulação [...] (LECARME, 2014, p. 68-69).

Por que apostar na existência de um gênero, cuja comprovação não é garantida, uma vez que o termo que o designa não é reivindicado pelos autores que o praticam? Para Lecarme, a “queda de braço” entre os críticos que defendem a autoficção como um novo gênero e aqueles que não sabem o que ela vem a ser pouco acrescenta às discussões sobre o neologismo. Concordo com Lecarme nessa questão. Mergulhar apenas nesse problema desvia a atenção de possíveis análises de desdobramentos da prática autoficcional (performance do autor, recepção das obras, questões éticas na literatura etc.). “O que pode impedir um leitor de ler uma autobiografia como um romance e um romance como uma autobiografia, uma vez que o leitor é sempre livre e muitas vezes do contra?” (LECARME, 2014, p. 102-103) Nada. Apesar de lançar novas questões em torno do “fazer autoficcional”, infelizmente Lecarme não dá continuidade ao debate sobre a autoficção como um possível “efeito de leitura”, assunto que será desenvolvido mais adiante.

Dando seguimento ao histórico proposto anteriormente por Jeannelle, o posicionamento seguinte sobre a autoficção, depois da tese de Colonna e da defesa de Lecarme, é feito por uma mulher. Em “*L’autofiction, un genre pas sérieux*”, publicado

no número 107 da revista *Poétique*, em 1996, Marie Darrieussecq tenta normalizar a concepção ainda frágil que a autoficção tinha na época, após um longo período de desconfiança no que tange à noção do termo. Para Jeannelle, ela deduziu que, em “obras autoficcionais”, era exigido um pacto duplo de leitura, factual e ficcional. “A autoficção entra, por um golpe de força ‘ontológica’, no domínio das escritas constitutivamente literárias”⁵⁵ (JEANNELE, 2007, p. 23). Dessa forma, Darrieussecq acredita que a “prática ingênua” da autobiografia caiu por terra com o advento da autoficção, uma vez que a escrita factual em primeira pessoa não poderia abster-se da ficção:

A autoficção, ao se situar entre duas práticas de escritas, ao mesmo tempo pragmaticamente contrárias e sintaticamente indiscerníveis, coloca em causa toda uma prática da leitura, repousa a questão da presença do autor no livro, reinventa protocolos nominal e modal, e se situa nesse sentido na encruzilhada das escritas e das abordagens literárias⁵⁶ (DARRIEUSSECQ, apud COLONNA, 2004, p. 241).

Ainda que Darrieussecq tenha introduzido essa interpretação pragmática da autoficção como um fenômeno de dupla inscrição (factual e ficcional), ela insere o termo no discurso acadêmico como se fosse um novo gênero, o que influencia o estudo de outros pesquisadores sobre a autoficção para um aspecto mais normativo, delimitando a sua existência ao lado de outras formas de narrativas de si, porém como uma renovação do gênero autobiográfico. Ou seja, a preocupação em “definir” a autoficção continua sendo uma das maiores inquietações, o que se torna um entrave para pensá-la a partir de outras feições.

Outro teórico que contribui para as discussões iniciais acerca da autoficção é Philippe Forest, com a publicação de *Le Roman, le je* (2001), uma continuidade do seu ensaio *Le Roman, le réel*. Como informa Jeannelle, Forest é o responsável por ampliar, ao máximo, a crítica sobre a autoficção. Deixando à margem o modelo autobiográfico para privilegiar o romanesco, Forest modifica o eixo do debate sobre a autoficção, fazendo com que o ficcional prevaleça sobre o factual. A ideia de Forest era contrária às tentativas de relatar o que foi “vivido”: “Aos seus olhos, toda narrativa de si resvalava na ficção, naquilo que um escritor não pode delegar no interior da narrativa senão o

⁵⁵ “L’autofiction entre, par un coup de force ‘ontologique’, dans le domaine des écrits constitutivement littéraires.”

⁵⁶ “L’autofiction, en se situant entre deux pratiques d’écriture à la fois pragmatiquement contraires et syntaxiquement indiscernables, met en cause toute une pratique de la lecture, repose la question de la présence de l’auteur dans le livre, réinvente les protocoles nominal et modal, et se situe en ce sens au carrefour des écritures et des approches littéraires.”

falso semblante de um personagem”⁵⁷ (JEANNELLE, 2007, p. 24). Forest arremata que toda estrutura não deixa de ser romanesca, até mesmo na autoficção:

Eu distinguirei, pessoalmente, ego-literatura, autoficção e Romance do Eu [...] Nos termos menos reflexivos de ego-literatura, o Eu se apresenta como uma realidade (biográfica, psicológica, sociológica, etc.), cujos testemunhos, documentos, histórias de vida expressam a objetividade anterior a toda formatação pela escrita. Com a autoficção, essa realidade do Eu se prova (ou se suspeita) como ficção⁵⁸ (FOREST, apud JEANNELLE, 2007, p. 25).

O quinto a contribuir para as discussões sobre autoficção, de acordo com Jeannelle, é Philippe Gasparini. Em *Est-il je?* (2004), o teórico afirma que a autoficção é uma “deriva semântica” e um “efeito de moda” (GASPARINI, 2004, p. 310). Aproximando-se de Lejeune, Gasparini organiza e assinala, metodicamente, os conceitos de autobiografia, autobiografia fictícia, romance autobiográfico e noções de autoficção, explicando suas observações por meio da utilização de quadros e grades de leitura. Em resumo, Gasparini defende que a coincidência onomástica (mesmo nome de autor, narrador e personagem) somente é necessária para a autobiografia. Quanto à autoficção, ela pode ser facultativa. Dessa forma, no romance autobiográfico se delimitaria uma política ambígua no que se refere à identificação da personagem e do autor. Em contrapartida, na autoficção, a identidade do sujeito encenado é explicitamente fictícia. Creio, entretanto, que seria um erro reduzir a extensão da autoficção a um “fenômeno de moda”. Sobre tal expressão, Gasparini se corrige no texto “Autoficção é o nome de quê?” (2014), afirmando que, se o termo entrou em uso, isso indica que manifesta, então, uma nova concepção do eu e de sua expressão: “nesse sentido, pode-se dizer que a ‘autoficção’ é também o nome de uma mutação cultural” (GASPARINI, 2014, p. 214). Na opinião de Gasparini, a autoficção seria uma categoria contígua ao romance autobiográfico, mas de extensão mais restrita.

Embora alguns escritores representativos para o estudo da autoficção na França tenham recebido maior destaque nessa parte da tese, vale ressaltar que, no espaço francês, outros especialistas se destacaram e ainda se destacam. Muitos deles também escritores, como o próprio Doubrovsky: Isabelle Grell, Jean-Louis Jeannelle, Philippe Vilain e Philippe Lejeune. Um consenso, contudo, parece pairar entre esses teóricos e

⁵⁷ “À ses yeux, tout récit de soi relevait de la fiction, en ce qu’un écrivain ne peut déléguer de lui-même à l’intérieur du récit que le faux-semblant d’un personnage.”

⁵⁸ “Je distinguerai pour ma part ego-littérature, autofiction et Roman du Je [...] Dans les modalités les moins réflexives de l’ego-littérature, le Je se présente comme une réalité (biographique, psychologique, sociologique etc.) dont témoignages, documents, récits de vie expriment l’objectivité antérieure à toute mise en forme par l’écriture. Avec l’autofiction, cette réalité du Je s’épouvre (ou se soupçonne) comme fiction.”

pesquisadores: de que ou a autoficção é um desdobramento da autobiografia, ou de que ela é um novo tipo de romance autobiográfico. Mas nessa tentativa de delimitar a autoficção, o que se nota é que, em virtude dessa aura de mistério que paira sobre a multiplicidade de acepções do termo, ela embaralha as cartas do jogo, dificultando as possibilidades de definição estanques.

2.3.3 Desdobramentos

Muitos estudos sobre a autoficção foram desenvolvidos na França, mas o termo teórico-literário também se tornou objeto de estudo na América do Norte, mais precisamente no Canadá, por Régine Robin. Francesa de origem polonesa e radicada em Quebec, Robin é responsável por intensificar o debate sobre essa novidade literária na academia e, principalmente, no campo da *Internet*. Segundo Figueiredo, Robin⁵⁹ é considerada uma das “criadoras pós-modernas de autoficção” (FIGUEIREDO, 2013, p. 169). Na América Latina, as discussões sobre a autoficção também se intensificam a partir da virada do século XX para o século XXI. Uma estudiosa notável no assunto é Eurídice Figueiredo, já citada anteriormente, professora aposentada da Universidade Federal Fluminense (UFF). Ao publicar diversos artigos sobre o tema, bem como o livro *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção e autoficção* (2013), em que investiga como as diferentes gerações de mulheres se constroem nos seus textos, Figueiredo amplia o debate sobre o campo das escritas de si, defendendo mais estudo sobre esse objeto. Além de entusiasta da literatura produzida em língua francesa, Figueiredo ministra palestras sobre a autoficção, entre outros temas, e marca presença no Brasil em muitos congressos sobre literatura contemporânea.

Ainda em território brasileiro, a discussão teórica e crítica mais especializada sobre a autoficção tem sido realizada por mulheres. Além de Figueiredo, é possível destacar, entre escritoras e teóricas, Fabíola Padilha, Anna Faedrich, Luciana Hidalgo, Jovita Noronha, Evelina Hoisel, Luciene Azevedo e Paula Sibilia. Vale destacar que

⁵⁹ Vários ensaios e textos de Robin, também professora na Universidade de Quebec em Montreal (UQAM), são caros à autoficção. Um deles é *Le Golem de l'écriture: de l'autofiction au Cybersoi*, publicado em 1997. No livro, a autora reflete e teoriza sobre a autoficção, tomando como exemplo obras inaugurais de alguns autores, dentre eles, Doubrovsky. Além disso, ela discute o desvanecimento das fronteiras entre real e imaginário, afirmando que autoficção é ficção.

Diana Klinger, argentina radicada no Brasil, também influencia e contribui para o debate acerca das escritas do eu (cf. KLINGER, 2007). Para ampliar a ideia sobre a autoficção, Evando Nascimento propõe, em “Matérias-primas: da autobiografia à autoficção – ou vice-versa”, que ela seja entendida ou lida como alterficção: “Ficção de si como outro, francamente alterado, e do outro como parte essencial de mim” (NASCIMENTO, 2010, p. 193). Na opinião do escritor e professor, essas escritas do eu confirmam uma tensão com a alteridade, com o desconhecido, o que não deveria se restringir a um imenso eu. É um dispositivo:

É essa ausência de compromisso com a verdade factual, por um lado, e a simultânea ruptura com a convenção ficcional, por outro, que tornam a chamada autoficção tão fascinante, e por isso mesmo defendo que não seja redutível a um novo gênero. O interessante da auto ou da alterficção é romper as comportas, as eclusas, os compartimentos dos gêneros com que aparentemente se limita, sem pertencer nem ao real nem ao imaginário, transitando de um a outro, embaralhando as cartas e confundindo o leitor por meio dessas instâncias da letra. Diferentemente do romance autobiográfico ou de memórias, que ainda quer pertencer a um gênero tradicional, a autoficção põe em causa a generalidade do gênero, sua convencionalidade, correndo decerto risco de cair em novas armadilhas. Daí ser necessário multiplicar as suspeitas, duvidar dos acertos, contestar as vitórias fáceis do eu (NASCIMENTO, 2010, p. 196).

Na minha dissertação de mestrado, intitulada *Autoficção em Borderline, de Marie-Sissi Labrèche*, defendida em 2016, dediquei um capítulo à história e aos desdobramentos da autoficção. Nesse trabalho, tais particularidades são mais breves e resumidas. Na dissertação, encampei a perspectiva de Nascimento sobre autoficção como dispositivo, como um efeito de leitura. Deve-se compreender que não há um sujeito monolítico e pleno por trás da obra literária, um sujeito detentor da verdade sobre si. Assim, distinguir o que é verdadeiro, ficcional, referencial ou falso em um texto pode ser uma cilada ou uma tarefa equivocada e vazia de significado. Pode, também, constituir um retorno aos objetivos da crítica biográfica de Sainte-Beuve, de esquadrihar o texto, tentar descobrir qual é a relação da obra com a vida do autor. Sobre isso, teóricos e escritores já provaram se tratar de um deslize antigo.

Reduzir, portanto, a autoficção a regras fixas e clichês seria uma contradição, em virtude de sua história e de como o neologismo foi “concebido”, por meio de uma provocação e na ambiguidade do surgimento da palavra-valise no romance de Doubrovsky, que leva a várias interpretações. Para Nascimento, “o único pacto hoje possível é com a incerteza, jamais com a verdade factual e terminante, tantas vezes contestada por Nietzsche” (NASCIMENTO, 2010, p. 198). É por tirar proveito desse aspecto performativo que a autoficção não se resume à identificação simplista entre

narrador e autor, mesmo que este balbucie “sou eu e não sou eu”, o que está posto é o jogo do equívoco, a encenação, o brincar com o indecidível. O leitor é quem decide se entra ou não nesse jogo.

2.3.4 O desvelamento do íntimo

Sem esgotar as ideias e contribuições de teóricos à autoficção, já que esse dispositivo será retomado em diversas partes desta tese, outra questão se coloca: a atenção nova e talvez excessiva à inscrição do nome próprio do autor no romance. Para Colonna, a recepção sem precedentes que concebeu a necessidade da palavra “autoficção” pode estar ligada ao grande movimento social no qual se embaralham individualismo e juridicismo, citado anteriormente, em que a manifestação mais patente é da promoção da “extimidade”, nos séculos XX e XXI:

Trata-se da tão falada onda de desvelamento da intimidade que é, ao mesmo tempo, fabricada e refletida pela televisão, o mundo político, os costumes, a vida privada e profissional — da qual ainda não se cansou de falar. Será uma revolução literária? Para que fosse, seria preciso que o planeta tivesse se transformado de fato em uma aldeia, ideia que não passa de fantasia da publicidade. Na verdade, todos os nomes exibidos nessas narrativas romaneadas, exceto o autor e os personagens públicos, remetem, para o leitor comum, a desconhecidos. O efeito produzido não difere, portanto, de um romance (ou peça de teatro) *à clé*, fórmula literária antiga na qual as pessoas envolvidas se reconhecem e que os outros leem como uma ficção, nem mais nem menos (COLONNA, 2014, p. 52-53).

Se a onda de desvelamento da intimidade na literatura, tal qual descrita acima por Colonna, não passa de um efeito antigo que já existia no romance, lido como ficção, como explicar, por exemplo, que na França atual, tanto no espaço da produção literária como no de sua crítica, o fenômeno nem tão novo assim da autoficção leve, a cada dia e de forma específica, à crescente judicialização do literário? De acordo com Tricoire (2011), embora os escritores não sejam mais presos devido ao teor de suas obras, os motivos de processos têm se multiplicado e os procedimentos correccionais persistem contra eles.

Ouellette-Michalska explica que essa judicialização pode estar centrada na forma do relato na obra. Segundo ela, no relato autobiográfico, o escritor assume a tripla identidade autor-narrador-personagem e impõe para o fato um pacto de leitura de que aquilo está o mais próximo possível do vivido, direcionando, de certo modo, a forma como o livro pode ser lido e aproximando-se, assim, do que estabelece Lejeune para o

gênero. Ou seja, o autor projeta sua identidade civil na obra e, em alguns momentos, também é sujeito e objeto da ação descrita. Em contrapartida, na autoficção o narrador encarna um personagem, mas não divide, necessariamente, a homonímia entre autor, narrador e personagem, mesmo com a possibilidade de notá-lo na maior parte do tempo ali, presente nas palavras, percebendo suas preocupações.

Todo escritor projeta nas suas obras os seus fantasmas, seus pensamentos, seu mundo imaginário e suas experiências de vida. A inserção se faz sob diferentes formas e em graus diversos. Mas intercalar fatos autobiográficos numa intriga romanesca, ou criar personagens a partir de pessoas comuns não é da mesma ordem que se colocar em cena num texto sob sua própria identidade. Na autoficção, o autor se reserva ao direito de se apagar ou de aparecer dentro do texto com seu nome próprio ou mesmo acompanhado de referências pessoais: sexo, profissão, vida sentimental, lugar onde mora etc.⁶⁰ (OUELLETTE-MICHALSKA, 2007, p. 71-72).

Assim, a autoficção se abre para práticas que se prestam a realizações literárias experimentais. Para Ouellette-Michalska, a expressão do eu levou a dois extremos: das censuras interiores ao escancaramento de segredos de família. O que teria contribuído para tal fenômeno? Segundo ela, a autoficção ou a fabulação de si não teria sido inventada por escritores, mas por câmeras e microfones. O poder da imagem e a ditadura da confissão impulsionaram a expressão do eu em seus últimos entrincheiramentos. “A vida pública e a vida privada se fundem. O limite que separa essas duas esferas tornou-se vago e a linguagem atesta isso. A fala flui de um para o outro com facilidade [...] Estamos na era da indistinção”⁶¹ (OUELLETTE-MICHALSKA, 2007, p. 14).

Em breve resumo, na concepção de Ouellette-Michalska, o privado e o público tornam-se híbridos com a autoficção. Acompanhamos o momento em que a vida privada invade o espaço público e o público se torna um negócio privado:

A laicização das instâncias de regulação social, cuja administração, a justiça e o perdão fazem parte, modificaram os rituais de confissão. A passagem à era de comunicações teve repercussão nas modalidades de confissão. A televisão, por exemplo, tornou-se um lugar de confissão pública onde se expõem seus delitos, seus remorsos, suas queixas, suas experiências íntimas. Os procedimentos confessionais, até aqui privados — o confessorário, o

⁶⁰ “*Tout écrivain projette dans son oeuvre ses fantômes, ses pensées, son monde imaginaire et ses expériences de vie. L’insertion se fait sous différentes formes et à des degrés divers. Mais intercaler des faits autobiographiques dans l’intrigue romanesque, ou créer des personnages à partir de gens connus, n’est pas du même ordre que de se mettre en scène dans un texte sous sa propre identité. Dans l’autofiction, l’auteur se réserve le droit de s’effacer, ou d’apparaître dans le texte avec son prénom ou même son nom accompagné de références personnelles: sexe, profession, vie sentimentale, lieu habité, etc.*”

⁶¹ “*Vie publique et vie privée se confondent. La frontière qui sépare ces deux sphères est devenue imprécise, et le langage en témoigne. La parole circule de l’une à l’autre avec aisance et facilite [...] Nous sommes à l’ère de l’indistinction.*”

divã do psicanalista, a célula carcerária — se abrem para o grande público. As redes audiovisuais alargaram consideravelmente a difusão dos rituais de confissão. As falhas não estão mais entre quatro paredes, mas são lançadas a milhares de espectadores. As entrevistas, debates, testemunhos serão amplificados para aumentar o poder midiático. Cada um pode ter seu momento de glória e tornar-se superstar do desvelamento do íntimo e da confissão pública⁶² (OUELLETTE-MICHALSKA, 2007, p. 23).

2.3.5 Campo minado de palavras

Atualmente, no Ocidente, por mais que exista um possível amalgamento das noções de vida privada e pública, aquela é mais protegida e definida atualmente, por exemplo, do que há apenas um século, segundo alguns críticos. Dessa forma, não parece estranho que o dispositivo autoficcional, cujo alicerce reside no uso provocativo do biográfico para questionar limites éticos e estéticos, esteja, cada vez mais, sendo questionado, ou até mesmo “cerceado”, como defendem alguns escritores, como Angot, por exemplo. Assim, algumas obras acabam ensejando o debate sobre a liberdade de criação. O problema, para Tricoire (2011), em seu prefácio de *Petit traité de la liberté de création*, é que tal debate tem se desenrolado cada vez mais dentro dos tribunais. Além disso, a advogada francesa afirma que a lei se apresenta muito repressiva. Em virtude dessa realidade, surgem alguns questionamentos de diversos grupos. Juristas, escritores, editores, jornalistas, críticos e teóricos da literatura indagam: “Quem deve julgar as obras e sob quais critérios?” Essa dúvida primordial não surge só em relação à literatura, mas também ao cinema, às artes plásticas etc. Como definir, por exemplo, a liberdade de criação? Devem ser impostos limites? Qual é a natureza do debate entre os juristas, por exemplo?

Limitando-nos ao terreno literário, observamos um campo de batalha sendo desenhado. A mesma França que foi berço da autoficção e onde tal prática se desenvolveu e ganhou outros territórios se consolidando como uma forma de expressão

⁶² “La laïcisation des instances de régulation sociale, dont faisait partie l’administration de la justice et du pardon, a modifié les rituels de confession. Le passage à l’ère des communications aura des répercussions sur les modalités de l’aveu. La télévision deviendra bientôt le lieu de confession publique ou l’on expose ses délits, ses remords, ses manquements, ses expériences intimes. Les procédures de l’aveu, jusqu’ici privées — le confessionnal, le cabinet du psychanalyste, la cellule carcérale —, s’ouvrent à un large public. Les réseaux audiovisuels élargissent considérablement l’aire de diffusion des rituels de confession. La défaillance n’est plus chuchotée à huis clos mais lancée à des milliers d’auditeurs. Les entrevues, débats, témoignages seront amplifiés par l’éclat de la puissance médiatique. Chacun peut connaître son heure de gloire et devenir superstar du dévoilement intime et de l’aveu public.”

contemporânea agora luta contra a “excessiva” liberdade de criação literária de escritores nos tribunais. De um lado estão os escritores, seus advogados e editores, que reivindicam o direito de “tudo dizer” e alegam que estamos numa era de censura do literário. Do outro, juízes e determinados leitores lutam pelo direito à privacidade. No fogo cruzado, encontramos uma imprensa observadora e uma crítica acadêmica dividida entre o direito à privacidade do indivíduo e o da criação e expressão literária. O direito que o autor tem de contar a sua vida num livro é o mesmo que cônjuges, filhos, amigos, amantes possuem de reclamar sua privacidade, possivelmente violada numa obra. Isso porque alguns romances, que podem ser lidos como autoficções, trazem um tom de acerto de contas. Trata-se de prática delicada, que levanta a questão da ética na autoficção, não no sentido de um moralismo, mas do direito à privacidade. Essa polêmica, entretanto, vai além da história contada nos livros, ocupando outro território: na França, escritores são levados aos tribunais como réus em processos de parentes, por exemplo. Justamente num país que deu forças para que a autoficção ganhasse destaque e conquistasse novos ares.

Ainda que muitos escritores tenham sido condenados por suas obras em séculos anteriores, os processos contra a ficção não são populares e, segundo Lavocat, “só recentemente é que atraíram a atenção de teóricos da literatura”⁶³ (2016, p. 273). Nesse campo minado, de se apropriar (do uso) de materiais biográficos próprios ou alheios na ficção, diversos autores habituados a essa prática se viram obrigados a comparecer ao tribunal para fazer a defesa de sua “inocência”, provando que não cometeram nenhum ato ilegal ao publicar um romance com traços rastreáveis de suas vidas e/ou das de outras pessoas. Dessa forma, segundo Emmanuel Pierrat (2016)⁶⁴, entre alguns escritores de prestígio e outros quase anônimos, nomes de autores passaram a ocupar um lugar indesejado numa lista extensa de um turbilhão de processos, perdidos ou vencidos, arquivados ou a recorrer.

Com efeito, é frequente que um material da atualidade ou biográfico ou ainda autobiográfico, seja utilizado pelos autores de uma forma levemente disfarçada, a fim de escapar, em particular, da ira do crime de difamação a partir da violação do respeito à vida privada.

Assim foram os últimos anos de escritores de natureza e qualidade muito diferentes, como Christine Angot, Françoise Chandernagor, Philippe Besson, Edouard Louis, Eric Reinhardt, Simon Liberati, Nicolas Fargues, Pierre

⁶³ “*Les procès contre la fiction ne sont pas populaires et ce n’est que récemment qu’ils ont attiré l’attention des théoriciens de la littérature.*”

⁶⁴ Obtido em: <<http://www.livreshebdo.fr/article/fait-ou-fiction-lecrivain-devant-ses-juges>>. Acesso em 20 mai. 2019.

Jourde, Marc Weitzmann, Christophe Donner, Mathieu Lindon, Lionel Duroy, Grégoire Delacourt — e a lista não é curta — que estiveram no centro dos processos judiciais, tenham eles sido perdidos ou vencidos, em primeira instância ou em recurso. A cada vez, se jogam as noções de ficção, de autoficção, de direito ao romance, de realidade que serve como tempero ou de musa para autores, de limites, de liberdade de expressão, de anonimato, de identificação etc. Um punhado de casos emblemáticos fornece as chaves para essa ambiguidade e debate complexo, cujos termos diferem na realidade de cada livro⁶⁵ (PIERRAT, 2016).

A busca pela glória pode levar autores ambiciosos a transgredir a lei exclusivamente para que falem deles e para alcançar a condição de celebridade. O desejo de se tornar famoso, de adquirir uma reputação, mesmo que sulfurosa, é, no imaginário social, um dos “pecados” mais comuns do escritor ambicioso. Este expediente pode parecer desprezível para escritores que condenam o sucesso fácil e desconfiam de reputações baseadas no escândalo. Essas questões serão discutidas no terceiro e quarto capítulo desta tese.

Vale ressaltar que confundir o autor e seus personagens é algo frequente entre os leitores e a crítica. A condenação de Mathieu Lindon⁶⁶ na Corte Europeia pelo seu livro *Le procès de Jean-Marie Le Pen* [*O processo de Jean-Marie Le Pen*], publicado em 1998, ilustra bem a confusão entre o autor e seus personagens. O romance é sobre o julgamento do assassino de um árabe, um ativista da Frente Nacional francesa, que é defendido por um jovem judeu de esquerda, homossexual, que usa o tribunal para julgar Le Pen como o mentor desse crime. Após a publicação da obra, Lindon foi processado por Le Pen⁶⁷. Foram nove anos de batalha nos tribunais, numa ação de difamação movida por Le Pen contra o escritor. Num acórdão de 45 páginas, os juízes de Estrasburgo explicaram a razão de a justiça francesa condenar Lindon e sua editora por difamação, embora a crítica francesa tenha acolhido calorosamente o livro. No romance,

⁶⁵ “*Il est en effet fréquent qu’un matériau d’actualité, ou biographique ou encore autobiographique, soit utilisé par les auteurs de façon légèrement travestie, afin d’échapper notamment, aux foudres du délit de diffamation comme de l’atteinte au respect de la vie privée. Ce sont ces dernières années des écrivains de nature et de qualité très dissemblables, comme Christine Angot, Françoise Chandernagor, Philippe Besson, Edouard Louis, Eric Reinhardt, Simon Liberati, Nicolas Fargues, Pierre Jourde, Marc Weitzmann, Christophe Donner, Mathieu Lindon, Lionel Duroy, Grégoire Delacourt — et la liste n’est pas exhaustive — qui ont été au coeur de procès, que ceux-ci aient été perdus ou gagnés, en première instance ou en appel. À chaque reprise, se jouent les notions de fiction, d’autofiction, de droit au roman, de réalité qui sert de sel ou de muse aux auteurs, de limites, de liberté d’expression, d’anonymat, d’indentification, etc. Une poignée d’affaires emblématiques livrent les clés de cette ambiguïté et de ce débat complexe, dont les termes diffèrent en réalité à chaque livre.*”

⁶⁶ Por ter publicado, em 1998, o *Julgamento de Jean-Marie Le Pen*, o romancista Mathieu Lindon foi condenado por difamação.

⁶⁷ Político francês presidiu, até janeiro de 2011, a Frente Nacional, partido nacionalista francês e o mais à direita no espectro político da França.

alguns personagens se referiam a Le Pen como o “líder de uma gangue de assassinos” e um “vampiro que se alimenta da amargura de seus eleitores, mas às vezes também do seu sangue”. Esses trechos foram considerados difamatórios em 1999 e em 2000 pelos tribunais franceses e por uma maioria dos juízes do Tribunal Europeu dos Direitos do Homem. A justificativa era a de que Lindon excedeu sua liberdade de expressão em uma ficção que “distorce os fatos para reforçar a hostilidade de seus leitores em relação a Jean-Marie Le Pen e seu partido”.

Na ocasião, escritores franceses como Philippe Sollers, Jean-Marie Le Clézio, Marie Darrieussecq, Martin Winckler e Jean Echenoz apoiaram Lindon, protestando contra uma possível “censura” judicial da liberdade de expressão e criação literária.

Segundo Pierrat (2016), Lindon lamentou que a ironia entre os personagens não foi relevada, e que seu verdadeiro pensamento resulta do livro e não das palavras que ele dá a alguns de seus personagens. “Ele argumenta [...] que a ficção romanesca atenua palavras que, sem ela, poderiam realmente ser consideradas difamatórias. [...] o caso de um romance, cujos personagens ficcionais fossem racistas, não faz com que esse romance em questão, no qual esses personagens se expressam, o seja também [racista]”⁶⁸. Em “Le Pen gagne son procès contre *Le procès*” [“Le Pen ganha seu processo contra *O Processo*”], publicado no jornal francês *Libération*, François Devinat destaca o porquê de Mathieu não poder utilizar, segundo a justiça, a ficção como salvo-conduto para criticar Le Pen da maneira como o faz no romance:

Salientando que o romance “toma emprestado amplamente, e obviamente, eventos reais que tiveram um grande impacto na opinião pública” (incluindo o assassinato do jovem comoriano Ibrahim Ali por um colecionador de cartazes da Frente Nacional em Marselha), o tribunal considera que Mathieu Lindon não pode reivindicar o gênero fictício para qualificar em particular Le Pen de “líder de gangue de assassinos”, através de um de seus personagens, sem trazer a prova⁶⁹ (DEVINAT, 1999).

A maioria do Tribunal Europeu dos Direitos do Homem considerou que a liberdade de expressão não deve prejudicar a reputação de um político, não importa o quão questionável ela seja (Le Pen foi condenado várias vezes, entre outras coisas, por

⁶⁸ “Il soutient (...) que la fiction romanesque atténue des propos qui, sans elle, pourraient effectivement être considérés comme diffamatoires. [...] le cas de figure d’un roman dont certains personnages de fiction seraient racistes sans que pour autant le roman dans lequel ils s’expriment le soit.”

⁶⁹ “Soulignant que le roman ‘emprunte largement, et de manière évidente, à des événements réels qui ont eu un grand retentissement dans l’opinion’ (notamment le meurtre du jeune d’origine comorienne Ibrahim Ali par un colleur d’affiches du FN à Marseille), le tribunal estime que Mathieu Lindon ne peut se réclamer du genre fictionnel pour qualifier notamment Le Pen de ‘chef de bande de tueurs’, à travers un de ses personnages, sans en rapporter la preuve.”

incitamento ao ódio racial, violência, insultos públicos, banalização de crimes contra a humanidade etc.). Essencialmente, os juízes consideraram que um romancista não está isento dos deveres e responsabilidades que são inseparáveis de tal liberdade. Mas, raros, quatro dos juízes expuseram uma opinião divergente na parte inferior do julgamento. Eles lembram que “a liberdade de expressão é a base de uma sociedade democrática” (DEVINAT, 1999). O caso de Lindon nos mostra que é difícil inclinar a balança simplesmente para o lado da liberdade de expressão do romancista ou para a proteção da reputação de um homem público. O debate está longe de ser encerrado. Nos próximos capítulos, dando continuidade à questão da responsabilidade do autor, abordarei casos semelhantes ao de Lindon.

2.3.6 Afinal, pode-se dizer tudo?

Em nome da “verdade”, do direito ao conhecimento e do direito a exercer um papel crítico na sociedade para “esclarecer a opinião” e permitir aos cidadãos desenvolverem o seu próprio julgamento, são travadas lutas pela liberdade de expressão desde o século XVIII. Para Lavocat, deve ser defendida, em definitivo, uma concepção aberta da ficcionalização, fundada sobre sua pluralidade, de um ponto de vista interno e externo. Segundo ela, o fenômeno da ficcionalização deve ser estudado sob todas as suas formas e em todas as suas realizações históricas.

A ficção deve [...], sem dúvida, ser considerada como um exercício de liberdade, cujas manifestações mais duradouras devem ser identificadas nas comunidades humanas mais distantes. Finalmente deixamos a época em que dominava um certo uso da ficção, inseparável do romance. Ele acabou por parecer tão familiar e tão evidente que ainda é muitas vezes confundido com a essência da ficção⁷⁰ (LAVOCAT, 2016, p. 27-28).

Mas será que essa liberdade significa que se pode dizer tudo? As palavras não têm nenhum efeito? E, caso tenham, que responsabilidade isso cria para o escritor? Essas perguntas nortearão parte desta tese nos próximos capítulos.

Diante do percurso empreendido até o momento, principalmente sobre o que foi exposto nas discussões que envolvem a conferência “O que é um autor?”, de Foucault, e as revisões feitas posteriormente por Agamben e Chartier, além do *boom* da autoficção e

⁷⁰ “La fiction [...] doit sans doute être considérée, comme un exercice de la liberté, dont il importe de repérer les manifestations les plus ténues chez les communautés humaines les plus éloignées. Enfin, nous sommes sortus de l’époque ou dominait un certain usage de la fiction, inséparable du Roman. Il avait fini par paraître si familier et si évident qu’il est encore trop souvent confondu avec l’essence de la fiction.”

dos desdobramentos envolvendo os processos enfrentados por escritores (de tal prática), um ponto que nos interessa para dar sequência ao que será tratado com mais ênfase nos próximos capítulos (a responsabilidade do autor e o direito de criação literária) é justamente o momento em que os autores são responsabilizados pelo que dizem, já que é nessa ocasião que a literatura passa a existir como instituição.

Para endossar as discussões de literatura como instituição faz-se necessário evocar as contribuições de Jacques Derrida⁷¹. *Essa estranha instituição chamada literatura* é fruto de uma entrevista⁷² cedida pelo pensador franco-magrebino⁷³ a Derek Attridge. Foi publicada no volume intitulado *Acts of Literature* (Routledge, 1992), recebeu tradução de Marileide Dias Esqueda⁷⁴ e introdução de Evando Nascimento, um dos maiores especialistas na obra de Derrida no Brasil. O volume vem à luz em 2014 pela Editora UFMG, que também publicou *Torres de Babel*, de Derrida, e *O Islã e o Ocidente: encontro com Jacques Derrida*, de Mustapha Chérif.

A questão da relação com o “outro” já se evidencia no início da entrevista, pois, num contexto anglófono, Derrida entrecruza dois idiomas, o inglês e o francês, em diversos momentos, ao responder no segundo idioma às perguntas que lhe são feitas no primeiro. Nascimento, na introdução de *Essa estranha instituição chamada literatura*, explica que há sempre, no sintagma derridiano, “pelo menos um bilinguismo em causa, uma relação com a língua do outro, sobretudo quando se trata de literatura, impedindo assim o monolinguismo puro” (NASCIMENTO, 2014, p 10). Dessa forma, a língua,

⁷¹ De forma breve, pode-se dizer que Derrida, durante sua trajetória acadêmica, se ocupou em tempo integral da questão da alteridade, e os “outros” com os quais dialogou permitiram ao filósofo desenvolver uma reflexão questionando os fundamentos sobre os quais se convencionam os saberes.

⁷² Jacques Derrida aceitou o convite de Derek Attridge para uma entrevista em torno da “questão da literatura”. Durante dois dias, em abril de 1989, na cidade de Laguna Beach, Califórnia, o pensador respondeu em francês às questões colocadas em inglês pelo entrevistador. A tradução para a língua inglesa dessas respostas foi efetuada por Geoffrey Bennington e Rachel Bowlby, com o título de “*This Strange Institution Called Literature*”.

⁷³ Responsável por produzir uma reflexão voltada para a construção das bases filosóficas, religiosas, políticas e sociais do Ocidente, Derrida inicia sua produção acadêmica na segunda metade da década de 1960. É autor de mais de 80 trabalhos, como *Introduction (et traduction) à L'origine de la géométrie de E. Husserl*; *Le Problème de la genèse dans la philosophie de Husserl*; *De la grammatologie*; *La Voix et le phénomène*; *L'Écriture et la différence*; *Marges — de la philosophie*; *Positions*; *La dissémination*; *L'archéologie du frivole*; *La vérité en peinture*; *La carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*; *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, entre outros títulos.

⁷⁴ Marileide Dias Esqueda fez parte do “Traduzir Derrida”, projeto coordenado pelo professor Paulo Ottoni, do Departamento de Linguística da Unicamp, cujo objetivo era o de fazer para o português traduções importantes de textos de Derrida, bem como desenvolver uma reflexão acerca das complexas relações entre a tradução e a desconstrução. Esqueda fez a tradução da entrevista para o português a partir da versão em inglês que, por mais de uma década, era a única disponível.

para Derrida, é feita de diferentes formas de usos, a partir desse arrolamento com a língua do outro.

De acordo com o prefácio de Nascimento, uma expressão que chama à atenção nessa obra, o “tout dire” ou o *dizer tudo*, proferido por Derrida, é o índice dessa estranha instituição chamada literatura:

Derrida distingue de diversas produções discursivas anteriores ao século XVIII, como a epopeia, a retórica, a tragédia e as belas-letas. Não é que a noção moderna de literatura esteja desvinculada dessa tradição que a precede, longe disso. Mas o dizer tudo do literário tem a ver com o advento da democracia moderna, espaço de maior liberdade e de possibilidade infinita de relações entre os indivíduos. Um *dizer tudo* que tanto significa “dizer qualquer coisa” (*say anything*) que se pense quanto “dizer tudo o que se deseja” (*say everything*). Eis uma forma de liberação que põe em causa a própria institucionalidade de todas as instituições, normal e normativamente reguladas pelo direito: o espaço da literatura não é somente o de uma *ficção* instituída, mas também o de uma instituição *fictícia*, a qual, em princípio, permite dizer tudo. Dizer tudo é, sem dúvida, reunir, por meio da tradução, todas as figuras umas nas outras, totalizar formalizando; mas dizer tudo é também transpor [franchir] os interditos. É liberar-se [s’affranchir] — em todos os campos nos quais a lei pode se impor como lei. A lei da literatura tende, em princípio, a desafiar ou a suspender a lei. Desse modo, ela permite pensar a essência da lei na experiência do “tudo por dizer”. É uma instituição que tende a extrapolar [*déborder*] a instituição (NASCIMENTO, 2014, p. 21).

Assim, essa ultrapassagem do conceito e da solidez de instituição permite que a literatura nos leve a repensar o “instituir-se de toda instituição” e sua relação com a lei, tornando-se o que Derrida chama de uma “instituição sem instituição”. É o tudo dizer extrapolando as fronteiras de outras instituições, que são construídas de formas diferentes, com suas restrições, a partir de determinadas regras, que pode delimitar ou não em suas balizas aquilo a ser dito. “O *dizer tudo* do literário nas sociedades democráticas extrapola essas barreiras, apontando a origem limitadora e reguladora; em outros termos, legal e jurídica, do próprio valor institucional” (NASCIMENTO, 2014, p. 22). Por colocar em xeque e por suspender, a partir da performance, as demarcações das fronteiras de qualquer outra instituição, a literatura pode causar um certo estranhamento. Daí o porquê do título *Essa estranha instituição chamada literatura*.

Ao associar o discurso a um indivíduo, seu autor, e não mais a uma instituição ou a uma categoria, a responsabilidade tende a ser agravada numa dimensão individual e subjetiva.

Como pensamento, a literatura só pode responder de forma singular, a cada vez, ao advento do outro como outro, particular e geral. Isso quer dizer que um texto literário não deveria, em princípio e por princípio, responder diante de autoridades legais, embora isso tenha ocorrido inúmeras vezes. Um autor, sim, pode ser responsabilizado pelo conteúdo de sua obra e ter o direito ou mesmo o dever de resposta, como Flaubert, Baudelaire e, noutra perspectiva,

Rushdie. Inúmeras vezes no Ocidente e noutras partes do planeta, a censura visou a limitar o alcance do dizer tudo, porém sem conseguir calar as vozes da alteridade, que sempre puderam reaparecer onde menos eram esperadas, como efeito de desrecalque (NASCIMENTO, 2014, p. 26-27).

Diante do exposto, surge o questionamento: a ficção tem total liberdade para criar o real biográfico sem se comprometer com uma responsabilidade atrelada a discursos de verdade? A censura denunciada por escritores e editoras é aplicada num estado democrático de direito ou nesse “impedimento de falar tudo” reside um limite ético? O que é possível adiantar é que essa pergunta será respondida nos próximos capítulos. Mas é razoável antecipar que, nesse retorno do autor, não reina uma harmonia plena, mas, sim, problemas e impasses criados quando a literatura decide abrigar a realidade reconhecível. Já sabemos que o “autor” ocupou a cadeira de réu em diversos contextos, tanto ditatoriais quanto democráticos. Importa saber, no capítulo seguinte, a diferença entre esses dois momentos e os motivos que levaram o autor ao tribunal, com o auxílio de diversos casos de escândalos envolvendo escritores, dos mais famosos aos mais discretos.

3 LIBERTÉ, ÉGALITÉ, FRATERNITÉ (RESPONSABILITÉ)

“Que mais é preciso para possuir a liberdade do que simplesmente desejá-la?”

Étienne de la Boétie

Herança do “século das luzes”, o lema “liberdade, igualdade e fraternidade” esteve presente antes e durante a Revolução Francesa, em 1789. Após esse período, o *slogan* foi questionado, mas colocou-se sob a Terceira República⁷⁵. Finalmente, o mote foi incluído na Constituição de 1958 e agora faz parte da herança nacional francesa, difundido em moedas e selos. A tríade, entretanto, reverbera além do território francês. Seja em grandes manifestações contra governos autoritários, seja nos protestos incipientes contra determinado abuso político, o grito por “liberdade, igualdade e fraternidade” surge nos mais recônditos lugares. Nota-se que, da Revolução Francesa até o século vigente, essas noções foram reivindicadas juntas: a fraternidade somente pode dar-se na medida em que a liberdade e a igualdade ocorram de forma efetiva e simultânea. Os elementos estão ligados porque dependem uns dos outros para serem concretizados. Assim como a condição básica para ser um cidadão é receber o reconhecimento e o respeito que se deve e outorgá-los aos demais. Inspirados por tal lema, muitos escritores reivindicam apenas a liberdade de tudo dizer. Esquecem-se da fraternidade, da igualdade e de outro desdobramento desse pilar, importante à profissão do escritor, a responsabilidade. É este tema que norteará o presente capítulo.

Para tanto, recorreremos à Sapiro em “Os processos literários e a construção da imagem do intelectual engajado”, publicado em 2013, cujo trabalho é desenvolvido acerca do conceito de responsabilidade, que, segundo ela, comporta uma relação entre as definições sociais e penais dos direitos e deveres dos escritores e a ideia do seu próprio ofício. Ou seja, a acepção de responsabilidade do escritor é composta por uma questão de lutas que extrapola o mundo literário. Para Sapiro, a responsabilidade

está codificada no direito por meio das restrições à liberdade de expressão — é a responsabilidade penal — que a transformam, portanto, em uma questão de Estado (na França, é o Estado que processa aqueles que violam essas

⁷⁵ A Terceira República Francesa (*La Troisième République*) foi o regime republicano que vigorou na França entre 1870 e 1940. É conhecido como o primeiro regime durável a se estabelecer no país desde 1789. Isso porque, a partir da Revolução Francesa e ao longo de aproximadamente 80 anos, os franceses seriam submetidos a sete regimes diferentes: três monarquias constitucionais (regidas pelas constituições de 1791, de 1814, e de 1830), duas repúblicas efêmeras (a primeira, entre 1792 e 1804, e a segunda, de 1848 a 1852) e dois impérios (de 1804 a 1814, e de 1852 a 1870).

restrições, diferentemente dos Estados Unidos, onde os processos são efetuados na maioria dos casos por meio de denúncias).

Ela é também um assunto da Igreja, que tem a intenção de exercer um controle sobre as consciências.

Com a alfabetização e o aumento do número de leitores, torna-se também um assunto de médicos, sociólogos, criminologistas e de empresários da moral (ligas de moralidade).

Por fim, ela é um assunto dos próprios escritores, que devem ajustar as exigências inerentes à sua profissão às expectativas sociais das quais são alvo (SAPIRO, 2013, p. 9-10).

No que tange à restrição da liberdade de expressão, Sapiro afirma que essa prática determinou, desde sempre, o exercício da escrita, provocando casos de autocensura, bem como a fuga da responsabilidade autoral por meio de alguns gêneros literários, como a fábula, a alegoria, a narrativa histórica e a ficção. Ou seja, para que os escritores pudessem se expressar, opinando até politicamente, disfarçavam suas colocações por meio desses gêneros (a partir da moral da fábula, por exemplo).

A partir do século XVIII, uma ética da responsabilidade do escritor que se diferencia da responsabilidade penal é elaborada, baseada na construção histórica da imagem do intelectual, desde Voltaire a Sartre, passando por Zola. Tal ética é pautada por valores próprios do mundo intelectual: “fundamentam as lutas pela liberdade de expressão travadas desde o século XVIII, em nome da ‘verdade’, do direito ao conhecimento e do direito a exercer um papel crítico na sociedade para ‘esclarecer a opinião’ e permitirem aos cidadãos desenvolverem o seu próprio julgamento” (SAPIRO, 2013, p. 10). Essa liberdade garante, todavia, que é possível falar sobre tudo e eximir-se de qualquer tipo de compromisso ético? O efeito das palavras não implica responsabilidade para o autor? Esses questionamentos nos acompanharão aqui em diante, mas é possível afirmar, de antemão, que é a partir dessas lutas pelo “tudo dizer” que surgem duas posturas dicotômicas: a arte pela arte, que consiste numa recusa de subordinar a arte à moral, defendida desde Flaubert a Robbe-Grillet, e, do lado oposto, a imagem do intelectual engajado em causas universais, como a justiça ou a liberdade, representada por escritores como Zola e Sartre, por exemplo.

Os processos literários constituem um espaço de observação privilegiado desses debates, do confronto entre essas diferentes concepções de responsabilidade, que são explicitadas e tornadas públicas. Revelam as lutas em torno da definição da responsabilidade penal do autor e os argumentos apresentados pela defesa, que definem os contornos da ética profissional do escritor (SAPIRO, 2013, p. 10).

O aparecimento dessa ética da responsabilidade do escritor é, entretanto, parte de uma história mais ampla da responsabilidade. Dessa forma, antes de enveredarmos pelas

questões em torno das quais é definida a responsabilidade do autor e sua evolução, faz-se necessário discorrer acerca das transformações da moralidade pública. Voltemos, portanto, a Foucault: como demonstrado no capítulo anterior, o filósofo francês afirma que a responsabilidade penal passou a desempenhar um papel importante na função autor, a partir da atribuição de diversos discursos publicados a um escritor. A responsabilidade penal, historicamente, precedeu a propriedade literária. Assim, essa paternidade, que surgiu num primeiro momento como imposição pelas autoridades com o objetivo de controlar a circulação dos discursos, acabou sendo assumida pelos autores, posteriormente, com a finalidade de fazer valer o direito sobre sua obra. Estas aspirações, na França, somente se tornaram realidade na segunda metade do século XVIII, com a sentença de 1777 que reconhecia os direitos autorais. Nesse mesmo período, surgiu o conceito de responsabilidade em seu significado jurídico moderno:

Os escritores não tardaram a se voltar contra o Estado e seus poderes, elaborando, a partir do século XVIII, a sua própria ética de responsabilidade, distinta e muitas vezes oposta à sua responsabilidade penal: é o que dizem os filósofos do século XVIII ao proclamar a autonomia da razão, que se recusa a subordinar-se a outros princípios que não os dela mesma, se emancipando, dessa forma das rédeas da religião.

Esta afirmação de uma ética da responsabilidade do escritor é parte do processo de subjetivação da responsabilidade (SAPIRO, 2013, p. 11).

Em relação às definições de responsabilidade, Paul Fauconnet (1920) nos informa que elas variam entre objetividade e subjetividade. A primeira pode ser representada pelo ritual de expiação, de penitência. Já a segunda, pela moral religiosa, com a condenação dos pensamentos por meio da culpa. Na contramão dessas duas tendências, a responsabilidade jurídica surge como um compromisso entre as responsabilidades objetivas e subjetivas puras. Dessa forma, as infrações são examinadas por meio de uma ação externa, o elemento material, que é atribuído a um autor, cuja intenção é passível de verificação. A intenção seria, portanto, o elemento moral ou subjetivo da infração, designado a um grupo de especialistas, composto por juízes, advogados e policiais.

Para Sapiro, a responsabilidade subjetiva resulta de um processo histórico de sua imaterialização e individualização. A imaterialização está ligada à evolução da concepção religiosa de pecado. “Na Idade Média, as pessoas eram julgadas por atos, e a relação entre o agente e o ato podia ser puramente externa. A partir do século XII, a moral religiosa católica desenvolve uma concepção subjetiva da responsabilidade que desloca o foco do pecado para o pecador, da culpa para a intenção” (SAPIRO, 2013, p.

11). Logo, esse processo de imaterialização é enfatizado pela promoção do individualismo, que abre as portas para a consolidação da confissão. “Estreitamente ligada aos processos de controle social, a subjetivação da responsabilidade pode ser observada também na esfera judicial, regida a partir dessa época pelo direito romano-canônico, no qual a confissão é necessária” (SAPIRO, 2013, p. 11).

Essa nova noção de ato e de culpabilidade cria um novo entendimento: os eventos só podem ser qualificados de atos se uma intenção os une a seu autor. Essa concepção reforça a ideia de livre arbítrio, que isenta os animais, as crianças, os doentes mentais e aqueles considerados incapazes pela lei. De acordo com Sapiro, a imaterialização da responsabilidade faz com que o sentimento individual se transforme em responsabilidade social. Foi no século XVIII que filósofos e escritores iniciaram uma laicização da moral, fundamentando-se na razão. Esses novos moralistas, que eram os escritores, se recusaram a submeter-se às instâncias que exercem o poder espiritual e pretendem substituí-las, reivindicando o direito de criticá-las em nome da razão. Para tornar públicos os seus vereditos, eles dispõem de um instrumento temível: o impresso, que lhes dá acesso às consciências de um número crescente de indivíduos. A missão que se impõem é justamente a de dar clareza à “opinião pública”.

[...] Diferentemente dos artistas, os escritores nunca constituíram uma corporação, nem uma ordem, nem uma profissão reconhecida como tal. O exercício da atividade literária não requer nenhum “direito de ingresso” formal, pois essa atividade não supõe aprendizado técnico comparável ao dos artistas ou dos músicos. Caso necessite de alguma instrução, não se trata de uma competência certificada, sancionada por títulos acadêmicos, como é o caso das profissões jurídicas ou de ensino. A representação do escritor como um ser livre e indeterminado se enraíza, assim, em um fato social (SAPIRO, 2013, p. 12).

Apesar de a representação do escritor ser de uma figura “livre”, essa característica desemboca numa “postura profética” reivindicada pelos letrados a partir do século XVIII. Isso porque, diferentemente de um teólogo ou de um padre, que representam uma instituição, com direitos e deveres bem definidos, o escritor como profeta não tem mandato de ninguém. Logo, ao falar em nome da razão, o que fundamenta seu crédito é seu carisma, seu talento. No seio do Estado absolutista e do clero, a prática individual desses escritores sobre um público de leitores, muitas vezes desinteressada de qualquer crítica moral, social ou política, é vista por muitos teóricos como similar à do profeta, no que concerne à estrutura social.

Além dessa postura profética, percebe-se que o processo de laicização e o combate do Iluminismo contra os dogmas religiosos findam por favorecer, ainda no século XVIII, a mudança da função sagrada da esfera religiosa para o campo das letras. Contra a religião estabelecida, os representantes do mundo das letras difundem uma nova fé filosófica, humanista e que obedece aos mandamentos da razão. Nesse período de culto aos grandes homens, o escritor, quando não se faz passar por legislador, quer parecer um santo laico.

Contudo, esta posição lhe confere direitos e também uma nova responsabilidade. Ao associar o discurso a um indivíduo, seu autor, e não mais a uma instituição ou a uma categoria, os representantes deste novo tribunal agravam sua própria responsabilidade em sua dimensão individual e subjetiva. Eles se expõem a uma dupla sentença, ou seja, por um lado, eles mesmos se submetem ao veredito do tribunal que eles alegam esclarecer: o público; por outro, eles assumem o risco de serem julgados justamente em nome dos preconceitos que eles se permitem combater, e que foram a base da moral oficial tal qual codificada na lei. A primeira fundamenta a responsabilidade moral do escritor moderno, a segunda, sua responsabilidade penal (SAPIRO, 2013, p. 12).

No que concerne à responsabilidade autoral, Sapiro explica que é com a Revolução Francesa que ela vai se definir por dois motivos: por ter dado o pontapé inicial para o regime de liberdade de imprensa na França e por constituir, no imaginário social da época, como se tivesse surgido em função do poder das palavras. É essa crença na responsabilidade dos escritores nos eventos revolucionários que constitui um dos núcleos principais do imaginário nacional francês. Assim, a ideia de definição penal da responsabilidade do escritor servirá de base para as discussões acerca da liberdade de imprensa no século XIX na França.

É a partir dos crimes cometidos por meio da imprensa que podemos traçar uma relação para desvendar os desafios da definição de responsabilidade penal do escritor. Para tanto, Sapiro explica que deve existir um ato material, caracterizado por meio da publicação. Por esse motivo, o primeiro responsável, de acordo com a legislação, é aquele que imprime⁷⁶. O autor é, contudo, na maioria das vezes, quem é punido de forma mais rigorosa que o editor, mesmo que este seja o principal responsável pelas impressões. O que é válido para o livro, em contrapartida, não funciona na imprensa. Por ser idealizada como uma empresa, o gestor é o responsável pelas publicações antes

⁷⁶ Antes da divisão do trabalho entre editor e impressor, era o autor o responsável pela publicação. No início do século XIX, todavia, surge a figura do editor. Ele é o principal responsável, seguido do autor, que passa a ser seu cúmplice.

dos jornalistas, autores dos artigos, muitas vezes publicados de forma anônima⁷⁷ no século XIX. Já sobre a responsabilidade penal do autor, Sapiro complementa que ela se baseia no conteúdo de seus escritos, na relação forma-materialidade do suporte e na teoria dos efeitos sociais do escrito, que compõem os contornos da responsabilidade do autor, ou seja, sua responsabilidade subjetiva.

No que tange ao conteúdo, o estudo dos processos literários do século XIX permitiu vislumbrar uma evolução da definição de moral pública:

Se a liberdade de imprensa foi decretada, sob a Revolução Francesa, pela Declaração Universal dos Direitos do Homem, a sua aplicação foi de curtíssima duração. Apenas no início do século XIX, sob a monarquia parlamentar da Restauração, é que foram promulgadas, em aplicação à Constituição de 1814, as primeiras leis que definem e fixam os limites da liberdade de imprensa. A lei protege, em primeiro lugar, de qualquer ataque ou crítica, o regime monárquico. Protege também a religião. De fato, se o princípio de liberdade de consciência e de discussão filosófica estabelecido pela Constituição de 1814 para evitar as guerras de religião é respeitado, a lei criminaliza qualquer questionamento do princípio da “imortalidade da alma”: as doutrinas materialistas foram consideradas um crime até o advento da grande lei republicana de 1881. Por fim, a lei condena as ofensas aos costumes, um crime ainda de pouca autonomia em relação aos desafios políticos e religiosos. Ao longo de todo o século XIX, e mesmo até a Terceira República, a ofensa aos costumes servirá de pretexto para processar os textos de oposição que não se enquadram como crime político.

A ofensa à moral se torna autônoma sob o regime de ordem moral do Segundo Império, instaurado em 1852, após a revolução de 1848 e do golpe de estado de Louis-Napoléon Luís Bonaparte. Esse regime promove uma moral burguesa cujos pilares são a família e a propriedade (SAPIRO, 2013, p. 13).

Somente em 1881, na vigência da Terceira República, é que a imprensa respira certa liberdade ancorada na forma de lei. Ainda que a religião seja privatizada, não sendo mais protegida por uma legislação específica, a secularização da moralidade pública é acompanhada por sua nacionalização. “É em nome do interesse nacional que os opositores ao regime serão processados, em particular os anarquistas, acusados de envolvimento em atos terroristas, o que impede de enquadrá-los no princípio da liberdade de opinião” (SAPIRO, 2013, p. 14). Do outro lado, a ofensa à moral é intensificada, marcada por uma luta contra a pornografia, suscitando um contexto de medicalização da sexualidade e contribuindo para um paradigma médico normal/patológico que visa à substituição das ideias religiosas de “bem” e de “mal”. Além disso, nesse período, precisamente em 1884, os escritores naturalistas começam a ser perseguidos por motivo de “ofensa aos bons costumes”. “Se não se ousa atacar o

⁷⁷ Posteriormente a responsabilização implicará a exigência de inclusão dos nomes dos jornalistas, autores das publicações.

mestre, Zola, que faz muito sucesso, são seus discípulos que pagam a conta” (SAPIRO, 2013, p.14). Assim, Charles Bonnetain é processado por seu romance *Charlot se diverte*, mas é absolvido após o júri reconhecer que o tom da obra⁷⁸ era triste, não constituindo uma agressão aos “bons costumes”. Já Louis Desprez, outro escritor naturalista, não teve a mesma sorte que seus companheiros de labuta. Acusado de ofensa aos “bons costumes” pelo romance *Ao redor de um campanário*⁷⁹, assumiu sua própria defesa criticando o motivo pelo qual fora acusado. De acordo com ele, os autores estavam sendo processados por sua suposta intenção. Desprez “denuncia a hipocrisia que consiste na proibição de descrever um ato sexual quando descrições detalhadas de assassinatos se estendem por todas as páginas dos jornais” (SAPIRO, p. 2013, p. 15). Desprez não conseguiu se desvencilhar de sua sentença: um mês de prisão. Ele morreu poucos meses depois, aos 28 anos de idade.

Outro quadro que também ilustra a nacionalização da moral refere-se ao período que se seguiu à Segunda Guerra Mundial. As leis francesas condenavam atos de traição, principalmente o crime de “inteligência contra o inimigo”, passível de pena de morte ou de prisão perpétua, no qual foram inscritos os escritores ultracolaboradores. Tais processos revelam um debate entre a acusação e a defesa: “a acusação qualifica os textos incriminados de atos de traição por corresponderem à propaganda em favor do inimigo e a ataques contra os franceses [...], a defesa denuncia os delitos de opinião, [...] os colaboradores serão processados por suas opiniões políticas, o que contraria um princípio de liberdade de imprensa” (SAPIRO, 2013, p. 15).

Esses processos são, entretanto, o testemunho da conquista relativa de certa autonomia da literatura, já que os escritores não são condenados por seus escritos ditos literários, mas por seus textos jornalísticos ou aqueles que têm um traço propagandístico. Além disso, os escritores mais reconhecidos por seus colegas de profissão acabam sendo poupados, mas aqueles que não exercem a função crítica em relação à política de colaboração com o regime são censurados.

Esse é, portanto, o conteúdo das acusações interpostas contra os escritores, cuja evolução é o testemunho das transformações da moral pública. Como

⁷⁸ O romance, cujo título em francês é *Charlot s’amuse*, é sobre um onanista, vítima de uma tara hereditária. O protagonista, além de ter de lidar com sua condição, é filho de um pai alcoólatra e de uma mãe que se prostitui após a morte do marido. Segundo Bonnetain em sua defesa, seu objetivo ao publicar o livro era de transformar a literatura numa ciência experimental, assim como a maioria dos escritores naturalistas.

⁷⁹ Intitulado em francês como *Autour d’un clocher*, o romance de Desprez narra os amores de um padre e de uma professora.

vimos, os processos constituem um espaço de lutas em torno da interpretação dos textos. Mas, [...] o conteúdo não é suficiente para determinar a responsabilidade do autor; há também outras dimensões, sobretudo a forma e o gênero, que representam um desafio para a interpretação dos textos (SAPIRO, 2013, p. 15).

Dando continuidade às extensões que influenciam a definição da responsabilidade do autor, a “forma” do texto surge como uma dessas influências. Isso porque o gênero, ou seja, a “forma” supõe hábitos de leitura ou de recepção. O panfleto é, por exemplo, “ao contrário da canção, um gênero evidentemente suspeito de conter uma conotação política e uma visão sediciosa, isto se deve à sua forma curta que permite alcançar um público mais amplo e menos culto” (SAPIRO, 2015, p. 16). Assim, na vigência da Terceira República, alguns escritores naturalistas terão seus casos agravados por promotores, que tentam convencer o júri de que o romance não passa de um “panfleto infame”. Além do gênero, algumas técnicas formais também entram na mira das discussões acerca da interpretação de uma obra. O discurso indireto livre, ferramenta que passou a ser muito usada pelos escritores na França do século XIX e que versa sobre a possibilidade de entrar no pensamento do autor sem indicar a mudança de ponto de vista por aspas ou pela forma indireta, fez com que promotores confundissem o ponto de vista do autor com aquele do personagem⁸⁰. No bojo dessas interpretações incoerentes ou dúbias, inserem-se o estilo e o vocabulário como objetos de ataque contra os escritores (sempre quando as obras eram entendidas como “ofensivas aos costumes vigentes e ao bom gosto”).

Diante do exposto, entende-se que a Terceira República francesa é um exemplo de contradições: se de um lado a língua se torna uma questão nacional, por outro, os escritores naturalistas da época são execrados e perseguidos por fazerem uso dessa língua ao ressaltarem a crueza do meio em suas descrições. “A crítica se refere a uma ‘literatura pútrida’, e eles serão acusados de ‘obscenidade’ perante a lei” (SAPIRO, 2013, p. 16). A língua torna-se, dessa forma, o aspecto central na acusação feita aos naturalistas. Essa seria uma das razões para o fracasso da literatura em se “construir como conhecimento especializado, num momento em que o paradigma científico se

⁸⁰ A morte de Emma Bovary não foi suficiente para absolver as ofensas “à moral e ao bom gosto” cometidos por Flaubert em seu romance, segundo promotores envolvidos no caso. Tal argumento ocorreu em virtude de algumas cenas, consideradas “lascivas” pelos advogados de acusação durante o julgamento do escritor francês. Em uma passagem do romance, Emma parte numa carruagem com seu amante. Nada é descrito e tudo é apenas sugerido (o que o autor escreve nada mais é do que ordens dadas pela protagonista ao cocheiro, que podem ser compreendidas como expressões relacionadas com o ato sexual: “mais rápido” etc.). As interpretações dúbias levaram a acusação a misturar o ponto de vista de Flaubert ao possível “ato sexual” promovido pela personagem Emma na cena em questão.

ergue como um diferencial de políticas públicas e ocorre uma divisão do trabalho em especialidades: médicos, criminologistas, psiquiatras, psicólogos etc.” (SAPIRO, 2013, p. 16). A divisão especializada do trabalho impede que os escritores se desenvolvam em muitas áreas que eram de sua competência. Nesse cenário temos o exemplo de Zola, que luta pelo espaço da literatura, reafirmando seu poder simbólico ao tentar fazer dela uma ciência experimental.

Enquanto a acusação utiliza o gênero, a língua e o estilo nos processos como indícios da intenção do autor para prejudicá-lo, transformando esses elementos em características de obras panfletárias, a defesa, em contrapartida, os emprega como prova do projeto estético do escritor de tentar descrever a realidade da forma mais verossímil possível. “Essa intenção do autor, bem como a de seu editor, se determina também com relação ao suporte, que é considerado um indício do público alvo” (SAPIRO, 2013, p. 16). Sobre o suporte, tanto do livro como do jornal, essa materialidade da publicação também será levada em conta na determinação da responsabilidade:

[...] os textos publicados na imprensa são mais penalizados do que os livros. Da mesma forma, [...] o panfleto é considerado perigoso por ser um texto curto, suscetível de atingir um público amplo. Acusa-se, assim, o autor de ter querido incitar à rebelião. Uma obra de grande espessura e o público restrito à qual ela se destina constituem, de maneira oposta, circunstância atenuante invocada pela defesa nos casos de Flaubert, Baudelaire e dos naturalistas.

A questão do suporte torna-se [...] central com a alfabetização e a expansão da educação que se segue ao desenvolvimento fulgurante da edição e da imprensa. A democratização do acesso à leitura provoca terríveis pesadelos entre os guardiões da ordem social. Desde o início do século XIX, os ultrarreacionários e a Igreja iniciam um combate contra as edições populares de baixo custo, que visam um público mais popular que as tradicionais frações de letrados. Entre os novos leitores e os leitores considerados vulneráveis, existem as classes populares, a juventude e, sobretudo, as mulheres, consideradas mais frágeis e influenciáveis do que os homens (elas são infantilizadas em todas as esferas da sociedade, não possuindo direitos cívicos, autonomia em relação a seus maridos etc.).

Essa hierarquização dos públicos de acordo com a classe, o gênero e a raça é baseada em uma crença sobre os efeitos sociais da leitura, que é outro componente da definição da responsabilidade do escritor (SAPIRO, 2013, p. 17).

Outro componente atribuído à responsabilidade do escritor diz respeito aos supostos efeitos das obras. Sapiro explica que a crença nos efeitos nocivos dos livros ruins foi desenvolvida pela Igreja, no século XVII. A partir da Revolução Francesa, essa noção é convertida e difunde-se a ideia de que os livros fizeram a revolução, teoria disseminada por escritores revolucionários da época. Sobre os efeitos das obras, os escritores criam dois tipos de argumentos. O primeiro é o da arte pela arte, que pretende negar a característica social da arte, prevalecendo seu valor puramente estético. O

segundo está relacionado à tradição realista de que a literatura descreve a realidade. Assim, o autor não seria responsável por tais efeitos, uma vez “que faz a obra salutar tornando a verdade pública, contra a hipocrisia burguesa” (SAPIRO, 2013, p. 17). Foi com esses argumentos que Flaubert reivindicou apenas ser responsável pela forma de seus escritos, durante o seu julgamento pelo romance *Madame Bovary*. É importante destacar, no entanto, que o aumento do número de leitores nesse período demanda novas responsabilidades por parte dos escritores, não importando quais sejam suas “intenções”. Assim, se retomarmos a análise de Foucault, o autor simbolizava um conjunto de discursos e ou textos escritos que lhe são atribuídos. Ou seja, há uma relação entre o autor e suas obras: ao pensarmos em *Madame Bovary*, associamos esse livro ao nome de Flaubert, assim como a expressão “o autor de *Madame Bovary*” é uma metonímia para designar ao mesmo tempo “o autor de *Educação Sentimental*”.

Essa ideia de que o autor era definido pelo conjunto de suas obras tornou-se, no século XVIII, um argumento para a acusação tentar agravar a responsabilidade do autor ao atribuir-lhe a autoria de outros textos, não assinados por ele. A definição de autor pelo conjunto de suas obras reforça, em contrapartida, um argumento a favor da defesa no processo, que poderia negar a autoria do escrito. Céline, por exemplo, negava ser o autor de cartas publicadas na imprensa colaboracionista em seu nome.

Essa relação de metonímia entre autor e seus textos é enfatizada pela representação metafórica da escrita como uma emanção da pessoa do autor ou, defende Diderot, seria o reconhecimento da obra como um bem⁸¹, que é atribuída a um produtor, a um criador. Sobre essa relação, Sapiro explana:

Na verdade, a propriedade literária repousa sobre a originalidade da forma e não sobre o seu conteúdo. É o que a liga à pessoa. Essa abordagem personalizada do direito autoral contribuiu para a codificação do direito moral que é inalienável no direito francês. Apenas o direito de exploração pode ser concedido. De acordo com essa concepção, a obra não pode ser considerada um simples bem comercial (o que, no entanto, é permitido pelo *copyright* anglo-saxão).

A obra, emanção da pessoa do autor, com ele se parece. [...] Se a pessoa do autor pode ser identificada em cada um dos seus escritos, a moral da obra remete à moral do autor. A personalização da responsabilidade é, neste caso, extrema, devido às estreitas relações internas e psicológicas que se supõe entre o autor e seus escritos.

⁸¹ “Qual é o bem que pode pertencer a um homem se uma obra fruto de seu espírito, fruto único de sua educação, de seus estudos, de seu tempo, de suas noites em branco, de suas pesquisas, de suas observações, se as honras as mais belas, os melhores momentos de sua vida, se os seus próprios pensamentos, os sentimentos de seu coração, a parte de si mesmo a mais valiosa, aquela que nunca morre, aquela que o imortaliza, não lhe pertence?” (DIDEROT, 1976).

O caso de Baudelaire é paradigmático desta identificação da moral do autor e da moral da obra: apesar da precaução tomada pelo promotor Pinard em distingui-las, não se deixou de atribuir ao poeta os vícios descritos em *Les fleurs du mal*. Essa identificação decorre tanto das convenções de leitura associadas à poesia lírica, que remetem à subjetividade do autor e aos temas tratados, quanto da sua condenação no processo de 1857, que a corrobora e constitui, para o poeta, uma verdadeira mácula. Baudelaire tenta sempre se distanciar desta acusação (SAPIRO, 2013, p. 19).

A estratégia para evitar as condenações pairou, dessa forma, na tentativa da defesa de distinguir o autor de suas obras, reforçando sua “boa-fé”, seu “aspecto moral”, por exemplo. Busca-se comprovar a fortuna, o pertencimento a classes dominantes, a honestidade matrimonial, a boa reputação, entre outras garantias de moralidade. Ainda assim, mesmo com tantas provas para ratificar uma postura moral “almejada” pela sociedade vigente, esses argumentos não eram páreos para a intensa ligação do autor com sua obra.

O que fazer, então, para o autor se distanciar de seus personagens e burlar a censura? A resposta encontrada foi a ficção. Inicialmente, esse procedimento ainda não era muito eficaz, em virtude da “convenção segundo a qual o narrador, identificado ao autor, devia definir um juízo de valor sobre seus personagens” (SAPIRO, 2013, p. 19). Em longo prazo, contudo, a distinção entre autor, narrador e personagem foi aprimorada por meio de diferentes técnicas de distanciamento, como a ironia, entre outras ferramentas narrativas.

O que podemos compreender dessa relação entre o autor e seus escritos? Naquela época, eles representavam um panorama que envolvia o sujeito (autor) e o crime (escritos). A causalidade entre esses dois últimos componentes cria a responsabilidade subjetiva, ou seja:

O elemento material e o elemento moral parecem se confundir; o caráter voluntário é, *a priori*, uma certeza: os escritores aparecem como provas materiais da intenção objetivada. Essa representação, apesar de parecer uma evidência, nada tem de necessário ou mesmo de universal: basta mencionar a figura do poeta da antiguidade que se exprime sob o efeito da inspiração das musas e não reivindica, portanto, a autoria de seu discurso. Se ela aparece como consequência lógica da apropriação da obra por seu autor, sugere, inversamente, que o reconhecimento do direito do autor em se apropriar de sua obra se deve à imputação que fundamenta a sua responsabilidade penal, em conformidade com a análise de Foucault e, de forma mais geral, ao processo de subjetivação da responsabilidade. A definição subjetiva da responsabilidade repousa na noção de livre arbítrio, [...] seu surgimento está intimamente ligado ao processo de individualização. No entanto, [...] o escritor aparece em representações coletivas, como encarnação suprema do individualismo e da liberdade.

A partir do momento em que se pressupõe o livre arbítrio e a relação de causalidade, trata-se de procurar os motivos que levaram o escritor a cometer o crime escrito pelo qual ele é processado (SAPIRO, 2013, p. 19-20).

No que tange ao aspecto jurídico, as motivações dos escritores na obra (vingança, críticas políticas etc.) poderiam constituir álibis que a justiça consideraria como crime. Já em relação aos escritores, quando se pressupõe que tenham agido de forma “passional”, podem ser agrupados em quatro categorias: a crença pessoal, o amor pela glória, a venalidade e o desejo de prejudicar. A primeira, a crença pessoal, pode estabelecer uma circunstância atenuante, pois se refere à liberdade de expressão e à liberdade de discussão filosófica. O que era contraditório porque a responsabilidade jurídica do autor no século XIX cerceava a liberdade do escritor, uma vez que só podia escrever obedecendo a certas condições. Então, o escritor que se submetia às restrições de sua arte ou agia por convicção pessoal, criando livremente seu próprio sistema de pensamento e tornando-o público, era considerado sincero, alguém que age de boa-fé sem intenção de prejudicar algo ou outrem. Dessa forma, a acusação dos escritores dispôs da lógica de que a ética da convicção se opõe a uma ética da responsabilidade. Para tanto, abriu margem para a defesa responsabilizar um “líder”, um escritor que ocupasse uma posição hierárquica em relação aos demais. Foi o que aconteceu durante o processo dos naturalistas. Muitos advogados de defesa colocaram a responsabilidade em Zola. Como não conseguiam prendê-lo, a acusação passou a repreender e a perseguir escritores naturalistas menos famosos e influentes, com a justificativa de que eram influenciáveis, dependentes, fracos e servis⁸². Ainda neste capítulo retornarei aos casos de naturalistas que foram processados e presos.

De outra parte, a acusação utiliza outros artifícios para defender que a obra ou os escritos não foram publicados com base em “sentimentos nobres”. Isto posto, o desejo de obtenção de fama e a venalidade são circunstâncias agravantes porque se entende que o autor agiu pensando apenas em si, para proveito pessoal, ignorando as consequências de seus atos. “A metáfora comumente utilizada para designar esse tipo de ação é a ‘prostituição’, de acordo com a analogia subjacente entre vender seu corpo ou vender seus escritos, o que remete à personalização da noção de autor e à identificação deste último com a sua obra” (SAPIRO, 2013, p. 20). A busca pela glória pode levar escritores ambiciosos a desrespeitar a lei com o único objetivo de se tornarem celebridades. Essa é uma das críticas feitas a muitos escritores que praticam a

⁸² Posteriormente, durante a Liberação de Paris da ocupação nazista, a figura do traidor pulula na França.

autoficção. Porque ao se colocarem em cena, jogando com referenciais biográficos e ficcionais, alguns escritores expõem detalhes de sua vida privada e também das de pessoas próximas: familiares, amigos, colegas, chefes etc. E, visando à fama e ao dinheiro, invadem a privacidade desses indivíduos, trazendo-lhes prejuízos emocionais, psicológicos, profissionais e até financeiros.

Sobre a interpretação dos textos, as estratégias da defesa para amenizar a responsabilidade penal baseavam-se na tentativa de comprovar que não havia intenção de prejudicar algo ou alguém. Para isso, buscava-se isentar o autor de sua responsabilidade. Como? Por meio da definição moderna de responsabilidade, que passou a ser aplicada apenas aos seres “capazes” na sociedade, deixando as crianças, os alienados, os animais, os “incapazes” (que segundo a lei são considerados loucos), isentos dessa responsabilidade. A partir do século XIX surgem dois perfis de escritores: o do pensador ou intelectual e o do artista, cuja genialidade é comparada a um tipo de anormalidade, como se fosse uma criança, um louco ou um alienado. “Essa construção social da figura do artista aparece [...] como uma maneira de isentá-lo de sua responsabilidade. Realmente, nessa época, a doença mental tornou-se um argumento atenuante da responsabilidade penal dos acusados. Em alguns processos de escritores durante a liberação, a defesa alegou a fragilidade nervosa do autor” (SAPIRO, 2013, p. 21). Ezra Pound e Céline, por exemplo, vivenciaram essa situação. O primeiro, condenado em 1945 por engajamentos fascistas, foi julgado doente e internado. Já o segundo, durante a Liberação, o procurador geral adjunto responsável pelo caso do escritor na época, com o objetivo de amenizar a responsabilidade de Céline, considerou que ele era incapaz de colaborar com quem quer que fosse e que deveria ter sido examinado por um psiquiatra, uma vez que o autor afirmava conviver com uma lesão na cabeça desde uma agressão sofrida na Primeira Guerra Mundial. Para que não fossem perseguidos e retaliados pelas instâncias superiores francesas, a saída dos escritores era apelar para a doença mental.

Em outros processos contra autores e seus escritos, a defesa consistia na reivindicação de uma autonomia de valores literários: “o autor tinha agido racionalmente em relação a valores específicos à sua atividade. Essa ética profissional do ofício do escritor foi construída pela incorporação, por parte dos eruditos e outras profissões intelectuais e artísticas, de valores específicos, tais como a beleza, a verdade, a objetividade, a sinceridade” (SAPIRO, 2013, p. 21). Desde o século XVIII,

comprometer-se com a verdade publicamente, mesmo assumindo os riscos com esse ato, caracterizava o escritor como uma figura corajosa, como alguém que assume seu dever perante seus leitores, que defende valores literários. Perseguidos pelo poder, esses autores ganham crédito diante de seus públicos-alvo. Victor Hugo, por exemplo, em uma de suas correspondências a Baudelaire, escreve que sua condenação é melhor que a condecoração que o regime imperial poderia lhe conceder. Valores como a “coragem” em dizer a verdade foram reinvestidos e universalizados nas lutas políticas nas quais os escritores do século XIX decidem se engajar, a fim de reafirmar seu poder simbólico no período em que a profissionalização da esfera política os impossibilitava de opinar em uma das áreas de suas competências. Para ilustrar esse engajamento intelectual do escritor correspondente a esse período, destaca-se o caso de Zola. A partir do episódio Dreyfus, com o seu “*J’accuse*” [Eu acuso], direcionado aos juristas e ao governo, que condenaram um inocente, Zola denunciou a relação de força dos governantes com a justiça.

O compromisso de Zola não é estranho ao seu fracasso em instituir a literatura como um trabalho social especializado. Ante os novos especialistas da sociedade, Zola se coloca como um Profeta. A autoridade em nome da qual Zola se pronuncia é a consciência moral de sua responsabilidade como autor. Escrever compromete, o que implica uma ética da liberdade e da justiça. Essa concepção, encarnada no mais alto nível por Zola, será teorizada por Sartre no final da Segunda Guerra Mundial (SAPIRO, 2013, p. 21).

No século XIX, a ideia de responsabilidade recuperou um significado jurídico mais concreto a partir do processo de purificação: os escritos eram julgados como atos de traição nacional, o que levou à condenação e à execução de muitos intelectuais. “Esses processos suscitaram um debate sobre a responsabilidade do escritor, que dividiu o mundo das letras em dois campos: os defensores da indulgência⁸³ [...] e os ‘intransigentes’, para os quais o intelectual possui uma responsabilidade superior à das outras profissões” (SAPIRO, 1999, p. 8). Nesse contexto, Sartre emerge como figura importante por redefinir a noção de responsabilidade do escritor, transcendendo a concepção nacional da responsabilidade penal. Para o filósofo francês, o escritor cria

⁸³ Os partidários da indulgência são recrutados especialmente entre os escritores franceses mais velhos, como Mauriac, Duhamel e Jean Paulhan. O debate é sobre os limites da responsabilidade do escritor. A tentativa “indulgente” de relativizar a responsabilidade do escritor era posta em comparação com aqueles que alimentaram a máquina de guerra. Paulhan, ex-diretor da prestigiada *Nouvelle Revue*, era também um dos fundadores do Comitê Nacional de Escritores, a principal organização da resistência literária, e invocava o “direito ao erro” e “direito à aberração” ao escritor. Concentrando-se na responsabilidade objetiva, Paulhan considera que o crime reside em ações e não em discurso, a responsabilidade recai sobre aqueles que realizaram as ideias, em vez daqueles que as fizeram. Já os intransigentes contavam com nomes de peso da jovem geração da resistência, como Camus, Sartre, Vercors e Eluard.

“suas próprias regras de produção, as medidas e os critérios” (SARTRE, 1993, p. 47). Sartre defende uma “liberdade existencial”. Essa liberdade não seria a de realizar projetos ou desejos sem impedimentos. Refere-se, na verdade, à “faculdade de se conquistar o desejado, o dom de se obter os fins elegidos” (PERDIGÃO, 1995, p. 89). Sartre desloca, assim, o conceito de responsabilidade do escritor, antes utilizado pela justiça e pelos intelectuais conservadores para limitar a liberdade de seus pares, para a ideia de uma responsabilidade da liberdade criativa, ou seja, “a verdadeira liberdade não é a liberdade de obtenção, mas a liberdade de eleição” (PERDIGÃO, 1995, p. 89).

Ainda sobre o tema, é durante uma palestra realizada em novembro de 1946 que Sartre discursa sobre “a responsabilidade do escritor”. Na ocasião da primeira sessão da Conferência Geral da Unesco, ele diferencia a responsabilidade limitada do sapateiro ou do médico daquela, ilimitada, do escritor. Em sua defesa, explica que o escritor é responsável porque e quando nomeia, da mesma forma quando fica em silêncio: “calar-se é, também, falar” (SARTRE, 1998, p. 21). A partir dessa justificativa, Sartre constrói uma genealogia do escritor engajado, uma expressão do modelo do intelectual engajado. Assim, uma vez que a responsabilidade representa a realização da liberdade criativa, o escritor tem a incumbência de responsabilizar-se pela manutenção dessa liberdade. Para Sartre, o escritor carrega um grande compromisso, o de ser responsável pela liberdade humana. Na avaliação de Sapiro, a teoria da literatura engajada reafirma a autonomia do escritor diante do modelo de submissão à disciplina militante vigente na época, reivindicando o direito à política, contra o monopólio por especialistas.

Diante do exposto, se para os jornalistas o regime de liberdade de imprensa atribui ao autor do texto um elevado grau de responsabilidade, em contrapartida, a liberalização do impresso reduziu drasticamente os perigos da profissão do escritor:

Os argumentos levantados para atenuar a responsabilidade do escritor, especificamente no plano objetivo, a natureza inofensiva dos escritos, a ausência de efeitos sociais da literatura na esfera subjetiva, o distanciamento entre a intencionalidade do autor e a intencionalidade da obra no sentido semântico, sua irracionalidade, seus valores específicos e desinteressados tais como concebidos pela doutrina da arte pela arte revelam a tensão entre a reivindicação da autonomia da literatura e sua pretensão de universalidade. Essas alegações encobriam um risco de fazer com que o escritor parecesse apartado do mundo real, recluso em uma torre de marfim e, portanto, de fazer com que perdesse em universalidade aquilo que havia ganhado em autonomia.

Intervindo mais de um século após o regime de liberdade de imprensa, as condenações à morte de escritores e de jornalistas durante a Liberação significaram, ao final de uma guerra ideológica, a reafirmação da crença no poder das palavras, que fundou o capital simbólico dos intelectuais. A concepção subjetiva da responsabilidade, que fundamenta a teoria de Sartre da “literatura engajada”, registra este reconhecimento paradoxal reafirmando

de forma espetacular o poder simbólico do escritor (SAPIRO, 2013, p. 22-23).

Há consenso de que todas essas lutas, divergências entre escritores e processos foram cruciais na França para a conquista da liberdade de expressão. De 1945 até o início do século XXI houve o reconhecimento da autonomia literária. Por outro lado, é impossível não notar o crescimento de queixas devido ao desenvolvimento das ligas de moralidade e à multiplicação dos processos de difamação na França. Se ainda há confusões envolvendo autor e personagem, também há entendimentos diferentes do que vem a ser liberdade de expressão, a censura e a responsabilidade do escritor. De um lado, escritores processados devido a seus escritos alegam que sofrem censura do Estado e da justiça. Do outro, indivíduos que se sentem invadidos por terem suas vidas dramatizadas nas páginas das obras desses autores os acusam da conquista de fama e de dinheiro valendo-se de suas privacidades. Esses casos serão abordados ainda neste capítulo.

Ora, se é a literatura que garante ao escritor essa liberdade criativa de “tudo dizer”, por que presenciamos esse impasse, que envolve escritores e personagens na justiça? Há censura em pleno regime democrático? Para muitos escritores e juristas, sim. Seja na França, seja no Brasil.

3.1 VIDA PRIVADA *VERSUS* LIBERDADE DE CRIAÇÃO

A judicialização da cultura foi um fenômeno cíclico da França nos últimos séculos. Se em alguns reinados a liberdade de expressão foi mais favorecida, em outros foram estabelecidos regimes de censura, até mesmo de autocensura. Discutimos no subcapítulo anterior que o século XIX foi marcado por numerosos processos literários por afrontarem a “boa moral” e os costumes da época, levando uma grande quantidade de escritores ao banco dos acusados, como o caso de Flaubert, com *Madame Bovary*. Ainda que a representação do adultério não seja mais repreendida na França contemporânea, faz-se necessário pensar que a lei nem sempre se transforma no mesmo ritmo com que as sensibilidades sociais se desenvolvem. Diferentemente da justiça do século XIX, os magistrados de hoje não têm os mesmos receios daqueles de outrora em relação aos assuntos abordados pela imprensa, por exemplo. Assim, o sujeito muda de figura. A “moral e os bons costumes” perdem um pouco de espaço para os direitos da

pessoa. De fato, alguns escritores passaram pelo tribunal devido à acusação de terem cometido pornografia literária, considerada crime pela jurisprudência francesa; outros foram condenados por instigar ódio, mas, mesmo assim, esses casos permanecem raros. Já não podemos dizer o mesmo, contudo, dos episódios envolvendo difamação e invasão de privacidade, numerosos desde o final do século XX. Em outras palavras, a preocupação da justiça em território francês hoje é menos comprometida em “proteger o leitor” e mais engajada em amparar o público que é encenado nas obras, os personagens, o indivíduo.

Dessa forma, de um lado temos o respeito pela vida privada. Do outro, a liberdade de criação. Duas normas conflitantes entre si, mas que são garantidas e protegidas pela Convenção Europeia de Direito dos Homens e do Cidadão (CEDH). O primeiro é o sujeito do artigo 8, enquanto o segundo encontra-se no artigo 10:

ARTIGO 8°

Direito ao respeito pela vida privada e familiar

1. Qualquer pessoa tem direito ao respeito da sua vida privada e familiar, do seu domicílio e da sua correspondência.

2. Não pode haver ingerência da autoridade pública no exercício deste direito senão quando esta ingerência estiver prevista na lei e constituir uma providência que, numa sociedade democrática, seja necessária para a segurança nacional, para a segurança pública, para o bem-estar econômico do país, a defesa da ordem e a prevenção das infrações penais, a proteção da saúde ou da moral, ou a proteção dos direitos e das liberdades de terceiros.

[...]

ARTIGO 10°

Liberdade de expressão

1. Qualquer pessoa tem direito à liberdade de expressão. Este direito compreende a liberdade de opinião e a liberdade de receber ou de transmitir informações ou ideias sem que possa haver ingerência de quaisquer autoridades públicas e sem considerações de fronteiras. O presente artigo não impede que os Estados submetam as empresas de radiodifusão, de cinematografia ou de televisão a um regime de autorização prévia.

2. O exercício desta liberdade, porquanto implica deveres e responsabilidades, pode ser submetido a certas formalidades, condições, restrições ou sanções, previstas pela lei, que constituam providências necessárias, numa sociedade democrática, para a segurança nacional, a integridade territorial ou a segurança pública, a defesa da ordem e a prevenção do crime, a proteção da saúde ou da moral, a proteção da honra ou dos direitos de outrem, para impedir a divulgação de informações confidenciais, ou para garantir a autoridade e a imparcialidade do poder judicial (CEDH, 2010, p. 11-12).⁸⁴

Ainda que a liberdade de criar uma obra de ficção seja planejada como uma forma mais particular de liberdade de expressão, no artigo 10, o respeito à vida privada não é mencionado, o que nos faz pensar na ideia de que a liberdade de expressão é total.

⁸⁴ Outras delineações sobre a CEDH estão disponíveis em: <https://www.echr.coe.int/Documents/Convention_POR.pdf>. Acesso em: 19 mai. 2019.

O documento apresenta, portanto, uma contradição. E como a jurisprudência tem concluído na prática?

Seria a ficção uma ameaça à vida privada? Para a CEDH, a arte é indispensável à democracia. Segundo Tricoire (2014), a convenção defende que aqueles que criam, interpretam, difundem ou expõem uma obra de arte são colaboradores de troca de ideias e de opiniões indispensáveis a uma sociedade democrática, devendo o Estado não invadir, indevidamente, tal liberdade de expressão. Diante dessa defesa da CEDH, duas perguntas se apresentam: A ficção é um lugar de troca de ideias? A troca de ideias sobre a vida privada do outro é indispensável a uma sociedade democrática? Para Tricoire, a ficção pode ser um espaço de troca de ideias, mas essa concepção utilitária da obra de ficção é regularmente retomada por jurisdições internas em análises e também é alimentada por escritores.

Se o real é uma pessoa real, os autores não necessariamente reivindicam a posição dos espelhos. Pelo contrário, alguns invocam o não-realismo, a transformação do real, a obra, a ficção e portanto, estabelecem uma diferença de natureza entre a narrativa ficcional e a privacidade de pessoas reais pelas quais são inspirados. É também a posição dos produtores de ficção televisiva audiovisual inspirada por pessoas reais [...].

Outros, ainda, como Marcela Iacub ou Philippe Besson, reivindicam o verdadeiro e afirmam ter o direito de descrevê-lo, rejeitam o conceito de ficção e reivindicam, participam do debate democrático, incluindo suas intrusões na privacidade⁸⁵ (TRICOIRE, 2014, p. 126).

Fruto da liberdade de expressão, prevista em lei, a liberdade de criação não possui legislação, não foi pensada por instrumento jurídico algum, mas vem sendo discutida há pelo menos dois séculos. O debate sobre essa liberdade tem ganhado força a partir de obras de ficção, discutidas nos espaços dos tribunais, das academias, da imprensa. E o cerne da questão, em pleno século XXI, continua sendo a contraposição entre verdade e imaginação; entre ficção e não-ficção, como se a primeira desse conta do imaginário, do inventado, e a segunda, do referencial, da verdade. Preso a esse tipo de julgamento, o Estado francês, responsável pelas denúncias e processos contra obras de autores que possam ferir a “dignidade humana”, ainda se agarra a esse tipo de definição. E quando os juízes se deparam, contudo, com livros de autores

⁸⁵ “*Si le réel est une personne réelle, les auteurs ne revendiquent plus nécessairement la position de miroirs. Bien au contraire, certains invoquent le non-réalisme, la transformation du réel, l’oeuvre, la fiction, et établissent donc une différence de nature entre leur récit fictionnel et la vie privée réelle des personnes réelles dont ils s’inspirent. C’est aussi la position des producteurs audiovisuels de fictions télévisées inspirées de personnes réelles [...].*

D’autres, encore, comme Marcela Iacub ou Philippe Besson, revendiquent le réel et prétendent avoir le droit de le décrire, refusent le concept de fiction, et prétendent participer au débat démocratique y compris dans leurs intrusions dans la vie privée.”

contemporâneos que afirmam produzir não-ficção, mas cujo editor inclui um prefácio indicando que é realmente um trabalho de ficção, o que fazer? Nesse caso, o juiz tampouco pode se deter apenas às declarações do autor ou do editor. É necessário que os juristas façam uma análise crítica, revestida de uma sensibilidade para evitar criar um juízo de valor, uma questão de “gosto” em relação à obra, além de não compará-la com um artigo de imprensa ou com um discurso político. Essa tem sido a realidade e o desafio da jurisprudência francesa nesses casos: lidar com a ambivalência dos romances, julgá-los a partir de preceitos que não são normas, a partir de regras sem lei. Tal dificuldade de tomada de decisões se deve a vários fatores a serem desenvolvidos nesta tese. Um deles é a antiga concepção, resgatada no século XVIII, da crença de que a ficção serve ostensivamente ao real, representando uma realidade, ou melhor, uma interpretação da realidade transformada em língua, em forma. Para Tricoire, essa via de análise não é a mais adequada. Por isso, muitos juízes pensam em analisar a obra por outro ponto de vista: a partir da recepção do leitor. Tricoire chama a atenção, contudo, para certa subjetividade na leitura do texto:

Mas a cada vez que um julgamento nega a forma da obra por não levar em conta o que é dito, sem se justificar, entrega uma interpretação da obra que, como todas as interpretações, pode ser contestada, discutida... Ao fazer isso, o juiz cai naquilo que ele queria poder evitar.

Essa subjetividade do julgamento do direito sobre a obra é conhecida desde as decisões sobre *Flaubert* e *Baudelaire*, de 1857. Essas decisões confrontaram a obra às normas morais e religiosas, normas elas mesmas eminentemente subjetivas. A vida privada, que é o direito de proteger tudo aquilo que não desejemos tornar público, seria ela mais objetiva? Podemos responder afirmativamente, uma vez que ela é fundada no segredo. Tal elemento da vida dirige-se objetivamente à vida privada como a maneira como dormimos, comemos [...]. Para que a infração, a invasão na vida privada seja constituída, é necessário e é preciso que o que foi narrado dirija-se a quem teve a vida privada invadida. Não há necessidade — a jurisprudência é constante nesse ponto — que a vida privada narrada seja verdadeira ou falsa. Mas, apesar de tudo isso, se o que for dito for desfavorável, os juízes serão mais severos ou mais inclinados a condenar. Raramente vemos processos judiciais por pessoas retratadas pela literatura ou pelo cinema. Podemos, portanto, dizer que a condição não dita e tácita da condenação da ficção é a imagem desfavorável. Paradoxo da vida privada que se torna então uma ficção. Porque o falso que se afirma como tal não precisa se justificar para ser falso, está fora de debate, fora da questão judicial. Paradoxo e mistura de gêneros com insulto ou difamação, projetados especificamente para proteger a honra e a reputação, e cujas rígidas regras processuais são prejudicadas pelo uso de incriminação de invasão de privacidade⁸⁶ (TRICOIRE, 2014, p. 127-128).

⁸⁶ “*Mais à chaque fois qu’un jugement nie la forme de l’oeuvre pour ne tenir compte que de ce qui est dit dans l’oeuvre, sans se justifier, le jugement livre une interprétation d’oeuvre qui, comme toutes les interprétations, peut être contestée, discutée... Ce faisant, le juge tombe dans le travers qu’il croyait pouvoir éviter.*”

Ao levantar a discussão sobre a invasão da privacidade, Tricoire destaca que os grandes casos contemporâneos envolvendo processos abertos contra escritores por pessoas que sentiram sua privacidade invadida são, na verdade, mais em decorrência da difamação e dos insultos do que propriamente sobre ter a vida ficcionalizada. Ou seja, o problema não é ver a vida virar ficção, é ter a vida “difamada” em forma de ficção. Para Tricoire, a representação é sempre a encenação de alguma coisa, da realidade, que é impossível definir. O livro tem uma existência real, sua autonomia não exclui sua presença no mundo e justifica que possa colocar em relevo, como todo discurso, um debate ético e jurídico, principalmente se a obra for sobre uma pessoa “real”. Depende da jurisprudência buscar novas soluções entre o conflito que envolve a liberdade de criação e a vida privada, na avaliação de Tricoire. Para tanto, a autora destaca dois princípios, ainda que contenham contradições, que a lei tem seguido a fim de buscar uma saída para esse impasse.

O primeiro princípio é o de que a ficção é livre para se inspirar em pessoas reais, públicas e reconhecidas. Para explicar essa proposição, Tricoire rememora o caso do escritor francês Philippe Besson, processado por tratar em *L’Enfant d’octobre* [*O filho de outubro*], publicado em 2006, a morte trágica, violenta e não elucidada de Grégory, nos anos 1980, aos quatro anos de idade. Ele era filho do casal Villemin, pessoas reais e vivas durante e após a publicação da obra. No dia 16 de outubro de 1984, o corpo de Grégory Villemin foi encontrado no rio Vologne, totalmente vestido e com uma corda fina amarrando as pernas e a mão à barriga. Na época, a investigação policial declarou que suspeitava de uma certa pessoa, cuja identidade nunca foi descoberta, e que ameaçava a família Villemin já fazia alguns anos antes da morte de Grégory. A partir de

Cette subjectivité du jugement de droit sur l’oeuvre est connue depuis les décisions Flaubert et Baudelaire de 1857. Ces décisions confrontaient l’oeuvre à des normes morales et religieuses, normes elles-mêmes éminemment subjectives. La vie privée, qui est le droit de protéger tout ce que nous n’avons pas souhaité rendre public, est elle plus objective? On peut répondre par l’affirmative, dès lors qu’elle est fondée sur le secret. Tel élément de la vie ressort objectivement de la vie privée, comme la façon dont on dort, mange [...]. Pour que l’infraction, l’intrusion dans la vie privée, soit constituée, il faut et il suffit que ce qui est raconté ressorte de ce qui est la vie privée. Nul besoin — la jurisprudence est constante sur ce point — que la vie privée racontée soit vraie ou fausse. Mais pour autant, si ce qui est raconté est défavorable, les juges seront plus sévères, ou plus enclins à condamner. On voit rarement des procès faits par des personnes magnifiées par la littérature ou le cinéma. On peut donc dire que la condition non dite, tacite, de la condamnation de la fiction est le portrait défavorable. Paradoxe de la vie privée qui devient alors une fiction. Car le faux qui s’affirme comme tel n’a pas à se justifier d’être faux, il est hors débat, hors de la question judiciaire. Paradoxe et mélange des genres avec l’injure ou la diffamation, qui sont précisément prévues pour protéger l’honneur et la réputation, et dont les règles procédurales strictes sont mises à mal par le recours à l’incrimination d’atteinte à la vie privée.”

1985, os policiais, sem sucesso com as pistas sobre esse suspeito não identificado, passaram a dar atenção à possibilidade de a mãe ser uma provável suspeita do infanticídio, sob o pretexto de que ela foi a última pessoa a ter visto a criança viva, além de testemunhas terem afirmado que a viram colocar uma carta no mesmo local e ao mesmo tempo em que o tal suspeito havia deixado o documento reivindicando o crime. Essa hipótese se tornou, então, o principal assunto dos jornais. Em 5 de julho de 1985, Christine Villemin é oficialmente acusada pelo assassinato de seu próprio filho. Em 1995, contudo, ela é absolvida por falta de provas.

É nesse contexto que o caso Grégory ficou marcado na memória da França por conta das reviravoltas. A partir disso, Besson decidiu publicar seu romance, inaugurando a coleção “Esta não é uma notícia” das *Éditions Grasset*. Mais de 30 anos após a tragédia, o caso Grégory continua sendo um assunto sensível na França e não surpreende que o lançamento de *L’enfant d’octobre* tenha sido uma importante controvérsia literária quanto à legitimidade de um autor interferir no terreno da vida privada das vítimas de um drama não resolvido. Tal controvérsia resultou num julgamento. Em 29 de junho de 2006, alguns meses após a publicação do romance, os cônjuges Villemin procuraram a justiça, e o tribunal emitiu uma intimação para Besson e seu editor, Olivier Nora. Segundo o documento, o romance constituía não apenas um ataque ao nome e à dignidade, mas também uma difamação prejudicial à privacidade do casal.

Besson foi condenado. A decisão foi confirmada pelo tribunal de apelação de Paris em 2008⁸⁷. O casal Villemin queria provar que a utilização de seu sobrenome no romance — e não num artigo de jornal ou num trabalho de um historiador —, para designar personagens de ficção, constituía uma usurpação ofensiva. Argumentaram ainda que, se um romancista pode utilizar episódios de suas vidas para nutrir sua inspiração, ele não pode usar a ficção, ao designá-los pelos nomes reais, uma vez que isso equivale a emprestar-lhes sentimentos, palavras, atitudes que são falsos ou ferem sua dignidade. O tribunal e a corte de apelação afirmaram, cada um a seu turno, que só o fato de emprestar pensamentos e palavras, cujo caráter fictício é claramente reivindicado (segundo nota do editor), não constitui uma usurpação ofensiva do nome, sob pena de proibir um romancista de relatar um caso criminal, mesmo não elucidado

⁸⁷ Mais informações em: A. Tricoire, «*L’enfant d’octobre*, “roman”, face à son “sujet”, les époux Villemin», *Légipresse* n° 261, mai 2009, p. 83.

pela justiça até então. Se não há, portanto, proibição geral, a corte especificou que essas pessoas não se tornaram, pelo efeito da ficção, personagens até o momento.

Já quanto ao segundo princípio, o de que a ficção não pode atentar contra a vida privada das pessoas, Tricoire revela o outro lado da moeda: se não há lei geral que proíba um autor de dizer “eu” no lugar de outros, de acordo com esta decisão, é com base em ofensas “conhecidas” que o caso é julgado, ou seja, no caso de invasão à privacidade, se o autor não invoca a liberdade de ficção, é o tribunal que a impõe como explicação das diferenças entre realidade e narrativa (2014, p. 132). No caso *Villemin-Besson*, a corte explicou que o autor se envolveu numa reconstrução romanesca para dar suas próprias percepções e para prestar ao casal *Villemin* sentimentos e emoções que eles mesmos não expressaram, os quais o autor não teria o direito de inventar. Ainda de acordo com a corte, o caráter parcialmente romântico de uma história não pode permitir que o autor use, por sua própria inspiração, sem o consentimento dos protagonistas, elementos emergentes de sua vida privada (2014, p. 132).

Nota-se, assim, que os dois princípios são contraditórios, paradoxais. A natureza da obra e as posições do autor e dos leitores tornam ainda mais nebulosa essa questão. Isso porque na capa de *L'enfant d'octobre* lemos a palavra romance, mas a nota do editor, abaixo do título da coleção traz a seguinte informação: “isto não é uma notícia local. Esse romance é evidentemente inspirado em fatos reais conhecidos por todos desde 20 anos atrás. A reconstituição romanesca efetuada pelo autor, entretanto, empresta a certos protagonistas palavras que são frutos de sua imaginação”⁸⁸ (BESSON, 2006). As palavras que levaram à condenação de Besson eram as do autor atribuídas à personagem *Christine Villemin*. Se muitos romancistas imaginaram a vida privada de pessoas reais, Besson vai além ao dizer “eu” no lugar de terceiros, no âmbito de um sistema formal muito específico. Ele utiliza dois tipos de discursos: o primeiro é para narrar o fato, apresentando datas, nomes, enredo. O segundo corresponde à narração em primeira pessoa do singular, como se fosse *Christine Villemin*. É perceptível a identificação dos dois tipos de discurso, o do narrador onisciente e o de *Christine*, uma vez que o primeiro segue a tipologia do romance, enquanto o segundo está em itálico. Diante da justiça, Besson afirmou que ele é quem se expressa na obra, refutando a distinção narrador/autor, que é reivindicada desde *Flaubert*. Dessa forma, o relato

⁸⁸ “*Ceci n'est pas un fait divers. Ce roman est à l'évidence inspiré de fait réels connu de chacun depuis plus de vingt ans. Toutefois la reconstitution romanesque effectuée par l'auteur doit mener à prêter à certains protagonistes des propos fruits de son imagination.*”

objetivo mistura uma parte subjetiva, uma invenção de tristeza atribuída à Christine. Sobre isso, Besson afirmou na corte que se tratava de sua opinião, além de uma devolução ao público a análise que fez da personagem, a partir da leitura de escritos feitos pelo próprio casal Villemin: Jean-Marie e Christine Villemin publicaram uma autobiografia sobre a perda do filho chamada *Le Seize octobre*, em 1994.

Dessa forma, o objetivo do autor foi reivindicar uma postura de comentarista da realidade, invocando não só sua imaginação de romancista, mas também sua análise dos fatos. Para Besson, sua participação com a obra era, na verdade, um debate de interesse geral. Para a corte, o autor não invocou a liberdade de ficção, foi necessário que ela impusesse esse fator como uma das explicações entre o real e o narrado. Assim, Besson não teria o direito de invadir a privacidade de pessoas, ainda vivas, independentemente de seus requisitos artísticos serem justificados pelo direito à informação ou pela contribuição para o debate de ideias ou mesmo de os fatos vivenciados suscitarem interesses legítimos do público.

Tricoire (2011) avalia a condenação de Besson:

O autor situa seu texto, portanto qualificado de “romance” na capa, no debate de ideias: o real e a verdade. Na narração, ele explica que não interpreta sob o resguardo da ficção, ele demonstra. Ou ele demonstra mal, do ponto de vista das pessoas reais sob as quais recai a demonstração, por isso é que elas não estão de acordo. E, ao demonstrar, ele inventa, dizem elas; analisa, diz ele. Diálogo de surdos entre aqueles que sabem melhor do que ninguém qual é a sua vida, e este que mostra ao mundo o que aqueles são. Aqui, a posição do autor não é nem a do romancista que imagina nem a do jornalista ou a do historiador que relata os fatos e os analisa. Ele propõe fatos imaginados, análises subjetivas tentando fazê-las passar por verdadeiras, objetivas, sem o prisma da ficção que permite a distância do narrado, tanto do autor como pelo leitor. Fora do campo de todo gênero literário, é pelos meios perigosos que o autor termina o “romance de não-ficção”⁸⁹ (SAPIRO, 2011, posição Kobo 21/37).

É importante destacar que nem Tricoire nem o autor, muito menos a corte de apelação, sequer tocaram na questão da responsabilidade do escritor. A ficção, ou a falta dela, foi a protagonista do processo. Para a família Villemin, contudo, o mais

⁸⁹ “L’auteur situe son texte, pourtant qualifié de “roman” sur la couverture, dans le débat d’idées, le réel et la vérité. Dans le récit, il explique qu’il n’interprète pas sous couvert de fiction, il démontre. Or il démontre mal, du point de vue des personnes réelles sur lesquelles porte la démonstration, puisqu’elles n’en sont pas d’accord. Et, en démontrant, il invente, disent-elles; il analyse, dit-il. Dialogue de sourds, entre ceux qui savent mieux que quiconque ce qu’est leur vie, et celui qui montre au monde ce qu’ils sont. Ici, la position de l’auteur n’est ni celle du romancier qui imagine ni celle du journaliste ou de l’historien qui relatent les faits et les analysent. Il propose des faits imaginés, des “analyses” subjectives en tentant de les faire passer pour vrais, objectifs, sans le prisme de la fiction qui permet la mise à distance du récit, pour l’auteur comme pour le lecteur. Le hors-champ de tout genre littéraire, que l’auteur raccroche ici au «roman de non-fiction», est pour le moins périlleux.”

importante foi ter a sua privacidade reconhecida pela justiça, ao condenar o autor. A discussão, entretanto, deveria se encerrar com a condenação? Para Tricoire, esse exemplo reforça vários problemas, sendo um deles o do gênero literário. Segundo ela, Zola sempre teve razão ao afirmar que a ficção não tem os mesmos direitos que a informação. “Não podemos atentar contra a vida privada se esse atentado não for com o objetivo de informar”⁹⁰ (TRICOIRE, 2014, p. 134). Numa reversão bastante radical da perspectiva, a decisão considerada é a de que a ficção é uma adição e não o todo. É a intrusão da ficção na realidade que é julgada, e não a intrusão da realidade na ficção (2014, p. 134). Ela argumenta ainda que, nesse caso, a ficção não deveria ser inspirada na realidade, ainda mais quando essa realidade corresponde à vida privada. Mesmo com ressalvas em relação ao caso de Besson, após uma análise, Tricoire admite que Christine Villemin, mãe do pequeno Grégory, venceu com razão seu processo contra o autor, uma vez que Besson nunca pediu autorização ao casal para escrever *L'Enfant d'octobre*, ainda mais utilizando seus nomes para narrar uma interpretação acerca de uma personagem que seria a de uma “mãe infanticida”. Ele não tinha o objetivo de criar uma ficção inspirada em fatos reais. Seu desejo era de provar uma teoria travestida de ficção.

Tricoire lembra que a preservação da intimidade é inexorável para a justiça; uma obra de ficção, apoiada na ocorrência de fatos reais, se utilizar elementos da existência do outro, não pode incluir elementos, sejam eles imaginados, sejam eles recriados, que possam ferir a privacidade alheia, difamar a integridade de uma pessoa com teorias fictícias que se pretendem verdadeiras. O problema é que esse comportamento da jurisprudência apenas é seguido quando se trata de pessoas com a “ficha limpa”. Quando relativo a pessoas condenadas, o tratamento é bem diferente:

O que é surpreendente quando se lê as decisões tomadas em relação às pessoas condenadas é que é o escritor quem triunfa. É obviamente mais fácil defender sua reputação e sua vida privada quando você é inocente do que quando foi condenado por um crime. Em princípio, essa diferença de tratamento não se justifica. A revelação de fatos relacionados à vida privada é necessária ao processo penal. A imprensa já os divulga amplamente, o que é justificado pelo direito do público à informação. Quando um romancista é inspirado por um fato real desse tipo, seu trabalho, que geralmente ocorre mais tarde, não é informar o público, já informado, mas interpretar os fatos: acrescenta-se ao real. Portanto, se ele usa fatos íntimos, podemos admitir que essas novas violações da privacidade são cometidas sem a permissão da pessoa em questão? Não admitimos isso sobre pessoas inocentes. Mas os condenados têm o direito de serem esquecidos e, se forem privados de sua liberdade, não serão despojados pela condenação de seus direitos de personalidade, cuja privacidade é um dos elementos essenciais. O autor de

⁹⁰ “On ne peut attenter à la vie privée que si cet attentat a pour but d’informer.”

fatos criminalmente reprimidos continua sendo uma pessoa⁹¹ (TRICOIRE, 2014, p. 134).

Um caso que Tricoire julga emblemático é o do escritor Marc Weitzmann. Ao ler o arquivo criminal do advogado Jean-Louis Turquin⁹², sem o acordo deste, Weitzmann se inspirou no processo judicial, de 1991, sobre o desaparecimento e o suposto assassinato de Charles-Édouard Turquin, de oito anos, filho de Turquin, considerado o único suspeito pela morte da criança. Weitzmann não apenas saiu vitorioso do processo movido por Turquin por violação de privacidade como, em 2002, o tribunal de grande instância de Paris considerou que o escritor era capaz de combinar fatos reais com ficção em sua obra *Mariage mixte* [*Casamento misto*], publicada em dezembro de 2002. Para o tribunal, o autor era inocente, uma vez que nada o impedia, como escritor, de se inspirar num caso particularmente excepcional, em termos dos aspectos psicológicos e sociais que ele emprega na obra, revelando ao público sua própria visão dos personagens e das circunstâncias que se tornam objeto de discussão.

Besson e Weitzmann fizeram a mesma coisa. A diferença é que Besson falou de um casal que não havia sido condenado pela justiça. Em contrapartida, Weitzmann criou sua ficção e sua teoria sobre um crime que já possuía um condenado. Sobre isso, Tricoire explica que seria um prazer ver a liberdade de criação triunfar, mas não dessa maneira, revelando um tipo de punição dupla que não é prevista em nenhum texto, num contexto em que parece óbvio que o que está em jogo é o domínio social do escritor sobre o condenado. “Pois a vida tornada pública para as necessidades do julgamento não é privada de caráter particular para aquele a quem pertence”⁹³ (TRICOIRE, 2014, p. 135). Conclui-se que o CEDH identifica uma obra e leva em conta o estatuto literário

⁹¹ “*Ce qui frappe lorsqu’on lit les décisions rendues concernant des personnes condamnées, c’est que c’est l’écrivain qui triomphe. Il est manifestement plus facile de défendre sa réputation et sa vie privée lorsqu’on est innocent que lorsqu’on a été condamné pour un crime. Sur le plan des principes, cette différence de traitement n’est pas justifiée. La révélation de faits relevant de la vie privée est nécessaire au procès pénal. La presse en fait déjà largement état, ce qui est justifié par le droit du public à l’information. Lorsqu’un romancier s’inspire d’un fait réel de ce type, son travail, qui intervient généralement plus tard, n’est pas d’informer le public, déjà informé, mais d’interpréter les faits : il ajoute au réel. Dès lors, s’il utilise des faits qui ressortissent de l’intime, peut-on admettre que ces nouvelles atteintes à la vie privée soient commises sans l’autorisation de la personne concernée? On ne l’admet pas à propos de personnes innocentes. Or les condamnés ont droit à l’oubli, et s’ils sont privés de leur liberté, ils ne sont pas dépossédés par leur condamnation de leurs droits de la personnalité, dont la vie privée est l’un des éléments essentiels. L’auteur de faits pénalement réprimés reste une personne.*”

⁹² Turquin é um veterinário francês que foi condenado em 1997 a cumprir uma pena de 20 anos de prisão por ser o principal suspeito da morte de seu filho, cujo corpo nunca foi encontrado. Em julho de 2006, Turquin foi solto.

⁹³ “*Car la vie rendue publique pour les besoins du procès n’est pas pour autant dénuée de tout caractère privé pour celui auquel elle appartient.*”

dela para fins de condenação e absolvição quando lhe convém, assim como decide sobre as ideias e a forma para caracterizar o efeito do distanciamento que o autor estabelece pela escolha do gênero.

Para Tricoire, os escritores sempre foram inspirados pela realidade. A lei não poderia, portanto, punir esse tipo de inspiração, apenas pode definir eticamente. “A ética da obra passa pela maneira pela qual ela absorve e regurgita o real, passando, portanto, pela forma (literária, cinematográfica, etc.)”⁹⁴ (TRICOIRE, 2014, p. 135). A ética, entretanto, é o elefante na sala, ou no tribunal, melhor dizendo. As partes que se contentam em se esconder atrás do grande princípio da ficção sem justificá-lo de maneira concreta preferem falar de censura nos julgamentos. E a jurisprudência deixa o debate acerca da responsabilidade ética do escritor da porta dos tribunais para fora.

Os processos literários são um lugar privilegiado de observação do confronto entre diferentes concepções concorrentes de responsabilidade do autor, que são explicadas e tornadas públicas. Eles são um espaço de afeto entre o desafio penal da responsabilidade do autor de uma escrita e a ética profissional do escritor moderno, que reivindica sua autonomia em nome das demandas de sua arte. Para tanto, é fundamental conhecer alguns casos emblemáticos, como o de Édouard Louis e o de Christine Angot, por exemplo.

3.2 EDDY/LOUIS: O FENÔMENO LITERÁRIO NA FRANÇA

“*J’ai envie d’écrire des livres risqués*” [Eu quero escrever livros arriscados]⁹⁵. A frase, do jovem escritor francês Édouard Louis, pode ser associada à defesa feita por Doubrovsky de que o autor deve se assumir, pagar com o próprio nome e se responsabilizar por qualquer risco ao praticar a autoficção (DOUBROVSKY, 2001). E Louis o faz, duas vezes. Primeiro com o nome de sua certidão de nascimento (Eddy Bellegueulle). Depois com o nome artístico (Édouard Louis). Nascido em 30 de outubro de 1992, em Hallencourt, um pequeno povoado do norte da França, desde criança notou

⁹⁴ “*L’éthique de l’oeuvre passe par la façon dont elle ingurgite et régurgite le réel, elle passe donc par la forme (littéraire, cinématographique, etc.)*.”

⁹⁵ BURRI, Julien. “*Edouard Louis, le gay vengeur*”. *Le Temps*, publicado em 17 de fevereiro de 2016. Disponível em: <<https://www.letemps.ch/culture/2016/02/17/edouard-louis-gay-vengeur>>. Acesso em: 19 mai. 2019.

que ali não havia espaço para a diferença, segundo ele afirma em diversas entrevistas. O local de nascimento serve também como espaço para o enredo de seu romance de estreia: *En finir avec Eddy Bellegueule* [Acabando com Eddy Bellegueule], de 2014. Para um jovem escritor, o sucesso de crítica e vendas (mais de 300 mil cópias vendidas, além de ter sido traduzido para 20 idiomas) foi uma “surpresa”, ainda mais na época, quando acabara de completar 21 anos de idade. A obra é narrada em primeira pessoa, pelo protagonista Eddy Bellegueule, que conta sua infância e adolescência, bem como a descoberta de sua homossexualidade, numa pequena cidade rural francesa. Nascido no seio de uma família pobre, Eddy convive com insultos e violências físicas por não encarnar o ideal de virilidade, cobrado pela família e pelos moradores da vila onde morava. Em seu relato, denuncia a homofobia das classes populares rurais, reativando uma oposição entre “eles” (interior) e “nós” (da cidade). Ele descreve a cidade como um ambiente acolhedor, representado pelo colégio da cidade, onde os meninos se beijam. Já o interior é visto como a vila de pessoas deserdadas que deixa pouco espaço para a diferença. Logo, a fuga desse ambiente opressivo para a cidade torna-se o objetivo do jovem: distanciar-se do seu meio, viver em Paris, ser um intelectual, um escritor respeitado, ter orgulho de assinar o próprio nome.

A separação entre a história da vida do autor e aquela contada na obra não é tão evidente para o leitor, mesmo para o mais atento. Tal constatação se deve à maneira como a obra foi construída, de forma metódica por Louis e sua editora e, posteriormente, evidenciada pela crítica e pela imprensa. O autor reafirma que seu projeto autobiográfico existia antes do livro e acusa a imprensa de fazer um julgamento extraliterário da obra:⁹⁶

Não é autoficção nem ficção, o que eu digo é verdade. Mesmo que a palavra “romance” esteja na capa. Por que associamos espontaneamente esta à ficção? O romance é uma obra de construção literária que permite abordar com precisão a verdade. Talvez fosse necessário escrever “romance não-ficcional” ou “romance científico”, como Zola reivindicou por seus livros⁹⁷ (LOUIS, 2014).

⁹⁶ LOUIS, Edouard. “*J’ai deux langages en moi, celui de mon enfance et celui de la culture*”. Entrevista concedida a Michel Abescat. *Télérama*. Publicado em 15 de março de 2014. Disponível em: <<http://www.lesinrocks.com/2014/03/15/livres/edouard-louis-ce-que-jecris-ete-vecu-11487532/>>. Acesso em: 19 mai. 2019.

⁹⁷ “*Il n’est ni de l’autofiction ni de la fiction, ce que je raconte est vrai. Même si le mot « roman » figure sur la couverture. Pourquoi associe-t-on spontanément celui-ci à la fiction ? Le roman est un travail de construction littéraire qui permet justement d’approcher la vérité. Il aurait peut-être fallu écrire « roman non-fictionnel » ou « roman scientifique », comme le revendiquait Zola pour ses livres.*”

Louis defende que a matéria de seu livro se refere a um real vivido. E ponto final. A imprensa, contudo, não parou de tentar exercer um controle sobre a recepção da obra, criando um espetáculo atrás do outro a cada mote e lead sensacionalista. Foram muitos parágrafos dedicados a Louis. Isso inclui uma viagem a sua vila de origem para criar um debate público sobre temas polêmicos, realizando uma inquisição para condenar os culpados pelo “sofrimento” do menino homossexual, perscrutar o que é “verdadeiro” dessa “autoficção”. E o *show* acontece: jornais, sites, revistas e até a televisão francesa se ocupam da cobertura dessa “novela da vida real”. Ao ser entrevistada, a mãe do autor afirma que o amava e que sentia muito orgulho dele antes de ler o livro. Nega que seus parentes sejam racistas e homofóbicos, assim como nega a violência que é atribuída à família na história escrita por Louis:⁹⁸

A mãe de Édouard Louis explica como todos estavam orgulhosos do sucesso acadêmico de Eddy e até da ideia de que ele escrevera um livro. Foi antes de ter lido. Monique diz que ficou muito surpresa ao ler o romance de seu filho voltando de Paris no início de janeiro, onde ela o visita todos os meses, aluno na prestigiada ENS (Escola Normal Superior de Paris).

O jornal também se encontrou com os amigos do romancista: “O que me incomoda é que ele associa sua classe social ao alcoolismo, ao desemprego e ao racismo, embora esse não seja o caso de todos, é claro. É também nesta classe que se vê exprimirem verdadeiras solidariedades, por exemplo”, explica esse antigo amigo, que acrescenta “Mas bem, esse tipo de gênero de discurso é para assustar a burguesia de Paris... e para vender”⁹⁹ (HOUOT, 2014).

Procurado na mesma entrevista para esclarecer a versão de sua família, Louis afirma “Cet enfant c’est moi” [Essa criança sou eu]. Ele reivindica “a restituição” de sua realidade. Para Louis, a violência que descreve só pode chocar aqueles que a visam. E assume que seu romance é entregue quase como um ato político: “Se falamos sobre essas pessoas, somos sempre acusados de racismo de classe, de ‘prolotofobia’, enquanto me parece absolutamente essencial mostrar essas realidades, se queremos mudá-las” (LOUIS, 2018). Tal posicionamento, contudo, continua irritando sua família. E a

⁹⁸ HOUOT, Laurence. “*La famille d’Eddy Bellegueule blessée par le livre d’Edouard Louis*”. Culturebox. Publicado em 20 de março de 2014. Disponível em: <<http://culturebox.francetvinfo.fr/livres/romans/la-famille-d-eddy-bellegueule-blessee-par-le-livre-d-edouard-louis-149133>>. Acesso em: 19 mai. 2019.

⁹⁹ “*La mère d’Edouard Louis explique combien ils étaient tous fiers de la réussite scolaire d’Eddy, et même de l’idée qu’il ait écrit un livre. C’était avant de l’avoir lu. Monique dit “être tombée de l’armoire” en lisant le roman de son fils en rentrant de Paris début janvier, où elle rend visite chaque mois à son fils étudiant dans la prestigieuse ENS (Normale Sup).*

Le journal a également rencontré des amis du romancier, “Ce qui me dérange, c’est qu’il associe sa classe sociale à l’alcoolisme, le chômage et le racisme, alors que ce n’est pas le cas de tout le monde, bien évidemment. C’est aussi dans cette classe que l’on voit s’exprimer de vraies solidarités, par exemple”, explique cet ancien ami, qui ajoute “Mais voilà, ce genre de discours, c’est pour faire peur aux bourgeois de Paris... et pour vendre.”

imprensa permanece se alimentando dessa polêmica. Em entrevista¹⁰⁰ à Elisabeth Philippe, para a revista *Les Inrockuptibles*, Louis afirma que a forma com a qual escolheu fazer denúncias sobre esses tipos de violências em sua obra está mais ligada ao direito de tudo dizer pela literatura do que por qualquer outra razão:

No início da recepção do meu romance, defendi a liberdade do escritor — essencial — e me rebelei contra essa tendência das forças institucionalizadas de se apropriar da criação. Mas, a posteriori, percebo que o que atrapalha meu romance, seu aspecto mais subversivo, talvez, é dizer que o que escrevo foi vivido. E o que eu escrevo foi vivido. Em seguida, jornalistas vão à vila da minha infância para “ir ver”, outro procedimento racista e populista que constitui o discurso popular como mais verdadeiro, mais autêntico. Mas precisamente as verdades que tentei atualizar, eu só consegui atualizá-las através de obras literárias, estilísticas, formais, obras sobre linguagem, pontuação etc. que move percepções e tenta mostrar o que não vemos, fazer ouvir vozes que não ouvimos, modos de falar que não conhecemos. No caso do meu livro, é porque é literário que é verdade. O que se chama realidade não tem nada a oferecer. É como o espaço social apresentado por Bourdieu nos ideais *The Distinction* ou *Max Weber*: é através de uma obra de construção, de formatação, literária ou outra, que se chega para ver realidades que escapam aos indivíduos¹⁰¹ (LOUIS, 2014).

Para os 1.400 habitantes de Hallencourt, contudo, Eddy sempre será Eddy. Ainda que seu livro conte a história de uma infância devastada pela impossibilidade de se encaixar num perfil idealizado, a primeira obra de Louis caiu como um meteoro nessa cidade aparentemente “pacífica”. O problema para os leitores e moradores do local foi, justamente, a indecidibilidade do gênero. De acordo com uma publicação¹⁰² do jornal francês *Le Parisien*, o livro os caricaturou. Segundo uma das fontes da matéria, “o problema é a maneira como o autor se associou ao seu livro: ele diz ‘é um romance’,

¹⁰⁰ LOUIS, Edouard. Entrevista concedida a Elisabeth Philippe. “*Ce que j’écris dans ‘Eddy Bellegueule’ a été vécu*”. *Les Inrockuptibles*. Publicado em 15 de março de 2014. Disponível em :<<http://www.lesinrocks.com/2014/03/15/livres/edouard-louis-ce-que-jecris-ete-vecu-11487532/>>.

Acesso em: 19 mai. 2019.

¹⁰¹ “*Au début de la réception de mon roman, j’ai défendu la liberté de l’écrivain — essentielle — et je me suis insurgé contre cette tendance des forces institutionnalisées à s’emparer de la création. Mais a posteriori, je m’aperçois que ce qui gêne dans mon roman, son aspect le plus subversif peut-être, c’est de dire que ce que j’écris a été vécu. Et ce que j’écris a été vécu. Alors des journalistes vont dans le village de mon enfance pour “aller voir”, autre procédé raciste et populiste qui constitue la parole populaire comme plus vraie, plus authentique.*

*Mais précisément, les vérités que j’ai essayé de mettre à jour, je n’ai pu les mettre à jour que par le travail littéraire, stylistique, formel, un travail sur la langue, sur la ponctuation, etc. qui déplace les perceptions et tente de montrer ce qu’on ne voit pas, de faire entendre des voix que l’on n’entend pas, des manières de parler que l’on ne connaît pas. Dans le cas de mon livre, c’est parce que c’est littéraire que c’est vrai. Ce qu’on appelle la réalité n’a rien à nous offrir. C’est comme l’espace social présenté par Bourdieu dans *La Distinction* ou les idéaux-types de Max Weber: c’est par un travail de construction, de mise en forme, littéraire ou autre, qu’on arrive à voir des réalités qui échappent aux individus.”*

¹⁰² Sem autor. “*Le village d’Eddy Bellegueule a la gueule de bois*”. *Le Parisien*. Publicado em 13 de abril de 2014. Disponível em: <<http://www.leparisien.fr/espace-premium/culture-loisirs/le-village-d-eddy-bellegueule-a-la-gueule-de-bois-13-04-2014-3763971.php>>. Acesso em : 19 mai. 2019.

mas também ‘Eddy Bellegueule sou eu’” (LE PARISIEN, 2014)¹⁰³. Além disso, outra queixa das fontes, segundo o jornal, é que muitas ficaram magoadas com a obra, uma vez que foram facilmente identificadas como personagens:

Ex-transportador, agora responsável pelo “Futuro”, o único café da vila, Eric designa o exterior ensolarado e vazio. “Você viu? Nós não somos brutos, grosseiros. Não corremos atrás de homossexuais nas ruas”. Eddy foi ao seu bar. “Ele não era um imbecil”, diz ele. Uma coisa, contudo, o perturba. “O garoto tinha que fazer isso com a família?” A clientela, silenciosa, mas que não perde migalhas, descasca o *L’Eclaireur* ou o *Journal d’Abbeville*, os jornais locais voltaram a se concentrar nas eleições municipais. O prefeito mudou. [...] É nomeado Frédéric Deloher. Ele também está chateado. “Minha esposa é filha de Hallencourt. Ela leu o livro e ficou magoada. Muitas pessoas ficaram devastadas. Hoje, estamos aborrecidos pelas pessoas mencionadas e que são facilmente reconhecíveis. Não consigo pensar que descreveram nossa vila assim. Eu só espero que seja um romance”. Agora, uma vez que a porta está fechada, não sabemos o que está acontecendo atrás dela. “Se Eddy colocará os pés na cidade? Para mim, isso não vai mudar nada. Não é como Josette, tia do escritor”. Na família Bellegueule, o clã dele foi o que levou a pior¹⁰⁴ (LE PARISIEN, 2014).

Com a imprensa na cidade, a família de Louis também aproveitou a movimentação dos jornalistas para se defender das supostas “difamações” sobre eles na obra. A primeira que se pronunciou foi sua tia Josette. Depois foi a vez da mãe, Monique:

“Ele diz que meu marido, que é hemiplégico, estava andando nu na rua. Isso não é verdade! Ele fala sobre minha irmã arrancando os dentes. Isso não é verdade! Ele fala do meu pai. Faz quarenta e seis anos desde que meu pai foi embora! Como ele o teria conhecido? Ele disse que minha mãe lhe deu bebidas em barris de roupa suja. Isso não é verdade! Nada é verdade. Quando ele estava na faculdade, ele não teve como pagá-la e eu paguei. Quando ele conseguiu um apartamento, eu o mobiliei”. Resultado: Josette renegou o sobrinho. “Ele realmente estragou tudo na família.” [...] Monique, agora divorciada do pai de Eddy, está esperando por um sinal. “Ele nos fez olhar para baixo, mas ele é meu filho. Eu não posso não mais amá-lo. No cinema, em Abbeville, passa *‘Bastardo, nós te amamos’*”¹⁰⁵ (LE PARISIEN, 2014).

¹⁰³ “*Le souci, c’est la façon dont l’auteur a accompagné son livre : il dit «c’est un roman» mais aussi «Eddy Bellegueule, c’est moi».*”

¹⁰⁴ “*Ancien transporteur routier désormais chargé de «l’Avenir», le seul café du village, Eric désigne l’extérieur ensoleillé et vide. « Vous avez vu ? Nous ne sommes pas des brutes épaissees. On ne court pas après les homosexuels dans les rues ». Eddy a fréquenté son bar. « C’était pas un imbécile », dit-il. Une chose le chiffonne pourtant. « Fallait-il que le gamin tape ainsi sur sa famille? » La clientèle, taiseuse mais qui n’en perd pas une miette, épluche « l’Eclaireur » ou « le Journal d’Abbeville », les gazettes locales recentrées depuis sur les élections municipales. Justement, le maire a changé. [...] il se nomme Frédéric Deloher. Lui aussi est contrarié. « Mon épouse est une enfant d’Hallencourt. Elle a lu le livre et en a été blessée. Beaucoup de personnes ont été meurtries. Aujourd’hui, nous sommes embêtés par rapport aux personnes évoquées et qui sont aisément reconnaissables. Je ne peux pas penser qu’on décrive comme ça notre village. J’espère juste que c’est un roman ». Maintenant, une fois la porte fermée, on ne sait pas ce qui se passe derrière. « Si Eddy remettait les pieds au village ? En ce qui me concerne, ça ne changera rien du tout. Ce n’est pas comme Josette, la tante de l’écrivain ». Dans la famille Bellegueule, c’est son clan qui déguste le plus.*”

¹⁰⁵ “*Il dit que mon mari, qui est hémiplégique, se promenait tout nu dans la rue. C’est pas vrai ! Il parle de ma soeur qui s’arrachait les dents. C’est pas vrai ! Il parle de mon père. À? a fait quarante-six ans que*

Após a publicação de diversas matérias envolvendo a família de Louis, o escritor passou a ignorar alguns veículos de imprensa e a se mostrar bastante chateado quando tocavam no assunto. Trata-se de performance? Ou o preço para atrair mais holofotes para o livro inaugural? De fato, a confusão em torno do gênero perdurou por mais algum tempo. O canal *France TV*¹⁰⁶, por exemplo, ao cobrir o primeiro Salão do Livro de Paris de que Louis participou, em 2014, denominou o texto como “romance autobiográfico”, “um relato do martírio de um garoto num meio que o rejeita porque ele é homossexual”.¹⁰⁷ Na mesma matéria, a jornalista Laurence Houot descreve algumas conversas do escritor com seus leitores. Ele reclama de todos os jornalistas e veículos de imprensa que fazem matérias com o único intuito de promover escândalos. E lamenta que não estejam interessados na literatura em si (HOUOT, 2014). Uma leitora, no entanto, se aproxima e questiona se o livro é realmente autobiográfico. Louis sorri, mantendo o jogo literário. A moça questiona determinada passagem do livro, se de fato ocorreu. Com um ar de tristeza e de receio, Louis responde que sim, mas mantém o sorriso. “Também há vergonha no gesto que ele faz com os braços longos. Como se ele pedisse desculpas por jogar toda a sua violência aos seus leitores”¹⁰⁸ (HOUOT, 2014). Mas nem todos os fãs que vão homenageá-lo estão interessados nas fofocas literárias. Na visão deles, Louis denuncia muitos preconceitos existentes na França: contra os homossexuais, contra os proletários etc. Uma leitora de Hallencourt, inclusive, o elogia bastante: “Não é de todo exagerado, e é bom escrever, [...] na vida eles são desprezados sem parar, sem serem vistos. E acho que é bom ter escrito um romance para falar sobre isso; se tivesse sido um ensaio, eu o teria lido com menos facilidade. Não teria tocado o mesmo público”¹⁰⁹, afirma Héléne, estudante de 21 anos (HOUOT, 2014). Ainda no

mon père est parti! Comment l'aurait-il connu? Il dit que ma mère lui donnait à boire dans des barils de lessive. C'est pas vrai! Rien n'est vrai. Quand il était en fac, il a fallu payer et c'est moi qui ai payé. Quand il a eu un appartement, c'est moi qui l'ai meublé.» Résultat: Josette a renié son neveu. «Il a franchement foutu la merde dans la famille.» [...] Monique, aujourd'hui divorcée du père d'Eddy, attend un signe. « Il nous a fait passer pour des plus bas que terre, mais c'est mon enfant. Je ne peux pas ne plus l'aimer.» Au cinéma d'Abbeville, on passe «Salaud, on t'aime».”

¹⁰⁶ HOUOT, Laurence. “Premier roman, premier salon: Edouard Louis aurait “préféré sans les caméras”.” *Culturebox*. Publicado em 25 de março de 2014. Disponível em: <<http://culturebox.francetvinfo.fr/livres/salon-du-livre-de-paris-2015/premier-roman-premier-salon-edouard-louis-aurait-prefere-sans-les-cameras-151813>>. Acesso em 19 mai. 2019.

¹⁰⁷ “le récit du martyre d'un enfant dans un milieu qui le rejette parce qu'il est homosexuel.”

¹⁰⁸ “Il y a de l'embarras aussi dans le geste qu'il fait avec ses longs bras. Comme s'il s'excusait d'avoir jeté à ses lecteurs toute cette violence. Il se reprend, se cache derrière les autres.”

¹⁰⁹ “C'est pas du tout exagéré, et c'est bien de l'écrire, [...] dans la vie, ils sont bafoués sans arrêt, sans qu'on le voit. Et je trouve que c'est bien d'avoir écrit un roman pour parler de ça. Si ça avait été un essai, je l'aurais lu moins facilement. Ça aurait pas touché le même public.”

mesmo evento, quando Houot consegue finalmente entrevistar o escritor, ele só responde às questões ao receber a confirmação de que o veículo de comunicação é a *France TV*. Ao ser questionado sobre a sensação de participar de seu primeiro Salão do Livro, Louis responde que está feliz, mas a presença das câmeras apagam um pouco o seu prazer de estar ali. “Os leitores vêm para falar do livro, da literatura ou da identificação. E há esses microfones ali, pendurados. É indelicado. É embaraçoso. Sobretudo quando as câmeras não estão ali pela literatura... Não, eu não me sinto como um fenômeno!”¹¹⁰ (LOUIS, 2014). Por seguidas vezes, Louis afirmou que a imprensa não estava interessada em literatura, mas nas polêmicas, nos escândalos que poderiam ser produzidos a partir das obras. Não foram, todavia, as mesmas polêmicas literárias que o transformaram num fenômeno, quando era um escritor desconhecido de 21 anos de idade? E a indecidibilidade do gênero foi o quê? Apenas uma experiência estética? Ao alimentar a performance sobre a dúvida em torno do que era material biográfico e referencial, posto de forma deliberadamente identificável no romance e aquilo que era inventado, Louis levou leitores a pensarem sobre a violência vivida por homossexuais na França, mas de uma forma ética questionável. Numa entrevista¹¹¹ para a jornalista Gabriela De LaVega, publicada no jornal *El País*, ao ser perguntado sobre sua relação com sua família, dois anos após a publicação de seu primeiro romance, ele afirma que é impossível reconstruir a relação com seus parentes e com seus amigos de outrora:

Os reencontros são violentos. Cada coisa que digo é tomada como uma agressão. Sou o único de minha família que estudou, e me criticam pela forma como falo e me visto. Acham que faço isso para humilhá-los. É uma violência que nos distancia. Gosto muito de uma peça de teatro de Jean-Luc Lagarce, *Juste la Fin du Monde* (*Só o Fim do Mundo*), que é autobiográfica. Lagarce morreu de AIDS muito jovem. Era de origem humilde e veio a Paris. Conta que, pouco antes de morrer, reencontrou-se com a família, depois de muito tempo, para anunciar a sua morte. E não conseguiu falar com eles. A peça é uma sucessão de monólogos. Ele nunca consegue um autêntico diálogo. Por isso, vai embora sem dizer que vai morrer. É o que acontece comigo. Qualquer tentativa de diálogo é violenta. Meu livro, na verdade, é uma chamada à revolta contra esse tipo de vida que pessoas como meus parentes levam. É uma vida dominada (LOUIS, 2016).

No final da entrevista, Louis reivindica o compromisso político de sua obra. Para ele, a violência que conheceu não é responsabilidade dos que a exerciam, mas de sua

¹¹⁰ “*Les lecteurs viennent pour parler du livre, de littérature, ou d'identification. Et il y a ces micros là, tendus. C'est indélicat. C'est gênant. Surtout que les caméras, elles ne sont pas là pour la littérature... Non. Je ne me sens pas du tout comme un phénomène!*”

¹¹¹ DE LA VEGA, Gabriela Cañas Pita. “*Édouard Louis, escritor francês: Eu protegia meus agressores homofóbicos*”. *El País*. Publicado em 28 de junho de 2016. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2015/02/04/cultura/1423060827_175327.html>. Acesso em: 19 mai. 2019.

própria exclusão: “por isso, construo o livro descrevendo a vida dos outros. Tudo está calculado literariamente para conseguir uma revolta não contra a violência das classes populares, mas contra o que produz toda essa violência” (LOUIS, 2016).

Independentemente de suas justificativas, Louis conseguiu se tornar aquilo que ele costuma negar: um fenômeno literário na França. Sua obra foi, inclusive, adaptada para o cinema. Dirigido por Anne Fontaine, cineasta francesa, o longa recebeu o nome de *Marvin* e chegou aos cinemas por meio do Festival Varilux de cinema francês de 2018. O filme aborda dois períodos: primeiro quando ele é jovem, e depois quando encontra os intelectuais teatrais, que vão lhe dar conselhos, ajudá-lo a se conhecer melhor. Em passagem pelo Brasil, a cineasta afirma que não crê que o longa apedreje o meio proletário por ser homofóbico ou algo do tipo. “*Marvin* fala como alguém que se sente estrangeiro dentro de sua própria família. É como no livro biográfico de Édouard Louis. Marvin não é uma adaptação concreta do livro, mas foi bastante inspirado por ele”, explica Fontaine em entrevista¹¹² concedida a Bruno Carmelo, para o site *Adoro Cinema*.

Se Édouard Louis precisa nascer, o nome Eddy Bellegueule é o escolhido pelo autor para desaparecer. *Histoire de la violence* (2016), segunda publicação de Louis, deixa a história da infância de Eddy de fora. Aqui, o foco é a vida adulta do autor. No romance há a homonímia entre autor, narrador e personagem. O protagonista se chama Édouard e isso fica evidente desde a sexta página do livro (p. 14). No paratexto, a dedicatória é para outro personagem da história, Geoffrey, um amigo de Louis. Ainda que na capa não haja indícios de que se trata de um romance, na página de rosto, abaixo do título da obra encontra-se a indicação do gênero. O jogo da indecidibilidade se faz, contudo, na própria história e além do livro, por meio das inúmeras entrevistas concedidas por Louis aos principais jornais franceses. Vale lembrar que *Histoire de la violence* foi publicado pela *Seuil*, nome de peso do mercado editorial, atraindo uma repercussão enorme em torno do autor e do livro, sendo que Louis já havia sido entrevistado por vários jornais sobre as contendas de *En finir avec Eddy Belleugueule*. Dias após o romance chegar às livrarias, Louis se viu envolvido num processo literário estranhíssimo. Antes de adentrarmos nessa celeuma, precisamos voltar alguns passos para apresentarmos um breve resumo da obra.

¹¹² CARMELO, Bruno. “Marvin incentiva as pessoas a aceitarem as diferenças”. *Adoro Cinema*. Publicado em 07 de agosto de 2018. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-143013/>>. Acesso em: 20 fev. 2019.

3.2.1 A história por trás de *Histoire de la violence*

Histoire de la violence possui 16 capítulos, totalizando 225 páginas. Farei referência ao escritor por meio de seu sobrenome, Louis, e me referirei ao personagem da obra em questão como Édouard. A história é narrada em primeira pessoa, pelo personagem Édouard, e em terceira pessoa, pela personagem Clara, irmã do protagonista. A narrativa é sobre a noite de 24 de dezembro de 2012, em Paris, véspera de Natal. Édouard, a caminho de casa, é abordado por um jovem de origem argelina, chamado Reda. Este insiste em fazer companhia ao escritor. Os dois vão para o apartamento de Édouard, onde conversam sobre o machismo do pai de Reda, a pobreza que ele vivencia, os desafios de ser imigrante na França etc. Depois de trocarem algumas carícias, fazem amor. Em determinado momento, a situação muda completamente. Édouard percebe que seu celular sumiu. Nesse momento, Reda lhe aponta uma arma, o estupra e ainda tenta estrangulá-lo com uma echarpe.

Após a noite violenta, Édouard precisa encarar um Natal ainda mais tenebroso. As etapas posteriores: exames médicos, denúncia à polícia, revelação a familiares e uma reflexão sobre a história de Reda são atos tão violentos quanto aqueles que lhe inflingiram dores emocionais e físicas na noite anterior. As instituições (polícia, saúde, o Estado em geral) são insensíveis nesses casos, principalmente se a vítima de estupro for homossexual. Apesar de toda violência, Édouard ainda nutre certo cuidado por seu algoz (no romance):

Descrevi Reda, primeiro seus olhos castanhos e sobrancelhas negras, comecei com seus olhos. O rosto dele era liso. Suas feições eram ao mesmo tempo suaves e marcadas, masculinas. Quando ele sorria, covinhas cavavam seu rosto e ele sorria muito. A cópia da queixa que guardo em casa, escrita em linguagem policial, menciona: *Tipo magrebe*. Cada vez que meus olhos se colocam em cima dessa palavra, me indigno, porque ainda ouço o racismo da polícia durante o interrogatório que se seguiu em 25 de dezembro, esse racismo compulsivo e, finalmente, todas as coisas consideradas, o que me parecia ser o único elemento que os unia, o único elemento, com o uniforme apertado, no qual repousavam sua unidade naquela noite, pois para eles o tipo magrebino não indicava uma origem geográfica, mas significava escória, ladino, delinquente. Eu fiz um rápido retrato de Reda para a polícia depois que eles me pediram e, de repente, o policial que estava lá me interrompeu: “Ah, tipo magrebe, você quer dizer.” Ele triunfava, ele estava, eu não diria muito feliz, eu exageraria, mas ele estava sorrindo, ele estava alegre, como se

eu admitisse que ele vivesse do lado da verdade desde sempre, ele repetia: “tipo magrebe, tipo magrebe”¹¹³ (LOUIS, 2016, p. 19-20).

O relato que cabe a Édouard é contextualizar todo o sofrimento. Ele tenta explicar essa violência. Chega a cogitar que Reda o violentou somente por ser homossexual. Isso porque o narrador lança a hipótese de que o ensejo para o ato violento cometido por Reda era oriundo de sua sexualidade reprimida, originária de um lar repressor, e não motivado pelo roubo em si. Diante desse trauma, o maior desafio para Édouard é, além de tentar encontrar as respostas, as justificativas para tal violência, transformar seu relato em literatura. E ele o faz, no mesmo café em que terminou seu primeiro romance, *En finir avec Eddy Bellegueule* (LOUIS, 2016, p. 97).

No romance, o episódio traumático somente é contado um ano após o Natal de 2012, por meio da voz de Clara, durante uma conversa com o marido, em que ela apresenta a sua própria interpretação do estupro e da tentativa de assassinato sofridos pelo irmão. O narrador ouve secretamente a versão de sua irmã, acrescentando comentários irônicos ao relato que escuta atrás da porta. O livro não segue uma cronologia dos fatos e termina com um trecho da obra *Kaddish pour l'enfant qui ne naitra pas* (1995) [*Kaddish para uma criança que não vai nascer*], de Imre Kertész, obra importante para a literatura de testemunho pós-Holocausto:

Parece que escrever sobre a felicidade era impossível, pelo menos eu, eu era incapaz, o que neste caso é dizer que era impossível, a felicidade talvez seja simples demais para escrevermos sobre ela, escrevi, como neste momento, eu li em uma folha escrita no passado e copio aqui que uma vida vivida na felicidade é uma vida vivida no silêncio. Parece que escrever sobre a vida a propósito da vida cabia meditar sobre a vida, que meditar sobre a vida cabia questioná-la, ou colocar apenas em dúvida seu próprio elemento de nutrição que esse elemento sufoca ou move de maneira distorcida. Aconteceu que eu não escrevi para buscar prazer; pelo contrário, aconteceu que escrevendo, eu estava procurando o sofrimento mais agudo possível, no limite do insuportável, provavelmente porque o sofrimento é a verdade, sobre o que é a

¹¹³ “J’ai décrit Reda, d’abord ses yeux marron et ses sourcils noirs, j’ai commencé par ses yeux. Son visage était lisse. Ses traits étaient à la fois doux et marqués, masculins. Quand il souriait des fossettes creusaient son visage et il souriait beaucoup. La copie de la plainte que je garde chez moi, rédigée dans un langage policier mentionne: Type maghrébin. Chaque fois que mes yeux se posent dessus ce mot m’exaspère, parce que j’y entends encore le racisme de la police pendant l’interrogatoire qui a suivi le 25 décembre, ce racisme compulsif et finalement, toutes choses considérées, ce qui me semblait être le seul élément qui les reliait entre eux, le seul élément, avec l’uniforme trop serré, sur lequel reposait leur unité ce soir-là, puisque pour eux type maghrébin n’indiquait pas une origine géographique mais voulait dire racaille, voyou, délinquant. J’avais dressé un rapide portrait de Reda à la police après qu’ils me l’avaient demandé, et, tout à coup, le policier qui était là m’avait interrompu : « Ah type maghrébin vous voulez dire. » Il triomphait, il était, je ne dirais pas très heureux, j’exagérerais, mais il souriait, il jubilait comme si j’avais admis quelque chose qu’il vivait du côté de la vérité depuis toujours, il répétait : « type maghrébin, type maghrébin ».”

verdade, escrevi, a resposta é simples: a verdade é o que me consome, escrevi¹¹⁴ (*apud* LOUIS, 2016, epígrafe).

Ao traduzir as palavras do autor húngaro que sobreviveu aos campos de concentração nazistas, Louis dá continuidade à ideia de busca pela verdade do romance anterior, que agora é amplificada em *Histoire de la violence*. E essa verdade tem muitas vozes, muitas interpretações, é contada várias vezes: no hospital, na delegacia, aos amigos, à família, aos leitores. Mas sempre como uma confissão indireta. O narrador Édouard apenas contempla alguns espaços vazios. Prefere deixar que a literatura testemunhe o seu pesadelo a partir de suas próprias palavras, de seu ponto de vista. Acontece que o romance é, novamente reafirmado por Louis, baseado no estupro e na tentativa de homicídio que ele, autor, sofreu em 2012. Voltamos, mais uma vez, a intensificar as fronteiras borradas do gênero em que a obra está inserida: ora chamado de autobiografia, ora de romance autoficcional, o livro continua suscitando o mesmo questionamento sobre a potência estética da autoficção, o uso desse material autobiográfico transformado literariamente no paratexto de um romance. E a recepção dessa obra torna-se mais complexa do que a primeira. Aos 23 anos, após liquidar Eddy, Louis precisa lidar com a espetacularização de sua intimidade de forma ainda mais afluada, tomando certas precauções para não inflamar os ânimos de franceses radicais contra imigrantes árabes. Em entrevista¹¹⁵ ao jornalista Julien Burri, para o jornal *Le Temps*, em 2016, Louis declara:

Os riscos de escrever um livro assim, eu os pensei, eu os integrei. Eu tinha medo de contar a história de um rapaz cabila que tentou me matar. Há tantos discursos estigmatizadores e racistas, que eu não queria que meu livro fosse recuperado para que fosse roubado de mim. [...] O que eu conto é restaurado no processo global da violência que afeta toda a sociedade (LOUIS, 2016).¹¹⁶

¹¹⁴ “*Il s’avéra qu’écrire sur le bonheur était impossible, du moins moi, j’en étais incapable, ce qui dans ce cas précis revient à dire que c’était impossible, le bonheur est peut-être trop simple pour qu’on puisse écrire à son propos, écrivis-je, comme je le fais en ce moment précis, je lis sur une feuille écrite autrefois et je recopie ici qu’une vie vécue dans le bonheur est une vie vécue dans le silence. Il s’avéra qu’écrire sur la vie à propos de la vie revenait à méditer sur la vie, que méditer sur la vie revenait à la mettre en doute, or ne met en doute son propre élément nourricier que celui que cet élément étouffe ou qui s’y meut d’une façon dénaturée. Il s’avéra que je n’écrivais pas pour chercher du plaisir, au contraire, il s’avéra qu’en écrivant, je cherchais la souffrance la plus aiguë possible, à la limite de l’insupportable, vraisemblablement parce que la souffrance est la vérité, quant à savoir ce qu’est la vérité, écrivis-je, la réponse est simple: la vérité est ce qui me consume, écrivis-je.*”

¹¹⁵ BURRI, Julien. “*Edouard Louis, le gay vengeur*”. *Le Temps*. Publicado em 17 de fevereiro de 2016. Disponível em: <<https://www.letemps.ch/culture/2016/02/17/edouard-louis-gay-vengeur>>. Acesso em: 19 mai. 2019.

¹¹⁶ “*Les risques d’écrire un tel livre, je les ai pensés, je les ai intégrés. J’avais peur de raconter l’histoire d’un garçon Kabyle, qui a essayé de me tuer. Il y a tellement de discours stigmatisants et racistes, je n’avais pas envie que mon livre soit récupéré, qu’il me soit volé. [...] Ce que je raconte est restitué dans le processus global de la violence qui concerne toute la société.*”

Para alguns críticos, o trabalho de Louis é um acerto de contas: ele quer se vingar de toda a violência que viveu e que presencia. Para outros, *Histoire de la violence* seria, na verdade, uma forma de vingança contra as duras críticas que recebeu pelo primeiro romance. Sobre tais pontos de vista, Louis dá a sua versão na matéria¹¹⁷ “*Edouard Louis: écrire, c’est se mettre en danger*”, publicada pelo site *Le Point*.

Em *Histoire de la violence* há uma forma de ruptura em relação a *Eddy Bellegueule* [...]. Em *Eddy Bellegueule*, um dos temas do livro era que as palavras dos outros constituíam nossa identidade (“homossexual”, “mulher”...). Em *Histoire de la violence*, é um pouco o contrário. As palavras pronunciadas pela minha irmã nunca estão sincronizadas com o que eu sou. Essas palavras não correspondem à minha identidade, à minha vivência, à minha experiência [...].

Existe uma espécie de espelho entre mim e Reda. Nós somos radicalmente diferentes, mas Reda representa a possibilidade do que eu poderia ter sido em algum momento¹¹⁸ (LOUIS, 2016).

Para Louis, há muitas possibilidades no interior de uma vida. Dessa forma, se não tivesse liquidado Eddy, talvez pudesse ter se tornado um “Reda”. A violência cometida por seu agressor seria, na opinião dele, um desdobramento, uma evolução da violência que Eddy, seu primeiro personagem, sofria na infância baseada na ignorância, na pobreza e na repressão em torno do que não é “aceito socialmente como diferente”. De modo geral, inicialmente o romance teve uma excelente recepção na França, arrancando elogios de vários críticos literários e da imprensa. Louis, contudo, foi tragado pela máquina de escrita que ele mesmo aceitou desenvolver: de vítima, passou para réu num julgamento pitoresco. O “Reda” do epíteto soube da obra na prisão e decidiu processar o escritor por atentado à presunção de inocência e por violação à vida privada. Esse caso começou no dia 7 de janeiro de 2016, época do lançamento do segundo romance de Louis, na *Editora Seuil*. Na ocasião, o escritor chegou a afirmar para a imprensa¹¹⁹ que não havia uma única linha de ficção no livro. Seu suposto violador é identificado pelo diminutivo Reda, um imigrante argelino de cerca de 30 anos, que abordou o escritor na Place de la République, em Paris, na noite do dia 24 de

¹¹⁷ JEAN-ROBERT, Alain. “*Edouard Louis : écrire, c'est se mettre en danger*”. *Le Point*. Publicado em 23 de janeiro de 2016. Disponível em: <<http://www.lepoint.fr/societe/edouard-louis-ecrire-c-est-se-mettre-en-philosophie>>. Acesso em: 19 mai. 2019.

¹¹⁸ “*Dans Histoire de la violence il y a une forme de rupture par rapport à Eddy Bellegueule [...] . Dans Eddy Bellegueule, un des thèmes du livre était que les mots des autres constituaient notre identité (“pédé”, “femme”...).* Dans *Histoire de la violence*, c'est un peu le contraire. Les mots prononcés par ma soeur ne sont jamais en phase avec ce que je suis. Ses mots ne correspondent jamais à mon identité, à mon vécu, à mon expérience [...]. Il y a une sorte de miroir entre Reda et moi. On est radicalement différents mais Reda représente la possibilité de ce que j'aurais pu être à un moment donné.”

¹¹⁹ Mais informações disponíveis em: <<https://www.livreshebdo.fr/article/edouard-louis-assigne-en-refere>>. Acesso em: 19 mai. 2019.

dezembro de 2012. Encantado com o jovem, Louis o convida para seu estúdio, onde fazem amor. Já no fim da madrugada, Reda o violenta e tenta matá-lo utilizando uma echarpe para estrangulá-lo. Até esse ponto, a narrativa do livro coincide com a declaração fornecida por Louis à polícia em 25 de dezembro de 2012. Até o lançamento de *Histoire de la violence*, todavia, o personagem em questão (da vida real) ainda não havia sido preso. Coincidentemente, quatro dias após o livro ser divulgado, Reda é detido, no dia 11 de janeiro de 2016, devido a um problema com drogas. Ainda que não portasse documentos no momento da prisão, suas impressões digitais permitiram que ele fosse identificado. Os vestígios de DNA que deixou no apartamento de Louis, em 2012, o ligaram ao crime. Em entrevista¹²⁰ ao site *L'OBS*, o atual namorado de Reda, J.D, nega que o companheiro tenha cometido os atos de violência que Louis narra no romance: “Ele havia esquecido completamente essa história, até mostrarem fotos do escritor. [...] Ele reconheceu que passou a noite com ele, mas ele nunca o estuprou e nunca usou arma. Em sua vida, ele nunca esteve envolvido numa história sexual”¹²¹ (LE BAILLY, 2016).

Independentemente das negações de Reda sobre o crime, o Ministério Público exigiu sua detenção preventiva. Na mesma matéria da *L'OBS*, o juiz do caso cita a publicação do livro como uma circunstância agravante, o que justifica a prisão provisória do suspeito:

A detenção de X [...] constitui o único meio de colocar fim ao problema excepcional e persistente para a ordem pública provocado pela infração em razão de sua gravidade, às circunstâncias de sua comissão, à extensão do preconceito, na medida em que a qualificação é para estupro sob a ameaça de uma arma; que uma das vítimas é escritor e que, por ocasião do lançamento de seu último romance, *Histoire de la violence*, sob a assinatura de Édouard Louis, foram evocados publicamente, mais uma vez, esses fatos cujas consequências danosas puderam ser atualizadas, enquanto que o posto em causa foi interpelado muitos anos depois dos fatos, mas no momento da publicação do romance¹²² (LE BAILLY, 2016).

¹²⁰ LE BAILLY, David. “EXCLUSIF. “*Pourquoi Edouard Louis se trouve pris dans une tourmente judiciaire*”. *L'OBS*. Publicado em 18 de março de 2016. Disponível em: <<http://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20160309.OBS6054/pourquoi-edouard-louis-se-trouve-pris-dans-une-tourmente-judiciaire.html>>. Acesso em :19 mai. 2019.

¹²¹ “*Il avait complètement oublié cette histoire, jusqu'à ce qu'on lui présente des photos de l'écrivain [...]. Il reconnaît avoir passé la nuit avec lui, mais il ne l'a jamais violé et n'a jamais eu d'arme en sa possession. De sa vie, il n'a jamais été mis en cause pour une histoire sexuelle.*”

¹²² “*La détention de X [...] constitue l'unique moyen de mettre fin au trouble exceptionnel et persistant à l'ordre public qu'a provoqué l'infraction en raison de sa gravité, des circonstances de sa commission, de l'importance du préjudice qu'elle a causé, en ce que la qualification vise un viol sous la menace d'une arme; que l'une des victimes est écrivain et qu'à l'occasion de la sortie de son dernier roman « Histoire de la violence » sous la signature d'Édouard Louis se sont trouvés évoqués publiquement à nouveau ces faits dont les conséquences préjudiciables ont pu être réactualisées, alors que le mis en cause est interpellé plusieurs années après les faits mais au moment de la parution du roman.*”

Já o Tribunal de Apelação de Paris, de forma mais prudente, confirmou a prisão de Reda, mas sem retomar o argumento da publicação do livro de Louis. Começa, assim, uma batalha entre escritor e personagem da vida real. Ainda segundo a *L'OBS*, uma peculiaridade desse caso foi a inércia dos serviços policiais ao longo dos três anos entre o crime e a prisão de Riahd B, o verdadeiro nome de Reda. Isso porque, já condenado por roubo, ele ficou preso por vários meses em 2014. Até então, não havia sido estabelecido nenhum vínculo com a denúncia apresentada por Louis. Para Pierrat, advogado de Louis, “na França é melhor não ser violado quando se é gay”¹²³ (PIERRAT, 2016). Na visão de Pierrat, a justiça e a polícia somente se movimentam quando a história ganha os best-sellers.

Diante de tal situação, uma questão que se coloca é: “os elementos fragmentados de *Histoire de la violence* permitem que Reda seja identificado?”. J.D, o namorado de Reda, afirma ter reconhecido seu amigo/companheiro desde as primeiras linhas: “seu nome, mas também sua descrição física, seu modo de falar, sua orientação sexual, a vizinhança onde mora, suas origens cabilas”¹²⁴ (LE BAYLLI, 2016). Pierrat, em contrapartida, derruba a argumentação de J.D. dizendo que Reda é um dos nomes mais utilizados no mundo magrebe para rapazes da mesma geração de Riahd B. Além disso, Pierrat complementa que Louis expõe em seu trabalho os mesmos detalhes que forneceu à polícia em seu depoimento. Até Reda se pronunciar, ninguém sabia quem ele era. Nos documentos judiciais, ele era apresentado sob três identidades diferentes. Procurados pela reportagem, Thomas Ricard e Matthieu de Vallous, advogados que representavam Riahd B. no caso em questão, não quiseram dar entrevistas e nem se pronunciaram sobre o assunto.

Nesse conflito, contudo, algo incomum ocorre: a violência sofrida por Louis perde espaço para a questão do respeito pela presunção de inocência de Reda, que ganha força por se tratar de um caso que envolve a identificação de um personagem real de uma obra literária. O estupro, nunca questionado como real pela imprensa, recepcionado como uma narrativa autobiográfica, agora é visto com suspeição. Em *Histoire de la violence*, Reda é apresentado por Louis como seu estuprador. Até esse ponto, trata-se de uma “verdade literária”. Mas e agora, no plano judiciário? Como será julgada essa

¹²³ “En France, mieux vaut ne pas être violé quand on est pédé.”

¹²⁴ “«son nom, mais aussi sa description physique, sa façon de parler, son orientation sexuelle, le quartier où il traîne, ses origines kabyles ».”

“verdade”? A justiça coloca o civil Eddy Bellegueule em confronto com o escritor Édouard Louis, pois, como este afirma à exaustão em seu romance, ele não pretendia prestar queixa de Reda. Sobre isso, antes de Reda se manifestar, Louis dizia: “pensei que tinha medo da vingança [...] e acrescentei [...] que era por razões políticas que eu não queria denunciar, que era por eu detestar a repressão [...], porque pensei que Reda não merecia ir para a prisão”¹²⁵ (LOUIS, 2016). Depois que o caso foi para justiça, Louis disse que apenas não queria que essa história se estendesse nos próximos meses. “Eu expliquei que um procedimento me forçaria a me repetir mais e mais e o que se passou se tornaria mais realista”¹²⁶ (LOUIS, 2016). Durante um evento em Los Angeles, em 2016, organizado pela Fundação Biblioteca, Louis admitiu que, na época do estupro, somente prestou queixa porque seus amigos insistiram. “Sei que é muito importante denunciar, mas não acredito em punir violência com violência, em colocar alguém numa jaula”¹²⁷ (EZABELLA, 2018).

Essa interferência da realidade no romance e vice-versa fez com que o livro virasse elemento de uma investigação criminal. Assim, embora tenha sido detido e indiciado por “violação” e “tentativa de homicídio”, depois que seu DNA foi identificado como correspondente ao retirado da casa da vítima, Riadh B não mediou esforços para confrontar o escritor na justiça, alegando que também fora violado, já que sua “história” estava exposta no romance: como indenização por danos morais, exigia a bagatela de 50 mil euros, além da mudança do nome “Reda” em todas as reedições do livro, com uma explicação ao leitor sobre essa alteração na primeira página de cada cópia de *Histoire de la violence*. Na audiência, realizada em 18 de março de 2016, no tribunal de Paris, a ausência de Riadh B. foi preenchida por dois advogados que o representaram. O juiz observou que, em uma carta endereçada à editora do livro, *Éditions du Seuil*, ainda antes do processo, os defensores de Riadh B. tentaram pela primeira vez que a editora inserisse uma inscrição em cada cópia do livro, informando aos leitores que a história minava a presunção de inocência e a privacidade de “Reda”,

¹²⁵ « Je pensais j'ai peur de la vengeance [...] et j'ajoutais [...] que c'était pour des raisons politiques que je ne voulais pas porter plainte, que c'était à cause de ma détestation de la répression [...], parce que je pensais que Reda ne méritait pas d'aller en prison ».

¹²⁶ « j'expliquais qu'une procédure me forcerait à me répéter encore et encore, que ce qui s'était passé deviendrait d'autant plus réel ».

¹²⁷ EZABELLA, Fernanda. “Escritor francês conta por que quis proteger homem que tentou matá-lo”. Folha de São Paulo. Publicado em 02 de dezembro de 2018. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2018/12/escritor-frances-conta-por-que-quis-proteger-homem-que-tentou-mata-lo.shtml>>. Acesso em: 20 jan. 2019.

cujo nome e sobrenome foram seguidos na íntegra.¹²⁸ Logo, o juiz do caso, Alain Bourla, questionou: “Então, se *Seuil* tivesse cumprido, o público teria sido informado do nome do seu cliente...”¹²⁹ (ROBERT-DIARD, 2016). Bourla ainda apontou que quando Riadh B. foi preso deu aos investigadores quatro identidades distintas e seus próprios advogados mencionavam duas identidades diferentes. “Então, eu me interrogo: quem é realmente o requerente? Quem é seu cliente?”¹³⁰ (ROBERT-DIARD, 2016). Os advogados tentaram rebater o argumento do juiz dizendo que, assim como o Reda de *Histoire de la violence*, seu cliente também possui “cavinhas, olhos castanhos, sobrancelhas negras, um rosto suave, magrebe, é homossexual, consome cannabis, trabalha ocasionalmente como encanador, frequenta a Place de la République e seu pai imigrante morava em uma casa da Sonacotra quando chegou à França”¹³¹ (ROBERT-DIARD, 2016). De fato, no romance, Reda é descrito de forma semelhante, conforme foi citado anteriormente.

Segundo a defesa de Louis, muitas pessoas poderiam se identificar com essa descrição, o que não comprometeria a privacidade de Riadh B. Os advogados do suspeito, contudo, insistiram que uma inserção fosse feita no romance para que o suposto “Reda” não sofresse mais ataques públicos ao ser reconhecido como o provável estuprador do autor do livro. Na justificativa dos magistrados, o “aviso” faria com que os leitores lessem o livro de forma diferente. Para Pierrat, essa possibilidade de identificação de Riadh B. é ilusória, uma vez que ela não foi feita no livro, mas em seu DNA¹³² (ROBERT-DIARD, 2016). O suspeito pediu uma confrontação com Louis, que se recusou. Marie Dosé, uma das advogadas do argelino, afirmou que a postura de seu cliente foi genuína, pois, quando alguém é acusado, o primeiro direito que tem é de ser confrontado com o acusador. Louis, contudo, recusou esse direito ao homem que ele acusou. Para Dosé, quem está preso é Louis, dentro de sua própria obra literária.¹³³

¹²⁸ ROBERT-DIARD, Pascale. “Eddy Bellegueule alias Edouard Louis, Riadh.B alias Reda et le féroce juge Bourla”. *Le Monde*. Publicado em 18 de março de 2016. Disponível em: <<http://prdchroniques.blog.lemonde.fr/2016/03/18/eddy-alias-edouard-reda-alias-riadh-et-le-terrible-juge-bourla/>>. Acesso em: 04 dez. 2018.

¹²⁹ “« *Donc, si le Seuil avait obtempéré, le public aurait été informé du nom de votre client...* ».”

¹³⁰ “« *Donc, je m'interroge: qui est véritablement le demandeur? Qui est votre client ?* ».”

¹³¹ “« *le plaignant a des fossettes, des yeux marron, des sourcils noirs, un visage lisse de type maghrébin, il est homosexuel, consomme du cannabis, travaille de temps à autre comme plombier, fréquente la place de la République et son père immigré a vécu dans un foyer Sonacotra à son arrivée en France* ».”

¹³² “« *La seule réalité, c'est que l'identification de Riadh B. ne s'est pas faite sur le livre d'Edouard Louis, mais sur son ADN* ».”

¹³³ Disponível em: <<http://www.leparisien.fr/faits-divers/accuse-de-viol-par-l-ecrivain-edouard-louis-reda-b-reclame-une-confrontation-13-12-2016-6451695.php>>. Acesso em: 19 mai. 2019.

A conclusão do juiz foi de que nada permitia provar que Riadh B. era o Reda, portanto, não havia legitimidade para condená-lo. Para tal conclusão, Bourla evocou a cópia completa da certidão de nascimento elaborada em nome de Riadh B., nascido na Argélia, cuja identificação da localidade era quase ilegível. Ele observou também que nenhuma explicação foi fornecida sobre a produção de uma certidão de nascimento estabelecida para uma pessoa cuja identidade era até o momento desconhecida do processo e que há motivos para considerar que a identidade real do requerente pode ser considerada não fiável. Assim, o tribunal se recusou a examinar o mérito da denúncia apresentada por um homem que não podia confirmar sua certidão: sua ação foi declarada inadmissível.

Depois de 11 meses, os magistrados da câmara de investigação de Paris observaram que, mais de 10 meses depois, a detenção provisória de Riadh B. não era mais necessária. Ele ainda estava sendo investigado por estupro, roubo e tentativa de homicídio e seria indiciado. A história dessa violência, levada aos tribunais, é construída numa “verdade que mente e ou numa mentira que diz a verdade”. Louis tentou contar seu trauma no meio de uma confusão de relatos. Ao mesmo tempo em que quis dizer tudo, talvez não tenha revelado exatamente o que gostaria de ter contado. Para Derrida, o direito de dizer tudo “como fundamento último do literário” na modernidade não está separado de outro direito fundamental: o direito ao segredo. “A impossível totalização codificada no ‘tudo’ da expressão ‘dizer tudo’ não oblitera o segredo, pode até mesmo melhor protegê-lo” (DERRIDA, 2014, p. 29). Se a violência ocorreu de fato ou não, Louis tornou-se vítima da própria indecidibilidade que criou. A imprensa não o poupou na hora de colocar interrogações sobre o caso: Reda apenas foi um amante de Louis naquela noite ou foi seu estuprador? De todo modo, *Histoire de la violence* não deixa de ser uma narrativa sobre a violência e sobre as burocracias que uma vítima de estupro enfrenta: ter que narrar o mesmo trauma para médicos, psicólogos, policiais, imprensa, que se apropriam dessa história e a recontam de outras maneiras, adicionando opiniões, muitas vezes preconceituosas, racistas, dúbias, culpando até mesmo a vítima.

Para Willian Vieira (2017), no artigo intitulado “Violência e homossexualidade na autoficção contemporânea: a recepção do caso Edouard Louis”, publicado na revista de Letras *Fólio*, Louis aceitou a indeterminação do gênero literário, o jogo do indecidível e, por isso,

acatou ser engolido pela máquina centrífuga da autoficção em sua relação com a performance e o jogo literário. Perdeu o estatuto de verdade de seus romances, seu direito ao silêncio, a voz que se impunha na cobertura midiática de sua literatura. Sua estratégia no jogo literário da autoficção francesa foi suplantada pelas mesmas regras desse jogo. Sua literatura, autoficção, foi condenada de antemão. E, com ela, o homossexual — que, aos poucos, passa a ganhar, contra todos os pressupostos assumidos pelo autor como aprendiz de sociólogo, um ar, digamos, indiretamente, novamente, maldito (VIEIRA, 2017, p. 169).

Engana-se, contudo, quem pensa que Louis não se envolveu mais em polêmicas. Depois de irritar a própria mãe com o romance de 2014, que expôs a família e os deixou com a fama de racistas e homofóbicos, e após levar Riadh B. a cumprir 11 meses de prisão e ser indiciado por estupro, roubo e tentativa de homicídio em 2016, em maio de 2018 o escritor estampou, novamente, as matérias dos jornais franceses numa nova controvérsia, desta vez contra um político francês. Na época, Louis lançou seu terceiro romance, novamente inserido na indecidibilidade do gênero: parte da imprensa o chamava de autobiográfico, outra parte, autoficcional. Louis apenas afirmava que *Qui a tué mon père* (2018) [*Quem matou meu pai*] era um ato político, argumento que repetiu nos seus dois primeiros romances. A história é sobre o pai de Louis, um trabalhador do norte da França, da região da Picardia, que teve sua saúde destruída pelo trabalho pesado em usinas e que vive de ajuda social do governo, benefício, inclusive, que ele criticava no seu primeiro romance. Louis culpa algumas figuras públicas por terem forçado seu pai a voltar a trabalhar, mesmo estando muito mal de saúde. Martin Hirsch, uma das pessoas citadas pelo escritor junto de presidentes, é o criador da RSA, uma ajuda social que proíbe seus beneficiários de recusar por duas vezes seguidas ofertas de emprego sem justificativa aceitável. Para se defender, Hirsch não levou Louis aos tribunais. Pelo contrário, resolveu usar as mesmas armas que o escritor. Após 10 meses da publicação de *Qui a tué mon père*, Hirsch lançou sua própria ficção: *Comment j'ai tué son père* (2018) [*Como eu matei seu pai*]. Na obra, ele defende a RSA, dizendo que a organização ajudou diversos trabalhadores em território francês, incluindo o pai de Louis.

A polêmica rendeu holofotes para Louis, que está sempre defendendo o rótulo do “escritor que escreve sobre a violência”. E, sob essa etiqueta, ele se “protege” de todas as polêmicas afirmando que restaura a verdade nesses casos violentos, entregando uma obra política, ainda que pessoal:

Políticos como Jacques Chirac, Nicolas Sarkozy, Macron... Eles tomaram decisões políticas cujo impacto foi tão pessoal e íntimo para meu pai quanto seu primeiro beijo ou a primeira vez que ele fez amor.

Alguns editores franceses definiram o livro como uma carta de amor para seu pai. É isso?

Eu acho que não. Tenho que admitir que não sei se amo meu pai ou não. Mas não é o ponto — a violência é o ponto. Quando escrevo sobre política e faço perguntas, não pergunto se amo a pessoa. E lutarei por eles, se me amam ou não¹³⁴ (LOUIS, 2019).¹³⁵

Autobiográfico, biográfico ou autoficcional? O projeto literário de Louis é o de ser um novo Zola. A violência é sua matéria e sua justificativa para afirmar que escreve sobre uma verdade, a verdade que ele vê e como ele a interpreta. Sem qualquer pretensão aqui de fazer um julgamento ético da estética de seus romances, embora Louis já seja condenado pela opinião pública por meio das polêmicas literárias retroalimentadas pelos jornais, sobre algo podemos concordar: Louis tem coragem para assinar e “pagar com seu nome”, postura que Doubrovsky defende com relação à homonímia entre autor, narrador e personagem em narrativas autofissionais. A questão é que nesse suposto “contrato de verdade” defendido por Louis, não é Eddy que se expõe. É o pseudônimo do autor, “Édouard Louis”, a ser exposto, tão personagem quanto os outros que estão nas obras do jovem escritor francês. Louis é só mais um boneco manipulado por um Eddy atrás da cortina? Ao retratar pessoas reais identificáveis em suas obras, a responsabilidade é de Louis ou de Eddy? Essa questão poderia permanecer no terreno da indecidibilidade. Mas o autor Eddy/Louis, não importa o nome que ele utilize para assinar as obras, é quem deve se responsabilizar pelo que escreve, pelo que publica e pelas vidas que ficcionaliza.

¹³⁴ “Politicians like Jacques Chirac, Nicolas Sarkozy, Macron... They took political decisions whose impact was as personal and intimate for my father as his first kiss or the first time he made love.

Some French editors have defined the book as a love letter to your father. Is it? I don't think so. I have to admit I don't know if I love my father or not. But it's not the point — the violence is the point. When I write about politics and ask questions, I don't ask if I love the person I'm writing about or if they love me. And I will fight for them, whether they love me or not.”

¹³⁵ WILLSHER, Kim. “Édouard Louis: We didn't reject literature — it rejected us”. *The Guardian*. Publicado em 08 de junho de 2019. Disponível em : <<https://www.theguardian.com/books/2019/jun/08/edouard-louis-who-killed-my-father-interview>>. Acesso em: 15 set. 2019.

3.3 A VAMPIRA DA LITERATURA

Ainda no contexto francês e no campo da autoficção, podemos analisar, na literatura recente, dois elementos que saltam aos olhos: a quantidade de mulheres que praticam a autoficção e como o lugar do eu “acaba sendo ocupado por corpos, em sua maioria de mulheres, e que sofrem”. Por que tantas mulheres e tanta dor? Segundo Ouellette-Michalska (2007), a literatura atualmente praticada por mulheres não pode ser reduzida a uma temática comum e a um texto único. Para ela, entretanto, raramente a autoficção feminina é serena e feliz. As autoras, em seus romances, estão preocupadas em retratar perdas, traições, feridas, frustrações e vinganças. Interpretam o papel de cúmplices, vítimas, acusadoras ou algozes. Com uma linguagem que apresenta crueza, o prazer está longe de ser um tema de suas narrativas.

Para Ouellette-Michalska, essas autoras estão no limite da literatura *trash*, entre erotismo, mutilação e pornografia. Se a autoficção é para Doubrovsky “pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer” (DOUBROVSKY, 2001), o que parece, na verdade, é que a autoficção feita por mulheres está a compartilhar menos seu prazer, e mais suas angústias.

Christine Angot é uma das escritoras francesas que mais fala sobre essas questões. Ela é conhecida na França como “a vampira da autoficção”. Angot afirma que ficcionaliza tudo o que vive, transformando seus parentes mais próximos em personagens polêmicos de suas obras. Além disso, para ela, a França do “liberté, égalité e fraternité” não existe para os escritores contemporâneos. Angot reivindica liberdade total na escrita, sem “retaliações”, sem censura.

Em *L’Inceste* (1999), livro que lhe deu fama na França e, posteriormente, em outros países, Angot explora diversas temáticas, expõe seu corpo, sua sexualidade e particularidades de sua vida. Ao se colocar em cena como personagem, também concede espaço a outros membros de sua própria família: seu marido (Claude) e sua filha (Léonore). Os nomes de ambos estão lavrados na certidão de nascimento e na ficção. Na obra em questão, Angot descreve, em primeira pessoa, os problemas ligados ao sexo e aos relacionamentos afetivos. O foco da narrativa é a vida marcada por uma mudança que se deu quando conheceu seu pai, aos 14 anos, momento em que ele a reconhece e lhe dá seu sobrenome, Angot. A protagonista, que leva o nome da escritora, descreve, a partir daí, o envolvimento amoroso entre pai e filha, que ultrapassa as barreiras do “socialmente aceito” e culmina num relacionamento marcado por sedução e

sexo. A protagonista, entretanto, não percebe o incesto como estupro, motivo pelo qual não denuncia o fato à mãe. No romance, o incesto teria acontecido dos 14 aos 16 anos, quando seu namorado Marc, na época, teria enfrentado a figura do pai de Angot, colocando um basta no relacionamento proibido. Anos depois, já casada com Claude, pai de sua filha Léonore, Christine volta aos braços do pai. De acordo com a obra, o caso somente teve fim quando ela completou 28 anos.

No romance, além de usar os nomes verdadeiros dos membros de sua família (principalmente o nome de sua filha — que era, na época da publicação, uma criança — e que dá título também a um de seus livros, *Léonore, toujours* [*Léonore sempre*], publicado em 1994), Angot performa, por meio da prática autoficcional, os materiais biográficos e os conflitos entre o que é público e o que é privado a partir da personagem que seria sua advogada. Esta a proíbe de incluir os nomes verdadeiros dos familiares, da amante da escritora, Marie-Christine Adrey, e da atriz Nadine Casta, nomes repetidos exaustivamente na obra. A encenação fica evidente, uma vez que Angot não acata a interdição:

Eu não tenho o direito de colocar os nomes reais, a advogada me proibiu, nem as iniciais reais. “Este manuscrito apresenta, de maneira recorrente, um problema relacionado à divulgação da privacidade de familiares da autora, em particular o de sua filha Léonore, menor, de seu ex-cônjuge, Claude, e o de seu pai [que manteve com ela — ver as longas descrições no final do livro — relações incestuosas]. Outras pessoas viram igualmente a intimidade de suas vidas privadas propagadas em plena luz do dia, com força de detalhes, incluindo Marie-Christie Adrey, amante da autora e “personagem” principal do livro, a comedianta Nadine Casta etc¹³⁶ (ANGOT 1999, 41).

Percebemos que Angot joga com o leitor ao oscilar entre a trama do livro e os documentos oficiais. Ao mesmo tempo em que dá pistas de que está retratando sua vida, sua biografia, ela nos adverte de que tudo é um jogo autoficcional em que a escritora-narradora-protagonista ficcionaliza sua vida. O “pacto romanescos” é embaralhado. O leitor já não possui firmeza em elementos que lhe permitam averiguar, caso queira, se essas pessoas, “personagens”, realmente existem ou se são criações ficcionais, que aparecem como sendo verdadeiras:

¹³⁶ “*Je n’ai pas le droit de mettre les vrais noms, l’avocate me l’a interdit, ni les vraies initiales. “Ce manuscrit présente de manière récurrente, un problème lié à la divulgation de la vie privée des proches de l’auteur, notamment celle de sa fille Léonore, mineure, de son exconjoint, Claude, de son père [qui a entretenu avec elle — voir les longues descriptions en fin d’ouvrage — des rapports incestueux]. D’autres personnes voient également l’intimité de leur vie privée étalée au grand jour, avec force détails, notamment Marie-Christie Adrey, l’amante de l’auteur et — personnage principal de l’ouvrage, la comédienne Nadine Casta etc.”*

Misturar é a minha tendência, na primeira parte vocês viram. Nenhuma ordem, tudo é misturado, incestuoso de acordo com a minha estrutura mental, eu alcanço o limite, eu não estou brincando, eu sinto [...]. Estou a meter-me numa comédia. Pare. Até aqui, eu mostrei a minha loucura, eu expus meu universo mental débil¹³⁷ (ANGOT, 1999, p. 104-105).

Ainda que aborde temas considerados por alguns como “tabus”: sexualidade, masturbação feminina, sexo etc., a obra gira em torno do incesto, praticamente. Até mesmo a sua relação homossexual com Marie-Christine Andrey é descrita de forma patológica, como se fosse uma espécie de segundo incesto em sua vida. Sua narrativa é confusa, muitas vezes, evidenciando mente perturbada de uma personagem que sofre mais do que sente prazer e que precisa tornar público o que faz no âmbito do privado, da sua intimidade. É importante destacar que as “coincidências” nas obras de Angot não estão lá por acaso. A escritora é apontada pela imprensa e pela crítica especializada francesa como a “vampira da literatura”, mais precisamente da prática autoficcional porque se enquadra em vários casos de uso de materiais biográficos na ficção. Alguns, inclusive, geraram processos contra ela. Por transmutar quase tudo que vive em ficção, dando nome e características a personagens fictícios que são facilmente rastreáveis na vida real, Angot precisou se pronunciar diante da justiça e defender que tal prática não poderia ser ilegal. Ela perdeu. E precisou indenizar a ex-mulher do atual cônjuge por utilizar informações oficiais numa obra posterior a *L’Inceste*. A noção de que pode estar atentando contra a vida privada de seus personagens não a inibe, já que ela performa isso em suas obras:

Concluindo: essas passagens são tomadas a título de indicação, mas todo o manuscrito coloca um problema global de atentado à vida privada das pessoas que aqui são mencionadas, descritas etc., que elas sejam identificadas, como é o caso, ou identificáveis. Os riscos de processo são tão evidentes quantos os ataques são mordazes e sem concessão, constituindo também atentados graves à intimidade da vida privada de pessoas. Os danos, em caso de ação legal, seriam ainda mais importantes para que nenhuma precaução seja tomada. A ausência de medidas no propósito, de ponderação, constituem mesmo um elemento determinante da obra na medida em que ela permite ao leitor se aproximar — tanto o quanto se pode — da loucura passional do autor¹³⁸ (ANGOT, 1999, p. 43).

¹³⁷ “*Mélanger, c’est ma tendance, dans la première partie vous avez vu. Aucun ordre, tout est mélange, incestueux d’accord c’est ma structure mentale, j’atteins la limite, je ne plaisante pas, je le sens [...] Je me joue une comédie. Stop. Jusque-là, je l’ai montré ma folie, je l’ai exposé mon univers mental débile.*”

¹³⁸ “*En conclusion: ces passages sont relevés à titre indicatif, mais tout le manuscrit pose un problème global d’atteinte à la vie privée des personnes qui y sont mentionnées, décrites, etc., qu’elles soient identifiées, comme cela est souvent le cas, ou identifiables. Les risques de procès sont d’autant plus évidents que les attaques sont mordantes et sans concession et constituent autant d’atteints graves à l’intimité de la vie privée des personnes privées. Les dommages et intérêts, en cas d’action en justice, seraient d’autant plus importants qu’aucune précaution n’est prise. L’absence de mesure dans le propos,*

Angot esclarece que depende do leitor, se ele entrará ou não no jogo que ela arquiteta em seus textos. Isso porque um leitor mais desatento, fora do contexto francês (sem acompanhar a fama da autora na mídia, na crítica acadêmica, etc.), se depararia com um romance realista, direto, confessional, em primeira pessoa, com descrições bem complexas sobre sexo, corpos e saúde mental. Um leitor menos desavisado, entretanto, poderia aceitar a proposta da autora em pensar além do livro, criar uma semelhança entre autora-narradora. Seria uma experiência estética. A questão é quando isso cria problemas para outros personagens identificáveis no romance, que passam a receber todos os holofotes da mídia, com especulações sobre suas vidas privadas, por exemplo. Foi o que aconteceu em *Les Petits*, publicado em 2011, e que rendeu um processo grave contra Angot.

3.3.1 A condenação

Diferentemente de Louis, que foi processado por alguém que se identificou em seu romance, mas absolvido, Angot e sua editora *Flammarion* foram não só processadas, como também condenadas, no dia 27 de maio de 2013, a pagar 40 mil euros por danos morais a Elise Bidoit, cuja intimidade foi exposta no livro *Les Petits*. A romancista não negou ter se inspirado na vida de Bidoit. Explicou, em contrapartida, que o nome desta foi alterado e que ninguém, exceto o círculo de pessoas mais próximas da família, poderia identificá-la como sendo a personagem Hélène. Os juízes tiveram, portanto, a difícil tarefa de mensurar em que medida uma pessoa anônima, que se reconhece no texto literário, pode reivindicar que sofreu violação de sua vida privada.

Em 2009, Bidoit já havia entrado com uma ação contra Angot no Tribunal Distrital de Nanterre, por causa de um livro anterior da escritora, *Le marché des amants* (2008) [*O mercado dos amantes*], que resultou em um acordo amigável prevendo uma compensação de 10 mil euros para Bidoit. O problema que levou as duas para justiça é que a personagem da obra em questão tinha dois filhos, cujos nomes eram os mesmos dos filhos de Bidoit.

de pondération, constituant même un élément déterminant de l'ouvrage dans la mesure où elle permet au lecteur d'approcher — tant que faire se peut — la folie passionnelle de l'auteur.”

Com *Les petits*, a história de Bidoit volta à baila, mas não somente a dela, como também a de seus filhos e a de seu ex-marido. Ainda que os nomes tenham sido trocados, Angot mantém a história e um documento institucional, dotado de um discurso de verdade, com direito a trechos desse arquivo legal. Bidoit não se calou. Processou Angot afirmando que a escritora invadiu sua intimidade e sua vida privada. Hélène Lucas, a protagonista, era ela. Assim como a personagem, Bidoit teve quatro, de seus cinco filhos, com Charly Clovis, que depois se casou com Angot. A narrativa evoca, dos detalhes mais cotidiano ao mais íntimo, a vida de Bidoit: a disputa conjugal e judicial do ex-casal. Tudo é plenamente verificável, segundo a justiça: datas, lugares, documentos, diálogos etc. Num breve resumo, *Les Petits* traça a trajetória de Billy, um músico nascido na Martinica, que estabelece com Hélène uma família. Depois, ambos têm uma violenta separação e, subsequentemente, uma batalha judicial para que o pai tenha garantido seu direito de visitar as crianças. Na primeira metade do livro, o narrador, em terceira pessoa, apresenta o início da história entre os protagonistas:

A primeira vez que Billy viu Hélène foi no corredor de um hotel. Ela sentia o cheiro da erva do seu quarto, ele viu alguém olhando, ele lhe pergunta se ela é policial. Ela responde que não, que sentiu o cheiro da erva, que ela fuma também e que está no hotel com a filha.

Ele está de passagem por Paris com uma banda de reggae para realizar shows. Ela também parte em alguns dias a Dubai para a abertura de uma loja, ela volta da Austrália, onde morava com o marido. Eles estão separados, mas ela trabalha com ele e ele abriu uma loja em Dubai. Ele faz jóias para Nicole Kidman ou Lenny Kravitz [...]. Ele foi condenado por crimes sexuais e houve um problema com a filha deles, Mary, que tem dois anos de idade. É isso que justifica sua saída da Austrália.

Há um processo em andamento. Ela tem o dossiê do arquivo com uma foto. Ele tem um estilo à la Bruce Springsteen, branco, cabelo grisalho, cinquenta-sessenta anos. Ela tem cerca de 30 anos. Seu divórcio não foi oficializado. Ela só tem um papel australiano, que estipula a custódia da filha e uma pensão de três mil dólares mensais. Ela não se dá bem com a família, por isso está no hotel.

Billy está em turnê, com dinheiro vivo, há um entra e sai no seu quarto, ele lhe pergunta se ela pode guardar o dinheiro no quarto dela. O que ela faz, sem problemas. Isso lhe dá confiança. Quando discutem, ele a acha inteligente. A pequena tem dois ou três anos. Ela é loira, os olhos azuis, um pouco rechonchuda, mas não é gorda. Eles têm um contato positivo imediatamente. Ela é uma criança reservada, mas com ele ri. Hélène é morena, alta, magra, sorridente. Agradável. Os olhos dourados.

Ela parte dias após o reencontro deles. Ele volta à Martinica. Tudo isso durou cerca de uma semana. Ele conheceu alguém de quem ele gostava. Ele não se pergunta se se apaixonou ou não. Ele não pensa sobre isso. Ela o chama na Martinica. Na época, ele voou para Paris como se estivesse pegando um ônibus para Saint-Germain. Ele volta para a França. Ele gosta de conversar com ela, acha que é uma pessoa aberta, que entende seu modo de vida, que o aceita. Eles também não comem carne, ele não tem tudo isso para explicar. Eles se entendem. Tudo muda quando ele tem um filho com ela. Mas mesmo lá, mesmo quando estão com raiva, eles têm momentos de ternura. Governados por crianças, inclusive na sua ausência, não há um momento em que se encontrem sem elas. Não existia. Tudo estava girando em torno deles.

Ele foi pego no sistema. Hoje ele não se importa com H  l  ne, ela pode morrer mesmo se quiser¹³⁹ (ANGOT, 2011, p. 7-8).

Ao longo do romance, Angot utiliza frases curtas, seu texto   cru e direto. Muitas vezes ela mostra um Billy mais quieto e uma H  l  ne mais manipuladora e até violenta. Em certas partes expõe, a partir do ponto de vista do marido, determinadas atitudes de H  l  ne de forma pouco lisonjeira:

Ela está em casa com sua amiga budista, que   uma negra da Martinica, mais velha que ela. E Billy chega. H  l  ne diz, mas não assim imediatamente quando ele chega, ela sabe que ele não está de acordo com o budismo delas, que ele não está feliz que a vizinha esteja sentada confortavelmente, ele não esconde, ele não calcula, ele olha as contas que estão no correio, ele beija as crianças, eles estão totalmente em desacordo sobre essas questões. [...] Então ele chega. E H  l  ne conta a essa mulher que Billy participou de um filme pornô. [...] A mulher pergunta se ele interpreta no filme [...]. A vizinha então faz a observa o, diante dele, não endereçada a ele, mas   H  l  ne diante dele:
- Ele não   musculoso!

H  l  ne responde:

- Eu sempre quis um ganh o.

É a segunda vez que ele ouve essa palavra nesse contexto. A primeira vez foi numa reportagem sobre a escravidão, sobre a sele o de homens. Aquele no campo, aquele na casa, aquele decapitado, aquele ganh o. Esta é a segunda vez que ele ouve isso. Ele bloqueia. Isso quer dizer: a rela o deles é apenas filhos? Ele lhe pergunta. Ela não responde. Ela continua falando com sua amiga. Isso significa que as mulheres dos senhores sabiam onde estavam os ganh es. Ele n o esperava isso. Essa palavra na sua boca o surpreende. Ele acha a ideia por tr s ofensiva. Esse conceito de ganh o que surge, no plano sexual, n o h  nada de doloroso no que a palavra quer preencher. O que

¹³⁹ “*La première fois que Billy a vu Hélène, c’était dans le couloir d’un hôtel.  a sentait l’herbe dans sa chambre, il voit quelqu’un qui regarde, il lui demande si elle est flic. Elle répond non, qu’elle a senti l’herbe, qu’elle fume aussi, et qu’elle est à l’hôtel avec sa fille.*

Il est de passage à Paris avec un groupe de reggae pour y faire des concerts. Elle aussi, elle part dans quelques jours à Dubai pour l’ouverture d’une boutique, elle rentre d’Australie, où elle vivait avec son mari. Ils sont séparés, mais elle travaille avec lui et il ouvre une boutique   Dubai. Il fait des bijoux pour Nicole Kidman ou Lenny Kravitz [...]. Il a été condamné pour des histoires de crimes sexuels, et il y a eu un problème avec leur fille, Mary, qui a deux ans. C’est ça qui justifie son départ d’Australie.

Il y a des procès en cours. Elle a le dossier du fichage avec une photo. Il a un style à la Bruce Springsteen, blanc, cheveux gris, cinquante-soixante ans. Elle a environ trente ans. Son divorce n’est pas officialisé. Elle a juste un papier australien, qui stipule la garde de sa fille et une pension de trois mille dollars mensuels. Elle ne s’entend pas avec sa famille, c’est pour ça qu’elle est à l’hôtel.

Billy est en tournée, avec de l’argent liquide, il y a du va-et-vient dans sa chambre, il lui demande si elle peut le garder dans la sienne. Ce qu’elle fait sans problème.  a lui donne confiance. Quand ils discutent il la trouve intelligente. La petite a deux ou trois ans. Elle est blonde, les yeux bleus, un peu boulotte, pas grosse. Ils ont tout de suite un contact positif. C’est une enfant réservée, mais avec lui elle rit. Hélène est brune, grande, mince, souriante. Agréable. Des yeux dorés.

Elle part quelques jours après leur rencontre. Il rentre en Martinique. Tout ça duré, à peu près une semaine. Il a rencontré quelqu’un qui lui plaît. Il ne se pose pas la question de s’il est tombé amoureux ou pas. Il n’y pense pas. Elle l’appelle en Martinique.   l’époque il prend l’avion pour Paris comme s’il prenait un bus pour Saint-Germain. Il revient en France. Il aime bien parler avec elle, il trouve que c’est quelqu’un d’ouvert, qui a compris son mode de vie, qui l’accepte. Ils ne mangent de viande ni l’un ni l’autre, il n’a pas tout ça à expliquer. Ils se comprennent. Tout bascule quand il a un enfant avec elle. Mais même là, même quand ils sont fâchés, ils ont des moments tendres. Régis par les enfants, y compris en leur absence, il n’y a pas un moment où ils se retrouvent sans eux.  a n’existait pas. Tout tournait autour d’eux. Il était pris dans le syst me. Aujourd’hui il s’en fout d’H  l  ne, elle peut mourir même si elle veut.”

machuca é escutar esse grande clichê da boca dessa mulher branca com quem ele tem filhos. Até então, ele pensava que havia sido escolhido por ela pelo que acreditava ser, pelo que ele é. O que magoa é que ele não viu, não percebeu que ele é talvez somente alguém para fazer filhos mestiços¹⁴⁰ (ANGOT, 2011, p. 49-51).

Nota-se, no trecho acima, a visão de Billy sobre Hélène, de que talvez ela fosse uma mulher em busca somente de uma satisfação sexual e de reprodução, uma vez que “*étalon*”, no contexto, refere-se à ideia do homem como um animal para fins exclusivamente reprodutivos. No português, “*garanhão*” é também uma palavra utilizada para se referir a tipos de cavalos que são criados com finalidade reprodutiva.

Se pensarmos no título, a referência não é apenas às crianças, mas também, possivelmente, à pequenez das pessoas. O romance de Angot considera como as categorias de indivíduos são objetivadas e pré-julgadas pela sociedade, principalmente por razões raciais. Isso fica evidente na parte em que Hélène se refere a Billy como um “*étalon*” e também num momento anterior, em que ela pede ao marido para tatuar seu nome no corpo dele. Angot demonstra, implicitamente, a dinâmica de um relacionamento ligado à história da escravidão: ela tenta apontar que Billy era subjugado por Hélène, como se ela fosse sua senhora, sua dona:

— Tatuar, pode ser que signifique eternidade para você, mas para mim quer dizer outra coisa. Quer dizer marcar. Se você tem um boi e o marca, você coloca a sua inicial. É ser marcado com ferro quente. Eu jamais imaginaria que você ousaria me pedir algo parecido. Sobretudo que você não compreendesse que eu te diga não. Pedir ainda não é um problema, mas francamente me criar toda uma história...

¹⁴⁰ “*Elle est à la maison avec sa copine bouddhiste, qui est une Noire de la Martinique plus âgée qu’elle. Et Billy arrive. Hélène dit, mais pas comme ça tout de suite quand il arrive, elle sait qu’il n’est pas d’accord avec leur bouddhisme, qu’il n’est pas ravi que la voisine soit assise là confortablement, il ne le cache pas, il ne la calcule pas, il regarde les factures qui sont au courrier, il embrasse les enfants, ils sont en désaccord total sur ces questions [...]. Donc il arrive. Et Hélène dit à cette femme que Billy a participé à un film pornô. [...] la femme demande s’il joue dans le film [...]. La voisine fait alors la remarque, devant lui, pas adressée à lui mais à Hélène devant lui :*

- Il est pas costaud !

Hélène répond :

-Moi, j’ai toujours voulu un étalon.

C’est la deuxième fois qu’il entend ce mot dans ce contexte. La première fois c’était dans un reportage sur l’esclavage, à propos de la sélection des hommes. Celui-là dans le champs, celui-là personnel de maison, celui-là décapité, celui-là étalon. C’est la deuxième fois qu’il entend ça. Il bloque. Est-ce que ça veut dire: leur relation c’est que des enfants? Il lui demande. Elle ne répond pas. Elle continue de parler avec sa copine. Ça veut dire aussi que les femmes des maîtres savaient où étaient les étalons. Il ne s’attendait pas à ça. Ce mot dans sa bouche le surprend. Il trouve blessante l’idée qu’il y a derrière. Ce concept d’étalon qui surgit. Pas sur le plan sexuel, il a rien de blessant à ce qu’elle veuille être remplie. C’est d’entendre de gros cliché dans la bouche de cette femme blanche avec qui il a des enfants qui le blesse. Jusque-là il pensait avoir été choisi pour lui, pour ce qu’il croyait être, pour ce qu’il est. Ce qui est blessant, c’est qu’il n’a pas vu, il n’a pas saisi, qu’il est peut-être juste quelqu’un qui peut faire des enfants métis.”

Ela chora¹⁴¹ (ANGOT, 2011, p. 23).

O que de fato levou à condenação de Angot em *Les Petits* foi a inserção de fragmentos do relatório da psicóloga que acompanhou a separação de Bidoit e Clovis, bem como a relação entre estes e seus filhos. Ao contrário do plágio, a integração de outro discurso não é julgada do ponto de vista moral como roubo no texto literário, mas como prova adicional da intrusão da realidade no ficcional, sendo esses documentos, além disso, elementos íntimos da vida da “protagonista”. Assim, ao inserir trechos do documento (de um discurso cuja ideia está impregnada de certo valor de verdade) em itálico no paratexto, Angot torna perceptível, em algumas passagens, a mudança enunciativa entre o primeiro discurso, mais literário, e o segundo, proveniente de um arquivo sigiloso:

— Senhora Lucas, você poderia me falar de seus filhos? Poderia fazer uma descrição deles em algumas palavras?

— Maurice é uma bola de amor, mas ele é muito temeroso. Considerando sua idade, ele mal conhece seu pai. Diego teve problemas de comportamento alimentar quando era pequeno. Ele não tem mais problemas, mas eu sigo vigilante. Ele é muito sensível, muito frágil fisicamente. Jérémie é meu primeiro menino, ele é muito apegado a mim, muito protetor. Ele se sente responsável por mim. Ele é esportista e um bom aluno. Clara é cheia de vida, sorridente, benevolente, primeira da turma. Ela não suporta a injustiça. A escola foi uma válvula de escape para ela durante todo esse tempo. Foi seu refúgio. Além disso, ela tem uma grande paixão: o desenho.

O desenvolvimento desse casal fora assegurado pelos sucessivos nascimentos de seus quatro filhos, todos desejados pela mãe, apesar das múltiplas violências sofridas. Durante as entrevistas, a senhora Lucas apresentou sinais de uma forte reação emocional, que expressa um profundo trauma. Ela tentou mostrar com pudor o contexto psicológico, conflitante e violento, no qual ela e seus filhos foram expostos por seu cônjuge durante oito anos. Por outro lado, o senhor Ferrier relata apenas uma agressão, pela qual ele foi condenado.

Esse deslocamento nos seus respectivos discursos exprime a negação, muito ativa, na qual o senhor Ferrier se situa diante do seu comportamento impulsivo e violento.

De uma extrema suscetibilidade, ele toma o cuidado de não fazer críticas com relação a qualquer pessoa, temendo que façam contra ele. Ele mencionou uma infância muito feliz, um contexto familiar gratificante, uma vida satisfatória, incluindo o benefício do privilégio de viver de sua paixão, a música. É um discurso idealizado e infantil, que nos leva a nos interrogar: se esses mecanismos de defesa são indispensáveis à construção da personalidade da jovem criança, eles não evitariam qualquer noção de culpa e de responsabilidade na idade adulta?

Talvez o senhor Ferrier exiba uma imagem bastante suave de si mesmo.

¹⁴¹ “— *Tatouer, peut-être que pour toi ça veut dire l'éternité, pour moi ça veut dire autre chose. Ça veut dire dire marquer. Si tu prends un boeuf et que tu le marques, tu mets ton initiale. C'est être marqué au fer rouge. J'aurais jamais imaginé que tu oses me demander un truc pareil. Et surtout que tu ne comprennes pas que je te dise non. Demander encore c'est pas un problème, mais franchement me faire tout une histoire... Elle pleure.*”

*Ele mencionou tentativas de manipulação feitas com as crianças, as quais a mãe nega categoricamente*¹⁴² (ANGOT, 2011, p. 164-166).

Além disso, a mudança repentina entre a narradora que conta a vida de Bidoit e a narradora-autora, na voz de Angot, deixa ainda mais porosas essas duas instâncias enunciativas. Tal afirmação se evidencia de maneira mais efetiva no capítulo final da obra:

A última vez que ele a viu, foi na mediação. A entrada e a sala são separadas por uma porta. Ele chega primeiro, ele espera na sala. Ela chega na entrada, ela deixa as crianças e vai embora. Em princípio, ele não a vê [...]. Tudo é organizado para que eles não se vejam, chegando ao mesmo tempo, ao mesmo local. Se ele se atrasa, é ela que entra na sala e ele que espera na entrada para buscar ou deixar as crianças [...]. Ele não sabe se ela o viu também, seus olhares não se cruzaram mais. No tribunal, ela fala ao juiz ou ao seu advogado [...]. Ele pode revê-la sem a olhar. De toda maneira, quando ele a viu de perfil [...], ela estava de óculos escuros.

Ele olhava seus filhos que entravam. Quando eles chegaram à casa, Maurice chorava.

Sua mãe está doente, ela deve ser operada. Ela tem um nódulo no seio que talvez seja cancerígeno. Eu acho que talvez a culpa seja minha. Que talvez, por causa do livro, que eu a tenha matado. Como quando meu pai morreu após a publicação de *L'Inceste*. Maurice não queria me dizer oi, ele não queria me beijar. Ele andava no corredor, na minha frente, sem se virar¹⁴³ (ANGOT, 2011, p. 185-186).

¹⁴² “— *Mademoiselle Lucas, est-ce que vous pourriez me parler de vos enfants? Vous pourriez m'en faire un portrait en quelques mots?*

— *Maurice est une boule d'amour, mais il est très craintif. Vu son âge il connaît à peine son père. Diego a eu des troubles du comportement alimentaire quand il était petit, il n'y a plus de problème mais je reste vigilante. Il est très sensible, très fragile physiquement. Jérémie, c'est mon premier garçon, il est très attaché à moi, très protecteur. Il se sent responsable de moi. Il est sportif et très bon élève. Clara est pleine de vie, souriante, bienveillante, première de sa classe. Elle ne supporte pas l'injustice. L'école a été une bulle d'air pour elle pendant tout ce temps. Ç'a été son refuge. Et puis elle a une grande passion, le dessin.*

Le développement de ce couple se sera vu assuré par les naissances successives de leurs quatre enfants, tout désirés par leur mère. Cela malgré les multiples violences subies. Pendant les entretiens, Mlle Lucas a présenté les signes d'une forte réactivité émotionnelle, qui expriment un profond traumatisme. Elle a tenté de montrer avec pudeur le contexte psychologique, conflictuel et violent, dans lequel elle et les enfants ont été placés par son conjoint pendant huit années. De son côté, M. Ferrier ne relate qu'une agression, celle pour laquelle il a été condamné.

Ce décalage dans leurs discours respectifs exprime le déni, très actif, dans lequel M. Ferrier se situe face à son comportement impulsif et violent.

D'une extrême susceptibilité, il prend soin de ne formuler aucune critique à l'égard de quiconque, redoutant qu'on puisse en faire contre lui. Il a évoqué une enfance heureuse, un contexte familial épanouissant, une vie satisfaisante, ajoutant même bénéficié du privilège de vivre de sa passion, la musique. C'est un discours idéalisé et infantile, qui nous amène à nous interroger: si ces mécanismes de défense sont indispensables à la structuration de la personnalité du jeune enfant, ne viennent-ils pas écarter toute notion de culpabilité et de responsabilisation à l'âge adulte?

Parfois, M. Ferrier affiche ainsi une image assez lisse de lui-même.

Il a évoqué des tentatives de manipulation exercées sur les enfants, que leur mère nie catégoriquement.”

¹⁴³ “*La dernière fois qu'il l'a vue, c'était à la médiation. Le hall et le salon sont séparés par une porte. Il arrive le premier, il attend dans le salon. Elle arrive dans le hall, elle dépose les enfants et elle repart. En principe, il ne la voit pas [...]. Tout est organisé pour qu'ils ne se voient pas tout en arrivant en même temps au même endroit. S'il a du retard, c'est elle qui entre dans le salon et lui qui reste dans le hall le temps de prendre ou de déposer les enfants [...]. Il ne sait pas si elle l'a vu aussi, leurs regards ne se*

Percebe-se que Angot, no último parágrafo do livro, se cita, em primeira pessoa, fazendo referência ao livro anterior que de fato a tornou conhecida. Assim, ela cria um paralelo entre suas obras por meio da morte de seu pai, personagem de *L’Inceste*, e o possível câncer que afeta sua personagem Hélène, devido à publicação de *Les Petits*, incitando o leitor a supor que isso poderia de fato ter ocorrido, que corresponde a trechos da biografia “não-autorizada” de Bidoit. Vale ressaltar que, em relação à publicação de *L’Inceste*, o pai de Angot nunca a processou, sequer teceu comentários sobre a obra. No final de *Les Petits*, a escritora dá a entender que ele morreu quando ela desnudou a história dos dois. E também que Hélène teve câncer assim que sua história foi ficcionalizada.

Ao notar que sua vida foi novamente matéria para o laboratório de escrita de Angot, Bidoit não demorou a levar a autora e sua editora ao tribunal. O livro foi lançado em janeiro de 2011. A audiência foi no dia 25 de março do mesmo ano. Os advogados de Bidoit e Angot se reuniram para discutir se aquela era ou não identificável por pessoas que não pertencem à sua esfera familiar. O tribunal decidiu em favor de Bidoit, enfatizando que os vínculos dos personagens do livro com a realidade de sua vida são “particularmente fortes, estreitos, insistentes”. Os magistrados especificaram ainda que os ataques à vida privada de Bidoit eram especialmente prejudiciais, uma vez que representavam uma pintura maniqueísta de uma personagem manipuladora. Inclusive, por já ter atentado contra a intimidade da vida privada de Bidoit em *Le marché des amants*, o tribunal observou que *Les Petits* parecia ser uma perseguição contra Bidoit. Sobre o julgamento, em matéria¹⁴⁴ publicada em 2013 no jornal francês *Le Point*, o advogado que representava Angot na época, Georges Kiejman, disse que ficou surpreso com a severidade do julgamento, questionando até se não haveria alguma forma de negação ou de perseguição ao trabalho de sua cliente. Para ele, o ponto principal do

croisent plus. Au tribunal, elle parle au juge ou à son avocat [...]. Il peut la revoir sans la voir. De toute façon, quand il l’a vue de profil [...], elle avait ses lunettes noires.

Lui regardait ses enfants qui entraient. Quando ils sont arrivés à la maison, Maurice pleurait. Sa mère est malade, elle doit se faire opérer. Elle a une boule dans le sein qui est peut-être cancéreuse. J’ai pensé que c’était de ma faute. Que c’était à cause du livre, que je l’avais tuée. Comme après la sortie de L’Inceste quando mon père est mort. Maurice ne voulait pas me dire bonjour, il ne voulait pas m’embrasser. Il marchait dans le couloir, devant moi, sans se retourner.”

¹⁴⁴ Sem autor. “Christine Angot a-t-elle “pillé” la vie privée d’Élise Bidoit ?”. *Le Point*. Publicado em 27 de maio de 2013. Disponível em: <https://www.lepoint.fr/culture/christine-angot-condamnee-pour-atteinte-a-la-vie-privée-27-05-2013-1672791_3.php>. Acesso em: 19 mai. 2019.

romance, que seria o objetivo social de falar dos problemas enfrentados pelas mães durante uma separação, acabou sendo deixado de lado.

O tribunal entendeu, contudo, que Angot era reincidente por “pilhar”¹⁴⁵ sistematicamente a privacidade de alguém, sobretudo quando se trata de uma pessoa anônima. Ou seja, para o advogado de Bidoit, sua cliente teve a vida “pilhada” por Angot, que se apropriou de um documento legal e o estudou durante quatro meses. De fato, a escritora admitiu, durante uma apresentação¹⁴⁶ sobre o livro, que ela teve acesso ao arquivo e que o leu várias vezes, por meses, depois ela o copiou para o seu computador e trabalhou nele até que a verdade saísse: assim nasceu *Les Petits*. Ela afirmou ainda que o processo de escrita foi custoso, pois ela queria trabalhar ao máximo a realidade. Para ela, a verdade não sai facilmente, ainda mais quando é sobre uma questão social tão problemática, que trata de problemas familiares, pensão alimentícia, guarda dos filhos etc. Na opinião de Angot, cabe ao escritor “transmutar” essa linguagem dotada de verdade em literatura.

3.3.2 Ato biográfico

Se na produção e divulgação de suas obras literárias Angot faz questão de defender sua incondicional liberdade de expressão de artista, mesmo que sua ficção seja um garimpo de produto da vida alheia, seus textos crítico-teóricos não se diferenciam do seu labor literário: Angot defende a autonomia do campo literário em face de uma liberdade total da escolha de temas, aplicando-a a um tratamento da realidade que não deveria ser questionado pela justiça. *Les Petits* seria, portanto, na visão de Angot, uma necessidade ontológica e ética de uma escrita desconfortável, inscrevendo-a com força no último debate para marcar a história literária francesa: a que envolve o chamado “retorno do real no romance”¹⁴⁷ (ANGOT, 2011, p. 27). Ela entende que seu relacionamento com o real é caracterizado como contraditório, ou melhor, um combate a dois, em nome das liberdades pessoais. Para a escritora francesa, o autor tem como

¹⁴⁵ O termo “pilhar” ou “*piller*” em francês tem sido usado largamente na França, principalmente em processos literários como o de Angot, para referir-se à pilhagem biográfica, que seria a invasão da vida íntima de uma pessoa real com apropriação indébita ou indevida.

¹⁴⁶ Entrevista concedida a Jean-Michel Devésa. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9AQEBfhXvA8>>. Acesso em: 19 de mai. 2019.

¹⁴⁷ ANGOT, Christine. “Acte biographique”: IN: FOREST, Philippe (dir.), *Je & Moi*, Nrt, n° 598, octobre 2011.

função criar uma voz que seja capaz de capturar a realidade, apresentando repressões desarticuladas e suposições insidiosas às páginas dos livros. O laboratório de escrita é, na opinião de Angot, uma ação meticulosa e pouco convencional. Ela defende que a prática da escrita não está ligada ao dinheiro, mas, sim, a um compromisso com a “integridade ética”. Sobre seu julgamento, ela discorda de que Bidoit seja a parte lesada tal qual foi a sentença da justiça: “Perder um processo porque se diz o que é?”¹⁴⁸ (ANGOT, 2011, p. 31). Logo, se ela escreve sobre algo do “real”, que “é”, então, em sua lógica, deve defender esse direito inalienável de poder escrever sobre o que quiser:

Se a gente não pode dizer o que é, qual é o interesse? Viver as coisas e não poder dizer o que elas são? Que isso não seja possível? Que isso seja proibido, reprimido, condenado? [...] Porque fizemos um trabalho de objetividade, de percepção, de reflexão, por ir além das aparências, e por dizer o que é, por descrever o visível?¹⁴⁹ (ANGOT, 2011, p. 31).

Curioso é que, assim como Louis, Angot reivindica um “projeto ético” respaldado por seu alinhamento ao naturalismo do século XIX, ao projeto de Zola, mesmo que a crítica e os teóricos tenham apontado “a falha dos naturalistas” de relatar o real tal qual ele seria. Em seu ensaio “*Acte Biographique*”, contudo, ela defende a recuperação de um movimento que vá em direção a certo tipo de realismo psicológico focado na objetividade da vida cotidiana, suscitando novas descobertas científicas. Percebe-se que, assim como diversos escritores que praticam a autoficção na França, Angot, ainda que rotulada como uma adepta dessa prática, rejeita o rótulo na aplicabilidade de seu trabalho. Ela argumenta que a autoficção é uma prática subversiva de “crítica social oculta sob aspectos biográficos, para não ofuscar os profissionais do pensamento”¹⁵⁰ (ANGOT, 2011, p. 39). De fato, Angot busca um nome para essa “autoficção”, não aquela de Doubrovsky, mas uma outra prática, cuja única saída é escrever. Com esse argumento, segue com a produção de seus livros, sempre voltados para si, se colocando em cena, jogando com personagens próximos identificáveis e mirando na máxima de que “tem a necessidade” de escrever sobre a “verdade” que seus leitores precisam conhecer. Em contrapartida, Angot não teoriza essa nova “autoficção” que diz praticar.

¹⁴⁸ “*Perdre des procès parce qu'on a dit ce qui est?.*”

¹⁴⁹ “*Si on ne peut pas dire ce qui est, quel est l'intérêt? Vivre des choses, et ne pas pouvoir dire ce qu'elles sont? Que ce ne soit pas possible? Que ce soit interdit, réprimandé, condamné? [...] Parce qu'on a fait un travail d'objectivité, de perception, de réflexion, pour aller au-delà des apparences, et pour dire ce qui est, pour décrypter de visible?*”

¹⁵⁰ “*de la critique sociale dissimulée sous des traits biographiques, pour ne pas faire d'ombre aux professionnels de la pensée.*”

3.4 EM DEFESA DOS ESCRITORES

Na mesma época em que Angot estava sendo processada por *Les Petits*, além de criar outras polêmicas envolvendo sua produção literária, outros escritores seguiam pelo mesmo destino da autora de *L'Inceste*. O que liga Patrick Poivre d'Arvor, Lionel Duroy, Marcela Iacub e Régis Jauffret a Angot é que todos foram processados e condenados por invasão à privacidade de algum personagem identificável em suas obras.

Fragments d'une femme perdue (2009) [*Fragmentos de uma mulher perdida*], de d'Arvor, descreve a história de amor entre Alexis e Violette. A heroína é uma *femme fatale*: “singularmente bela, venenosa, frágil, cruel, indescritível”, segundo informa o site Babelio¹⁵¹, “e aqueles que correm o risco de adorá-la estão em perigo”. O suficiente para a versão adocicada: a *femme fatale* também é tratada como “prostituta”. Após a publicação da obra, a ex-companheira do ex-apresentador do jornal das 20 horas de *TF1*, d'Arvor, não gostou do romance porque alegou que se reconheceu em cada traço e característica da protagonista. Sentindo-se duplamente “pilhada”, ela apresentou uma queixa por atentado à intimidade da vida privada, mas também por “falsificação”. Ele chegou ao ponto de reproduzir, ela acusa, documentos de apoio, cartas de amor e mensagens de texto. Quanto às semelhanças entre a heroína da ficção e sua inspiração de carne e osso, seu advogado encontrou 21: mesma diferença de idade, ela com 25 a menos que o protagonista, mesmo anel, mesma infância, mesma passagem para o hospital pela mesma infecção, a mesma paixão por Henry Miller, as mesmas viagens, entre outras. A reclamante reivindicou “150 mil euros em indenizações, a proibição do lançamento do livro, bem como a proibição de adaptação cinematográfica”, segundo publicação¹⁵² da *Franceinfo* de agosto de 2018. Ao julgar o caso, o Tribunal Distrital de Paris entendeu que os processos literários utilizados não permitem ao leitor diferenciar os personagens da realidade, de modo que a obra não pode ser descrita como fictícia. Assim, d'Arvor foi condenado a pagar 25 mil euros em indenizações e juros à jovem, além de 8 mil euros cobrindo os custos da justiça e publicação da sentença em dois

¹⁵¹ Disponível em: <<https://www.babelio.com/livres/Poivre-dArvor-Fragments-dune-femme-perdue/276271>> . Acesso em: 19 mai. 2019.

¹⁵² BRIGAUDEAU, Anne. “*Cinq romanciers condamnés pour s'être (un peu trop) inspirés de la vraie vie*”. *Franceinfo*. Publicado em 12 de agosto de 2018. Disponível em: <https://www.francetvinfo.fr/culture/livres/cinq-romanciers-condamnes-pour-s-etre-un-peu-trop-inspires-de-la-vraie-vie_2890189.html> . Acesso em: 20 set. 2019.

jornais. Tal decisão se deve, segundo a crítica, ao fato de o jornalista e escritor usar trechos de cartas na íntegra, além de expor a sexualidade e os problemas de saúde da jovem, que era conhecida por ter se relacionado com ele. Diante da condenação, o jornal *Le Figaro* se posicionou¹⁵³, em setembro de 2011, contrário à proibição de reimpressão do romance, informando que era uma ação muito séria e rara no nível judicial.

Já *Colères* (2011) [*Raiva*], de Duroy, é um romance do ex-jornalista do *Libération* que se baseia nos “naufrágios familiares”. Depois de narrar sua infância no meio de 10 irmãos e irmãs e pais em *Le Chagrin* [*A tristeza*], o narrador desenvolve em *Colères* a ruptura com seu filho “David”, usuário de drogas. Quem não gostou nada de ver a vida virar ficção foi Raphaël, filho de Duroy, que resolveu apresentar uma queixa contra o pai por invasão de privacidade. Ele argumenta, de acordo com a matéria¹⁵⁴ do *L’OBS*, que seu pai chega a inserir na página 29 de seu livro um *e-mail* que ele realmente lhe enviou. O jovem pediu, ainda segundo o *L’OBS*, 25 mil euros para a editora do livro, *Robert Laffont*, e a proibição de venda da obra, bem como a sua destruição. Após a denúncia, no dia 23 de maio de 2013, a editora *Robert Laffont* foi condenada a pagar a Raphaël Duroy 10 mil euros de danos por violação de sua vida privada, uma vez que muitos detalhes, desde o nascimento do jovem até o início de sua vida adulta, tomavam quase a totalidade da obra, tornando a figura do filho identificável.

Belle et bête (2013) [*Linda e estúpida*], de Iacub, também não teve um final feliz. Publicado pela editora *Stock*, o romance mistura ficção e realidade, conforme afirmou Iacub em entrevistas. A narrativa é sobre o caso que a escritora teve com Dominique Strauss-Kahn (DSK), economista, professor e político pertencente ao partido socialista francês. Ela descreve explicitamente as fantasias de seu amante (sem nome), “meio homem meio-porco”. Revela ainda que o porco é melhor que o homem. Ainda que o personagem não fosse nomeado, os leitores, a imprensa e a crítica associaram o personagem a DSK, cujo relacionamento com a escritora era conhecido pelo público francês. Ao tomar ciência de que poderia ser o personagem de *Belle et bête*, DSK processou Iacub e sua editora *Stock* por atentado à vida privada. Ele pediu a quantia de 100 mil euros em indenizações solidárias, e a mesma quantia ao *Nouvel*

¹⁵³ AÏSSAOUI, Mohammed. “PPDA condamné pour atteinte à la vie privée”. *Le Figaro*. Publicado em 07 de setembro de 2011. Disponível em: <<https://www.lefigaro.fr/livres/2011/09/07/03005-20110907ARTFIG00470-ppda-condamne-pour-atteinte-a-la-vie-privee.php>>. Acesso em: 19 mai. 2019.

¹⁵⁴ Disponível em: <<https://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20130315.OBS2106/christine-angot-et-lionel-duroy-traines-en-justice-par-leurs-personnages.html>>. Acesso em: 19 mai. 2019.

Observateur por ter publicado uma pré-visualização das principais páginas do livro. Além disso, solicitou a inserção de um aviso no romance mencionando que *Belle et bête* viola sua vida privada. No dia 26 de fevereiro de 2013, o tribunal de grande instância de Paris ordenou que o aviso solicitado por DSK fosse inserido na obra. Isso forçou a *Stock* a atrasar a venda de dezenas de milhares de cópias. Iacub e sua editora tiveram, ainda, que pagar 50 mil euros em indenizações ao ex-chefe do FMI. O site *Le Nouvel Observateur* também foi condenado a pagar a DSK o valor de 25 mil euros.

DSK, contudo, se viu envolvido em outra polêmica literária. Desta vez em relação à *La Ballade de Rikers Island* (2014) [*A Balada da Ilha Rikers*], concernente ao romance de Régis Jauffret. O nome dele não aparecia, assim como em *Belle et bête*, mas a ambiguidade e as referências entre DSK e o personagem eram gritantes e verificáveis. Publicado pela *Seuil*, o romance é sobre o caso¹⁵⁵ do hotel Sofitel em Nova York. Com 400 páginas, mostra o “presidente de uma instituição financeira internacional” sendo “acusado de estupro por uma empregada”, que se chama Nafissatou Diallo. É importante ressaltar que o episódio estampou diversas capas de jornais, o que culminou na derrocada da carreira política de DSK, que chegou a ser preso. O caso, contudo, foi abafado em 2012, quando a empregada e o acusado chegaram a um acordo financeiro, o que fez a justiça arquivar o processo contra o ex-político francês. Dois anos depois, Jauffret publicou o romance que tem esse escândalo como eixo. Assim, o ex-diretor executivo do FMI apresentou uma queixa por “difamação”, descrita como “terrível”. Ele não aceitou que o escritor qualificasse como “cena de estupro” a relação sexual entre ele e Diallo. De acordo com publicação¹⁵⁶ do site *Télérama*, contudo, “a justiça dos EUA nunca condenou a DSK por estupro, uma vez que obteve a retirada do autor em processo civil, após uma transação financeira”. O ex-prefeito de Sarcelles pediu 50 mil euros de indenização. A resposta da justiça veio em seguida: “Não basta, pretendendo evitar qualquer condenação, abrigar-se sob a qualificação expressa de ‘romance’, proferiu o tribunal correccional de Paris” (FRANCEINFO, 2018). Dessa forma, Jauffret foi condenado a pagar multa de 1.500 euros, além de 10 mil euros em indenizações por danos morais em decorrência de certas passagens de seu romance e 5 mil euros em comentários feitos em programas de rádio durante a divulgação de seu

¹⁵⁵ Mais informações em: <<https://veja.abril.com.br/mundo/camareira-que-acusou-dsk-foi-estuprada-afirma-relatorio/>>. Acesso em: 19 mai. de 2019.

¹⁵⁶ Mais informações em: <<https://www.telerama.fr/livre/dominique-strauss-kahn-gagne-son-proces-contre-l-ecrivain-regis-jauffret,143404.php>>. Acesso em : 19 mai. 2019.

livro. O tribunal também proibiu qualquer nova edição do romance, incluindo passagens consideradas difamatórias. O escritor apelou da decisão, sem sucesso.

Quando analisamos os casos em que escritores foram processados por invasão de privacidade, nota-se um comportamento da jurisprudência de tomada de decisões que nem sempre segue uma mesma linha de raciocínio. Para o escritor e advogado francês Mathieu Simonet, há uma grande dificuldade em arbitrar entre literatura e vida privada. Em entrevista¹⁵⁷ a Grégoire Leménager, para o site *L'OBS*, em 10 de março de 2013, Simonet afirma que o problema se insere na legislação, que considerou a existência de um “idêntico valor normativo” entre liberdade de expressão e proteção da intimidade: “são dois direitos de igual importância. E a questão coloca uma grande dificuldade jurídica. Não há nunca uma razão clara, os juízes se apóiam num conjunto de elementos, mas não dizem jamais qual elemento inclinou a balança de um lado ou de outro”¹⁵⁸ (SIMONET, 2013). Para exemplificar sua afirmação, ele evoca o caso de Iacub: o e-mail enviado pela escritora a DSK teve um papel importante na decisão do juiz. De fato, Simonet acredita que a lei reconhece seu próprio limite. “Só podemos ter uma solução ruim. É necessário escolher um contra o outro, sendo o movimento do juiz o de procurar quem tem mais motivos ou sofreu mais etc.”¹⁵⁹ (SIMONET, 2013).

Se as ferramentas para a tomada de decisão que se apresentam são ruins, o que poderia ser feito? Para Simonet, o ideal seria conciliar os dois direitos:

Por exemplo, é muito importante para um escritor que sua obra possa sobreviver a ele, enquanto a questão do respeito à vida privada se coloca sobretudo para os contemporâneos do livro. Poderia a interdição de uma obra não ser limitada no tempo? Simbolicamente, isso mudaria a percepção do julgamento.

Nesse tipo de caso, não há um culpado e uma vítima. Existem duas vítimas. Um perde a máscara. Como dois direitos fundamentais estão em jogo, seria melhor se ninguém perdesse a máscara. “A decisão Iacub” pode ser analisada desta maneira: o tribunal se apoia em favor de Dominique Strauss-Kahn, uma vez que ordena a inserção de um comunicado judicial no livro que viola sua vida privada e condena seu editor e seu autor a pagar 50.000 euros em danos; ao mesmo tempo, o livro não é proibido, e é provável que encontre muitos leitores, dada a cobertura da mídia que acompanhou sua publicação¹⁶⁰ (SIMONET, 2013).

¹⁵⁷ LEMÉNAGER, Grégoire. “*Littérature, vie privée: comment arbitrer ça?*”. *L'OBS*, 2013. Disponível em: <<https://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20130306.OBS0968/litterature-vie-privee-comment-arbitrer-ca.html>>. Acesso em: 19 mai. 2019.

¹⁵⁸ “« Ce sont donc deux droits d'égale importance. Et la question pose une grosse difficulté juridique. Il n'y a jamais de raisonnement clair, les juges s'appuient sur un faisceau d'éléments mais ne disent jamais quel élément a fait basculer la balance d'un côté ou de l'autre ».”

¹⁵⁹ “« On ne peut avoir qu'une mauvaise solution. Il faut choisir l'un contre l'autre, le mouvement du juge étant de chercher qui a le plus raison, ou le plus souffert etc ».”

¹⁶⁰ “« Par exemple, il est très important pour un écrivain que son œuvre puisse lui survivre, alors que la question du respect de la vie privée se pose surtout pour les contemporains du livre. Est-ce que

Simonet ressalta ainda que é visível como os juristas têm dificuldade em entender questões literárias. Espontaneamente, Simonet acredita que o magistrado está mais empático com o “personagem” que reclama do que com o escritor que “fere”, “difama” essas pessoas nas obras.

Sobre a diferença entre a liberdade de um escritor e a de um jornalista, Simonet defende que discorda de muitos escritores franceses quando dizem que o jornalista tem mais direitos: “ao contrário, eu penso que um escritor tem mais direitos no assunto; ele pode distorcer mais facilmente a realidade que um jornalista. Assim que o escritor ‘interpreta o jornalista’ (se ele comenta a notícia ‘imediatamente’), ele tem menos direitos que o jornalista”¹⁶¹ (SIMONET, 2013). Ainda assim, para Simonet, isso não significa que um escritor tenha menos direitos que um jornalista. O que é contestado é escrever, como escritor, um conteúdo jornalístico. Para esse exemplo, o advogado lembra do caso de Besson, que misturou matéria jornalística, ficção e opinião pessoal no romance sobre a família Villemin. E foi condenado. Sobre esse impasse, Simonet esclarece que determinar se o livro é um testemunho ou um romance é mais fácil. O grande debate mesmo é se a obra é um romance, uma ficção ou não.

Este é um problema falso. O desafio é saber se é uma questão de transmitir informações objetivas ou um texto literário. Na lei, o princípio da unidade da arte significa que os juízes não precisam ter uma opinião sobre o mérito artístico. Mas, objetivamente, não é a mesma coisa de estar diante de um livro aclamado ou ignorado pela crítica.

Os magistrados devem chamar os jornalistas literários, os acadêmicos e até mesmo os leitores, à título de consulta, assim como consultam especialistas em automóveis ou psiquiatras em alguns casos.

Eu acho que todos os escritores deveriam ler seus livros. Se não é um romance, qual livro merece ser chamado de romance? Se muitos escritores pedissem solenemente que a palavra romance fosse removida da capa de seus livros, isso seria interessante, simbolicamente. E isso poderia fazer alguns juízes pensarem¹⁶² (SIMONET, 2013).

l'interdiction d'un ouvrage ne pourrait pas être limitée dans le temps? Symboliquement, ça changerait la perception qu'on a du jugement.

Dans ce genre d'affaire, il n'y a pas un coupable et une victime. Il y a deux victimes. L'une perd la face. Puisque deux droits fondamentaux sont en jeu, ce serait mieux si personne ne perdait la face. La décision Iacob peut être analysée de cette manière: le tribunal penche en faveur de Dominique Strauss-Kahn, puisqu'il ordonne l'insertion d'un communiqué judiciaire dans le livre qui porte atteinte à sa vie privée, et condamne son éditeur et son auteur à payer 50.000 euros de dommages et intérêts; en même temps, le livre n'est pas interdit, il a même toutes les chances de rencontrer de nombreux lecteurs compte-tenu de la médiatisation qui a accompagné sa parution ».

¹⁶¹ “« au contraire, je pense qu'un écrivain a parfois plus de droits en la matière; il peut notamment tordre la réalité plus facilement qu'un journaliste). Néanmoins, dès lors que l'écrivain «joue au journaliste» (s'il commente l'actualité, de façon «immédiate»), il a moins de droits que le journaliste ».”

¹⁶² “« C'est un faux problème. L'enjeu, c'est de savoir s'il s'agit de transmettre une information objective ou un texte littéraire. En droit, le principe de l'unité de l'art fait que les juges n'ont pas à avoir d'avis sur

Para Simonet, portanto, o problema deve ser resolvido pela jurisprudência, no “saber julgar o literário”. E, para isso, esta instituição deve se ancorar em fontes da literatura que possuem conhecimento teórico e prático, com capacidade para discernir melhor sobre cada processo literário. E o autor? Isenta-se de seus atos?

Parece-me que Simonet busca defender compensações para os dois lados. No caso Iacub, ele explica que ambos “venceram”: a escritora vendeu muitos livros porque o “escândalo” envolvendo o processo movido por DSK contra ela ficou famoso na mídia, enquanto DSK, ainda que tenha tido sua privacidade invadida, foi remunerado por isso e saiu vitorioso pela justiça. Discordo de Simonet. O autor não deve ser “recompensado” com a fama ou com um recorde de vendas por difamar vidas alheias em suas obras. Não é compensando suas “vítimas” financeiramente que o autor isenta-se de seus atos e de suas responsabilidades. Além disso, a hipótese que pode ser feita é a de que Simonet quer atribuir o ônus das decisões sobre essas questões literárias somente à justiça.

3.5 CENSURA OU ISENÇÃO DE RESPONSABILIDADE?

A ficção sempre existiu, sob qualquer regime, e independentemente do fortalecimento da atividade literária. Longe de ser reduzida apenas a literatura, a ficção a ultrapassa, assume formas audiovisuais, em filmes, videogames e publicidade. Vai além dos livros. Em vez de uma prática definida, constitui uma das modalidades da relação com o mundo, abrindo a imaginação para outros campos possíveis. Nesse meio encontramos a problemática distinção entre ficção e não-ficção, que estabelece um horizonte de expectativas quanto ao regime de verdade em que a escrita se inscreve. Para Derrida, a palavra ficção é bastante ambígua, sendo muitas vezes usada de forma

la valeur artistique. Mais objectivement, ce n'est pas la même chose d'être face à un livre encensé ou ignoré par la critique.

Il faudrait que les magistrats fassent appel à des journalistes littéraires, des universitaires et même à des lecteurs, à titre consultatif, comme ils font appel à des experts en construction automobile ou à des psychiatres dans certains cas.

Je trouve que tous les écrivains devraient lire son livre. Si ça n'est pas un roman, quel livre mérite d'être appelé roman? Si beaucoup d'écrivains demandaient, solennellement, qu'on retire le mot roman de la couverture de leurs livres, ça serait intéressant, symboliquement. Et ça pourrait faire réfléchir certains magistrats».

errada: “nem toda literatura é do gênero ou do tipo ‘ficção’, mas há ficcionalidade em toda literatura”. Seria preciso encontrar uma palavra diferente de ‘ficção’. E é através dessa ficcionalidade que se tenta tematizar a ‘essência’ ou a ‘verdade’ da ‘linguagem’” (DERRIDA, 2014, p. 73). O que Derrida afirma é que muitas vezes o que é chamado de literatura é interpretado como ficção, como se esta fosse uma coextensão da instituição literária. Nota-se que essa “confusão” se faz porque a ficção tenta tematizar a “verdade da linguagem”. Assim, ao buscar escrever essa “verdade da linguagem” na literatura, se ficcionaliza, o que resulta em uma ambiguidade em torno do que é nomeado como sendo ficção e do que é entendido como literatura. Vale lembrar que ficção não é o oposto de verdade. Para Jacinto Lins Brandão (2005), em *A invenção do romance*, a ficção é outro dos discursos verdadeiros.

E, seguindo essa lógica, um desdobramento se coloca: os casos dos escritores que, ao embaralhar os gêneros literários, argumentam que sua liberdade de expressão é caçada quando precisam ir à justiça explicar seu trabalho ou quando são condenados a indenizar pessoas que sentiram que tiveram sua intimidade violada nessas histórias. Diante disso, em quase todos os processos, os escritores em questão lamentam sofrer uma censura em plena democracia. Estaria a justiça censurando os escritores no século XXI?

Vale lembrar que nosso entendimento sobre democracia (e o que é usado por nós aqui) fundamenta-se na representação da diversidade de opiniões e no respeito pela escolha da maioria. Vimos, desde o início deste capítulo, que, entre a literatura moderna e a democracia liberal, há uma linha histórica caracterizada por lutas a favor do literário, combatendo diferentes formas de censura. E sabemos que, mesmo num regime democrático, os escritores lidam com uma série de questões, como: as condições de produção e de recepção de uma obra (a liberdade de expressão e seus limites; o papel social da literatura; a economia do mercado), a ética e a estética.

De acordo com Sapiro, no artigo intitulado “*Droits et devoirs de la fiction littéraire en régime démocratique: du réalisme à l'autofiction*” [*Direitos e deveres da ficção literária em regime democrático: do realismo à autoficção*], publicado em 2012 na *Revue critique de fixxion française contemporaine*, o escritor moderno está dividido entre duas tendências contraditórias: “por um lado, um ethos democrático que o torna referência e guia de opinião; por outro, um ethos aristocrático que reivindica direitos

especiais para os criadores”¹⁶³ (SAPIRO, 2012, p. 98). Para Sapiro, essa ambivalência é determinada, em boa parte, pelo desenvolvimento do capitalismo de edição no quadro da economia de mercado, e a nova sanção do sufrágio público, manifestada por números de vendas. Contra essa lógica do lucro, que prevalece no polo de grande produção do campo literário, afirma-se um polo restrito de produção, que proclama a autonomia do julgamento estético em contraposição ao valor de mercado da obra. “O ethos democrático foi construído em estreita relação com as lutas pela liberdade de expressão. Sob a Restauração, os escritores liberais defenderam essa liberdade em nome da verdade e seu papel no sistema parlamentar, que é para esclarecer a opinião pública”¹⁶⁴ (SAPIRO, 2012, p. 99). A ficção era, portanto, uma forma de criticar o regime, a censura etc. Com os realistas e com os naturalistas, contudo, outra concepção de ficção é posta, como vimos com Flaubert e todo o processo que enfrentou com *Madame Bovary*, bem como com Zola. Insere-se uma crítica à moral vigente que buscava dissimular a “verdade” por meio de uma hipocrisia social. Assim, “os escritores realistas se distinguem dos escritores liberais por sua relação com a ficção, concebida aqui não como uma farsa da realidade, mas como um dos possíveis casos cujo *status* oscila entre representatividade e exemplaridade”¹⁶⁵ (SAPIRO, 2012, p. 99). E, atualmente, muitos escritores voltam a reivindicar uma “verdade *a la* Zola” em suas práticas autoficcionalis, clamando por essa liberdade de expressão que, uma vez limitada pelo interesse nacional, é limitada apenas pelos direitos individuais e pela proteção de grupos vulneráveis. Isso, contudo, é o grande obstáculo na concepção de muitos escritores.

Esses casos mostram muito bem o que justifica os direitos concedidos à ficção e à criação e o que autoriza limitá-los em um regime democrático. Assim como nos regimes de censura ou controle restrito do material impresso [...], a ficção pode ser uma maneira de contornar as restrições à liberdade de expressão, mas estas agora dizem respeito menos à ordem moral, social ou política do que aos direitos dos indivíduos e sua reputação, ou ainda àqueles de categorias consideradas vulneráveis, em particular a juventude. Como no passado, os direitos de criação e o ethos do escritor que obedecem aos imperativos de sua arte são invocados contra o que é constituído pela lei e qualificado pelos juízes como ataques à sociedade ou aos indivíduos.

¹⁶³ “*d’un côté, un ethos démocratique qui en fait une référence et un guide pour l’opinion, de l’autre, un ethos aristocratique qui revendique des droits particuliers pour les créateurs.*”

¹⁶⁴ “*L’ethos démocratique s’est construit dans un rapport étroit avec les luttes pour la liberté d’expression. Sous la Restauration, les écrivains libéraux ont ainsi défendu cette liberté au nom de la vérité et de leur rôle en régime parlementaire, qui est d’éclairer l’opinion.*”

¹⁶⁵ “*Les écrivains réalistes se distinguent des écrivains libéraux par leur rapport à la fiction, conçue ici non comme un travestissement du réel mais comme un des cas possibles dont le statut oscille entre représentativité et exemplarité.*”

A defesa desses direitos oscila entre a questão do limite da liberdade de expressão e o destaque de direitos particulares da criação, o que levanta a questão da definição da obra. Se a subordinação da literatura ao direito comum pode parecer mais de acordo com os requisitos democráticos, ainda não podemos assimilar a ideia de um direito de criação a um mero avatar do ethos aristocrático.

Ecoando o projeto zoliano, esse apelo atesta a autonomia alcançada pelo mundo das letras em um regime democrático, mesmo que o julgamento não o valide, não reconhecendo imunidade aos escritores, cujo trabalho é destinado a um amplo público, diferentemente do trabalho de médicos e psiquiatras para um pequeno círculo de pesquisadores e estudantes¹⁶⁶ (SAPIRO, 2012, p. 107-108).

A partir do momento em que alguns escritores passaram a assumir a postura de recusar certa carga de responsabilidade sobre seus escritos, com a pretensão de dizer a “verdade”, acabaram por reafirmar uma atitude contraditória diante de todo histórico de lutas literárias. Ao ser eximido de toda responsabilidade civil, jurídica e penal, o escritor assemelha-se a um profeta, como se estivesse acima de qualquer lei e ou instituição.

Talvez esse grupo de escritores (Angot, Iacub, Louis, entre outros) confunda sua responsabilidade de escritor com a própria instituição literária. Em alguns desses casos, as obras invadem o direito à privacidade de alguns indivíduos, muitas vezes difamando-os por meio do plano literário.

O próprio Zola, escritor engajado e extremamente exaltado por Angot e Louis, em nome de suas doutrinas literárias, recusou-se veementemente a suprimir o nome de certo Duverdy, morador do distrito de Choiseul e advogado da Corte, em seu romance *Pot-Bouille*, publicado em 1882. O caso ficou famoso, conhecido como Duverdy-Zola. Na época, existia em Paris apenas um defensor com esse nome, residente da Rua de Choiseul. Assim que a obra foi publicada, Duverdy acionou Zola, pedindo que suprimisse seu nome do romance. Zola, recusando-se, foi condenado a remover o nome

¹⁶⁶ “Ces affaires montrent donc aussi bien ce qui justifie les droits reconnus à la fiction et à la création que ce qui autorise à les limiter en régime démocratique. Comme dans les régimes de censure ou de contrôle étroit de l’imprimé [...], la fiction peut constituer un mode de contournement des restrictions à la liberté d’expression, mais celles-ci concernent désormais moins l’ordre moral, social ou politique que les droits des individus et leur réputation, ou encore ceux de catégories considérées comme vulnérables, la jeunesse en particulier. Comme par le passé, les droits de la création et l’ethos de l’écrivain qui obéit aux impératifs de son art sont invoqués face à ce qui est constitué par la loi et qualifié par les juges comme des atteintes à la société ou aux individus.

La défense de ces droits oscille entre la question de la limite de la liberté d’expression et la mise en avant de droits particuliers de la création, qui pose la question de la définition de l’oeuvre. Si la subordination de la littérature au droit commun peut sembler la plus conforme aux exigences démocratiques, on ne peut pourtant assimiler l’idée d’un droit de la création à un simple avatar de l’ethos aristocratique.

Faisant écho au projet zolien, ce plaidoyer atteste l’autonomie conquise par le monde des lettres en régime démocratique, même si le jugement ne le valide pas, ne reconnaissant aucune immunité aux écrivains, dont l’oeuvre est destinée à un large public, à la différence des travaux de médecins et de psychiatres destinées à un cercle restreint de chercheurs et d’étudiants.”

de Duverdy, que a obra expôs ao ridículo. De fato, o escritor francês não só deixou de tomar precauções para evitar confusões que poderiam ofender a honra das pessoas vivas, mas também, fiel à sua concepção do romance naturalista e desejando fazer “o documento humano” (a expressão é dele), alegou levar seus nomes de preferência aos círculos em que seus personagens viviam. Em *La Responsabilité Civile de L'écrivain* [*A Responsabilidade Civil do Escritor*], de Pierre Lalive, publicado em 1968, o autor afirma que Zola protestou com toda a sua força e que o debate se agitou nos jornais de Paris. Isso rendeu uma excelente publicidade ao romance (LALIVE, p. 219). Zola, ironicamente, sugeriu a criação de uma censura prévia dos nomes e expressou a intenção de chamar seus heróis de “sem nome”:

Na verdade, o trabalho de escritor se torna muito difícil. O grande escritor francês exagerou. A realidade é diferente. Os tribunais protegem liberalmente os escritores contra litigantes profissionais ou imprudentes, contra os hipersensíveis que se reconhecem em toda parte e gostariam de amputar ou suprimir uma obra literária. Também é necessário que, por sua vez, o escritor tenha feito o necessário para evitar, tanto quanto possível, prejudicar terceiros (no direito ao retrato, físico ou moral, no direito ao nome ou à honra) dando, a título de exemplo, uma personagem grotesca ou odiosa, sob condições que possibilitam a possível confusão, mesmo cometendo uma difamação real, usando Dumas como romancista para ridicularizar inimigos pessoais. Com essa última hipótese, chegamos a um conhecido gênero literário, o do romance-chave. Os exemplos são numerosos, embora não seja fácil determinar quando um trabalho pertence a essa categoria; porque é muito raro hoje em dia que um romancista publique um apêndice de sua obra, como aconteceu no século XVII ou XVIII, uma lista de “chaves” para descobrir quem foi alvo dos personagens da ficção!¹⁶⁷ (LALIVE, 1968, p. 219).

Sobre a responsabilidade, Derrida, por exemplo, não a atribui apenas aos escritores, mas também aos leitores. Para ele, o que vale para a “produção literária” também vale para a “leitura de textos literários”. “A performatividade [...] exige a mesma responsabilidade por parte dos leitores. Um leitor não é um consumidor, um espectador, um visitante, nem tampouco um ‘receptor’” (DERRIDA, 2014, p. 76). Essa responsabilidade, podemos assim pensar, não se direciona somente ao “leitor

¹⁶⁷ “*En vérité, le métier d'écrivain devient bien difficile. Le grand écrivain français exagérait. La réalité est toute différente. Les tribunaux protègent libéralement les écrivains contre les plaideurs professionnels ou téméraires, contre les hypersusceptibles qui se reconnaissent partout et voudraient obtenir l'amputation ou la suppression d'une oeuvre littéraire. Encore faut-il que, de son côté, l'écrivain ait fait ce qu'il fallait pour éviter autant que possible de léser les tiers (dans leur droit au portrait, physique ou moral, dans leur droit au nom ou à l'honneur) en donnant par exemple leur nom à un personnage grotesque ou odieux, dans des conditions rendant la confusion possible, voire en commettant une véritable diffamation en se servant Dumas que du romancier pour ridiculiser des ennemis personnels. Avec cette dernière hypothèse, nous arrivons à un genre littéraire bien connu, celui du roman à clé. Les exemples en sont nombreux, bien qu'il ne soit pas aisé de déterminer quand une oeuvre appartient à cette catégorie; car il est très rare aujourd'hui qu'un romancier publie en annexe de son ouvrage, comme cela arrivait au XVIIème ou au XVIIIème siècle, une liste des «clés» permettant de découvrir qui était visé à travers les personnages de la fiction!*”

convencional”, mas principalmente ao crítico, ao jornalista, ao juiz, por exemplo, que são peças elementares do “espetáculo literário”, levando os escritores, muitas vezes, a serem mais conhecidos por suas polêmicas literárias do que necessariamente por suas obras em si. Para Derrida, a literatura é uma

instituição que consiste em transgredir e transformar, portanto em produzir sua lei constitucional; ou melhor dizendo, em produzir formas discursivas, “obras” e “acontecimentos”, nos quais a própria possibilidade de uma constituição fundamental se encontra, no mínimo “ficcionalmente”, contestada, ameaçada, desconstruída, apresentada em sua própria precariedade. Consequentemente, se a literatura compartilha certo poder e certo destino com a “jurisdição”, com a produção jurídico-política dos fundamentos institucionais, da constituição dos Estados, da legislação fundamental e mesmo das performatividades teológico-jurídicas, que ocorrem na origem da lei, em certo ponto ela pode também excedê-las, interrogá-las, “ficcionalizá-las”: com vistas a nada, é claro, ou a quase nada, produzindo acontecimentos cuja “realidade” ou duração nunca é assegurada, mas que, por isso mesmo, dão tão mais a “pensar” se isso ainda quer dizer algo (DERRIDA, 2014, p. 114).

Ou seja, a literatura é essa instituição que não tem que “obedecer” à jurisdição. A literatura transborda as outras instituições. As regras inseridas na instituição literária são elaboradas seguindo leis próprias, fictícias. Acredito que, exatamente pelo fato de a literatura exceder essa jurisdição social, comum, não deveria caber à justiça decidir o que pode a literatura. E, segundo Derrida, como a literatura não é regida pelas leis sociais, apresenta, assim, uma liberdade total.

Dessa forma, não concordo com o argumento dos autores condenados pela justiça por violar a privacidade de terceiros em seus romances, alegando que isso é uma retaliação contra a literatura, uma perseguição aos profissionais ou uma limitação da liberdade de expressão. Ainda que não haja um consenso na lei sobre o direito à liberdade de expressão e o direito ao respeito pela vida privada, celeuma jurídica que escapa ao nosso campo de estudo, percebe-se que esses escritores não foram “silenciados” por uma censura, como afirma Angot, por exemplo. Isso porque esses autores estão inseridos em um regime democrático, com direito à defesa nos tribunais, com liberdade para escrever e publicar suas obras, com direito à publicização de seus livros e com direito de resposta na imprensa. A maioria desses escritores que reclamam de certa “censura”, inclusive, não tiveram o livro proibido de circular. Todos os casos citados, sem exceção, exigiam que o escritor, ainda que tenha o direito de escrever sobre tudo, tivesse o dever de se responsabilizar sobre como falar desse “tudo”.

Vale considerar, no entanto, que não é somente o escritor que deve se responsabilizar e decidir como vai usar essa “responsabilidade”. No meio desse jogo de

leitura marcado pela performance dos escritores no e além do paratexto, temos ainda um estágio midiático marcado pela imprensa, que acompanha a recepção dessas obras, e a academia, que as discute, cria teorias, questiona, critica, condena ou enaltece. Ou seja, o jogo criado pelo autor em suas obras somente se concretiza com a verificação do biográfico pelo público. Nesse caminho há um mercado editorial pungente, uma imprensa ávida por polêmicas e uma crítica atenta.

Para Lalive, não pode haver liberdade sem responsabilidade correspondente, e o escritor, a quem a organização social permite viver e criar, não pode escapar do estado de direito. De fato, na longa história do pensamento escrito, vários regimes políticos, totalitários ou mesmo liberais atentaram contra o mundo das Letras e da Imprensa, transformando-as em bode expiatório para manutenção de uma ideia, de uma doutrina dominante:

Que os escritores não temam ver a ordem legal refrear ou paralisar a criação literária! Altamente matizada, casuística e às vezes subjetiva, a jurisprudência dos principais países mostra juristas ansiosos para garantir aos escritores as condições gerais de liberdade e segurança sem as quais nenhuma atividade, intelectual ou material, pode continuar normalmente. Como o Tribunal Federal declarou no famoso julgamento Kaspar contra Hodler, “A proteção mesquinha e estreita da personalidade não deve impedir o desenvolvimento artístico, espiritual, religioso ou outro desenvolvimento da Sociedade sem razões plausíveis...”. No entanto, a liberdade de expressão garantida ao escritor não é, obviamente, sem limites e, acima de tudo, deve ser exercida de boa-fé. Mediocre ou brilhante, o escritor merece essa liberdade somente se ele atua como escritor e se não sacrifica os interesses legítimos de outros a preocupações extra-literárias (um plano de vingança, escândalo ou lucro, por exemplo).

Em definitivo, sua responsabilidade legal é apenas um aspecto de sua responsabilidade como homem. Este sobrevoo da jurisprudência parece demonstrar bem, tal como um estudo mais profundo, que a moralidade do direito não contradiz, aqui pelo menos, o que se poderia chamar de moralidade da arte¹⁶⁸ (LALIVE, 1968, p. 222).

¹⁶⁸ “*Que les écrivains ne craignent pas de voir l'ordre juridique freiner ou paralyser la création littéraire! Très nuancée, casuistique, voire parfois subjective, la jurisprudence des principaux pays montre les juristes soucieux d'assurer aux écrivains les conditions générales de liberté et de sécurité sans lesquelles aucune activité, intellectuelle ou matérielle, ne peut se poursuivre normalement. Ainsi que l'a dit le Tribunal fédéral, dans le célèbre arrêt Kaspar contre Hodler, «Il ne faut pas que, par une protection mesquine et étroite de la personnalité, le développement artistique, spirituel, religieux ou autre de la Société soit entravé sans motifs plausibles... » Toutefois, la liberté d'expression garantie à l'écrivain n'est, bien entendu, pas sans limite, et, surtout, elle doit être exercée de bonne foi. Qu'il soit médiocre ou génial, l'écrivain ne mérite cette liberté que s'il agit en écrivain et s'il ne sacrifie pas les intérêts légitimes d'autrui à des préoccupations extra-littéraires (dessein de vengeance, de scandale ou de lucre, par exemple).*

En définitive, sa responsabilité juridique n'est qu'un aspect de sa responsabilité d'homme. Ce survol de la jurisprudence paraît bien démontrer, tout comme le ferait une étude plus approfondie, que la moralité du Droit ne contredit pas, ici au moins, ce que l'on pourrait appeler la moralité de l'Art.”

Após essa discussão em torno da história da responsabilidade do autor na França, passando pelos principais movimentos literários e processos que levaram autores ao banco dos réus, serão abordados, no próximo capítulo, casos semelhantes, envolvendo romances, novelas, biografias e até literatura de testemunho. Desta vez, o olhar é voltado para a literatura e para a crítica literária produzida no Brasil, país que também possui escritores adeptos da prática autoficcional. Na produção literária brasileira, algumas obras suscitam questionamentos sobre como a responsabilidade pode ser exercida pelos escritores que utilizam material biográfico rastreável de pessoas públicas ou anônimas no texto literário. Repetindo a pergunta feita no início deste capítulo: há limites na literatura? Vimos que no exercício da censura, em regimes ditatoriais ou antidemocráticos, que controlam a publicação de obras, por exemplo, sim, uma vez que a criação literária sofre um cerceamento de um determinado governo.¹⁶⁹ Na França do século XIX, essa censura ocorria após a publicação da obra.

A França do final do século XX e do início do século XXI, no entanto, segue respirando ares de democracia e não há limites impostos à literatura e nem ao fazer literário. “Liberté, Égalité, Fraternité (Responsabilité)”. É importante frisar, voltando ao título deste capítulo, que a fraternidade depende da igualdade e da liberdade para ser concretizada. E para escrever com liberdade é preciso ter responsabilidade. Exige-se, portanto, que o escritor desfrute de uma liberdade estética se responsabilizando pelo que escreve. Nessa *estranha instituição chamada literatura*, o *slogan* dos escritores deveria ser “*Liberté avec Responsabilité*” [Liberdade com Responsabilidade]. Como produzir romances autoficcionais sem correr o risco de sentar no banco dos acusados? Este é o assunto do quarto e do quinto capítulos desta tese.

¹⁶⁹ No regime ditatorial brasileiro (1964-1985), por exemplo, a censura era prévia, antes de qualquer possibilidade de publicação de um livro, de uma música etc.

4 PERSONAGENS À PORTA DO AUTOR

“Tudo isso deve ser considerado como dito por um personagem de romance”

Roland Barthes

Se Benjamin Wilkomirski tivesse proferido a frase acima, certamente teria evitado um dos maiores escândalos literários do século XX. O escritor em questão afirmou ser um suíço-alemão que entrou ilegalmente na Suíça quando ainda era criança, após ter ficado órfão por perder toda a família em campos de concentração nazistas. Para testemunhar o que vivenciou, Wilkomirski publicou em 1995 um livro sob o título de *Bruchstücke*, pela editora *Suhrkamp*, de Frankfurt. A edição brasileira recebeu o nome de *Fragmentos: Memórias de uma infância 1938-1947*, editado pela *Companhia das Letras*, em 1998. Em inglês, a obra foi chamada de *Fragments: Memories of Wartime Childhood*. Ao todo, o livro foi traduzido para 12 idiomas. Inicialmente, *Fragmentos* surpreendeu positivamente diversos leitores e estudiosos de literatura de testemunho de vários países, incluindo um dos principais críticos brasileiros do tema, o professor Márcio Seligmann-Silva. No segundo momento, poucos anos após o lançamento da primeira edição, a obra voltou a surpreender e a causar burburinho no meio literário, mas, desta vez, de maneira negativa. Antes de comentar acerca da celeuma envolvendo Wilkomirski e sua obra, apresentarei os acontecimentos que levaram à polêmica.

Segundo o relato de Wilkomirski, ele viveu nos campos de Majdanek, Auschwitz e Birkenau, na Polônia, durante a Segunda Guerra Mundial, quando tinha pouco mais de três anos de idade. Sobrevivente do Holocausto, o jovem foi morar em um abrigo para crianças na Suíça. Seu nome foi trocado duas vezes. Primeiro para Bruno Grosjean e, depois de adotado, para Bruno Döessekker. O escritor evidenciou, desde o início do relato, que sua história e sua identidade eram esparsas para a construção de seu livro de memórias. Por isso o título, *Fragmentos*. “As lembranças mais antigas que trago comigo assemelham-se a um campo de ruínas de imagens e acontecimentos isolados. Estilhaços de memória dotados de contornos duros e afiados feito faca, ainda hoje capazes de ferir, se tocados” (WILKOMIRSKI *apud* SELIGMAN-SILVA, 2005, p. 107).

Em seus relatos, o narrador descreve a morte de um homem, seu suposto pai, assassinado por soldados nazistas. A quantidade de detalhes sobre a cena da morte impressiona: o “pai” da criança havia sido esmagado contra a parede por um carro. A narrativa é ainda mais impactante por ser atribuída ao olhar de uma criança de três anos de idade. O narrador rememora também como era a rotina dentro dos barracões dos campos de concentração. A descrição da violência é crua e pormenorizada. Embora o livro seja escrito com uma linguagem simples, as palavras são refinadas. A cena que pode ser considerada como a que mais chama à atenção está no capítulo “As ratazanas”:

De repente, há muitas mulheres ali, mulheres que morrem à noite, e então outras, novas mulheres chegam, e estas morrem também. Toda manhã, as mortas são jogadas na esquina de cada barraca por aquelas que vão morrer na noite seguinte. [...] E, toda manhã, vem a carroça puxada por pessoas cinza e esfarrapadas [...]. Elas jogam as mulheres mortas dentro da carroça e seguem adiante [...].

Agora posso ver a barriga inteira: de um dos lados, dentro de uma grande ferida, alguma coisa está se mexendo. Eu me ergo para poder ver melhor. Estico a cabeça para frente e, nesse momento, a ferida se abre de repente, a parede do abdômen se levanta e uma enorme ratazana, brilhante e lambuzada de sangue, escorrega pela montanha de corpos até o chão. Assustadas, outras ratazanas disparam daquela confusão de corpos, fugindo para longe¹⁷⁰ (WILKOMIRSKI, 1998, p. 115-118).

Em seguida, sem se ater a uma ordem cronológica bem delimitada, o narrador descreve a sensação de estranhamento quando chega ao orfanato, após sair vivo do campo de concentração. O foco agora é a nova vida na Suíça, como filho de um casal de médicos. Ele também revela episódios cujo trauma da barbárie se manifesta nas situações mais corriqueiras. No texto, Wilkomirski assume a quase impossibilidade de reproduzir os fatos como ocorreram, uma vez que há uma distância significativa entre a memória de seu passado, quando criança, e a de seu presente, como um homem já adulto, capaz de refletir sobre todas as violências que presenciou.

Os fragmentos de memória do autor foram recebidos, desde a publicação do livro, como “verdadeiros” tanto na imprensa quanto no âmbito acadêmico, uma vez que Wilkomirski reafirmava ser um sobrevivente do Holocausto em entrevistas que fornecia aos jornais. As desconfianças sobre a autenticidade do relato autobiográfico, entretanto, eram escassas. Até que uma descoberta sobre o autor, três anos após a publicação do original, próximo à época em que saía a edição brasileira pela *Companhia das Letras*,

¹⁷⁰ WILKOMIRSKI, Binjamin. *Fragmentos: memórias de infância 1939-1948*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

repercutiu de forma tão negativa, que levou Seligmann-Silva a redigir¹⁷¹ uma contrarresenha sobre a fraude. O motivo para essa movimentação era que o livro tratava-se de uma ficção. O nome verdadeiro de Wilkomirski era Bruno Döessekker, que tampouco era judeu e somente havia conhecido os campos de concentração na qualidade de turista e de estudioso. Essa situação levou teóricos e pesquisadores a perceberem que “nunca um testemunho das atrocidades nazistas tinha atingido o detalhamento que essa obra contém” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 113). Sobre isso, é possível comparar *Fragmentos* com a obra *É isto um homem?* (1985)¹⁷², de Primo Levi¹⁷³, que nada acrescentou quanto a detalhes atrozes, preferiu fornecer matéria para um estudo de determinados aspectos da alma humana. Vale lembrar que o autor italiano foi deportado em 1944 para Auschwitz. Com ele, 650 judeus. Desse total, sobreviveram Levi e apenas outras três pessoas.

Antes de a farsa ser descoberta, *Fragmentos* havia rendido oportunidades, publicidade e lucro a Wilkomirski, que virou um “escritor sensação” em vários países. O autor se tornou porta-voz de organizações de crianças que sobreviveram ao Holocausto, proferindo palestras em associações judaicas de diversos países. Além disso, ele chegou a ser ouvido por psiquiatras e especialistas. Sua obra passou a ser considerada superior ao *Diário de Anne Frank*, de acordo com o Instituto de Pesquisa sobre o Anti-semitismo de Berlim, uma vez que Wilkomirski trazia relatos de horror e uma realidade mais “palpável” do que as memórias de Frank. Ruth Klüger (2009), em seu artigo “Verdade, mentira e ficção em autobiografias e romances autobiográficos”¹⁷⁴, destaca que Wilkomirski recebeu o Prêmio do Holocausto da Federação Judaica da França em Paris, além de participar de um filme sobre a sua vida para a televisão. Esse

¹⁷¹ Antes de a fraude ser exposta, Seligmann-Silva havia escrito uma resenha elogiosa a *Fragmentos*: “Quando o tempo para: fragmentos de uma infância”. Mais delineações em: SELIGMANN-SILVA, Márcio. Quando o tempo pára: fragmentos de uma infância. In: _____. *O local da diferença*. Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Editora 34, 2005. p. 107-112.

¹⁷² LEVI, Primo. *É isto um Homem?* São Paulo: Editora Rocco, 1985.

¹⁷³ *É isto um homem?* foi o primeiro livro que Levi publicou. Seu testemunho foi escrito logo após a volta ao lar, ao sobreviver durante um período no campo de concentração. A obra, contudo, foi recusada pelas grandes editoras italianas. Ele somente conseguiu publicá-la, posteriormente, por meio de uma pequena editora, em 1947. *É isto um homem?* passou despercebido, inicialmente, porque ninguém queria ouvir falar sobre o assunto do qual tratava a obra. O livro seria publicado pela editora *Einaudi* em 1958, numa edição revisada e ampliada; a partir daí, começa a ser traduzido. Levi publicou seu segundo livro, *A trégua*, em 1963. Ele também publicou *Os afogados e os sobreviventes* um ano antes de sua morte, em 1987.

¹⁷⁴ KLÜGER, Ruth. “Verdade, mentira e ficção em autobiografias e romances autobiográficos”. In: GALLE, Helmut et al. (Org). *Em primeira pessoa*: abordagens de uma teoria da autobiografia. São Paulo: Annablume: Fapesp: FFLCH: USP: 2009. p. 21-30.

sobrevivente, bem como sua história, era um “achado literário”. Um testemunho que emocionava especialistas, leitores e toda uma comunidade judaica.

Fragments, no entanto, passou rapidamente de um testemunho pungente a uma ficção “nem tão boa assim”. Wilkomirski foi considerado uma fraude:

Em 1998, um minucioso jornalista suíço descobriu provas de que a história toda havia sido mancomunada. Wilkomirski nem sequer era judeu. Havia nascido em uma cidadezinha da parte francesa da Suíça e sua mãe o havia dado para adoção por ser filho ilegítimo. Assim, ele passou um tempo em um orfanato — o orfanato tem um papel importante no livro — até ser adotado por um casal suíço economicamente estável em Zurique. A história da vida dele se passa inteira e ininterruptamente na Suíça. A história de seus anos sofridos é mera invenção, quer seja baseada em fraude dolosa, quer seja baseada em delírios paranóicos ou, no meu ponto de vista, uma combinação dos dois (KLÜGER, 2009, p. 23).

Após a descoberta de que Wilkomirski havia inventado sua passagem pelos campos de concentração, sua editora se defendeu dizendo que houve dúvidas sobre a veracidade do relato, sendo o autor advertido durante a produção da obra, inclusive, no que tange às possibilidades de suspeitas quanto a isso em sua autobiografia. “Chegaram a parar as máquinas e a enviar um informante a Israel para consultar historiadores e psiquiatras. Receberam respostas satisfatórias e pediram que o autor escrevesse um posfácio sobre a autenticidade da obra” (KLÜGER, 2009, p. 23). Percebe-se que a editora fez o possível para transmitir a responsabilidade sobre o que foi afirmado como autobiográfico diretamente ao escritor, isentando-se da culpa pela fraude. Logo, a finalização do livro seguiu seu curso. Klüger salienta, contudo, que os profissionais consultados pela editora não poderiam comprovar que os fatos narrados eram efetivamente baseados em acontecimentos reais da vida de Wilkomirski. O que atestaram era apenas a “plausibilidade dos relatos” (KLÜGER, 2009). Dessa forma, a editora assumiu o risco.

Em sua defesa, Wilkomirski afirmou que as memórias continuavam sendo dele. Não havia a possibilidade de mudá-las. Se pensarmos no estudo de Sigmund Freud (1976)¹⁷⁵ sobre lembranças infantis, a maioria delas é mascarada porque é mesclada a outro tipo de lembrança, vivida em um momento diferente. Freud defende o conceito de lembrança encobridora, ou seja, “aquela que deve seu valor enquanto lembrança não a seu próprio conteúdo, mas às relações existentes entre aquele conteúdo e algum outro, que foi suprimido” (FREUD, 1976, p. 351). Assim, muitos psicanalistas e críticos

¹⁷⁵ FREUD, Sigmund. Lembranças encobridoras. In: _____. *Primeiras publicações psicanalíticas*. Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. III (1893-1899), p. 333-354.

poderiam concordar com Wilkomirski. Aquela “memória” talvez estivesse fixada na mente do escritor, independentemente de ele a ter vivido ou não. Em seu posfácio, o autor de *Fragmentos* defende que “a verdade sancionada pela justiça é uma coisa, a verdade de uma vida é outra” (WILKOMIRSKI, 1998, p. 143). Ou seja, a verdade oficial não necessariamente precisa ser a verdade que foi falseada, a criação dessa identidade inventada que ele afirmou ser a dele. O que é comprovado é que Wilkomirski nunca esteve em um campo de concentração, a não ser quando foi visitá-lo para pesquisar a história que estava prestes a escrever. Essa afirmação também consta em seu posfácio. Ele admite ter se debruçado durante anos nessa pesquisa, viajado a diversos lugares onde a história se passou, conversado com especialistas, historiadores e reunido fragmentos de memórias, organizando-os na escrita a fim de que pudesse transformá-los numa narrativa cronológica da vida dessa criança, vítima do nazismo.

A farsa de Wilkomirski dividiu alguns críticos, dentre eles os historiadores mais jovens. Segundo Klüger, a defesa destes era de que “até mesmo a história escrita por historiadores é uma questão de construção em que intrinsecamente não se pode confiar” (KLÜGER, 2009, p. 24). Seria um argumento plausível, se não fosse o tema tratado por Wilkomirski: o Holocausto.

Os leitores que se envolveram intimamente com o livro *Fragmentos* e o recomendaram aos amigos sentiram-se enganados e com raiva, da forma como nos sentimos somente em relação às notícias diárias. Ou passaram a se perguntar como se deixaram enganar por esse tipo de *kitsch* ou *trash*. Será que havia algo de errado com suas habilidades críticas e emocionais? Tiveram vergonha do entusiasmo que sentiram e tiveram vontade de engolir as palavras que disseram. E, por outro lado, houve outras pessoas que continuaram a defender o livro com o argumento de que se era uma boa autobiografia, deve ser um bom livro de ficção, pois o texto continuava o mesmo. O gênero, afirmam, independe do mérito literário.

Eu só li o livro depois de a fraude ter sido descoberta e o achei cansativo, repleto de clichês. O texto medíocre e a perspectiva da criança, pouco convincente. Mas, eis o que me fascina. A autobiografia, sustento, é a forma mais subjetiva de historiografia. É história na primeira pessoa do singular. Por necessidade, contém informação que não pode ser comprovada — pensamentos e emoções — e é frequentemente confundida com um romance. De fato, a autobiografia situa-se na fronteira que divide a história e a literatura imaginativa. E, na fronteira entre países, os habitantes de cada um dos lados normalmente falam ambas as línguas. Mas, se me permitem continuar com a metáfora, cada uma das cidades claramente pertence a um desses países, e a autobiografia pertence ao país da história. [...] A distância entre uma cidade e a outra às vezes pode ser percorrida a pé, mas, mesmo assim, ainda estaríamos indo de um país a outro, cruzando a fronteira (KLÜGER, 2009, p. 24-25).

Um tema como o Holocausto, uma barbárie inenarrável, próxima ao nosso tempo, certamente afetará os leitores enquanto a história dos horrores desse genocídio

se mantiver viva na memória das pessoas, por ser um assunto muito sensível. Dessa forma, um romance sobre um sobrevivente imaginado não teria o mesmo impacto que o testemunho de uma pessoa que passou a infância em campos de concentração e ainda sobreviveu para contar, narrando minuciosamente episódios cruéis com riqueza de detalhes. São horizontes de expectativas diferentes. Ao ler a obra como se fosse literatura de testemunho, a recepção de Seligmann-Silva foi de admiração, perplexidade. Em contrapartida, Klüger, já sabendo da farsa, não esperava tanto da obra porque, supostamente, possuía certo “preconceito” em relação à narrativa em questão. Sobre isso, ela esclarece que a distância entre verdade oficial e verdade de uma vida não faz sentido para o leitor, já que ele “quer” distinguir entre identidade narrada e identidade histórica. “Porque [...] em uma autobiografia, o autor e o narrador são um. Ao ler um romance, por outro lado, sempre pressupomos que o narrador não se confunde com o autor” (KLÜGER, 2009, p. 25).

Se o livro é fruto de anos de pesquisa, o empreendimento de Wilkomirski não poderia ser lido como literatura? Afinal de contas, ele testemunhou por meio da memória alheia, fez seu trabalho de campo, buscou a história, as evidências, e depois criou sua matéria ficcional, atribuiu sua identidade de narrador e de autor ao personagem principal, o sobrevivente. De acordo com Klüger, muitos leitores que se impressionaram com *Fragmentos* na primeira vez, acreditando ser um testemunho real, não se impressionaram na segunda leitura, sabendo da fraude. Nesse bojo, inclui-se Seligmann-Silva, que afirma crer que o relato beira o mau gosto. Para Klüger, a razão se dá pelo fato de que os leitores encaram um texto, geralmente, de forma diferente quando acreditam que se trata de história e quando o texto é tratado como ficção (KLÜGER, 2009). Ainda que as palavras sejam as mesmas, a mudança de gênero contribui para outra recepção do texto.

Nosso juízo estético depende das circunstâncias que envolvem o texto. E isso ocorre porque juízos de valor não são absolutos. Relatos falsos não viram literatura quando se descobre que foram inventados. Mentiras não são ficção. Mas, é plausível que seja *kitsch*, é uma das características mais conhecidas — até, é claro, que passemos a vê-lo sob a óptica da pseudoplausibilidade (KLÜGER, 2009, p. 25).

E se os relatos de Wilkomirski, narrados como se tivessem acontecido com ele, fossem memórias de outras crianças? Poderíamos considerar plágio? A retirada de uma voz autobiográfica autêntica funciona como uma rasteira no espectador, em virtude de o relato ser, resumidamente, uma reconstrução das experiências de outras pessoas. Caso o

narrador, em primeira pessoa, admitisse que não há ligação com o sujeito que assina o livro e que este apenas utiliza as palavras em favor do outro, para contar o testemunho daquele que não sobreviveu ou que não consegue expressar o trauma por meio de suas próprias palavras, a recepção seria diferente. O leitor não sentiria que “foi enganado”. Acredito, contudo, que o fazer literário não deve se resumir a definições bem delimitadas. Os gêneros servem para classificar, mas não necessariamente dão conta de tudo. A autoficção, vale lembrar, é um exemplo disso: quando categorizada como gênero, sua definição não é suficiente. A questão não é explicar exatamente quais são as regras do jogo, mas dizer como criá-las na obra, qual é a postura no paratexto e além dele, como o autor se responsabiliza pela narrativa. Não significa afirmar que um livro catalogado como autobiográfico não se mescla com a ficção. A questão não é essa. Uma das falhas de Wilkomirski foi a de reafirmar a identidade literária como identidade jurídica e social, ludibriando as pessoas para que seu livro fosse sucesso de vendas.

Sobre o encadeamento de gêneros nas obras, Klüger traz o exemplo do livro de Philip Roth, que mistura acontecimentos históricos e imaginados sem separar estes daqueles:

The Plot Against America [...] é o contrário de uma autobiografia confiável, porque é uma utopia, ou melhor, uma distopia. Por um lado, aprendemos como é crescer na parte judaica de uma cidade de tamanho médio no estado de Nova Jérsei, no final dos anos 30, e Philip Roth nos dá relances de fatos reais daquele período. Além disso, ele fornece um apêndice em que arrola e ilustra, com detalhes enciclopédicos, as personalidades públicas que aparecem no seu romance.

E, de repente, há uma inversão, quando o ano de 1942 passa a ser ficção. O que realmente aconteceu foi que, é claro, Franklin Roosevelt foi eleito presidente pela terceira vez, fato sem precedentes. No livro de Roth, quem vence as eleições é o famoso aviador Charles Lindbergh, o primeiro homem a cruzar o Atlântico em vôo solo. Ele admirava os nazistas e recebeu uma medalha kitsch de Hermann Göring [...]. Por dois anos os Estados Unidos, de acordo com o romance, são um estado fascista incipiente. O leitor sente-se irritado e estimulado pelo constante movimento de idas e vindas do que realmente aconteceu durante aqueles anos e a imaginação de Roth. Se, por um lado, ele facilita nossa tarefa, principalmente com o apêndice que eu consultei durante toda a leitura, por outro, ele a dificulta, pois não podemos, nem por um minuto sequer, esquecer que se trata de um jogo, de um quebra-cabeça, ainda que um quebra-cabeça sério em que realidade e ficção se misturam. Ele nos leva a pensar que essa mistura é de certa forma perigosa, ilícita e um pouco louca. [...] Certamente, as diferenças estabelecidas, elaboradas e retiradas dão ao leitor algo em que pensar, não apenas sobre política, mas também sobre epistemologia e estética (KLÜGER, 2009, p. 27-28).

Fabular com a finalidade de preencher lacunas da memória não é o problema. Tampouco ficcionalizar a história. Esses elementos fazem parte do fazer literário. A questão é que Klüger cita Roth como exemplo da possibilidade na narrativa. Roth, em

momento algum, se identificou como vítima de um genocídio. Wilkomirski/Döessekker, por outro lado, mesmo depois de revelada a farsa de *Fragmentos*, afirmou e reafirmou sua identidade falsa diversas vezes. Diante disso, Seligmann-Silva escreveu:

Como ler os *Fragmentos* como se se tratassem de uma ficção? Basta tentar para que o leitor se depare com uma obra que não funciona mais e até mesmo beira o mau gosto: o que se espera e se acha admissível na leitura de uma obra autobiográfica de um menino que conheceu Auschwitz e Majdanek, torna-se imediatamente má literatura de ficção (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 116).¹⁷⁶

A carreira de Wilkomirski/Döessekker como escritor não foi adiante. O escândalo certamente ofuscou qualquer possibilidade de ascensão na profissão. Como conferir credibilidade a Wilkomirski/Döessekker? A falha grave não foi apenas a de se apresentar, no romance, como um sobrevivente, mas a de performar além do livro que aquelas eram suas memórias verdadeiras. O escritor apresentou uma identidade falsa também no epitexto. Ele representou o papel de Wilkomirski, uma testemunha¹⁷⁷ do Holocausto. Enganou toda comunidade judaica, foi oportunista. Caso houvesse reivindicado a ficção desde o início, não haveria fraude. Isso porque a literatura de testemunho não é, segundo Jaime Ginzburg explica em seu artigo¹⁷⁸, “lugar dedicado ao ócio ou ao comportamento lúdico, mas ao contato com o sofrimento e seus fundamentos, por mais que sejam, muitas vezes, obscuros e repugnantes” (GINZBURG, 2011, p. 23). De acordo com Ginzburg, o século XX se apresentou como período pertinente ao testemunho, tendo em vista que foi marcado por duas grandes guerras:

O testemunho é necessário, nesse sentido, em contextos políticos e sociais em que a violência histórica foi muito forte, desempenhando papel decisivo na constituição das instituições. Nesses contextos, as diferenças de perspectiva entre os setores em conflito implicam em diferenças formais e temáticas nas concepções de escrita e em seus recursos institucionais de legitimação (GINZBURG, 2011, p. 27-28).

Ginzburg atenta para o conceito de real quando se discute literatura de testemunho. Segundo ele, “a vítima do testemunho não vê apenas o que é trivialmente

¹⁷⁶ SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura, testemunho e tragédia: pensando algumas diferenças. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005. p. 81-104.

¹⁷⁷ De acordo com Eurídice Figueiredo (2019) em seu artigo “A autoficção e o romance contemporâneo”, para um autor judeu, a memória da *Shoá* é próxima demais, mesmo que seus próprios ancestrais não tenham sido mortos. “Alain Finkielkraut (1980) considera que nenhum judeu tem o direito de se dizer filho de Auschwitz; ao mesmo tempo ele afirma que todos têm o dever de memória no sentido de honrar as vítimas do genocídio, sem teatralizá-lo, porém, do ponto de vista ético, parece mais justificável que um escritor judeu use esteticamente o trauma oriundo da experiência dos campos do que um escritor não judeu” (FIGUEIREDO, 2019, p.136).

¹⁷⁸ Para outras delineações sobre Literatura de Testemunho: GINZBURG, Jaime. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. In: SALGUEIRO, Wilberth (Org.). *O testemunho na literatura*. Vitória: Edufes, 2011. p. 19-29.

aceito. O que merece testemunho, em princípio, é caracterizado por uma excepcionalidade, e exige ser relatado. O real é entendido como traumático” (GINZBURG, 2011, p. 25-26). Ratificando essa afirmação, para evitar confusões sobre pontos-chave das discussões que envolvem a literatura de testemunho, Seligmann-Silva (2013)¹⁷⁹ realça dois tópicos fundamentais sobre esse gênero:

- (a) A literatura de testemunho é mais do que um gênero: é uma face da literatura que vem à tona na nossa época de catástrofes e faz com que toda a história da literatura — após 200 anos de autorreferência — seja revista a partir do questionamento da sua relação e do seu compromisso com o “real”.
- (b) Em segundo lugar, esse “real” não deve ser confundido com a “realidade” tal como ela era pensada e pressuposta pelo romance realista e naturalista: o “real” que nos interessa aqui deve ser compreendido na chave freudiana do trauma, de um evento que justamente resiste à representação (SELIGMANN-SILVA, 2013, p. 373).

Diante do trauma, o testemunho coloca-se sob a tutela da sua simultânea necessidade e impossibilidade. “O dado inimaginável da experiência concentracionária desconstrói o maquinário da linguagem. Essa linguagem entravada, por outro lado, só pode enfrentar o “real” equipada com a própria imaginação” (SELIGMANN-SILVA, 2013, p. 47). Assim, o indizível só pode ser desafiado a partir da arte, mas nunca totalmente submetido a ela. O conceito de testemunho traz a ideia de que testemunha-se, via de regra, algo de excepcional e que exige o relato:

Esse relato não é só jornalístico, reportagem, mas é marcado também pelo elemento singular do “real”. Em um extremo dessa modalidade testemunhal encontra-se a figura do mártir — no sentido de alguém que sofre uma ofensa que pode significar a morte —, termo que vem do grego *mártur* e significa testemunha ou sobrevivente (como o *superstes* latino). Devemos, no entanto, por um lado, manter um conceito aberto da noção de testemunha: não só aquele que viveu um “martírio” pode testemunhar; a literatura sempre tem um teor testemunhal (SELIGMANN-SILVA, 2013, p. 47-48).

Percebe-se, na narrativa testemunhal, uma tentativa de representatividade do coletivo. Em *Lembrar Escrever Esquecer*, Jeanne-Marie Gagnebin (2006)¹⁸⁰ reforça o que foi dito por Seligmann-Silva, de que testemunha não é somente aquele que viu com seus próprios olhos, porque testemunha é também aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e

que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não

¹⁷⁹ SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, Memória, Literatura* - O testemunho na era das catástrofes. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2013.

¹⁸⁰ GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed.34, 2006, p. 57.

repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente (GAGNEBIN, 2006, p. 57).

Com *Fragmentos*, Wilkomirski/Döessekker até problematiza a questão do trauma e da memória coletiva por apresentar um falso testemunho com a finalidade última de privilegiar apenas a experiência estética. Após a “frustração” com a farsa de Wilkomirski/Döessekker, os pesquisadores de literatura de testemunho prometeram ficar bem atentos quanto aos relatos muito precisos e detalhados de sobreviventes do Holocausto. “De agora em diante, os estudiosos da *Shoah* serão mais cautelosos” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 114).

4.1 QUANDO A VIDA PODE VIRAR UM (MAU) ROMANCE

Como dito nos capítulos anteriores, Lejeune defendeu, em sua trilogia sobre o *Pacto Autobiográfico*, que uma solução para definir a separação entre o vivido e o imaginado seria um contrato firmado entre autor e leitor sobre a veracidade dos fatos narrados, conforme discutido no segundo capítulo desta tese. Tal contrato seria sacramentado pelo nome próprio do autor, assinado na capa de sua autobiografia. Dessa forma, se o autor assina sua autobiografia, presume-se que conta a verdade. Tal argumentação foi confrontada por Doubrovsky e por outros teóricos, que demonstraram a impossibilidade desse contrato de verdade, começando pela prática autoficcional. Poderia a recepção sobre um fato não-verdadeiro mudar de acordo com a classificação do livro? Antes lido como uma obra de testemunho, o livro deixaria de ser interessante ou até mesmo não provocar o mesmo impacto na leitura se fosse tratado como um romance? Vimos que, no caso de *Fragmentos*, a recepção mudou completamente a partir da descoberta da farsa e da mudança de gênero. O que era um livro de testemunho singular adquiriu um “selo de ficção ruim”, segundo Klüger.

Quando um historiador escreve sobre relatos “não-verídicos” como se de fato tivessem acontecido, a ideia que se tem é a de que ele está mentindo? Na opinião de Lalive, sim. O autor destaca que a diferença entre o historiador e o romancista é a de o que escritor de literatura, ao escrever sobre fatos que não aconteceram, entende que ele os ficcionaliza. Em contrapartida, ao mesclar a interpretação de um fato ocorrido com a ficção, sem reivindicá-la, assim como o fez Besson, a reação sobre tal escrita nem sempre é positiva, culminando, em alguns casos, em um ataque à privacidade dos

personagens ali relatados, como o ocorrido com o casal Villemin, por exemplo, discutido no terceiro capítulo.

Lalive afirma que quando um crítico ou um historiador cometem erros, tais falhas são, muitas vezes, mais bem aceitas que aquelas cometidas por um romancista:

O escritor científico, em resumo, na maior parte das ciências exatas e, sobretudo, talvez, nas ciências humanas, parece gozar de um verdadeiro “direito ao erro” (solução ainda mais necessária para que o juiz não seja menos falível do que o homem da ciência). Isso, desde que um erro voluntário seja sempre uma falha e uma falha grave que possa envolver a responsabilidade de seu autor, mesmo que o dano seja pequeno. Por outro lado, um erro inadvertido, por negligência, poderia envolver a responsabilidade civil do escritor, mesmo que o dano seja pouco significativo. Em todos esses casos, o ponto delicado será a demonstração do nexo de causalidade. [...] Aqui, novamente, os princípios gerais de responsabilidade delituosa têm todo o seu efeito, mas devem ser aplicados à luz da situação e da atividade particular do crítico [...]. Para cumprir seu dever profissional, como sabemos, o repórter de notícias deve ser capaz de chegar à difamação, desde que relate fatos reais de interesse público. Sua liberdade, de acordo com nossa jurisprudência, é limitada pela própria missão da imprensa, que consiste, de acordo com a fórmula conhecida, em informar objetivamente o público sobre fatos de interesse geral. O crítico nem sempre relata fatos, verdadeiros ou falsos; não se limita a informar o público sobre atividades literárias ou artísticas. Também expressa opiniões, cuja sinceridade certamente não demonstra precisão. Os julgamentos de valor não são suscetíveis à prova da verdade. Nesta delicada busca de equilíbrio, a jurisprudência é, de uma maneira geral, suficientemente boa para críticas e com razão. As “regras do jogo” ainda devem ser respeitadas, ou seja, o escritor permanece no campo da arte, sem introduzir elementos estrangeiros. Por esse motivo, o crítico goza de uma imunidade real¹⁸¹ (LALIVE, 1986, p. 204-206).

O que Lalive expõe é possível verificar a partir do caso de Besson, condenado por ficcionalizar um acontecimento trágico, mas sem reivindicar a ficção, defendendo

¹⁸¹ “L’*écrivain scientifique, en résumé, dans la plupart des sciences exactes et surtout, peut-être, dans les sciences humaines, paraît jouir d’un véritable «droit à l’erreur» (solution d’autant plus nécessaire que le juge n’est pas moins faillible que l’homme de science). Ceci, sous réserve, pourtant, du fait qu’une erreur volontaire est toujours une faute, et une faute grave qui pourra engager la responsabilité de son auteur, même si le dommage était peu important. A l’inverse, une erreur involontaire, par négligence, pourrait engager la responsabilité civile de l’écrivain, en particulier si le préjudice était important. Dans tous ces cas, le point délicat sera la démonstration du lien de causalité. [...] Ici encore, les principes généraux de la responsabilité délictuelle ont leur plein effet, mais doivent être appliqués compte tenu de la situation et de l’activité particulières du critique [...]. Pour remplir son devoir professionnel, on le sait, le journaliste d’information doit pouvoir aller jusqu’à la diffamation, à condition de rapporter des faits vrais, dans l’intérêt général. Sa liberté, selon notre jurisprudence, est limitée par la mission même de la presse, qui consiste, selon la formule connue, à renseigner le public objectivement sur des faits d’intérêt généraux. Le critique, lui, ne rapporte pas toujours et seulement des faits, vrais ou faux; il ne se borne pas à informer le public sur l’activité littéraire ou artistique. Il exprime aussi des opinions, dont la sincérité ne démontre certes pas l’exactitude. Les jugements de valeur ne sont pas susceptibles de la preuve de la vérité.*

Dans cette délicate recherche d’un équilibre, la jurisprudence fait, d’une manière générale, la part assez belle à la critique, et ceci à juste titre. Encore faut-il que soient respectées les «règles du jeu», c’est-à-dire que l’écrivain reste sur le terrain de l’Art, sans y introduire des éléments étrangers. Sur ce terrain, le critique jouit d’une véritable immunité.”

seu trabalho como um estudo, cuja opinião sobre o desfecho da investigação acerca da morte do filho do casal Villemin levava a crer que a mãe havia matado a criança e que o pai era cúmplice, acobertando-a. Para a opinião pública e para a justiça francesa, não cabia a Besson o papel de reinventar a história e transformar o seu final não elucidado em arte sem a permissão da família, uma vez que ele utiliza dados e nomes verdadeiros desta. Se o objetivo era se inspirar em Truman Capote¹⁸², na prática, o trabalho foi além das fronteiras do jornalismo literário, culminando num atentado à vida privada, seguido de difamação.

Caso Besson fosse um historiador e tivesse assumido o erro de identificar seus personagens e seguir com a escrita sem o consentimento deles, argumentando que não haveria uma intencionalidade em prejudicar os pais do falecido Grégory, na linha do pensamento de Lalive, Besson teria recebido mais clemência como historiador que como romancista. Para Klüger, a relação entre historiador/escritor literário, bem como as tramas entre história/literatura são complexas. O romance autobiográfico e o romance histórico, por exemplo, apresentam diversos problemas: “o romancista apela, em certas partes do livro, ao nosso conhecimento prévio e quer que lancemos mão de tudo aquilo que sabemos antes de abrir o livro e fazer a leitura da sua versão dos fatos” (KLÜGER, 2009, p. 21). Dessa forma, nos romances históricos clássicos, como *Guerra e Paz*, de Tolstói, obra que a autora cita, não faria sentido caso um fato histórico, como Napoleão ter invadido a Rússia, não tivesse acontecido. O mesmo ocorre com o romance autobiográfico: “também deriva do nosso conhecimento [...] de que pelo menos uma parte da narrativa é verdadeira” (KLÜGER, 2009, p. 21). E se há um pouco de licença poética do autor, que não se compromete totalmente com a precisão histórica? O leitor se incomoda com esse “desvio” do “suposto contrato de verdade”? Esse incômodo de fato ocorre conforme nos aproximamos do nosso tempo e ou de questões consideradas importantes. As obras sobre o Holocausto são um exemplo forte de como os leitores se indignam quando descobrem que a “realidade foi alterada” (KLÜGER, 2009). Essa indignação acontece quando o autor evidencia, desde o início, que seu trabalho trata de um relato “verdadeiro”, ou seja, baseado em fatos reais. O que isso quer dizer? Espera-

¹⁸² Truman Capote foi um escritor, roteirista e dramaturgo que ficou conhecido por diversos trabalhos, entre eles *A Sangue Frio* (1965), obra classificada como jornalismo literário, um estilo de produzir matérias jornalísticas, que é considerado por teóricos como um híbrido entre jornalismo e literatura, “com todos os pontos positivos das duas linguagens”, segundo o professor de jornalismo literário da Universidade Presbiteriana Mackenzie André Santoro (2014). Mais informações em: <<http://tede.mackenzie.br/jspui/handle/tede/2347>>. Acesso em: 19 mai. 2019.

se que, após o autor evocar que se trata de uma história que realmente aconteceu, salvo algumas interferências da ficção, o leitor não esteja sendo “enganado”, como ocorreu no caso de Wilkomirski/ Döessekker.

Com exceção do testemunho e ou da autobiografia, muitos escritores recorrem à ficção para escrever sobre seu ambiente, usando suas vidas como inspiração. “A minha vida daria um romance!” é o que dizem ou pensam alguns escritores que se aventuram a colocar no papel as suas vivências. O problema é que muitas vezes essas inspirações culminam num “mau romance ou de gosto duvidoso”, uma ficção que não funciona, de acordo com Leyla Perrone-Moisés (2016).¹⁸³ Para a autora, a crítica literária ainda identifica as obras de acordo com seus gêneros literários: poesia, prosa, ensaio, crônica, ficção, biografia etc. A ficha obrigatória de classificação das obras é um desafio, uma vez que, “se há algo indiscutivelmente novo na produção literária atual, é a mistura de gêneros, ou sua indefinição” (PERRONE, 2016, p. 12). A prosa de ficção é fortemente presente na produção literária e tem se mostrado capaz de absorver todos os gêneros tradicionais (PERRONE, 2016). Vale ressaltar que, acerca da progressão numérica da prosa de ficção em relação à poesia, Perrone explica que isso se deve às traduções, que costumam ser mais fáceis para a primeira do que para a segunda.

Sendo assim, o romance, gênero proteiforme, tem sido usado como uma obra de arte desde sua gênese. Por outro lado, escritores também fazem seu uso para criar escândalos travestidos de ficção, projetados para tratar de assuntos sérios, com personagens inspirados em pessoas anônimas e ou famosas.

O material das colunas de fofoca e das grandes tragédias é o mesmo (ambas tratam de incesto e morte provocada, paixões avassaladoras e inveja entre amigos e parentes). Os autores podem usar sua história de vida para expor seus amigos e parentes ou para jogar uma luz duradoura sobre a condição humana. Certamente, muitas obras literárias aclamadas não teriam sido publicadas, e talvez nem mesmo escritas, se fossem aplicados os mesmos padrões usados em relação ao romance *Esra* (KLÜGER, 2009, p. 29-30).

O romance alemão em questão, *Esra*,¹⁸⁴ publicado em 2003, foi inspirado na realidade de seu autor, Maxim Biller. A obra chegou a ser considerada pelo Superior Tribunal da República Federal da Alemanha como um livro próximo demais da realidade. *Esra* teve sua venda e distribuição proibidas pela justiça, ainda que Biller gozasse de certo prestígio enquanto jornalista e escritor literário. Assim como muitos

¹⁸³ PERRONE-MOISÉS, Leyla (2016). *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras.

¹⁸⁴ BILLER, Maxim: *Esra*. Roman. Köln, 2003.

escritores franceses que foram processados por “invasão à privacidade” contra pessoas retratadas como personagens em seus romances, Biller teve o mesmo destino em território alemão.

O problema é que Biller se inspirou em um caso amoroso que teve com uma mulher facilmente identificável para compor a história de seu romance. Na obra, a personagem com quem se relaciona ganhou um prêmio do cinema alemão. Sua ex-companheira da vida real, coincidentemente, foi aclamada com o mesmo prêmio, o que permite a identificação dela com a personagem do romance. A mulher, ao saber do empreendimento de Biller, resolveu processá-lo. A justiça alemã concedeu a sentença em favor da ex-companheira do escritor sob o argumento de que o livro violava seu direito à privacidade e atentava contra a sua dignidade de ser humano.

Antes da decisão, contudo, a jurisprudência alemã precisou enfrentar o mesmo desafio da jurisprudência francesa, uma vez que a constituição da Alemanha diz que “a dignidade humana é inviolável”, mas também dispõe que a “arte é livre”. *Esra* era a arte ofendendo a dignidade de uma pessoa. De acordo com Klüger:

Isso atinge o âmago da minha convicção de que ficção e não-ficção são categorias distintas, e que a autobiografia pertence a uma, ao passo que o romance autobiográfico à outra. Minha primeira reação foi afirmar que a decisão do tribunal estava errada. *Esra* é um romance. Se o autor diz: “Isso é um romance”, ele nega a relação com a realidade. Ele afirma: “É minha invenção”, não importa em que se baseou. Mas ao examinar o caso mais de perto, e principalmente após falar com um advogado especializado em direitos autorais e matérias afins, percebi que meu ponto de vista poderia estar predominantemente baseado em considerações abstratas, e eu poderia não estar alcançando a complexidade de casos reais tal como esse caso do romance *Esra*. O judiciário alemão decidiu que o direito à privacidade [...] se sobrepõe à liberdade artística. Surpreendentemente, não teve importância o fato de os acontecimentos relatados serem “verdadeiros”, de terem realmente acontecido. Se aconteceram, violam o direito individual à privacidade; se não aconteceram, é uma forma de crime contra a honra, tendo a mesma natureza que as mentiras contadas em revistas de celebridades. Havia ainda um fato agravante no caso da obra de Biller: a heroína tinha uma filha de 14 anos que, tanto no livro como na vida real, sofria de uma doença incurável. Mas, na vida real, não sabia que ia morrer e ficaria sabendo, ao ler o livro, que não tinha mais muito tempo de vida. Isso parecia muito cruel. Peter Raue, o advogado [...] disse: “Isso atinge o âmago do direito da privacidade”. Na qualidade de acadêmica, eu ainda gostaria de afirmar que o autor renuncia à alegação de dizer à verdade, de ser juridicamente levado “a sério” e por esse preço ele adquire o direito de lidar arbitrariamente com os fatos que o inspiraram (KLÜGER, 2009, p. 28-29).

Biller conviveu com a filha de sua ex-companheira. Findada a relação amorosa, o escritor, sabendo que a adolescente estava doente, retrata uma criança que está morrendo em seu livro. Independentemente de se a jovem de verdade morrerá ou não, não é por meio do livro que ela teria que descobrir. Sabemos que se trata de um

romance, mas a partir do momento em que Biller se inspira na própria vida e cria personagens biográficos rastreáveis, nesta situação, está ferindo a dignidade de sua ex-companheira e invadindo a privacidade dela e de sua filha. “E se o autor inventar uma cura milagrosa? [...] como me sentiria se a filha fosse minha? Será que eu ainda estaria argumentando no papel de crítica literária ou estaria indignada com que o autor, meu amante ou ex-amante fez com o estado de espírito de minha filha?” (KLÜGER, 2009, p. 29).

Casos como o de Biller e de Wilkomirski/Doëssekker, um romance sobre uma experiência real e uma falsa memória reafirmada como vivida, suscitam não apenas questões jurídicas, mas também éticas. Em momento algum esses escritores, bem como aqueles que foram citados no segundo e no terceiro capítulo, foram obrigados a escrever essas histórias. Tampouco foram censurados. Afinal, a literatura permite “dizer tudo”. Seus projetos de escrita, todavia, foram pensados, elaborados, estudados a fundo. As ideias literárias não foram concebidas de forma ingênua. As obras não foram feitas por acaso, não foram acidentais. Há, por trás desse labor literário, uma concepção editorial vigorosa, pautada no mercado, no público-alvo, na publicidade e na crítica. Isso nos faz refletir acerca de uma “responsabilidade, um fazer ético” do escritor, uma vez que a justiça, tal como demonstrado, não dá conta de fornecer soluções para essas questões, julgando cada caso a partir de fatores por vezes incongruentes.

4.1.1 Liberdade e responsabilidade ética

No texto “Ética e violência ou a ética como ideologia”, Marilena Chaui (2003)¹⁸⁵ explica que o agente ético e político se encontra entre dois poderes exteriores que o fazem seguir de maneiras opostas: a necessidade o obriga a seguir leis da natureza e regras sociais e históricas. Por outro lado, o agente ético e político é lançado em direções contrárias imprevisíveis pela contingência. “No caso da ética e da política e, portanto, da história, a necessidade foi produzida pela própria ação livre do agente que transformou um contingente num possível e ao realizar esse possível o transformou em necessário” (CHAUI, 2013, p. 251).

¹⁸⁵ CHAUI, M. de S. Ética e violência ou a ética como ideologia. *Teoria e Debate*. Conferência proferida no Departamento de Filosofia, FFLCH/ USP, 2003.

Mas o que é ética? Não é raro notar confusões entre moral e ética. A diferença entre as duas reside no fato de que a primeira é normativa, enquanto a segunda não precisa, necessariamente, seguir regras: “uma ética normativa pensa a ação sob a forma de deveres e obrigações; uma ética não normativa estuda as ações e as paixões humanas em vista da felicidade tomando como critério as relações entre razão e a vontade no exercício da liberdade” (CHAUI, 2013, p. 251). Independentemente de a ética ser ou não normativa, ressalta-se que não é possível haver ética sem a fundamentação das ideias de agente ético, ação ética e valores éticos. Para Chauí, o agente ético é visto como “sujeito ético”, ou seja, como um ser que pensa, raciocina, capaz de escolher o que faz, além de ser responsável por responder acerca de suas ações. Já a ação ética se caracteriza pelas ideias de bom e de mau, justo e injusto, balizada por valores que podem mudar de uma sociedade para outra. Dessa forma, uma ação somente pode ser ética se for consciente, livre e responsável:

A ação ética só é virtuosa se for livre, e só será livre se for autônoma, isto é, se resultar de uma decisão interior ao próprio agente e não vier da obediência a uma ordem, a um comando ou a uma pressão externos.

Como a palavra autonomia indica, é autônomo aquele que é capaz de dar a si mesmo as regras e normas de sua ação. Isso significa, em primeiro lugar, que o simples ato de escolha de uma ação não a define como uma ação livre, pois se a escolha foi causada por pressões externas ou por medo de punições, não será livre nem ética. Significa, em segundo lugar, que há um conflito entre a autonomia do agente ético e a heteronomia dos valores morais de uma sociedade: com efeito, esses valores constituem uma tábua de deveres e fins que, do exterior, obrigam o agente a agir de uma determinada maneira e, por isso, operam como uma força externa que o pressiona a agir segundo algo que não foi determinado por ele mesmo (CHAUI, 2013, p. 252).

Dessa forma, o agente age em conformidade com o outro, que lhe é exterior e que fundamenta a moral de sua sociedade. O conflito, por sua vez, somente pode ser resolvido se o agente se reconhecer como autor desses valores ou das regras morais de uma sociedade, pois assim será autônomo. Por isso, as diversas éticas filosóficas buscam solucionar “o conflito entre a autonomia do agente e a heteronomia de valores e fins, propondo a figura de um agente racional livre universal com o qual todos os agentes individuais estão em conformidade e no qual todos se reconhecem como instituidores de regras [...]” (CHAUI, 2013, p. 253). Esse agente universal que se identifica como estabelecedor de normas e valores morais de uma sociedade é o homem ou a humanidade.

A ação apenas é ética quando realizar a natureza racional livre e responsável do agente e, também, se este respeitar a racionalidade e liberdade dos outros agentes. Dessa

forma, a ética é uma ação, pois só existe nos atos dos sujeitos individuais e sociais, definidos pelas relações e laços de sociabilidade humana.

Chauí destaca a importância do entendimento da expressão “realização da natureza do agente”. Isso porque para uma ação ser ética, faz-se necessário observar se esse agente é considerado livre, racional e responsável. A ideia para essa afirmação reside no contexto de que uma ação, fruto de impulso ou paixão, dificilmente é vista como racionalmente determinada, muito menos livre e responsável. Para exemplificar tal observação, Chauí recorre ao filme *A escolha de Sofia*, cuja protagonista é forçada por um soldado nazista a escolher qual dos dois filhos pequenos (um menino e uma menina) morrerá. Sofia, tomada pelo horror do campo de concentração, além de ficar abalada com a escolha que lhe é imposta, teme que as duas crianças morram se não tomar a decisão. De acordo com Chauí, essa escolha não é ética porque não é racional. Sofia decide-se levada pelo medo. Ela também não é livre porque parte do soldado, que a força com seu autoritarismo e brutalidade. A escolha tampouco é responsável, uma vez que ela não pode se responsabilizar por tal ato, ainda que tenha optado pela filha. Esse exemplo, segundo Chauí, nos leva “à questão da violência” (CHAUI, 2013, p. 253). O que o soldado fez com Sofia foi cruel. Como mãe, ela não queria escolher qual filho viveria ou morreria. Racionalmente, ela jamais tomaria esse tipo de decisão. “Na medida em que a ética é inseparável da figura do sujeito racional, voluntário, livre e responsável, tratá-lo como se fosse desprovido de razão, vontade liberdade e responsabilidade é tratá-lo não como humano e sim como coisa, fazendo-lhe violência” (CHAUI, 2013, p. 254).

Na atualidade, em tempos de escândalos políticos, denúncias de corrupção em diversos níveis que compõem as organizações sociais, fala-se bastante da crise de valores nas instituições e de uma necessidade de ética. Essa ética, contudo, não é um botão que liga e apaga quando necessário. Ela é uma “ação intersubjetiva consciente e livre que se faz à medida que agimos e que existe somente por nossas ações e nelas” (CHAUI, 2013, p. 254). Numa situação hipotética, se há um entendimento de que furar a fila não é correto, ao passar na frente de outra pessoa, eu faria isso consciente de que não estou agindo eticamente, ainda que encontre desculpas para justificar essa ação: estou com pressa, não posso esperar a minha vez no tempo que me cabe etc. A ação ética não foi abandonada, esquecida. Eu, sabendo que não era certo, decidi me responsabilizar agindo contra as “normas”, “regras”.

Para Chauí, “o retorno à ética” é uma panaceia geral. Esse “retornar à ética” configura-se como ideologia e não como ética. “Ela se apresenta como reforma dos costumes (portanto, como moralidade) e como restauração de valores [...] e não como análise das condições presentes de uma ação ética. Torna-se ideologia porque se volta para um passado imaginário em vez de compreender as exigências éticas do presente” (CHAUI, 2013, p. 255).

Ao ter seu livro proibido, Biller não foi censurado. Sua punição decorre do fato de não ter se responsabilizado pelo que escreveu, desde a preparação de seu projeto literário até a circulação e a divulgação de *Esra*. Podemos afirmar que ele deixou a ética de lado para conferir ao romance um toque mais realista e especulativo. A decisão de Biller foi racional, pensada, mesmo que, hipoteticamente, ignorasse particularidades sobre o direito constitucional à privacidade. E, por não se responsabilizar eticamente antes, no ato da escritura do texto, teve que lidar com as consequências, como a proibição das vendas do romance e a repercussão negativa em torno do escândalo. Wilkomirski/Doëssekker também se encaixa nessa análise. Sabendo que não era judeu, tampouco sobrevivente do Holocausto, ao mentir e enganar seus leitores, ele estava ciente de suas ações e, ao ser desmascarado, precisou se responsabilizar e arcar com os efeitos da fraude, devolvendo o dinheiro e os prêmios que recebeu indevidamente. Ainda que não tenha sido processado, Wilkomirski/ Doëssekker perdeu o prestígio na carreira literária.

No Brasil, casos como os de Biller e de escritores franceses são mais comuns no contexto das biografias. Os romances brasileiros lidos como autoficções também suscitam uma série de questões éticas, estéticas e mercadológicas, ainda que a quantidade de escritores processados por alguém que se sentiu prejudicado ao ser retratado num romance seja menos frequente que na França, por exemplo. Tratarei, a seguir, de alguns escritores contemporâneos brasileiros que circunscreveram suas obras no campo da escrita do eu.

4.2 AUTORES *VERSUS* PERSONAGENS

O que faz uma pessoa escrever e ou ler uma história de vida? Quais são as motivações que levam um escritor a empreender a tarefa de ordenar, organizar e

interpretar acontecimentos acerca de um sujeito, inserindo-o num contexto social, histórico, artístico e político? Biografias, autobiografias, autoficções, diários, memórias etc., a escrita de si se apresenta como uma forma de representação do itinerário da vida. O que se nota na contemporaneidade é que há abundância de produtores e de leitores nesse campo.

No que tange às biografias, Maria Helena Werneck (2014)¹⁸⁶ afirma, no artigo “Sobre a biografia no Brasil: historicidades e práticas de escrita”, publicado em 2014, que é por meio desse gênero que notamos as historicidades que impregnam o ato de admiração a partir do qual a escrita do biógrafo é praticada. “Ao se reconstituir a vida de um artista, percebe-se que através de sua obra nos é legado o dom de sua arte, ao qual devemos responder como devedores” (WERNECK, 2014, p. 15). O fato é que, enquanto as práticas autoficcionais apontam para questões éticas e jurídicas envolvendo a invasão de privacidade e a difamação de sujeitos anônimos e ou famosos em países como França, Alemanha, Peru, México, entre outros, no Brasil, a biografia, especialmente a não autorizada, tem sido o objeto de disputas judiciais entre celebridades ou seus familiares e escritores, em sua maioria jornalistas que atuam como biógrafos.

De acordo com Vera Follain de Figueiredo (2014)¹⁸⁷, no artigo “O livro da vida e as tramas da rede”, romance e biografia estão intimamente ligados desde o século XIX, em virtude do processo de privatização da vida e também pela visão da temporalidade como sucessão de etapas cadenciadas por uma lógica causal. Ambos compartilham uma forma biográfica, ou seja, existe um princípio biográfico na estrutura do herói, do protagonista da obra em questão:

O gênero biográfico, como o romance, é tributário do processo de individualização pelo qual, ao longo da modernidade, o homem se singulariza, criando uma consciência de si. Embora a escrita sobre a própria vida e a vida dos outros seja uma prática muito antiga, ganha feições específicas com a constituição do individualismo moderno, a partir do qual a lógica coletiva, regida pela tradição, deixa de se sobrepor ao indivíduo (FIGUEIREDO, 2014, p. 63).

Através do diálogo, o *eu* é constituído por meio de um processo contínuo de redefinições da identidade. Na biografia, o autor-criador é esse “outro” que mediará “a

¹⁸⁶ WERNECK, Maria Helena. “Sobre a biografia no Brasil: historicidades e práticas de escrita.” In: FUKELMAN, Clarisse. (org.). *Eu assino embaixo: biografia, memória e cultura*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014, p. 15-31.

¹⁸⁷ FIGUEIREDO, Vera Follain de. “O livro da vida e as tramas da rede.” In: FUKELMAN, Clarisse. (org.). *Eu assino embaixo: biografia, memória e cultura*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.

visão que tenho de mim”. Dentro de um sistema coletivo de compartilhamento de valores é o outro que entrelaçará a narrativa da sua vida com outras narrativas. Isso, claro, pensando numa biografia autorizada, entre aquele que narra e aquele que vive. Na literatura brasileira, muito se discute acerca dos impasses da biografia, envolvendo a questão ética inerente ao propósito de narrar a vida de uma pessoa com a finalidade de transformá-la em livro e comercializá-la. Segundo Figueiredo, ainda que a biografia sofra certos percalços, ela mantém seu grupo de leitores fiéis, além disso, desperta o interesse das editoras, principalmente quando retrata pessoas públicas. “Desde sua origem um gênero híbrido entre a história e a literatura, a biografia passou a ser, cada vez mais, disputada pelo campo jornalístico” (FIGUEIREDO, 2014, p. 70). Tal interesse pelos profissionais da comunicação está relacionado ao prestígio que lhes é conferido por serem especialistas da informação em uma sociedade que se apresenta como midiática. Logo, os jornalistas reivindicam para si a tarefa de narrar a vida das personalidades públicas como desdobramento do chamado jornalismo investigativo. Com dividendos em virtude da espetacularização da vida do sujeito, nota-se a relação cada vez mais próxima entre biografia e autoficção na contemporaneidade. Para Figueiredo,

aquele que narra passa a ser valorizado como lugar de ancoragem em meio à vertigem das mediações técnicas, sem que seu relato precise respeitar o pacto de uma referencialidade biográfica. Como não se trata do retorno de uma transparência entre o narrado e a realidade, abre-se espaço, então para a autoficção, que mantém o elo com o real em função de seu atrelamento à voz que narra, de sua autorreferencialidade, em contraste, por exemplo, com o anonimato das redes comunicacionais. Em meio à guerra de relatos, toma-se partido daquele que parte do indivíduo comum, não porque seja mais fiel aos fatos, mas porque tem a marca pessoal, constituindo um esforço voltado para a construção da memória, da identidade e do sentido (FIGUEIREDO, 2014, p. 70-71).

Se a vida, e conseqüentemente a história de vida de uma pessoa, concerne a ela mesma, possuidora de suas narrativas, a que vivencia sua história como ela de fato ocorre, como lidar com a possibilidade de relatar a vida de alguém por meio de uma perspectiva exterior, alheia, caso essa narrativa não seja autorizada por quem ali é descrito? Se analisarmos, no primeiro momento, as biografias sem autorização não destoam completamente dos romances lidos como autoficcionais que ficcionalizam personagens não anônimos, por exemplo.

Ainda que as celebridades atraiam certo interesse jornalístico devido ao acompanhamento e a curiosidade de determinados grupos (fãs, leitores etc.) sobre detalhes íntimos da vida privada dessas pessoas notórias, elas ainda gozam do mesmo

direito à proteção da intimidade das pessoas anônimas. Os famosos não deixam de possuir os direitos de personalidade protegidos pelo simples fato de serem personagens de um cenário público.

Em “Biografias não autorizadas: uma história a ser contada”¹⁸⁸, Caitlin Mulholland e Thamis Dalsneter (2014) afirmam que no campo do direito, bem como no da literatura, as biografias não autorizadas levaram a um dos debates mais intensos e engajados dos últimos tempos, constituindo, de um lado, os defensores de uma absoluta e constitucional liberdade de expressão por considerar que o relato sobre a vida das pessoas e a pesquisa que delas se faz necessária representa um interesse público e social; e, de outro lado, os defensores da privacidade e da proteção da imagem, que consideram que se a pessoa relatada não der autorização para que sua vida seja narrada, seja em vida, seja em morte, o biografado não poderia, portanto, ter sua vida exposta, sob pena de ferir o amparo constitucional que se dá à pessoa do biografado (MULHOLLAND, DALSNETER, 2014, p. 78). Esse embate se assemelha muito à luta de escritores de autoficção na França, que reivindicam liberdade total para escrever sobre o outro, sem prejuízo ou “retaliações” na justiça, como demonstrado no terceiro capítulo, salvo algumas circunstâncias técnicas e jurídicas.

No Brasil, o direito à cultura, o acesso à informação e a liberdade de realizar pesquisas históricas e científicas são fundamentos jurídicos apresentados para a relativização da proteção da esfera privada do biografado. O principal eixo do debate jurídico se deve, contudo, à hipótese de que os direitos garantidos são constitucionalmente previstos numa mesma hierarquia e categoria:

Tanto a liberdade de expressão como o direito à privacidade e o direito à imagem — assim como o direito à honra, comumente relacionado a ambos — são direitos fundamentais cobertos no artigo 5º da Constituição Federal, sendo considerados com o mesmo grau de relevância. Como então versar sobre direitos que possuem uma mesma “força” normativa, uma mesma característica, um mesmo patamar de importância dentro do ordenamento? Qual deles deve prevalecer concretamente? (MULHOLLAND, DALSNETER, 2014, p. 78).

A dicotomia presente na constituição europeia, no que tange ao direito de liberdade de expressão e ao direito à privacidade, também existe na legislação brasileira de maneira complexa. Por esse motivo, a Associação Nacional de Editores de Livros

¹⁸⁸ MULHOLLAND, C.; CASTRO, T. A. D. V. “Biografias não autorizadas: uma história a ser contada”. In: Clarisse Fukelman. (Org.). *Eu assino embaixo: biografia, memória e cultura*. 1ed. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2014.

(ANEL) propôs a análise da Ação Direta de Inconstitucionalidade (ADI) nº 4.815, cujo objetivo é de ver acatado o pedido de inconstitucionalidade parcial, sem redução de texto¹⁸⁹, dos artigos 20 e 21 do Código Civil (Lei Federal nº 10.406, de 10 de janeiro de 2002)¹⁹⁰, uma vez que o início do documento está sendo usado como fundamento para a proibição de biografias não autorizadas pelas pessoas que têm suas vidas retratadas em obras. Esses dispositivos possuem força e influenciam a interpretação e a tomada de decisões nos julgamentos, impedindo a publicação e veiculação de obras biográficas (literárias e ou audiovisuais) quando não há prévia autorização dos biografados ou de seus familiares.

As discussões sobre essas questões permanecem arrastadas no nível constitucional. Muitas biografias não autorizadas continuam sendo barradas por meio do entendimento exarado pelo Supremo Tribunal Federal no julgamento da ADI nº 4815, que trata da permissão para publicações de biografias não autorizadas. Em 12 de novembro de 2019, a juíza Sueli Zeraik de Oliveira Armani, da Vara de Execuções Criminais de Taubaté (São Paulo), suspendeu¹⁹¹ o lançamento, a divulgação e a comercialização da biografia sobre Suzane von Richthofen, intitulada *Suzane, assassina e manipuladora*. O livro sobre a detenta, julgada por parricídio, não possuía seu aval. Ao analisar o caso, a magistrada afirmou que Richthofen não foi entrevistada pelo autor

¹⁸⁹ No livro *Hermenêutica e Interpretação Constitucional*, Celso Ribeiro Bastos (1999) explica sobre a declaração de inconstitucionalidade parcial de redução de texto “trata-se de uma técnica de interpretação constitucional — que tem sua origem na prática da Corte Constitucional alemã — utilizada pelo Supremo Tribunal Federal, na qual se declara a inconstitucionalidade parcial da norma sem reduzir o seu texto, ou seja, sem alterar a expressão literal da lei. Normalmente, ela é empregada quando a norma é redigida em linguagem ampla e que abrange várias hipóteses, sendo uma delas inconstitucional. Assim, a lei continua tendo vigência — não se altera a sua expressão literal —, mas o Supremo Tribunal Federal deixa consignado o trecho da norma que é inconstitucional. É dizer, uma das variantes da lei é inconstitucional. Portanto, faz-se possível afirmar que essa técnica de interpretação ocorre, quando — pela redação do texto na qual se inclui a parte da norma que é atacada como inconstitucional — não é possível suprimir dele qualquer expressão para alcançar a parte inconstitucional. Impõe-se, então, a suspensão da eficácia parcial do texto impugnado sem a redução de sua expressão literal” (BASTOS, 1999, p. 75).

¹⁹⁰ Acerca do Artigo 20, o Código Civil constitui que, salvo se autorizadas, ou se necessárias à administração da justiça ou à manutenção da ordem pública, a divulgação de escritos, a transmissão da palavra, ou a publicação, a exposição ou a utilização da imagem de uma pessoa poderão ser proibidas, a seu requerimento e sem prejuízo da indenização que couber, se lhe atingirem a honra, a boa fama ou a respeitabilidade, ou se se destinarem a fins comerciais.

O Parágrafo único determina que, em se tratando de morto ou de ausente, são partes legítimas para requerer essa proteção o cônjuge, os ascendentes ou os descendentes.

Já o Artigo 21 determina que a vida privada da pessoa natural é inviolável, e o juiz, a requerimento do interessado, adotará as providências necessárias para impedir ou fazer cessar ato contrário a esta norma. Disponível em: <<https://www.jusbrasil.com.br/home>>. Acesso em: 20 set. 2019.

¹⁹¹ SANTOS, Rafa. “Juíza proíbe lançamento de livro sobre a vida de Suzane von Richthofen”. Conjur. Disponível em: <<https://www.conjur.com.br/2019-nov-21/juiza-proibe-lancamento-livro-vida-suzane-richthofen>>. Acesso em: 05 dez. 2019.

e que a obra apresenta informações sigilosas do processo. Ela também ponderou sobre o fato de a obra não ser de “interesse público” e causar “danos morais irreparáveis à reclamante”. Para tanto, baseou-se na ADI nº 4815.

Se no meio jurídico o debate segue devagar, na sociedade civil as discussões arrefeceram nos últimos anos, embora a criação da associação formada por músicos “Procure Saber”¹⁹² tenha estampado a capa dos principais jornais do país diversas vezes.

Até o momento, muitos processos na justiça foram emblemáticos e amplamente discutidos. Os casos mais famosos envolveram os escritores das biografias não autorizadas do cantor Roberto Carlos, do ex-jogador do Botafogo Mané Garrincha e do diplomata, médico e escritor Guimarães Rosa. Como o foco desta tese não é sobre as biografias não autorizadas, não pretendo me demorar neste assunto, portanto, não detalharei os processos citados acima. Introduzi as questões envolvendo as biografias não autorizadas para demonstrar que, nos julgamentos mais recentes acerca dos biografados, três direitos se destacam como alicerce à proteção daqueles que têm suas vidas narradas: o direito à intimidade, o direito à imagem e o direito à honra. E, quando contrapostos ao direito à livre manifestação de expressão ou livre pesquisa, garantidos na legislação, a lógica dos tribunais é a de que os primeiros direitos prevalecem sobre os últimos. O problema desse entendimento jurídico, de acordo com Gustavo Binimbojim¹⁹³, advogado da Anel, é que isso configura, na opinião dele, um tipo de “censura privada”, acarretando em certo esvaziamento desse tipo de trabalho por biógrafos e escritores especializados em pesquisar e retratar a obra e a vida de pessoas cuja trajetória tem certa relevância para a sociedade, uma vez que poderiam temer que seu empenho, durante um longo período de tempo, fosse descartado em favor da interpretação constitucional garantidora da privacidade do biografado, em contraposição ao direito à livre manifestação da expressão e da livre informação. Para Binimbojim, a leitura da ADI pode contribuir para uma censura parcial ou integral de um texto que faz

¹⁹² O grupo “Procure Saber” foi criado em 2013 pela produtora Paula Lavigne, casada com o cantor Caetano Veloso. O objetivo era questionar formas de arrecadação e distribuição de direitos autorais no Brasil feitas pelo Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (Ecad). O grupo reuniu nomes como Caetano Veloso, Djavan, Chico Buarque, Gilberto Gil, Milton Nascimento, Erasmo Carlos e Marisa Monte, tornando-se conhecido por se opor à liberação da publicação de biografias sem aprovações prévias das pessoas retratadas.

¹⁹³ BINENBOJIM, Gustavo. Petição Inicial na ADIN 4815, p. 10. Disponível em: <<http://redir.stf.jus.br/estfvisualizadorpub/jsp/consultarprocessoeletronico/ConsultarProcessoEletronico.jsf?seqobjetoincidente=4271057>>. Acesso em: 20 set. 2019.

parte da historiografia de uma sociedade, prejudicando a pesquisa histórica e social. Sobre essa possível “censura”, Maria Celina Bodin de Moraes (2013) opina:

Se, de um lado, sabemos que não corremos risco de sofrer qualquer das mazelas indicadas [a autora se refere ao retorno a um ambiente ditatorial de 30 anos atrás], dar direito a editoras de publicar “obras” tratando de pormenores da vida privada de alguém soa como querer garantir um pretensão “direito fundamental da sociedade” a conhecer as fofocas e os detalhes picantes, incluindo, como é costumeiro, as bisbilhotices mais disparatadas sobre a vida privada das pessoas, sendo isso, como se sabe, o que influencia diretamente a quantidade de exemplares vendidos — critério de especial interesse patrimonial da maior parte dos editores (BODIN DE MORAES, 2013a).¹⁹⁴

A privacidade de uma pessoa anônima ou famosa também pode ser entendida como um direito de manter um controle sobre suas próprias informações. Bodin de Moraes complementa que a inviolabilidade da vida privada, presente no Artigo 21 do Código Civil de 2002, “não se refere apenas à tímida tutela do microcosmo da casa, mas também como espaço inviolável da liberdade de escolhas existenciais” (BODIN DE MORAES, 2008, p. 388).¹⁹⁵

No terreno das biografias, as queixas são plausíveis de ambos os lados: biógrafos e biografados. E, assim como no terreno autoficcional, também não há uma solução simples e única para casos em que o literário afeta a vida íntima e privada de uma pessoa, possivelmente personagem de um romance, por exemplo. A justiça, os grupos favoráveis à liberdade total de expressão, a academia e a imprensa estão discutindo possíveis desenlaces para essa contenda. Segundo o empreendimento percorrido até o momento, um consenso, capaz de agradar aos escritores, aos editores, aos juízes e aos “personagens” (a sociedade em si), parece, ainda, bem distante. Como proceder, afinal? Retornarei a essa pergunta mais adiante neste capítulo.

Como demonstrado, há um sintoma relevante na produção contemporânea: o desejo atual pela biografia e pela autoficção. Por que tanto interesse nas biografias e nas práticas autoficcionais? De acordo com Perrone-Moisés (2016), a preferência deriva de um mesmo denominador: “a busca de parâmetros existenciais, éticos e estéticos num mundo ‘desmoronado’[...] e desprovido dos modelos anteriormente fornecidos pela religião ou pela ética coletiva” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 261). Para a autora, a

¹⁹⁴ BODIN DE MORAES, Maria Celina. “Biografias não autorizadas: conflito entre a liberdade de expressão e a privacidade das pessoas humanas? Editorial”. *Civilistica.com*. Ano 2, volume 2, 2013^a.

¹⁹⁵ BODIN DE MORAES, Maria Celina. “Ampliando os direitos de personalidade”. In: VIEIRA, José Ribas [org.]. *20 anos da Constituição Cidadã de 1988: efetivação ou impasse constitucional?* Rio de Janeiro: Forense, 2008, p. 369-88.

dificuldade de compreensão da totalidade do mundo faz com que as pessoas se voltem para si, numa espécie de introspecção e reflexão acerca do seu cotidiano, levando para a literatura certa contemplação em torno daquilo que é banal, da representação da vida e das particularidades de um eu cada vez mais fragmentado. Retomarei a questão sobre esse olhar do sujeito para si na literatura no quinto capítulo desta tese.

No que tange ao uso de material biográfico, vale ressaltar uma tendência que tem inspirado os escritores contemporâneos: a ficcionalização da vida de um autor famoso, canônico, a partir de sua biografia. Não são, todavia, biografias romanceadas, porque esse gênero exige, em certa medida, “um pacto historiográfico”: o leitor espera encontrar informações autênticas e o biógrafo se compromete a oferecê-las. Dos livros híbridos, alguns são apresentados como ficção, incluindo a designação “romance” abaixo do título. A maioria, inclusive, possui como base as informações dispostas nas biografias mais famosas desses escritores. Tratam de episódios conhecidos e ou inventados sobre esses personagens. Laurent Binet, após ser aclamado e premiado pela obra *HHhH* (2010),¹⁹⁶ um híbrido de romance e relato histórico, produziu um novo romance, cujo ponto de partida é um fato histórico, a morte de Roland Barthes. Em *Quem matou Roland Barthes?* (2015), Binet retorna ao dia 25 de fevereiro de 1980, data em que Barthes sofreu um atropelamento ao atravessar uma rua de Paris. O acidente culminou em sua morte, cerca de um mês depois. Na narrativa, Barthes estava voltando para casa após um almoço com vários políticos e estudiosos, incluindo o candidato socialista à presidência da França, François Mitterrand. O almoço e o atropelamento são os biografemas que ditam a trama policial de Binet. Na narrativa, a polícia francesa coloca o delegado Jacques Bayard para investigar as causas do acidente, consideradas as suas circunstâncias suspeitas. Bayard entrevista Barthes no hospital, mas suas perguntas não surtem muito efeito: ele apenas descobre que seus documentos foram perdidos, mais um fato que lhe causa suspeição. Um mês depois do atropelamento, Barthes morreria no hospital.

A partir de informações biográficas acerca de aspectos da vida profissional e afetiva de Barthes, Binet cria, engenhosamente, uma investigação sobre a possibilidade de Barthes ter sido, na verdade, vítima de um assassinato planejado. A partir da

¹⁹⁶ Nessa obra, Binet reconstitui a trajetória dos heróis que organizaram o atentado fatal contra o implacável chefe da Gestapo, Reinhard Heydrich, nomeado por Adolf Hitler como o “protetor” da Boêmia-Morávia, território incorporado ao III Reich durante a Segunda Guerra Mundial, em maio de 1942.

especulação, Binet insere uma grande lista de pensadores do século XX como personagens coadjuvantes dessa história, dentre eles Julia Kristeva, Philippe Sollers, Derrida e, principalmente, Foucault, descrito como se estivesse sempre “bêbado”, acompanhado por jovens michês.

Assim como fez Binet, muitos autores recorrem aos últimos dias do escritor que homenageiam ou cuja morte ficcionalizam¹⁹⁷, “provavelmente porque esses últimos momentos permitem um balanço de sua existência e de suas obras” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 134). No que tange ao *corpus* de romance sobre escritores, algumas modalidades são acentuadas:

Quanto ao tipo de subgênero, eles assumem as diversas faces do romance moderno: romance psicológico, filosófico, político, policial, diário, confissão, depoimento, pastiche etc. Quanto à postura do narrador com relação a seu ‘herói’, encontramos várias atitudes que vão da veneração, do epigonismo e da reabilitação até a desvalorização e a contestação. Quanto à matéria narrada, as escolhas também variam: prioridade da biografia do escritor, prioridade da obra do escritor, prioridade do autor-narrador. Entretanto, essas modalidades aparecem mescladas em cada um dos romances referidos. O simples fato de eleger um escritor do passado como protagonista do romance já é uma homenagem e uma celebração, mesmo que o romance contenha críticas e objeções ao herói (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 135).

Curioso é que, quase 60 anos após as discussões acerca da morte do autor, Barthes, Foucault, entre tantos outros escritores que condenavam o *roman à clé* em 1960, voltam agora como personagens protagonistas de obras que privilegiam aspectos biográficos de escritores, em sua maioria canônicos. De onde vem esse interesse largo no “eu” ou na ficcionalização da vida de um “outro ilustre”? Na visão de Perrone-Moisés, a maioria dos escritores hoje busca o reconhecimento instantâneo sob a forma da fama. Para tornar-se uma celebridade literária recorre-se, geralmente, à autoficção como um atalho. “O aplauso da crítica é bem-vindo, embora dispensável [...], é apenas um afago no ego. Ter êxito é sobretudo uma questão de tiragem (quantos milhares ou milhões de exemplares vendidos) e, conseqüentemente, uma questão de publicidade” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 130-131).

¹⁹⁷ Alguns exemplos de escritores célebres que se tornaram personagens de ficção: *O papagaio de Flaubert*, de Julian Barnes (1984); *Les derniers jours de Charles Boudelaire*, de Bernard-Henri Lévy (1988); *Adieu Kafka*, de Bernard Pingaud (1989); *Os três últimos dias de Fernando Pessoa*, de Antonio Tabucchi (1994).

Escritores brasileiros também estão se dedicando aos romances de “heróis da literatura”: *Boca do Inferno*, de Ana Miranda (1989); *Memorial do fim: a morte de Machado de Assis*, de Haroldo Maranhão (1991); *A copista de Kafka*, de Wilson Bueno (2007); *Pauliceia dilacerada*, de Mário Chamie (2009), entre outros. Paloma Lunardi escreveu *Vésperas*, livro em que cada capítulo narra, ficcionalmente, o último dia da vida de uma escritora. Entre elas: Clarice Lispector, Virginia Woolf, Ana Cristina Cesar. Disponível em: LUNARDI, Paloma. *Vésperas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

Essa publicidade, entretanto, não é somente aquela efetuada pelas editoras. A propaganda reside também nas aparições públicas feitas pelo escritor: *talk show*, prêmios, saraus e festas literárias. “O tempo dedicado à escrita e à solidão dessa prática fica, assim, bastante reduzido” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 131). O autor que deseja estar em evidência precisa, assim, alimentar seu espaço autobiográfico, conforme expressão de Arfuch, no segundo capítulo desta tese. Para Paula Sibilia (2016), a forte emergência de escritas de si na literatura atualmente também está em convergência com a espetacularização do eu. Até meados dos anos 1990, a autoexposição era reservada às grandes estrelas de cinema, do rádio, do teatro e da televisão. Por meio da massificação da *Internet*, a manifestação do “eu” tornou-se mais acessível. Não é necessário recorrer apenas às telas do cinema ou da televisão para transmitir a vida íntima. Basta uma câmera, um celular com acesso à *Internet* para uma profusão de “*stories*” no *Instagram* registrando cenas antes reservadas ao privado. Os *reality shows* resistem, mesmo depois de duas décadas de existência, renovando-se e integrando-se às redes sociais para não perder espectadores: um *show* para *voyeurs* na telona e na telinha, um *show* do eu ao vivo. Segundo Sibilia,

os usos confessionais da internet — ou seja, aqueles nos quais cada um dá testemunho da própria vida — [...] seriam, portanto, manifestações renovadas dos velhos gêneros autobiográficos. O *eu* que fala e se mostra incansavelmente nas telas da rede costuma ser tríplice: é ao mesmo tempo autor, narrador e personagem. Além disso, e pelo menos em certa medida, não deixa de ser uma ficção; pois, apesar de sua contundente autoevidência, é sempre frágil o estatuto do *eu*. Embora se apresente como “o mais insubstituível dos seres” e “a mais real em aparência, das realidades”, como diz Pierre Bourdieu em seu artigo intitulado “A ilusão biográfica”, o *eu* de cada um de *nós* é uma entidade complexa e vacilante. Uma unidade ilusória construída na linguagem, a partir do fluxo caótico e múltiplo de cada experiência individual (SIBILIA, 2016, p. 57).

Há limites, contudo, para as possibilidades desse *eu* que fala e se exhibe enquanto vai se construindo. Como discutido até o momento, retornando o foco para a autoficção, vale lembrar que essa prática envolve questões éticas específicas. Afinal, como narrar a própria vida sem incluir outras pessoas? Se o autor não se importa em expor seu eu como personagem, essas outras pessoas podem se sentir incomodadas, mal representadas, temerosas, como no caso de Bidoit em *Les Petits*, por exemplo. Sibilia aponta que “os outros não são apenas o inferno mas também costumam ser um espelho, e possuem a capacidade de afetar a própria subjetividade dos modos mais diversos” (SIBILIA, 2016, p. 58).

O grande paradoxo é que muitos escritores que praticam a autoficção, geralmente processados por atentado à vida privada e por difamação, são os que se consideram mais “democráticos”. Angot é uma delas, uma vez que sempre defende seu projeto literário como um trabalho político, um experimento social, mas, ao ser processada por detrair a imagem da ex-esposa de seu marido num romance, não concorda com as leis, afirma que está sofrendo censura. Outros autores, que conquistam um número considerável na venda, na circulação de grandes tiragens de suas obras, como Iacub, não se contentam com o lucro auferido por elas e o espaço que têm na mídia, querem também ser elogiados como escritores de “alta literatura”, exigem ser admitidos nos programas dos cursos de Letras, fazer parte do mundo acadêmico, ganhar prêmios concedidos por júris elitistas, de preferência o Nobel (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 64). Não seria menos controverso se os “inimigos desse elitismo literário” ignorassem os críticos que os representam, as universidades e as academias? A questão é que, na sociedade do espetáculo, os eventos de literatura estão mais voltados para o autor do que para o que está sendo propriamente lido. As celebridades, muitas vezes, são os escritores e não os livros. Na França, fala-se mais sobre a vida privada de Angot do que sobre as suas obras. Discute-se mais a postura e a história de Louis como autor do que seu projeto literário. Percebe-se que escritores hipermediáticos “desejam” a crítica.

De acordo com Perrone-Moisés, a relação entre a crítica e os romancistas nunca foi tranquila. Isso ocorre desde que a crítica literária se consagrou como instituição. Os escritores, contudo, “sempre desejaram a atenção desses profissionais para seus livros, quer por mera vaidade, quer pelo desejo legítimo de serem lidos e divulgados” (PERRONE, 2016, p. 60).

O que não se pode negar é que a autoexposição em relatos mais ou menos fictícios fez tanto sucesso, desde o batismo da prática por Doubrovsky, que os cônjuges de várias personalidades do mundo editorial, jornalístico ou da televisão trouxeram a público suas querelas domésticas, rivalizando com os tabloides sensacionalistas. Sinceras, oportunistas ou inovadoras, as autoficções se tornaram numerosas, agradando alguns críticos e aborrecendo outros, que atacaram a tendência “umbilical” desse dispositivo e seu caráter autocentrado.

O fato é que a crítica, mesmo quando tece comentários negativos acerca desses romances autoficcionais de escritores que se dizem democráticos e reclamam de falta de

liberdade total de expressão, ao mesmo tempo alimenta a divulgação e a circulação dessas obras; contribuindo como parte da engrenagem de um tipo de mercado editorial focado em escândalos para a venda de obras literárias.

Um exemplo de um autor que soube trabalhar com a mídia e a justiça para colocar seu trabalho literário em evidência por meio de narrativas autoficcionais é Ricardo Lísias. Ele conseguiu emplacar diversas matérias de capa nos principais jornais do país. Lísias recebe inúmeros convites para dar palestras, entrevistas em *talk shows* e para ministrar cursos de literatura. O escritor também é afeito às redes sociais, sendo muito ativo em suas páginas do *Facebook* e do *Instagram*, seja comentando polêmicas políticas e literárias, seja alimentando seus “seguidores” com notícias e publicações acerca de sua obra.

Diferentemente de Angot, que foi processada e condenada pela justiça, mas não chegou a ficcionalizar seus problemas com a jurisprudência, Lísias transmutou “os dispositivos da justiça” em temática literária. Para entender a engenhosidade do projeto literário de Lísias, faz-se necessário compreender o caminho que ele percorreu até conquistar seu “espaço biográfico”.

4.2.1 Lísias, o enxadrista

A crítica literária atual pode ser classificada em três grandes categorias: a crítica universitária, cuja manifestação ocorre por meio de artigos longos, destinada a leitores especializados; a crítica jornalística praticada nos meios de comunicação imediata, impressa ou eletrônica, que se manifesta em textos curtos e informativos; por último, a crítica exclusivamente eletrônica dos *blogs*, das redes sociais, que exprime opiniões sobre as obras publicadas (PERRONE-MOISÉS, p. 61). Uma característica comum entre esses grandes grupos que compõem a crítica literária contemporânea é a perda da função de autoridade que o gênero¹⁹⁸ teve no passado. Apesar de tantas transformações nesse campo, algo ainda se mantém: “o mau humor de vários escritores para com os críticos” (PERRONE-MOISÉS, 2010, p. 62). Alguns dos questionamentos feitos por esses autores se referem ao “elitismo” de uma crítica vigente. Os praticantes da

¹⁹⁸ Para mais delineações: ROCHA, João Cezar de Castro. *Crítica literária: em busca do tempo perdido?* Chapecó: Argos, 2011.

autoficção na França foram severamente admoestados pela imprensa especializada em literatura, conforme comentei anteriormente. Alguns sequer eram considerados “escritores literários”. Nem mesmo Doubrovsky saiu ileso desse julgamento, sendo reconhecido apenas como teórico literário, assunto de que tratarei no quinto e último capítulo. Por vezes, a crítica considera a autoficção uma “prática que logo sairá de moda”. Lísias, contudo, recebeu muitos elogios quando iniciou sua carreira como escritor literário. A relação conturbada com a crítica acadêmica veio após a publicação de seu romance *Divórcio* (2013).

Luciene Azevedo (2013) explica em “Ricardo Lísias: versões de autor” que, durante algum tempo, o nome do escritor paulista esteve atrelado à condição de “jovem autor” na cena literária brasileira contemporânea. Naquela época, a fortuna crítica de Lísias não era extensa, contava com algumas resenhas, como a de Azevedo, citada acima, e a de Perrone-Moisés acerca do livro *Anna O. e outras novelas* (2007). Naquela época, Lísias ainda estava criando sua assinatura como autor literário. Seus textos, entretanto, já apresentavam características de certa repetição: seus personagens teciam críticas à política e à academia, havia quase sempre uma referência ao jogo de xadrez etc.

Sua estreia na literatura começou em 1999, com o romance *Cobertor de estrelas*, redigido durante o período em que cursava Letras na Universidade de Campinas (Unicamp). Posteriormente, publicou mais três livros: *Capuz* (2001), *Dos nervos* (2004) e *Duas praças* (2005). Só em 2008 começaria a se tornar mais famoso, após ser finalista do Prêmio Jabuti de 2008 com *Anna O. e outras novelas* (que incluía uma reedição dos textos *Capuz* e *Dos nervos*, publicados anteriormente em tiragem reduzida). Segundo Perrone-Moisés, *Anna O. e outras novelas* confere a Lísias o destaque de “um dos melhores escritores brasileiros revelados nos últimos anos” (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 195). Lísias voltou a ser indicado para mais uma premiação, desta vez para o Prêmio São Paulo de Literatura em 2010 com *O livro dos mandarins*. No mesmo período, seu conto “Tólia” foi selecionado para a edição da revista inglesa *Granta*, *Os melhores jovens escritores brasileiros*. Para Azevedo,

A positividade da recepção de Perrone-Moisés, respaldada pela premiação de terceiro lugar no prêmio Portugal Telecom concedido a *Duas praças* (2005), inscreve também algumas das marcas da assinatura dessa nova voz. Os textos tramados a partir do entrelaçamento de duas linhas narrativas, a escolha de temas políticos (a questão dos sem-teto, a referência à tortura e às ditaduras latino-americanas), a fala repetitiva e cortada por anacolutos, enfim, a escrita cuidadosamente trabalhada vai aparecer reiterada não apenas nos depoimentos do autor, mas também por outros comentários críticos sobre sua obra (AZEVEDO, 2013, p. 83-84).

A partir da publicação do romance *O céu dos suicidas* (2012), um corte abrupto é realizado no projeto literário lisiano. Azevedo, tomando de empréstimo o termo de Beatriz Sarlo, declara que “a guinada subjetiva” de Lísias tem início quando ele incorpora “o Ricardo Lísias”, o “nome próprio do autor à cena da construção ficcional” (AZEVEDO, 2013, p. 90). Inspirado na perda de um amigo, que cometeu suicídio, *O céu dos suicidas* será exaustivamente citado por Lísias no peritexto e no epitexto de suas obras, em suas entrevistas, em resenhas que publicou em jornais:

Apesar de me faltarem alguns anos para os 40, já vivi o suicídio de um grande amigo, um divórcio cuja crueldade roubou-me a pele e um par de cerimônias de entrega de prêmios literários. As três circunstâncias carregam o explosivo potencial de revelar a verdade. Todas precisam virar literatura, portanto (LÍSIAS, 2011, p. 3).¹⁹⁹

Paulatinamente, o escritor adiciona material do seu *eu* biográfico às obras que publica. Esse “novo Ricardo Lísias” é o assunto sobre o qual o autor quer falar, seja nos livros, seja nas entrevistas. Além disso, ele também passa a adotar uma proposta gráfica artesanal, elaborada como forma de divulgar seus textos. Ele os envia por correio ou por correspondência eletrônica a uma lista de nomes de “apreciadores da literatura”. A seleção dessas pessoas é feita pelo próprio Lísias. É iniciada, assim, uma elaboração de novas estratégias de divulgação de seus escritos. Para Azevedo, “o diálogo propositalmente estimulado entre os textos de diferentes gêneros (entrevistas, crítica cultural, contos) por meio da reiteração de opiniões e temas provoca um curto-circuito na fronteira entre o literário e o não literário)” (AZEVEDO, 2013, p. 93). E Lísias performa esse “curto-circuito” rompendo com qualquer protocolo de leitura específico para suas obras.

A insistência na temática do nome próprio, destacada pela homonímia entre autor, narrador e personagem, afinal, a maioria de seus personagens protagonistas se chama Ricardo Lísias, seguem de encontro à crítica elogiosa de Perrone-Moisés, no início da carreira do “jovem escritor”: “Lísias não tira histórias de si mesmo [...] um princípio básico da boa ficção” (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 205). Em entrevista concedida a José Chrispiniano sobre o porquê de se “colocar como personagem em seus romances e contos”, Lísias admite que sua técnica narrativa é devidamente performada pelo texto, afinal, está sempre lançando críticas à superexposição da intimidade, bem como ao forte apelo à invasão da privacidade que domina o contemporâneo. “Nunca

¹⁹⁹ LÍSIAS, Ricardo. “Reflexo do país”. O Globo. Prosa e Verso. Publicado em 08 de outubro de 2011.

escrevi de maneira pessoal. As minhas questões pessoais eu sempre tinha deixado de lado nos textos, até aqui. Comecei agora com esse projeto, não exatamente autobiográfico. Curiosamente as pessoas gostam mais disso”.²⁰⁰

Parece-me estranho quando Lísias fala sobre “criticar” o problema de invasão à privacidade realizando a mesma ação, invadindo a privacidade alheia. Vale ressaltar que ele também foi repreendido em entrevistas e em rodas de conversas sobre seus livros por expor a memória do amigo que se suicidou, além de publicar fotos nas redes sociais, atrelando a imagem de André Silva (o amigo) nas fotografias ao personagem André que, no romance, também tira a própria vida.

A obstinação em retomar elementos “autobiográficos de sua escrita” não é a única mudança no projeto estético de Lísias. Ele também se lança numa nova empreitada para promover e fazer circular suas obras. Além do envio de textos a alguns leitores eleitos por ele, o que estimula a velocidade de circulação de sua escrita, ele também passa a divulgar contos, de acordo com as regras do *copyleft*²⁰¹, entre leitores interessados nessa leitura, capazes de redistribuir esse material física e digitalmente. De acordo com Azevedo, essas ações fazem de Lísias um “agente literário de si mesmo, encarregando-se também da divulgação de todos esses passos nas redes sociais” (AZEVEDO, 2013, p. 96).

A produção artesanal de textos funcionou como uma forma de Lísias liberar pistas de suas futuras publicações. “Considerados uma espécie de trilogia [...] ‘Meus três Marcelos’, ‘Divórcio’ e ‘Sobre a arte e amor’ bagunçam definitivamente as fronteiras entre realidade e a ficção ao assumirem escancaradamente a ambiguidade autoficcional” (AZEVEDO, 2013, p. 102). A divulgação de *Divórcio* já estava sendo gestada antes mesmo de sua publicação. Em 2011, no primeiro número de *Silva* (junho de 2011), jornal semestral criado por Lísias, há uma nota editorial, que o lançamento da publicação comemora os três meses de casamento do escritor com Ana Paula Sousa. Se a menção ao suicídio de André já ecoava em todos os espaços biográficos de Lísias, as menções ao casamento e, posteriormente ao divórcio, serão mais um dos elementos centrais de sua temática literária. “Coincidentemente”, assim que Lísias divulgou seu divórcio em suas redes sociais, “Meus três Marcelos” começou a circular entre os leitores.

²⁰⁰ Entrevista concedida a José Chrispiniano com colaboração de Julián Fucks. Disponível em: <https://www.vice.com/pt_br/topic/ricardo-1%C3%ADsias>. Acesso em: 20 mai. 2019.

²⁰¹ Permite-se a reprodução do texto, desde que integral e com a fonte citada.

O texto [“Meus três Marcelos”] trata da dor do personagem, identificado como Ricardo, depois da leitura do diário escritor por sua mulher. [...] As entradas pouco lisonjeiras do diário [...] mencionam opiniões sobre o curto período matrimonial e a figura do marido. [...] 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.

Embora a leitura torne evidente a possibilidade de associação indubitável entre o Ricardo do texto e o próprio autor, não apenas pelas próprias declarações de Lísias nas redes eletrônicas sobre o divórcio, mas por outros inúmeros elementos biográficos espalhados pelo texto, a nota final carimba o conto e orienta o procedimento de leitura: ‘O texto, incluindo os trechos em itálico, é ficcional’. Aqui, o autobiográfico aparece como jogo, [...] lançando dúvidas sobre os critérios de avaliação estética (AZEVEDO, 2013, p. 103).

O embaralhamento entre vivido e imaginado é ratificado, finalmente, com a circulação de uma carta assinada por Lísias. Chamada de “Sobre a arte e o amor”, o documento circulou como se fosse uma resposta do escritor à notificação extrajudicial enviada pelo advogado de Ana Paula Santos, ex-mulher de Lísias. Na carta, o autor dá uma resposta sobre o documento, que está junto a uma procuração concedida pela mulher de Lísias a seu advogado, fornecendo-lhe poderes para interpelar Lísias. A principal queixa feita pela ex-cônjuge se refere à invasão de sua privacidade a partir da publicação de seu diário em “Meus três Marcelos”, bem como a alegação de que a publicação não é ficcional, uma vez que reproduz trechos do diário (LÍSIAS, 2011, p. 3).²⁰²

O escritor, em contrapartida, defende-se nesse mesmo texto afirmando que em momento algum teria invadido a privacidade da ex-esposa em suas divulgações na *Internet*. Ele argumenta, ainda, sobre a necessidade de uma liberdade de criação ficcional:

Portanto, parece-me razoável o senhor provar que meu texto não é de ficção. Se o senhor afirma que fiz apenas algumas ‘pretensas modificações’ no que seria hipoteticamente o tal diário da minha ex-mulher, o ideal teria sido apresentar o cotejo. [...] Um escritor elabora suas questões internas a partir de seus textos. Minha ex-mulher sem dúvida brincou com a minha vida, eu escrevi (e vou escrever) para entender o que aconteceu. Se ela vê minha ficção como afronta à sua imagem, então que fosse brincar com a vida de alguém que não escreve. [...] Não posso controlar o que falam de um texto de ficção (LÍSIAS, 2011, p. 3-4).

A resposta de Lísias no texto é fornecida como um contra-argumento sobre a alegação que o advogado da ex-mulher fez, de que ela foi identificada a partir do diário por amigos e por colegas de trabalho. Dessa forma, o advogado afirma que a

²⁰² LÍSIAS, Ricardo. “Sobre a arte e o amor”. Arquivo PDF. 2011.

ficcionalidade do texto não funciona segundo a recepção dos leitores. Em 2013, *Divórcio* é publicado pela editora *Alfaguara*.

A capa do livro em questão é composta pelo nome de Ricardo Lísias, acima do título. A foto é a de um homem tentando respirar envolto num saco plástico transparente. A imagem pode ser associada a um trecho do início de *Divórcio*, cujo narrador afirma estar sem fôlego: “respirei fundo e minha garganta deu a impressão de inchar. Pela segunda vez em poucas horas, veio-me à cabeça a imagem da minha ex-mulher sem fazer nada enquanto eu me afogava” (LÍSIAS, 2013, p. 10). Curiosamente não há indícios da palavra “romance” na capa nem na contracapa. De acordo com Lecarme, basta que o nome do autor e o nome do protagonista não coincidam para se estar diante do mais puro e simples romance (LECARME, 2014, p. 82). O protagonista, entretanto, chama-se Ricardo Lísias, assim como o narrador, em primeira pessoa, e o autor que assina *Divórcio*. Para Lecarme, o subtítulo *romance* é um marcador muito seguro: se aparece em um texto de regime uninominal, pode se tratar de autoficção; se não aparece, pode-se estar diante de uma autobiografia (LECARME, 2014, p. 86), segundo as discussões iniciais entre Lejeune e Doubrovsky à época da invenção do termo autoficção.

A omissão proposital da palavra “romance” é, muitas vezes, um artifício mais “editorial” do que “autoral”. Além disso, “o termo romance, lido no sentido forte, implica na verdade uma declaração de irresponsabilidade, ou um pacto de não referencialidade, que excluiria a visada autobiográfica” (LECARME, 2014, p. 89). Ou seja, qualquer homonímia e semelhança entre seus personagens, pessoas existentes ou que existiram não seria mais do que mera “coincidência” e não poderia em nenhum caso ser “responsabilidade do autor”. Nesse caso, não há mais “auto”, só há ficção (LECARME, 2014, p. 89). Retornarei ao assunto sobre a repercussão da obra, porém, antes, faz-se necessário prover um pequeno resumo de *Divórcio*.

A história de *Divórcio* divide-se em 15 capítulos, chamados de “quilômetros”, numa referência à preparação do protagonista para a corrida de São Silvestre.²⁰³ Cuidar-se fisicamente para tal empreitada é a solução que o protagonista encontra para superar a angústia e a ansiedade pelo fim do casamento. A alusão ao título aparece no texto quando o personagem, homônimo do autor, que também é escritor e publicou os livros *O céu dos suicidas* e *O livro dos mandarins* (os mesmos títulos assinados por Lísias

²⁰³ A prova em questão tem uma extensão de 15km.

autor e presentes na contracapa da obra) começa a narrar as circunstâncias que levaram ao fim de seu casamento. Casado há apenas quatro meses, o narrador encontra, por acidente, o diário da mulher. Ele resolve ler o que ali está escrito e se depara com frases pouco elogiosas sobre sua pessoa: “*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*” (LÍSIAS, 2013, p. 21). É importante destacar que todos os trechos referentes ao diário estão, no livro, em itálico. Além da opinião controversa da mulher em relação ao marido, o narrador também encontra nesse diário a descrição de uma relação extraconjugal da esposa,²⁰⁴ famosa jornalista de cultura, durante o festival de cinema de Cannes, onde cobria jornalisticamente o evento. Atordoado com a descoberta, ele se sente sem pele e vivencia uma crise emocional que somente é “curada” no final do romance, uma vez que sua pele é renovada e ele consegue correr os 15 quilômetros da São Silvestre. A ideia que se tem é a de que ele está “curado”, ou seja, superou o divórcio. De certa forma, a escrita do romance também se apresenta, em alguns trechos do livro, como uma alternativa de recuperação mental para o escritor.

A ex-esposa não tem o nome revelado, sendo sempre chamada de [X] pelo narrador. Em contrapartida, o protagonista descreve as aventuras sexuais da ex-companheira fora do casamento:

A mulher que eu sou só poderia desabrochar em um lugar como o Festival de Cannes. A noite que passei com o [X] no Festival de Cannes me mostrou quem eu sou de verdade. Ser casada com um escritor é bom, ter conhecido homens mais velhos me fez crescer e ser madura, mas eu precisava de um lugar como Cannes para desabrochar. Só que um cara fechado como o Ricardo nunca vai entender isso (LÍSIAS, 2013, p. 101-102).

Um leitor desavisado poderia não perceber essas “pistas biográficas” no texto. Outro leitor, que acompanha o autor no epitexto, lê seus artigos, assiste às suas entrevistas, facilmente poderia fazer uma relação entre Lísias personagem e Lísias autor. *Divórcio* é, na defesa de Lísias, o direito de criar a partir de fatos reais e desestabilizar qualquer instância de “verdade”, alegando que sua ex-mulher é uma personagem de romance e não uma pessoa real (LÍSIAS, 2013). Figueiredo (2019) destaca, contudo, que a prática autoficcional no romance corrobora a criação da indecidibilidade sobre o narrado:

²⁰⁴ É importante destacar que a ex-esposa do escritor é uma famosa jornalista brasileira.

O romance hoje se transforma ao utilizar procedimentos das chamadas escritas de si. Em romances recentes, sobretudo de jovens escritores, mesmo quando se trata de puras ficções, alguns elementos biográficos presentes no paratexto (quarta capa, orelha) e/ou no próprio texto, indiciam uma escrita de cunho autobiográfico ou uma autoficção. O leitor pode ser levado a crer que se trata de autoficção, especialmente nos momentos que o romance é escrito em primeira pessoa, quando na verdade o trecho é totalmente inventado; a única verdade é a presença de um narrador que tem alguma semelhança com o autor (FIGUEIREDO, 2019, p. 127).

No diário, a ex-mulher declara não só as traições como também o fato de não ser tão apaixonada pelo marido, durante sua lua de mel. Outras opiniões negativas sobre Lísias personagem são confessadas na escrita diarística. A dor e a humilhação tomam conta do narrador, que admite *Divórcio* como sendo um romance:

Sem saber, fui apresentado ainda para quatro ex-amantes dela e descobri há um mês que vivi a constrangedora situação de ter tomado café em Paris com um fotógrafo francês com quem ela tinha transado anos antes. [...] Não sei se algum dia vou entender o que faz uma mulher de trinta e sete anos escrever um diário como esse e, ainda mais, deixá-lo para o marido com quem acabara de se casar. *Divórcio* é um romance sobre o trauma (LÍSIAS, 2013, p. 130).

O ressentimento em torno da descoberta é aflorado por meio das descrições que o narrador Lísias faz de sua ex-companheira e de seus colegas de trabalho, jornalistas que ele conheceu quando ainda estava casado com [X]. Sua raiva é denunciada por meio de suas considerações agressivas diante do que foi seu matrimônio:

Dizem que, depois de serem traídas, muitas pessoas ficam obcecadas por cada um dos detalhes do que teria acontecido. Como tudo começou? Você chupou? Fez alguma coisa que não faz comigo? Além do preservativo, e de uma leve curiosidade por saber se a janela do hotel estava aberta, não tive o menor interesse em saber se minha ex-mulher foi por cima ou ficou de quatro em Cannes (LÍSIAS, 2013, p. 116).

Essa “obsessão” pelos detalhes da traição, na fala do personagem Lísias, assemelha-se bastante à insistência do autor Lísias na hibridização da estrutura da obra. Há no texto de *Divórcio*, a relação entre a profissão de [X] e a da ex-esposa de Lísias;²⁰⁵ no paratexto é possível encontrar fotos antigas, que parecem ser do autor Lísias (quando criança, com sua família), mas sem qualquer indicação de legenda; também há uma autodefesa declarada quanto à produção do romance.

Figueiredo lembra que a hibridiz de *Divórcio* também pode ser destacada pela coexistência de “aspectos claramente ficcionais e aspectos nitidamente factuais, inclusive a menção aos nomes de seu psicanalista Tales Ab’Saber, de seu mestre de

²⁰⁵ Mesmo que, numa breve pesquisa na *Internet*, não seja possível encontrar entrevistas da ex-esposa do autor, preferindo o anonimato, isso não impediu, contudo, sua identificação no meio jornalístico em que atua.

xadrez Mauro de Sousa e de sua advogada Andressa Sena” (FIGUEIREDO, 2019, p. 137). O narrador Lísias também constrói a sua história pessoal entremeada à história de sua família, de origem libanesa.

Essa mistura de história pessoal e história familiar já havia aparecido no romance anterior de Lísias, *O céu dos suicidas* [...]. Ele estava escrevendo esse romance no momento que ocorre o episódio que o leva ao divórcio, sendo, por isso, mencionado em *Divórcio*. Nesse sentido, acredita-se que os dois romances estão imbricados: um se deixa contaminar pelo outro. [...] A questão da intimidade se exprime pela insistência das pessoas em dizer ao autor que ele não deveria escrever sobre o assunto (FIGUEIREDO, 2019, p. 137).

Quando questionado sobre essas “ambiguidades”, Lísias, em entrevistas, se refere a *Divórcio* como uma ficção e recusa o rótulo de “autoficcionista”. Anna Faedrich (2014), em sua tese de doutoramento, interpela Lísias sobre a prática autoficcional:

1. Qual a sua opinião sobre o termo autoficção difundido na contemporaneidade?

Parece um termo muito usado, então talvez esteja servindo para abarcar experiências muito diferentes. No mais das vezes, acho um termo falho.

2. Esse termo daria conta do que parece ser uma tendência atual de a ficção trazer experiências pessoais do autor?

Não acho possível que a ficção traga “experiências pessoais do autor”. Creio que a discussão que o termo “autoficção” traz, no mais das vezes, parece equivocada. A “experiência pessoal” está perdida assim que ela acontece. A literatura não reproduz a realidade, mas cria outra realidade a partir da utilização da linguagem. Sabemos todos que a linguagem é limitada e muito diferente da realidade, as palavras não são as coisas. Portanto, não pode haver realidade de nenhuma ordem na ficção. O que parece ocorrer é que, com as novas mídias, a figura do autor passou a aparecer mais e, então, a leitura dos textos dos autores começa a ser calcada nessa representação de sua vida pelas diferentes mídias. Ainda que o resultado sociológico possa ser interessante, uma leitura do tipo “há experiência pessoal aqui” é redutora do ponto de vista artístico. Estou tentando escrever, na minha ficção, textos que induzam as pessoas a verem como elas podem se enganar quando vão atrás da “realidade”.

3. Serge Doubrovsky relaciona a escrita autoficcional com a psicanálise, afirmando que a autoficção é uma “prática da cura”. Na nossa sociedade contemporânea, o que levaria um escritor a escrever sobre si mesmo através da ficção, dos diários, cartas, etc.?

Não posso responder, pois não acho possível que um texto de ficção contenha o autor em si.

4. Você acredita que a criação do neologismo por Serge Doubrovsky (autofiction, 1977) e a discussão teórica recém chegada ao Brasil em torno da autoficção tenha provocado alguma mudança na produção ficcional contemporânea? Como, por exemplo, um crescimento da produção autoficcional? E na recepção desses textos?

Acompanho pouco tanto a criação do termo como a recepção. Eu gosto muito de ler textos de não-ficção, mas confesso que não acompanho a crítica literária mais recente. Acho a definição de Doubrovsky (ao menos o trecho reproduzido acima das perguntas nesse questionário) infeliz e equivocada, segundo os parâmetros da filosofia desenvolvidos pelo século XX. Como eu disse, acho que a realidade se perde assim que acontece.

5. Você tem alguma obra que considera ser uma autoficção?

Como eu disse, acho o termo infeliz, então tenho dificuldades inclusive de pensar nele (FAEDRICH, 2014, p. 239-240).

A entrevista com Lísias feita por Faedrich durante sua pesquisa é também executada com diversos escritores e teóricos da autoficção: Eurídice Figueiredo, Evando Nascimento, Silviano Santiago, Cristovão Tezza, Gustavo Bernardo, Jovita Noronha, Luciana Hidalgo, Michel Laub, entre outros nomes ligados à prática. É possível notar, contudo, que apenas as respostas de Lísias indicam certa rejeição à ideia autoficcional. O inusitado é que Lísias, amante de jogos de xadrez, demonstrou calcular o que e como falar, o que produzir e em quais meios divulgar seu projeto literário nos últimos anos. Performático em suas entrevistas, negar um envolvimento mais direto com a autoficção poderia ser uma forma de apaziguar os ânimos dos críticos sobre a possibilidade de sua obra ser uma vingança contra sua ex-esposa ou até uma lavagem de roupa suja literária, episódio semelhante ao caso de Biller que expôs, com riqueza de detalhes, as mais indelicadas minúcias de seu relacionamento em decadência. Sobre *Divórcio* ser um livro de vingança, Lísias responde em entrevista²⁰⁶ concedida a André Tessaro Pelinser e Letícia Malloy em dezembro de 2017 (e publicada em 2019) que

a recepção do *Divórcio* foi de fato marcante. Eu imaginava algumas das reações, mas em nenhuma hipótese a forte tentativa de despolitização que o livro sofreu. Muita gente simplesmente ocultou que o livro se refere ao jornalismo cultural. Não é um livro sobre adultério, mas sim um livro sobre adultério ocorrido no Festival de Cannes para que um jornal soubesse antes dos outros quem iria receber o prêmio principal. Isso está claro no livro, mas muita gente oculta. Ou melhor: isso aconteceu mais durante o lançamento e nos meses seguintes. Hoje o romance é bem mais aceito. [...] as leituras continuaram: “se for tudo verdade, então esse livro não serve para nada, já que é antiético.” Não sei muito bem o que isso quer dizer, mas foi falado muito mais de uma vez. Até hoje muita gente se recusa a aceitar que *Divórcio* é uma denúncia sobre o jornalismo ainda praticado no Brasil e no mundo. Não é literatura de representação da realidade, mas de intervenção na realidade. Algo interessante de analisar seria a origem do discurso despolitizador da literatura (LÍSIAS, 2017).

Ao defender que *Divórcio* é uma crítica ao jornalismo e à maneira como jornalistas se relacionam com suas fontes a fim de obter o “furo”, a notícia em primeira mão, qual seria, então, a função da reprodução dos documentos no final do texto, a homonímia, os biografemas? Em *Divórcio* é nítido que a condição literária da ficção está imbricada com esse jogo do factual, elaborado por meio dessas pistas biográficas, cujos rastros podem ser identificados nos terrenos literário e extraliterário. Lísias,

²⁰⁶ MALLOY, Letícia; PELINSER, André Tessaro. Um contraponto ao establishment: entrevista com Ricardo Lísias. *A Voz da Literatura*: n. 10, fevereiro 2019, 2019 (Entrevista).

contudo, mantém o jogo performático de que seu objetivo era criticar o “jornalismo oportunista”.

No que tange à notificação judicial, pelo menos em *Divórcio*, não houve processo, aparentemente. No terceiro capítulo descrevi o caso de Patrick Poivre d'Arvor, que utilizou “textos escritos” pela ex-mulher em sua obra sem o consentimento dela. Por esse motivo, a justiça francesa decidiu em favor da ex-companheira de d'Arvor, acarretando ao autor ser condenado por plágio ou falsificação. O autor Lísias apresentou no paratexto e no epitexto “transcrições” de textos redigidos por sua ex-esposa. Vemos, aqui, que a ação de Lísias não foi muito diferente daquela de d'Arvor. Por que Lísias também não foi processado? Segundo Figueiredo (2019), a ex-esposa de Lísias preferiu não se expor, “o que demonstra o caráter da sociedade brasileira, notadamente no caso das mulheres que tendem a evitar situações explosivas ou constrangedoras” (FIGUEIREDO, 2019, p. 137). Acredito que um dos motivos pelos quais a ex-companheira de Lísias não o processou está atrelado à hipótese de que ela poderia receber uma exposição da imprensa, por exemplo, tendo em vista a maneira como é retratada em *Divórcio* (uma esposa que, num relacionamento monogâmico, trai o marido com outros homens; uma pessoa que mente e que é capaz de tudo para conseguir um “furo de reportagem”). Vale ressaltar que a sociedade brasileira ainda tende a culpabilizar as mulheres. Para Azevedo,

a exposição espetacularizada de um episódio privado pode ser entendida como mera estratégia para a vingança do ressentido, tomando a ficção como escudo. No entanto, talvez haja algum rendimento se apostarmos que, na profusão exibicionista da primeira pessoa, há um jogo. Pois como entender que a segunda parte do texto de Lísias, intitulada “Resposta ao caos: sobre o amor”, seja sonogada ao leitor com a indicação de que é de ‘interesse apenas da notificante’? Como é possível traír a cumplicidade curiosa do leitor, estrategicamente conquistada pela exposição da intimidade, reservando-se o silêncio?

[...] O texto não parece acomodar-se facilmente a nenhum protocolo de leitura. 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 (AZEVEDO, 2013, p. 106-107).

Chamado de antiético, inclusive durante uma entrevista por uma convidada de Pedro Bial no programa *Conversa com Bial*, da *TV Globo*, em 2017, Lísias continuou a defender sua obra. Para ele, o leitor faz a leitura que desejar de *Divórcio*. Em sua opinião, qualquer restrição à liberdade da arte é inaceitável. Questionado se deve haver uma ética artística, Lísias arremata: “a ‘ética’ é um conceito que impõe limites. Arte não pode ter nenhum limite, portanto são dois campos que não se tocam” (LÍSIAS, 2017).

Sendo a performance um aspecto central para garantir a Lísias uma certa ideia de escritor midiático-acadêmico, seu projeto literário após *Divórcio* foi mantido com foco nas escritas de si. Em *Inquérito Policial: Família Tobias* (2016), publicado pela editora *Lote 42*, a história por trás da publicação ficou mais famosa do que o próprio livro. Em 2014, o escritor iniciou o empreendimento de uma série de cinco *e-books* sob o título de *Delegado Tobias*, pela editora *e-Galáxia*. A história tinha como personagem, novamente, o escritor Ricardo Lísias. Nos *e-books*, o delegado Tobias investiga o assassinato de Ricardo Lísias (o de ficção) e acusa o autor Lísias de se apropriar do trabalho policial para produzir literatura. O juiz Lucas Valverde do Amaral Rocha e Silva, que só existe no folhetim, emitiu uma liminar que determinava a proibição do livro e do uso do termo “autoficção”. Segundo o juiz fictício, o leitor médio não teria “discernimento” suficiente para separar o que é uma obra de ficção de um mero relato.

Os estratagemas de Lísias para fazer circular sua obra estavam cada vez mais aprimorados. Convidado pela editora *Lote 42* a escrever a saga de Tobias, Lísias revelou²⁰⁷ que, mesmo antes de o *e-book* sair, já havia enviado duas histórias sobre os sobrinhos do delegado Tobias para 40 leitores amigos. A publicidade do livro começou antes mesmo de sua feitura.

Em resumo, o *Inquérito Policial - Família Tobias* é uma narrativa sobre um suposto arquivamento do inquérito real. Lísias recebe uma intimação para depor²⁰⁸ e descobre que os denunciante foram sócios da editora *Lote 42*, na intenção de ajudá-lo numa crise criativa e assim viabilizar a publicação de um livro. Dessa forma, Lísias solicita a abertura de uma investigação na Polícia Federal contra a editora. O ponto de partida do romance policial é esse.

Em contrapartida, enquanto o inquérito “ocorria”, os leitores eram avisados sobre o caminhar das investigações por meio de Lísias, que fornecia informações em sua página do *Facebook*. A *lote 42* também publicava as “notícias”, bem como os

²⁰⁷ Obtido em: <<http://www.lote42.com.br/inqueritopolicial/inqu%c3%a9rito-policial--livro.html>>. Acesso em: 20 mai. 2019.

²⁰⁸ De acordo com o site da *Lote 42*, a intimação era a seguinte: “Um grupo de pessoas que, por questões processuais permanecem anônimas, recortou da narrativa apenas a parte dos documentos jurídicos (diagramados como decisões judiciais, mas sem o número de processo) e os apresentou à Procuradoria Geral da República, fazendo uma denúncia por falsificações, sem no entanto dizer que se tratava de uma obra literária. Durante as investigações, os procuradores também não notaram que se tratava de um documento no interior de um texto e solicitou então à Polícia Federal a abertura de um inquérito. O crime, previsto no artigo 297 do Código Penal, prevê pena de prisão de até seis anos e multa. O caso gerou enorme repercussão. Lísias é investigado no IPL (inquérito policial) número 0069/2015-1 (LOTE 42, 2015).

grandes veículos de comunicação (*Folha de São Paulo, O Globo, O Estado de São Paulo, O Tempo, Veja e Época*) que embarcaram na história sobre a confusão no campo da justiça e no da arte. Durante algum tempo, era confuso afirmar ou negar se Lísias estava, de fato, sendo investigado. Sobre o encadeamento da performance em torno de *Inquérito Policial - Família Tobias*, Vieira (2016) explica que

a denúncia (anônima) caiu como uma luva no projeto literário de Lísias. O que o autor fez com tal situação? O que se esperaria de um escritor preocupado com um projeto literário que não apenas borre as fronteiras discursivas entre real e ficcional como em tragar com sua máquina centrífuga de escrita todo discurso a respeito de si e de sua escrita: absorveu a história, incluindo os documentos legais, transformando-a em um romance que parodia a justiça que censura a literatura dita autoficcional (VIEIRA, 2016, p. 162).

Lísias e sua editora fizeram ainda circular um *booktrailer* no *Youtube*. O escritor atuou no seu próprio papel, de Ricardo Lísias. Na cena, ele é revistado e afirma repetidas vezes “Meu, é literatura policial, eu inventei tudo! [...] Meu, vocês são muito burros, muito burros. Se vocês pensassem um pouco [...]” (LÍSIAS, 2016).²⁰⁹ Sobre a feitura desse livro, é curioso como Lísias e sua editora conseguiram mobilizar a crítica literária como um todo, principalmente os jornalistas, que chegaram a publicar matérias, inicialmente, como se Lísias estivesse, de fato, sendo investigado pela polícia. Após os julgamentos recebidos por *Divórcio*, a partir de uma “suposta” difamação contra sua ex-esposa, Lísias levou para o campo da ficção essa ideia de “censura” da justiça contra a arte literária. O que se nota é que todo o mecanismo empreendido na divulgação da obra transitou entre as fronteiras do literário e do não-literário graças às ferramentas da prática autoficcional (rejeitada por Lísias, anteriormente). Isso demonstra que, na contemporaneidade, o projeto literário produzido à luz de uma prática autoficcional movimentou sujeitos representantes da academia, da justiça, da imprensa, da sociedade (leitores e personagens), bem como os escritores e críticos literários.

Lísias continua insistindo em seu processo literário de evidenciar seu outro “eu”, o Lísias personagem. No momento, seu foco é espetacularizar o político e “os políticos”, como fez a partir do romance *Diário da Cadeia* (2017), publicado pela editora *Record*. Essa obra não será analisada nesta tese, sendo possível, talvez, ser pesquisada em outro trabalho oportuno.

²⁰⁹ LÍSIAS, Ricardo. *Booktrailer Inquérito Policial: Família Tobias*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=L61CySvt4xc>>. Acesso em: 20 mai. 2019.

Sobre a obra lisiana é possível visualizar como os editores estão à caça de *best-sellers* e ávidos por temas que podem garantir êxito editorial. A literatura e, mais particularmente, as obras inseridas no campo das escritas de si, passaram a funcionar, em maior grau, com certa dependência da colaboração entre o editor, o escritor e a mídia, criando um novo estilo de vida literária não desprovida de perigo: a literatura como mercado da extimidade. Para Perrone-Moisés, o fator preocupante é que “a consciência que o escritor tem do valor mercantil de sua produção interfira na qualidade artística de sua obra, e a torne menos inovadora, menos ambiciosa, menos inclinada a explorar novos territórios” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 101).

Minha preocupação, entretanto, vai além desta evidenciada por Perrone-Moisés: na era da autoexposição do eu, como o autor deve se portar ao ficcionalizar vidas alheias? Parece-me que Lísias, ao defender o direito inalienável de literatura de tudo dizer, não se preocupa com os efeitos nocivos que certa espetacularização pode causar nas vidas de pessoas que ele utiliza como inspiração para a criação de seus personagens.

4.2.2 A casa de Kucinski

“É ficção”, afirma o escritor Bernardo Kucinski em quase todas as entrevistas que forneceu aos jornalistas com canais no *Youtube* ou aos programas alternativos de rádio e TV ao se referir à totalidade de sua obra literária, após a publicação de seu romance *K. Relato de uma busca*, em 2011. Ele acrescenta que é óbvio que o escritor se inspira no que viveu, ouviu, leu ou sentiu. Mesmo que seja baseado em fatos reais, ainda é ficção. Esse aviso aparece para o leitor no paratexto de *K.* e é repetido em *Os Visitantes*, novela publicada em 2016: “Tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu” (KUCINSKI, 2016).

A ficção está na fala de Kucinski, em suas entrevistas, está na boca de seus personagens, está nos peritextos do romance, da novela, dos seus contos. Antes de iniciar a carreira literária, Kucinski trabalhou durante 40 anos com o texto jornalístico, cujas características se baseiam num afastamento da ficção, com foco na veracidade dos fatos da forma mais objetiva e parcial possível. No jornalismo, ele atuou como correspondente na *BBC* de Londres; ajudou a fundar diversos jornais alternativos; foi professor de Jornalismo Econômico e Internacional da USP, além de assessor de comunicação da Presidência da República durante o primeiro mandato do presidente

Lula. Quando completou 70 anos de idade, contudo, decidiu romper de vez com o jornalismo e admitir uma nova fase em sua vida, a de escritor literário. Kucinski admite não depender financeiramente da nova profissão porque acredita ser uma função desvalorizada no país, o que não pagaria suas contas, como brinca em algumas entrevistas. Objetividade jornalística de lado, agora ele se dedica apenas à “ficção”. E, nesse novo terreno, corre contra o tempo (a idade) para contar histórias que, segundo ele, ninguém poderia contar no seu lugar. Veterano no jornalismo, calouro na literatura. Kucinski mantém características que aproximam suas duas profissões: ativista contra a ditadura militar, ele trabalhou em diversas empresas jornalísticas que não fazem parte do complexo da Grande Mídia, empresas que foram coniventes e complacentes, em certo grau, com o regime militar brasileiro de 1964. No meio literário, não se destaca como autor de *best-sellers*, escreve para um público mais seletivo, recria histórias sobre os períodos sombrios da história do Brasil e reclama por não receber, de certa forma, atenção da mídia de massa para discutir temas considerados por ele como importantes. Presume que tal indiferença se deve ao fato de que sua obra toca numa ferida aberta de nossa história. Kucinski explica um pouco sobre a motivação do seu trabalho literário em entrevista ao programa *SuperLibris*²¹⁰, do *SescTV*, em 2016:

Traumas causados pela repressão da ditadura deveriam ser coletivos, mas foram individualizados. [...] Esse tema não toca o jovem, a sua sensibilidade. [...] O mundo mudou muito e isso suscitou uma petricidade mesmo, problemas novos que chamam a atenção da literatura. A nossa literatura hoje trata de questões de família, de homem e mulher, de amor, de violência urbana, mas não desse capítulo [a ditadura militar brasileira] da história que ficou muito remoto [...] (KUCINSKI, 2016).

No que tange à obra de Kucinski, o romance de estreia *K. Relato de uma busca* foi muito bem recebido no cenário literário brasileiro. Publicado pela pequena editora *Expressão Popular*, o livro foi aclamado como uma das grandes obras literárias daquele ano. O enredo é sobre a história de um pai, senhor K., em busca da filha que foi desaparecida durante a ditadura no Brasil. Traduzido para mais de 10 idiomas, foi finalista de seis prêmios literários no país e no exterior, entre os quais os prestigiosos Portugal Telecom e o *Dublin Literary Award*, da República da Irlanda.

Ao experimentar tamanho sucesso, *K.* foi reeditado pela *Cosac Naify*, que ensejou a publicação de uma novela policial que Kucinski já tinha na gaveta. Em 2014 chega às livrarias *Você vai voltar pra mim e outros contos*, com histórias que retratam a

²¹⁰ KUCINSKI, Bernardo. Programa SuperLibris. *SescTV*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pjkrVjF8tzY>>. Acesso em: 20 out. 2019.

atmosfera opressiva dos anos de chumbo da ditadura militar brasileira. No mesmo ano, pela *Rocco*, é lançada a novela *Alice. Não mais que de repente*. Sentindo ainda que algo sobre *K.* merecia certa continuidade, em 2016 a novela *Os Visitantes* é publicada pela *Companhia das Letras*. No ano seguinte (2017), a mesma editora faz o lançamento de *Pretérito Imperfeito*. Seguindo a linha de “*tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu*”²¹¹, Kucinski adiciona a frase ou “*está acontecendo*” no paratexto de *A nova ordem*, sua mais nova distopia publicada pela *Alameda*, no segundo semestre de 2019.

No que concerne à novela *Os Visitantes*, pode-se afirmar que esta é uma suíte do primeiro romance de Kucinski. Narrada em primeira pessoa, a narrativa apresenta alguns personagens de *K.*, além de novas figuras, que batem raivosas à porta do autor. Elas se queixam para Kucinski. Tais queixas são relativas ao que o autor escreveu em *K.* (por isso afirmei anteriormente que *Os Visitantes* é uma espécie de continuação do primeiro romance de Kucinski. Dessa forma, esses personagens apontam os erros do escritor na obra anterior, acusam-no de manchar a imagem de pessoas que já morreram e não mais podem se defender, além de difamar outras que ainda estão vivas. Seu próprio pai, já falecido, o acusa em sonho de uma imperdoável omissão e o responsabiliza pela tragédia que se abateu sobre sua família — o desaparecimento da irmã Ana Rosa Kucinski e de seu marido, Wilson Silva, ambos militantes pertencentes à Ação Libertadora Nacional (ALN), sequestrados e assassinados pelos militares em 1974, quando possuíam 32 e 34 anos, respectivamente.

Na novela há também os estragos menores, como a indiferença dos críticos ao primeiro livro, os desprezos dos jornais, assim como os questionamentos íntimos exacerbados após a publicação da obra. O protagonista se pergunta, entre cervejinhas, cachacinhas e goladas de cafés após receber alguns de seus visitantes: Foi ético mencionar determinada pessoa?; Ou deveria ter citado aquele por seu verdadeiro nome?; Por que citar alguns pelos nomes reais e outros não?; Que autoridade possuía para criticar os que pegaram em armas?; Teria direito de falar sobre tal período se não foi militante, se foi para o exílio voluntário na Inglaterra, se não foi torturado? (KUCINSKI, 2016). São muitas perguntas para um momento voltado a reflexões sobre o fazer literário e sobre o modo como tratou o tema (dilemas éticos e estéticos). São esses questionamentos que norteiam a narrativa, apontando questões acerca da

²¹¹ Frase utilizada por Kucinski no paratexto de *K. Relato de uma busca*.

representação literária de um período obscuro da história do Brasil, cujas informações sobre os desaparecidos foram jogadas para debaixo do tapete.

Um detalhe sobre *Os Visitantes* é que Kucinski escolhe fazê-la com certo humor, ainda que o tema tratado seja complexo. Mas onde está o humor em *Os Visitantes*? Que tipo de humor é esse? Sabe-se que o primeiro grande problema que se coloca aos historiadores é o mesmo que tem ocupado reiteradamente todos os estudiosos do tema: a irredutibilidade do humor ao conceito e à teorização. Para cada teoria que esclarece as bases do humor e do riso, é fácil encontrar muitos exemplos pertinentes. O próprio termo “humor”, nas suas mais variadas nomenclaturas, sofre daquela síndrome dos vocábulos “guarda-chuvas”, podendo designar uma rede de semelhanças que reúne uma infinidade de fenômenos ora distintos, ora homogêneos. Tal síndrome foi descrita com propriedade pela estudiosa portuguesa Isabel Ermida (2002) em sua tese de doutoramento em Ciências da Linguagem, pela Universidade do Minho. Em “Humor, linguagem e narrativa: para uma análise do discurso literário humorístico”, Ermida diz que

o humor pode ser verbal ou não verbal; pode constituir uma experiência subjetiva ou cumprir propósitos comunicativos; versar a realidade ou reportar-se ao imaginário; pode cativar ou agredir; surgir espontaneamente ou ser usado como técnica de interação pessoal ou profissional; pode consistir numa simples piada trocada entre amigos ou elevar-se à sofisticação de uma peça de Shakespeare. Nos nossos dias, o humor encontra também inúmeros meios de expressão — que ultrapassam as formas literárias clássicas da comédia, da farsa e da canção de escárnio, ou ainda os panfletos satíricos ou as pantominas dos bobos e dos saltimbancos — e que vão desde as sitcoms televisivas aos filmes cômicos, aos cartoons na imprensa diária ou semanal e às gags que circulam na internet.

Não parece existir, na verdade, um tipo específico de “tema humorístico”: tudo, em princípio, pode tornar-se objeto de humor. É um fato que nos rimos tanto do fútil quanto do grave, do profano como do sagrado, da felicidade como da desdita; rimo-nos da ilusão, do engano, do amor, da política, da sociedade, dos outros e de nós mesmos; rimo-nos da vida e do sonho, mas também nos conseguimos rir da morte e de muitos outros medos (ERMIDA, 2002, p. 65).

Kucinski não parece rir da morte, mas demonstra como após 45 anos o Estado é quem ainda ri, zomba das pessoas e tortura as famílias com a falta de informação de seus entes desaparecidos durante a ditadura. O escárnio, silencioso, motiva Kucinski a revisitar a própria história, que se confunde com a de uma nação envolta numa espécie de “Alzheimer nacional”, expressão cunhada por ele.

Em entrevista²¹² concedida ao canal *Livrada* em 27 de novembro de 2016, Kucinski revela que a ideia de escrever sobre “visitantes” surgiu por acaso. “Um amigo meu que trabalha no museu do Holocausto apontou um erro em *K*. quando digo que todas as vítimas tinham o nome registrado pelos alemães. Ele fez essa crítica, ficou na minha cabeça e tive a ideia de um conto” (KUCINSKI, 2016). Tal ideia foi transformada numa história sobre uma sobrevivente do Holocausto que bate à porta do autor para cobrar explicações. Inicialmente, Kucinski pensou num personagem “mulambento e choroso”. Ao mostrar ao amigo que lhe fez a crítica, este o repreendeu: “sobreviventes são porretas” (KUCINSKI, 2016). Assim o é a primeira personagem que visita o autor em *Os Visitantes*. Regina Borenstein, apesar de parecer frágil, demonstra ter uma personalidade forte. O encontro não é amigável, tampouco a crítica:

Seu tom era de acusação, não de lamento. Mantinha os olhinhos miúdos cravados nos meus. Tentei argumentar: Senhora Regina, meu livro não é um tratado de história, é uma novela de ficção, e na ficção o escritor se deixa levar pela invenção, nem o nome da moça aparece. A velha retorquiu: Invenção coisa nenhuma. O nome dela não está, mas todos sabem muito bem quem ela foi, que era professora assistente na universidade quando foi levada pelos militares e que o pai dela era um escritor da língua iídiche. Todos conhecem a história dela; até a televisão já deu.

Procurei contemporizar. Expliquei que os escritores às vezes se valem de fatos reais para criar uma história, e podem até torcer os fatos, para dar mais força à história. Ela protestou: Torcer os fatos?! Daqui a pouco o senhor escritor vai negar o Holocausto! E brandiu a bengala de modo ameaçador (KUCINSKI, 2016, p. 13).

Imaginar uma senhora com a idade avançada que vai até a casa de um escritor para reclamar de sua ficção e quase lhe dá uma “bengalada” na cabeça é um recurso que Kucinski utiliza para causar humor, mas sem necessariamente ter como objetivo a deflagração do riso. A partir dessas questões, Kucinski cria um alter ego que é o protagonista de *Os Visitantes*, com o objetivo de incitar uma reflexão ética sobre a sociedade, seja na tentativa de esconder, seja na possibilidade de expor ou recontar — independentemente dos lados — a história da violência e do horror (não só da ditadura, como também do Holocausto, visto que sua família viveu os horrores dessas duas atrocidades).

Ainda na entrevista ao canal *Livrada*, Kucinski explica que, depois de escrever esse conto, decidiu redigir outros tantos retratando as críticas, os elogios e os episódios impressionantes acerca da recepção de *K*. Um deles se refere a uma pessoa importante

²¹² KUCINSKI, Bernardo. *Livrada*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=l_2RSVWw7To> Acesso em: 18 out. 2019.

da Aliança Nacional Libertadora (ANL), frente de esquerda composta por setores de diversas organizações de caráter anti-imperialista, antifascista e anti-integralista (que contou com o apoio do Partido Comunista Brasileiro e atuou contra o regime militar), que foi cumprimentá-lo pela publicação de uma carta, no último capítulo de *K.*, intitulado “Mensagem ao companheiro Klemente”. No romance, a carta era assinada por um militante chamado Rodriguez e endereçada ao Klemente, um companheiro da organização exilado no exterior. No documento, Rodriguez critica os chefes por não terem dado a ordem de parar a luta quando havia anos tudo estava perdido. “Essa pessoa [na vida real] achava que aquilo era um documento que eu tinha. Outros militantes da ANL também [pensaram o mesmo]. Eu tive que desmentir, tem gente que até hoje não acredita que inventei a carta” (KUCINSKI, 2016).

O episódio da carta da ANL virou um capítulo dentro da novela. A personagem Lourdes, jornalista e militante, que perdeu o companheiro na ditadura, procura o autor de *K.* para entrevistá-lo sobre o livro que ela considera muito importante, justamente por trazer um documento que sempre foi tido como uma lenda. No romance, o personagem que escreve *K.* comenta sobre a carta:

Eu a ouvia estupefato. A carta inventada não só virara documento como adquirira vida própria, criara novos fatos. Ela continuou: Nada do que dissemos até hoje sobre o justicamento do Márcio teve o impacto da carta que você publicou; um amigo dele que na época me criticou muito me telefonou surpreso com a veracidade do que eu tinha dito (KUCINSKI, 2016, p. 45).

Quando a história não dá conta de apresentar os fatos ou de trazer um desfecho sobre episódios trágicos em que vidas foram interrompidas de uma hora para outra, a ficção se apresenta como uma narrativa que pode apontar outros rumos, recriar o vivido, propor caminhos, hipóteses, sem pretender firmar um compromisso com a verdade. Uma vez que a obra de Kucinski está inserida no seu espaço biográfico, conflitos acerca do que é “autobiográfico” e do que é “inventado” tornam-se confusos para esse leitor que, muitas vezes, procura um *modus operandi* totalmente confessional dessa escrita do eu. Kucinski, na entrevista, afirma que achou curiosa essa leitura de que a carta do militante pudesse ser um documento que de fato tivesse existido. Se algo ali não foi baseado em acontecimentos, era justamente a carta, inventada da primeira à última linha, segundo Kucinski.

O escritor de ficção não tem compromisso nenhum com a verdade. Ele tem com a literatura. Tenho contos que são quase do jeito que aconteceram. Outros surgiram por conta de uma frase que ouvi. É importante ressaltar que a literatura não busca a verdade. Busca a criação. Ela não tem propósito

pedagógico, histórico, doutrinário. Quando se coloca esses objetivos, ela corre o risco de se diminuir como literatura (KUCINSKI, 2016).

Assim, Kucinski tematiza a recepção de *K.* por meio da estratégia narrativa de colocar em cena esses onze visitantes, que vão ao seu encontro para interpelá-lo, criticá-lo, cada um com um motivo diferente, porém quase todos confusos com essa estética que agrega elementos claramente factuais e biográficos numa narrativa ficcional. Cada um ocupa um capítulo. Sobre o Kucinski personagem de *Os Visitantes*, Figueiredo (2017)²¹³ afirma que “os visitantes, que batem à sua porta, povoam seus sonhos, lhe telefonam, enviam-lhe emails, podem ser tomados por figuras espectrais que despertam as inquietações éticas e estéticas do autor” (FIGUEIREDO, 2017, p. 138). Na avaliação da teórica, a novela pode ser entendida como uma cerimônia teatralizada que não supõe uma verdade unívoca, antes uma discussão sobre as possíveis reações de algumas pessoas, mais ou menos envolvidas com organizações de esquerda, ou que foram, em certa medida, ficcionalizadas em *K.* O acontecido se embaralha com o imaginado de maneira que o leitor não é capaz de distinguir um do outro. A carta da ANL, em cuja veracidade do conteúdo os resistentes acreditavam, é um exemplo dessa indecidibilidade no romance. Kucinski, em sua entrevista, pode até mesmo ter performado “esse episódio” com a finalidade de atrair o público. Não há terreno sólido para “verdades” nas práticas autoficcionais.

Voltando aos visitantes, depois da Senhora Regina, o autor recebe uma das amigas de Ana Rosa Kucinski Silva. A amiga em questão o acusa de ter “escrito ‘um livro bonito e ilustrado por artista famoso para ganhar prêmio’, quando o livro deveria ter sido como ‘um vômito’” (KUCINSKI, 2016, p. 18). A mesma amiga também lhe devolve o exemplar destinado a outra amiga, que se recusou a recebê-lo. A partir de tal reação, o protagonista se questiona se havia o direito de colocar as amigas da própria irmã na cena do romance *K.*, quando, através da carta, Ana Rosa conta que assistiu ao filme “O anjo exterminador”, de Buñuel, (no filme, as pessoas não conseguem sair da casa, apesar de a porta estar aberta, metáfora para a impossibilidade de abandonar a luta armada). Novamente, Kucinski nos faz refletir acerca de uma “escrita responsável”, quando se descrevem particularidades da vida do outro.

O terceiro visitante é o velho pai, protagonista de *K.* Este lhe aparece em sonho e o critica por estar na Inglaterra, “gozando a vida e fazendo belas reportagens”, em vez

²¹³ FIGUEIREDO, Eurídice. K. de B. Kucinski: Kaddish por uma irmã desaparecida. In: _____. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017. p. 125-143

de denunciar as atrocidades cometidas pela ditadura. “Eu não sabia que ela havia se casado com um militante, mas você sabia, você o conhecia, sabia que era um dirigente, e não se preocupou com o risco que ela corria! [...] Você é o culpado, o único culpado!” (KUCINSKI, 2016, p. 23). No epíteto, Kucinski afirmou em entrevistas que retornou imediatamente ao Brasil para ajudar nas buscas pela irmã e o marido. No romance, ocorre o oposto.

O quarto visitante é o amigo e editor que o ajuda a publicar o livro. Este tece algumas críticas sobre passagens do romance que Kucinski não deveria ter escrito. Já o quinto visitante é Manuel Alves, que reclama da forma como pode ser identificado no romance, por meio da fala de Fleury (torturador), quando diz “que não foi preciso acender o cigarro para o roteirista de televisão entregar mais de trinta pessoas” (KUCINSKI, 2016, p. 34). Na primeira edição de *K.*, no entanto, a fala de Fleury se refere a um escritor que teria entregado 50 pessoas, retruca o personagem Kucinski. O roteirista revela, então, que entregou 18 pessoas. Ele admite ainda que as procurou após sair da prisão, para pedir-lhes desculpas. “A tortura leva as pessoas à loucura”, afirma o personagem Kucinski ao visitante, que responde: “o que você sabe sobre a tortura. Nada! Absolutamente nada!” (KUCINSKI, 2016, p. 35). A partir do argumento de Alves, o protagonista reflete sobre o assunto e promete trocar algumas palavrinhas na segunda edição do romance. Kucinski toca, nesse capítulo, num tema muito atual e sensível sobre a recepção de romances inseridos no campo da escrita de si, uma vez que há grandes casos contemporâneos envolvendo escritores e editores processados por pessoas que sentiram sua privacidade invadida ao terem suas vidas ficcionalizadas, conforme discutido ao longo desta tese. Na maioria das ocorrências, contudo, o problema não é a vida virar ficção, é ter a vida “difamada” em forma de ficção. Esse entendimento é perceptível na fala de Alves.

Nos capítulos seguintes de *Os Visitantes*, o protagonista recebe também a visita da ex-mulher, uma “visita” em forma de e-mail de Luiz de Moura, que conheceu a amante de Fleury no passado e a visita de um crítico literário, exatamente nessa ordem. O personagem Kucinski também abre sua porta para uma mulher que defende o professor Gottlieb na reunião da Congregação da USP (que exonerou Ana Rosa Kucinski do cargo de professora do Departamento de Química, mesmo com todos os indícios de que ela havia sido sequestrada pelo regime militar). Esse encontro não é agradável, segundo o personagem. O décimo visitante é Joseph Gross, um pesquisador

israelense que estuda as relações Brasil-Israel. Gross se mostra interessado em saber mais sobre a participação dos judeus brasileiros na contestação ao regime ditatorial. Ele vai ao encontro do personagem Kucinski para saber o nome do rabino que se nega a colocar a lápide no túmulo vazio da filha de K. Na novela, ao afirmar que a cena do rabino foi “criada”, Gross demonstra se sentir um pouco decepcionado por descobrir que tal informação era do âmbito da ficção. Nesse capítulo, Kucinski indica como a ficção tem a potência de dramaticidade. As associações judaicas não apoiaram o golpe militar, mas também não combateram a ditadura. A cena fictícia funciona como uma metáfora para a omissão do rabino. Kucinski demonstra essa possibilidade de “dizer tudo” conferida à literatura.

O penúltimo visitante é um amigo que lhe diz que João Evangelista, o Klemente de K., estaria furioso com o personagem Kucinski devido à acusação contida na carta de Rodriguez. Para o militante, o escritor não teria levado em conta o momento político histórico. Além disso, o livro teria sido usado por jornalistas para equiparar as organizações de esquerda com a repressão, como se fossem a mesma coisa. A crítica principal do amigo se refere ao fato de que o autor faz ficção misturada com a realidade, uma prática autoficcional. “Então não faça arte com pessoas que podem ser identificadas nem com episódios que todo mundo sabe que aconteceram, faça ficção mesmo, inventada” (KUCINSKI, 2016, p. 73). Kucinski revela, mais uma vez, a complexa relação da prática autoficcional em meio aos leitores, imprensa, personagens e escritores, apontando para uma reflexão ética sobre quando o escritor se apropria do vivido em sua narrativa ficcional.

Se em *K.* Kucinski se apaga como personagem para privilegiar a figura do pai, em *Os Visitantes* ele coloca o próprio nome em cena para reverberar questões éticas e estéticas que já apareciam no primeiro romance. Na novela de Kucinski, os visitantes, na qualidade de testemunhas, são evidenciados como materialização de um mecanismo ficcional reincidentemente assegurado pelo narrador ao longo do texto. Essas vozes falseiam a verossimilhança como estratégia para revirar o testemunho, e permanecem de forma embaralhada, ao longo de toda a narrativa, misturando-se, por vezes, também o autor criador, o autor empírico e o narrador (FIGUEIREDO, 2017). Kucinski nos entrega um texto que, se por um lado incita ao riso, por outro lado, também nos faz segurá-lo. Por meio de uma escrita do eu, o autor evidencia que a memória sobre os

assassinatos e torturas cometidos pelo regime militar brasileiro não deveria se resumir a tragédias pessoais. É um sofrimento, uma perda coletiva.

4.2.3 O direito à privacidade

Em “The Right to Privacy”, Samuel Warren e Louis Brandeis (1890) explicam que a noção do direito à privacidade no século XIX restringia-se a tutelar a esfera privada de uma pessoa, impedindo que outros pudessem nela ingressar sem sua autorização. Associado primeiramente à ideia de casa e de moradia, esse princípio foi utilizado inicialmente para proteger a vida privada das pessoas dentro de seus lares. Conforme a aceção de privacidade foi aumentando, num mundo globalizado, facilitadas por meio de novas tecnologias e também pela expansão da *Internet*, novas formas de violação do “privado” e da intimidade da pessoa foram, em contrapartida, redimensionadas.

Ao ter a casa invadida, perde-se muito mais do que a possibilidade de ter um item material roubado. Perde-se a liberdade de uma intimidade que não necessariamente é compartilhada na esfera pública. Biller, Lísias, Angot e tantos outros escritores citados que se viram envolvidos em disputas judiciais ou em polêmicas com familiares, parentes ou inimigos, quando decidem expor as intimidades daqueles que conhecem e ou “frequentam” por meio da literatura, devem refletir sobre a “ficcionalização” inspirada no vivido, se está sendo feita de forma ética, sem infringir o direito do outro de não ter sua vida desvelada em público. Em seu ofício de pena, Kucinski poderia aproveitar a liberdade de tudo dizer por meio da literatura e criar um acerto de contas em seus romances, vingando-se, por exemplo, de pessoas que apoiaram a ditadura militar ou daqueles que votaram pela expulsão de sua irmã do cargo de professora da USP. Kucinski poderia identificar indivíduos de episódios da história em suas ficções, revelando seus segredos, expondo escândalos e polêmicas para atrair mais interesse da mídia para si e para suas obras.

Essas não são, contudo, as escolhas de Kucinski. Independentemente da estética adotada, ele decide narrar seus “visitantes” sem invadir suas intimidades. Pode-se afirmar que Kucinski se porta e se responsabiliza de maneira ética ao retratar personagens na ficção que possuem uma vida e uma individualidade fora do livro. O

escritor desfruta de sua liberdade de expressão literária com responsabilidade, respeitando o direito à privacidade do outro.

5 DEFESA DE NARCISO

“O cristal nos espreita. Se entre as quatro paredes do aposento há um espelho, não estou só. Há outro. Há o reflexo que arma na aurora um sigiloso teatro.”

Jorge Luis Borges

No mito, ao nascer, a vida de Narciso foi profetizada por um adivinho chamado Tirésias, procurado por Liríope, mãe da criança, receosa sobre o destino do filho. O cego vidente profetiza que ele viveria longos anos, desde que não se conhecesse (jamais contemplasse a própria figura) (BRANDÃO, 1987).²¹⁴ Filho de um deus com uma ninfa, Narciso era um jovem extremamente belo. Sua beleza desmedida e excessiva era justamente o que o colocava em perigo. Segundo as leis vigentes na cultura grega, a desmesura, o exagero — o *hybris*, ou seja, a ultrapassagem do *metron* — colocava o mortal em risco perante os deuses. Possuidor de uma beleza ímpar, Narciso rejeitara Eco, ninfa de voz sonora, que não respondia com silêncio a quem lhe falava, e nem falava em primeiro lugar. O máximo que conseguia era repetir as últimas sílabas das palavras que ouvia. Além de Eco e outras ninfas de águas e montes, Narciso iludira também alguns rapazes. “Logo, um dos desprezados, ergue as mãos ao céu: ‘Que ele ame e quiçá não possua o amado!’”²¹⁵ (CARVALHO, 2010, p. 102).²¹⁶

Com 16 anos, Narciso, ao procurar saciar sua sede em uma fonte, percebe que “outra sede” surge dentro dele. Enquanto bebe a água, a beleza que vê em sua imagem o arrebatava. Apaixona-se por um objeto incorpóreo. Vislumbra um corpo que não passa de sombra. Aprisionado, tenta em vão beijar a água enganosa. “Se embevece de si, e no êxtase pasma-se, como um signo marmóreo, uma estátua de Paros” (CARVALHO, 2010, p. 102). Sua imagem, refletida na fonte, o faz admirar tudo aquilo que o faz ser admirado. “Sem o saber, deseja a si mesmo e se louva, cortejando, corteja-se; incendeia

²¹⁴ BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Vol. II; Petrópolis: Vozes, 1987.

²¹⁵ CARVALHO, R. N. B. de. *Metamorfoses em tradução*. Trabalho de conclusão de pós-doutoramento — Faculdade de filosofia, letras e ciências humanas, Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 2010.

²¹⁶ O mito de Narciso possui fontes variadas. As variações mais antigas desse mito são de Ovídio e Cãnon, no século I. O poeta latino Ovídio narra a história da humanidade ao escrever *Metamorfoses*, desde a criação do mundo até a época do Império de Augusto sob o qual viveu. A escolha pelo registro de Ovídio foi feita por ser uma versão mais conhecida e mais extensa do mito em questão, falando-nos da desventurada relação entre Eco e Narciso. No que tange à tradução de *Metamorfoses*, optei pela leitura de *Metamorfoses em tradução* (2010), do professor Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho, uma vez que o tradutor demonstra cuidado em restituir ao texto traduzido um padrão métrico regular, sem deixar de incluir uma tendência explanadora encontrada frequentemente nas traduções em prosa.

e arde. Quantos beijos irados deu na falaz fonte!” (CARVALHO, 2010, p. 102). Desesperado em sua vivência de perder-se de si, encerra-se tanto em seu desespero, em sua insatisfação, como no imenso desinteresse pelo que o circunda. Não sabe bem o que vê, seus olhos o iludem, o incitam ao erro. Quando se afasta, se desfaz. A cada nova tentativa de beijar a imagem, Narciso desapontava-se. Recusava deixar a fonte e por ali passou alguns dias. Bastante fraco, morreu com o rosto pálido voltado para as águas serenas do lago. Eco chorou ao lado do corpo sem vida, até o fim da noite. Ao despertar, no lugar de Narciso havia uma bela flor perfumada.

Tomando o mito sob o vértice do excesso que marca Narciso em sua origem, bem como a questão da exagerada importância dada à imagem de si próprio no mito em questão, esses aspectos embasaram, no campo da psicologia, a ideia do “narcisista”, termo utilizado também em outras áreas de conhecimento. Especialmente na psicanálise, a história de Narciso foi explorada por Freud (1914/1974)²¹⁷ como condição psicológica em *Introdução ao narcisismo*. Freud formula que o narcisismo é um estágio comum no desenvolvimento sexual humano. No ano de 1914, ele articula o conceito psicanalítico de narcisismo na esteira do desenvolvimento infantil e dos investimentos libidinais.

Para Freud, os investimentos libidinais podem ser direcionados ao próprio ego ou aos objetos. O psicanalista dividiu a condição em dois eixos: narcisismo primário e secundário. Em resumo, o primário refere-se a crianças e jovens que, acreditando serem superiores, investem a libido em si mesmas. Em contrapartida, após um tempo, a libido passa a ser dirigida também a outros que não ao indivíduo mesmo. Uma vez que a libido é projetada para fora, esses indivíduos a direcionam de volta para si. Esse seria o narcisismo secundário, etapa em que as pessoas estariam mais deslocadas na sociedade, com dificuldade de amarem e ou de serem amadas pelo outro.

Na literatura, notadamente no campo das escritas de si, a autoficção se destaca no incontornável discurso crítico sobre o eu, seja elogiada como uma nova forma de romance, seja denunciada como signo da autocomplacência de um eu que não vê nada além de si mesmo e da sua necessidade de escrever sobre isso. Vale lembrar que escrever sobre si era reconhecido pelos gregos como uma forma de autoconhecimento. Ou, pelo menos, uma tentativa para alcançar este fim. No texto que leva o nome desta

²¹⁷ FREUD, S. [1914]. Sobre o narcisismo: uma introdução. In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas*. 1. ed. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1974, v. XIV, p. 85-119.

prática “A escrita de si”, Foucault (2004) procurou demonstrar nos estudos sobre “as artes de si mesmo” como o treinamento da escrita do eu não data apenas de alguns séculos em relação ao nosso atual período, mas de muitos, já que corresponde a uma das tradições mais antigas do Ocidente, que compreende a Antiguidade greco-romana. De acordo com Foucault, um dos textos mais antigos da literatura cristã de que se tem conhecimento é o *Vita Antonii*, de Atanásio. Antes de ser o tema, contudo, o eu não era o assunto, mas a finalidade para escrever. Nesse caso, a escrita funcionaria como os olhos do outro, um companheiro para um solitário que o faria manter o foco na vida espiritual, afastando pensamentos impuros, impedindo que o sujeito se enganasse ou cometesse um pecado. Era, na verdade, um “treino de si por si mesmo” (FOUCAULT, 2004, p. 146). De todas as formas de *askêsis*, que constituem esse exercício focado na arte de viver — meditações, abstinências, memorizações —, é a escrita, para si e para o outro, que desempenha, durante muito tempo, um papel considerável.

Se para a cultura greco-romana o “conhecer a si mesmo” estava associado ao “tomar conta de si”, um dos elementos principais do ascetismo cristão será a obrigação de conhecer-se, porém, sem estar vinculado ao “cuidado de si”. Sobre isso, Diana Klinger (2012) explica:

Na passagem da cultura pagã à cultura cristã, o “conhece-te a ti mesmo” passou a modelar o pensamento de Ocidente, eclipsando o “cuida de ti mesmo”, que era o princípio que fundamentava a arte de viver da Antiguidade. Com a herança da moral cristã, que faz renúncia de si a condição da salvação, paradoxalmente, conhecer-se a si mesmo constituiu um meio de renunciar a si mesmo. A partir de então nossa moral, uma moral do ascetismo, não parou de dizer que o si é a instância que se pode e se deve rejeitar (KLINGER, 2012, p. 25).

É diante desse panorama, de separação entre o divino e o terreno, que o cristianismo concebe uma nova subjetividade, pautada na renúncia, no desapego da carne. Sendo o pecado uma transgressão da lei divina, a confissão, por meio da escrita, se apresenta como um caminho para a purificação. Quando Santo Agostinho (1980) publica *As confissões*, a fonte da unidade do sujeito na obra é Deus e não o homem. Em contrapartida, quando Rousseau publica sua “autobiografia” *As Confissões*, em 1770, muitos teóricos concordam em nomeá-lo “pai da autobiografia”, mesmo que a publicação de Santo Agostinho seja anterior à do filósofo francês. Isso porque no primeiro parágrafo do Livro I de Rousseau percebemos a diferença em relação ao enunciador da obra: “Tomo uma resolução de que jamais houve exemplo e que não terá imitador. Quero mostrar aos meus semelhantes um homem em toda a verdade de sua

natureza, e esse homem serei eu” (ROUSSEAU, 1965, p. 13). Ou seja, a unidade aqui é o homem e não Deus.

Ainda que Rousseau tenha perseguido uma “verdade” ao narrar sua vida, ele percebe, ao fim, tal impossibilidade de seu empreendimento e “interrompe as suas confissões em plena fuga de Berna para Berlim, abandonando para sempre tudo o que se segue à sua promessa de contar o que fez a partir da Inglaterra” (DUQUE-ESTRADA, 2009, p. 20). Podemos entender que aquilo que mais interessava a Rousseau não era contar toda a sua vida, mas falar de si, colocar-se em cena.

O que buscava o “pai da autobiografia” não era diferente do desejo do “pai da autoficção”. Para Doubrovsky, a autoficção não passava de um dispositivo simples: uma narrativa cujo autor, narrador e protagonista compartilham da mesma identidade nominal e cuja denominação genérica indica que se trata de um romance. Uma fórmula “fácil” para expressar o “eu” numa ficção que busca algo de verdadeiro. O que Doubrovsky talvez não imaginasse é que, ao aventurar-se mascarado pela alegação peritextual da ficção, seja soletrando as letras de seu primeiro nome, seja revelando-o inteiramente, ainda assim não poderia reivindicar do romance seu salvo-conduto. O que se seguiu após a publicação de *Fils* foi que Doubrovsky não teve salvo-conduto algum ao praticar a autoficção. Seu narrador sisífico arrastou os grilhões de uma culpa opressora, principalmente após a publicação de *Le Livre brisé* (1989)²¹⁸ [*O livro quebrado*]²¹⁹, no qual mostrava variações ininterruptas de seu vivido imediato. Não apenas o seu, como o de sua segunda esposa, Ilse, também personagem do romance em questão. Doubrovsky foi acusado pela crítica francesa de ter exposto a dependência alcoólica de sua esposa, contribuindo para que Ilse se suicidasse imediatamente após receber os manuscritos do romance. Abordarei esse acontecimento detalhadamente ainda neste capítulo.

A má vontade e ignorância da crítica literária francesa com Doubrovsky existia desde o embate do escritor com Lejeune, quando ocorre o batismo da autoficção por meio da publicação de *Fils*. A trajetória literária de Doubrovsky foi menos aclamada que seu percurso teórico. Ainda que muitos críticos reconhecessem a paternidade do neologismo autoficção atribuído a Doubrovsky, bem como a importância dessa prática na França do final do século XX, nomes de peso como Genette permaneciam a

²¹⁸ DOUBROVSKY, Serge. *Le livre brisé*, coll. « Folio », Paris: Gallimard, 1989.

²¹⁹ *Le Livre brisé* foi o único romance de Doubrovsky que recebeu tradução para o português.

desprezar o trabalho de Doubrovsky. Em *Fiction et Diction [Ficção e Dicção]* (1991), a aversão à autoficção e a seus praticantes é demonstrada a partir da não menção a ambos. Para Genette, autoficções eram apenas “autobiografias envergonhadas”. Lecarme discorda de Genette, pois o paratexto doubrovskiano assume claramente a ideia de uma ficção fingida ou de uma ficção de ficção, que serviria de desvio à verdade: “não vejo como qualificar de ‘autobiografias envergonhadas’ narrativas que enunciam e insistem num pacto autobiográfico, a menos que se incrimine, num plano muito diferente, o conteúdo das confissões e profissões de fé” (LECARME, 2014, p. 71).

De acordo com Lecarme, a partir do momento em que a autoficção passou a ser bastante praticada pelos escritores na França, notou-se uma mescla de indiferença e de irritação nas críticas da imprensa em relação aos textos que podem ser lidos a partir desse dispositivo,

ainda mais que esses textos obtêm em geral grande sucesso de público; o que se deseja são romances ricos em invenção e criação; tolera-se, no máximo, autobiografias de alto risco e de inteira responsabilidade dos autores, mas as narrativas híbridas, que não se sabe o que são, se verdadeira ou falsificadas, são recusadas (LECARME, 2014, p. 78-79).

Doubrovsky foi entrevistado duas vezes por Bernard Pivot, famoso crítico literário francês, para o programa televisivo *Apostrophes*. A primeira vez,²²⁰ em 1983, ele foi recebido de cara feia pelo apresentador. Pivot não gostou do livro *Un amour de soi* (1982)²²¹ [*Um amor de si*]. Na ocasião, o escritor Jacques Laurent também não apreciou o romance doubrovskiano e ainda recusou a qualidade de escritor a Doubrovsky. A segunda e última vez foi ainda mais tensa. Em 1989, Doubrovsky foi novamente convidado ao programa *Apostrophes*. Seria o lançamento de *Le livre brisé*. Ilse havia tirado a própria vida e a notícia se espalhou. No programa²²², Doubrovsky viveu o que Lecarme chamou de “martírio de São Sebastião” (LECARME, 2014, p. 79). Pivot começa o programa com uma homenagem a Jung, mostrando algumas pinturas e quadros. Depois entrevista algumas convidadas, dentre elas a escritora Catherine

²²⁰ Trechos da entrevista estão disponíveis em: <<https://www.babelio.com/apostrophes.php?search=3944>>. Acesso em: 20 mai. 2019.

²²¹ O título, *Um amor de si*, faz ecoar *Un amour de Swann* [*Um amor de Swann*], segunda parte do primeiro volume de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust. A trama do livro de Doubrovsky é inspirada na aventura do personagem de Proust, denominado Swann. Este teria passado anos apaixonado por uma mulher, que não era uma pessoa agradável. Doubrovsky se inspirou na obra de Proust e afirmou que o escritor era uma de suas grandes referências literárias.

²²² Um trecho da apresentação está disponível em: <<https://www.ina.fr/video/CPB89010283>>. Acesso em: 20 mai. 2019.

Tolitch. No momento de apresentar Doubrovsky, que parece estar bastante sem graça, a apresentação de Pivot deixa o escritor ainda mais desconfortável:

O livro quebrado: [Doubrovsky] escreveu um pseudo jornal íntimo. Com cinquenta anos, se apaixona por uma de suas alunas de 27 anos. Ela relê cada capítulo do folhetim que narra os descontentamentos dele devido ao seu alcoolismo. Ela morre de overdose de álcool, sozinha em Paris depois de ler um capítulo. Ele diz “assinamos um contrato, ela estava esperando este capítulo”²²³ (PIVOT, 1989).

No meio da entrevista, Doubrovsky explica que foi muito difícil sair da cama e estar ali, presente. Pivot, prontamente responde com ironia: “Você quer que eu chore?”. Para Lecarme, a avalanche de recriminações da mídia não foi suficiente para impedir Doubrovsky de sair vitorioso do estúdio. Ele se manteve firme (LECARME, p. 79). Se para Barthes a ficção se limita a um “pensamento dos efeitos”, em Doubrovsky, esse “pensamento dos efeitos” não elimina a “instância de verdade”. Ou seja, Doubrovsky busca contar, a partir de uma vida fictícia narrada, um estatuto de verdade. Acontece que, após a morte de Ilse, ao longo do tempo, o escritor de *Fils* decide tomar distância da prática autoficcional, sem renegá-la totalmente. É possível notar esse distanciamento na leitura das obras *L’après-vivre* (1994) [*Depois da vida*] e *Un homme de passage* (2006) [*Um homem de passagem*] (LECARME, p. 68).

Sua despedida com *Un homme de passage* demonstrou a impossibilidade de “definir” a autobiografia e, conseqüentemente, a autoficção como “gênero”. Doubrovsky cansou do jogo:

Queria simplesmente expressar meu derradeiro sentimento de um ‘último eu’, ao fim de 40 anos de prática autoficcional. No fundo, não há oposição entre autobiografia e romance. [...] Toda autobiografia, qualquer que seja sua ‘sinceridade’, seu desejo de ‘veracidade’, comporta sua parte de ficção (DOUBROVSKY, p. 121-122).

Para ele, o vivido se conta vivendo, sob a forma de um fluxo de consciência naturalmente impossível de se transcrever no fluxo do vivido-escrito, se desenrolando página após página. É a “ficção, de fatos e acontecimentos estritamente reais” (DOUBROVSKY, 2014, p. 120) na qual seu projeto literário se pautava:

É isso que preciso escrever. O gosto íntimo da existência, e não sua impossível história. Cada escritor de hoje deve encontrar, ou antes, inventar sua própria escrita dessa nova percepção de si que é a nossa. De todo modo, reinventamos nossa vida quando a lembramos. Os clássicos o faziam à sua maneira, em seu estilo. Os tempos mudaram. Não se escreve mais romances

²²³“*Le livre brisé*”, [Doubrovsky] a écrit un pseudojournal intime. Il a cinquante ans, tombe amoureux d’une de ses élèves de 27 ans. Elle relit chaque chapitre du journal qui raconte leurs déchirements dus à son alcoolisme. Elle meurt d’overdose d’alcool, seule à Paris après avoir lu un chapitre. Il dit ‘on a passé un contrat, elle attendait ce chapitre.’”

da mesma forma que nos séculos XVIII ou XIX. Há, entretanto, uma continuidade nessa descontinuidade, pois, autobiografia ou autoficção, a narrativa de si é sempre modelagem, roteirização romanesca da própria vida (DOUBROVSKY, 2014, p. 123-124).

Sobre a justificativa de Doubrovsky, Colonna (seu opositor) discorda. Para ele, na literatura pessoal contemporânea, se conseguirmos ler “o melhor Angot”, já lemos todos; o mesmo vale para Doubrovsky, e alguns epígonos. “Trata-se de uma literatura de fabricantes, da reprodução de uma fórmula comprovada, mesmo quando esses autores recusam ou ignoram esse fato, invocando uma divindade chamada ‘escrita’ para encobrir essa fraqueza” (COLONNA, 2004, p. 117).

Vilain, em contrapartida, defensor de Doubrovsky, afirma acreditar que não há (ou não enxerga) diferença entre “escrever o eu” e “escrever”:

Da mesma forma que não distingo o fato de escrever uma “autoficção” do fato de escrever um “romance”, uma vez que a autoficção se intitula, aliás, “romance”. Formulando de outra maneira, jamais digo que escrevo sobre mim ou sobre momentos de minha vida, mas que escrevo. A nuance me parece importante. Embora o “eu” seja objeto de minha escrita, ele só a influencia ou modifica sua orientação de maneira inconsciente. Ignoro se existe realmente uma especificidade da escrita do “eu”. Mas se é que existe alguma, talvez fosse preciso procurá-la, quanto aos meus textos, no que diz respeito a uma fidelidade sensível a meu vivido; na verdade, escrevo mais sobre o que sinto do que sobre o que vivi. Arrogo-me a liberdade de transformar os fatos, os acontecimentos, mas nunca as emoções; se, de um lado, não tenho nenhum escrúpulo em deformar o que vivi, de outro, eu teria a impressão de me trair se não retranscrevesse fielmente as emoções que senti em tal ou tal circunstância (VILAIN, 2014, p. 225-226).

Para Vilain, a especificidade de escrever o eu residiria na conjunção da fidelidade emocional e da recriação factual própria a todo e qualquer imaginário de si. O eu seria assim um desafio de recomposição, de reformulação imaginária, de constante tentativa para “definir sua verdade”, uma observação bem doubrovskiana. “Escrever o eu seria no fundo tentar ser verdadeiro, não descrever a verdade efetiva, considerando que a verdade se aloja independentemente, [...] seja na estrita fidelidade ao factual como na narrativa autobiográfica, seja mais amplamente na fidelidade emocional (o que supõe um arranjo com o factual, uma ficcionalização)” (VILAIN, 2014, p. 226). O que Vilain quer dizer é que talvez o eu se inscreva nessa busca de verdade, num mundo exterior, por meio do qual um autor afirma seu ponto de vista.

Lejeune, em contrapartida, receoso com a ideia do eu desde que Doubrovsky interferiu em seu quadro em *O pacto autobiográfico*, acredita que a palavra eu confere a impressão de uma substância grudenta, não apetitosa. Por outro lado, é possível lançar um olhar positivo sobre isso: escrever o eu supõe então o desejo de ser verdadeiro, o

que implica a exclusão, a recusa de toda e qualquer forma de ficção. “Não há coerção mais difícil do que a da autobiografia a partir do momento em que esta é levada a sério. Escrever o ‘eu’ é uma ascese, é preciso ver as coisas lucidamente, conhecer logo que talvez sejamos os últimos a poder conhecer” (LEJEUNE, 2014, p. 227).

Sobre essas semelhanças entre autor e narrador, Dany Laferrière afirma que todo narrador se parece com o autor, mas um é feito de carne e sangue enquanto o outro é feito de letras e tinta (LAFERRIÈRE, 2013); são, portanto, realidades de ordem diferente (LAFERRIÈRE, 2013, p. 133).

5.1 QUEM É NARCISO?

Em *Défense de Narcisse* (2005) [*Defesa de Narciso*], livro que inspirou o título deste capítulo, Vilain examinou nessa obra, a partir de sua experiência enquanto escritor, e por meio dos trabalhos teóricos de Lejeune e de Lecarme, os motivos por trás do desprezo intelectual, da diabolização da qual a autoficção foi e ainda é objeto há vários anos. “Impudica”, “narcisista”, “terapêutica”, “imoral”, essas foram as palavras proferidas pela crítica nas últimas décadas, desde a gênese do neologismo. Escrever sobre si, segundo certas pessoas, equivaleria a se excluir do campo da literatura.

Seria, então, a autoficção, narcisista? Para Vilain, existem, incontestavelmente, estratégias de autocelebração, na medida em que uma construção de si por si mesmo não pode escapar à tentação narcísica (VILAIN, 2005, p. 15). Impõe-se, entretanto, certa necessidade de nuançar essa ideia e diferenciar a contemplação passiva-idealista de Narciso da construção intelectual, artística, ativa do escritor que procura uma verdade sobre ele, na avaliação de Vilain. Escrever não seria apenas um ato de admiração, tal como quando Narciso se deleita ao olhar sua imagem refletida, mas se escreve também porque se queria isso: “o escritor se situaria antes numa esperança narcísica” (VILAIN, 2014, p. 239).

Como afirmou Paul Valéry, “existem eus mais eus que outros”. Assim, o grau de egotismo não seria idêntico de um autor a outro. Devemos pensar também que o “narcisismo” não decide quanto à qualidade de um texto, sua relação está mais conectada ao ato de escrever e com toda a socialização de si mesmo, desse eu que escreve:

Seria *naïf* achar que basta não escrever autoficção para escapar à suspeita de narcisismo. O narcisismo se situa em outro lugar, em regiões periféricas à própria escrita.

Da mesma forma, a autoficção seria impudica? Não se trata aqui de uma concepção moralizante: a resistência moral é também, nesse caso, resistência estética. Mas, no fundo, em que o impudor impediria a literatura? Não se poderia tornar estético o que o impudor tem de inestético? É o processo de realismo que é intentado à autoficção. Eu falaria em uma estética da transparência na qual se trata de dizer, de confessar, mesmo se “dizer tudo” não é necessariamente “dizer a verdade”, e não se tem certeza de que a verdade possa jorrar da confissão.

Além disso, deveríamos nos perguntar se o excesso de impudor de certos textos não seria, de certo modo, uma resposta ao *voyeurismo* dos leitores. De fato, se o impudor não fascinasse tanto, se não existisse uma demanda importante, seria surpreendente que quase um milhão de exemplares de *A vida sexual de Catherine M.* tenham sido vendidos. O título e a quarta capa, na qual está explicitamente formulado que a autora descreve sua sexualidade, não deixam pairar nenhuma dúvida quanto ao conteúdo do livro e criam um horizonte de expectativa. A má-fé do leitor é, pois, manifesta (VILAIN, p. 231- 232).

Diante das acusações em torno desse *nombrilisme*²²⁴ da autoficção, não concordo quando Vilain afirma em sua obra que as acusações contra os autores que praticam autoficções não devem ser vistas como “sérias”. Isso porque ele crê ser o ponto fraco de tais acusações o fundamento em critérios éticos, não em critérios estéticos. “Um texto narcisista e impudico pode possuir mais qualidades literárias do que um texto que não é nem uma coisa nem outra” (VILAIN, 2014, p. 233). Voltaríamos, assim, para uma defesa da arte pela arte do final do século XIX. Segundo psicanalistas, a criança tem necessidade de ser “narcisada” para assumir riscos, enfrentar perigos. O autor seria narcisado pela autoficção para assumir riscos? Quais? Os de difamar pessoas, invadir a privacidade alheia para criar folhetins de escândalo? Ao ser narcisado e buscar escrever sobre esse ou esses outros “eus”, o autor poderia pensar nos riscos para si e para os outros, assumindo, portanto, uma responsabilidade ética sobre a escrita que desnuda eus que, na maioria das vezes, não têm controle sobre os efeitos que essa escrita pode produzir sobre eles.

Fato curioso é que Doubrovsky, que não se entendia como Narciso, foi narcisado e, de fato, assumiu os riscos de sua escrita. Como ele afirmava: “é preciso que o autor se assuma, pague com o próprio nome, se responsabilize por esse risco” (DOUBROVSKY, apud VILAIN, 2005, p. 205).

²²⁴ Do francês, *nombrilisme* poderia ser traduzido para o português como “umbiguismo”, ou seja, característica de uma pessoa que se concentra apenas em si própria; egocentrismo.

Em entrevista²²⁵ a Isabelle Grell, realizada em 2006 (publicada em 2009), Doubrovsky respondeu a diversas perguntas da teórica sobre seu projeto de escrita, suas relações familiares, seu trabalho como professor e teórico etc. Na entrevista, alguns questionamentos recaem sobre o contexto do suicídio da ex-companheira:

IG: Você escolheu também mulheres frágeis, com exceção de Rachel.

SD: Minha primeira mulher era uma mulher sólida, racional [...]. Ela é a mãe das minhas duas filhas. Era uma mulher notavelmente inteligente, que estava menos interessada em literatura do que em política. E nós tivemos questões complexas. Enfim...

IG: Então, elas eram mulheres *borderline*.

SD: Ilse e Elle de *L'Après Vivre*, eram então mulheres, cujas vidas pessoais não eram consumadas nem pela maternidade nem pela ocupação ou produtividade. O caso de Ilse foi o caso de *Le Livre brisé*. Ela era uma mulher extremamente dotada de música, como muitos austríacos. Ela tinha um pai que havia lutado na guerra, mas, ao retornar, ele se tornou o que era, ou seja, um grande pianista que tocava frequentemente no rádio de Viena. E ela, desde a infância, fazia parte de um coral, tocava piano e se preparava para o seu primeiro recital. Seu pai morreu quando ela tinha onze anos. E quando ela voltou da escola, o piano desapareceu, e sua mãe disse: “Ficamos sem dinheiro, eu vendi o piano”. Então sua carreira foi liquidada.

IG: Além de Ilse, nenhuma de suas esposas pediu que você escrevesse sobre ela.

SD: Não. Pelo contrário. ELA para quem eu simplesmente não queria dar um primeiro nome, ou mesmo um pseudônimo, disse: “Você é um usurpador, Doubrovsky, sempre se apropriando da vida dos outros.” Você sabe, eu sempre gostei de mulheres mais jovens que eu. É muito trivial e nada original. O que é diferente dos meus relacionamentos com minhas filhas. Elas significam muito para mim. E, curiosamente, esses são sentimentos sobre os quais não deveria estar falando. São questões muito profundas e ambivalentes do início de suas vidas. Como minha esposa cuidava de crianças, porque era considerado o papel das mulheres na época, ao mesmo tempo, contudo, ela queria fazer um doutorado em Ciência Política, ela estava matriculada na Universidade de Harvard, tinha um professor notável do qual me falava que se chamava Henry Kissinger e um economista prodigioso chamado John Galbraith. Assim, minha esposa costuma dizer às minhas filhas: “Seu pai deixou para mim o papel de criar vocês.” Mas agora vejo que minhas duas filhas realmente me amam²²⁶ (GRELL, 2009, p. 13-14).

²²⁵ GRELL, Isabelle « *La madeleine à l'envers : entretien avec Serge Doubrovsky* », Australian Journal of French studies, vol. XLVI, n° 1-2, janvier-août 2009, p. 3-30.

²²⁶ **IG: Vous avez pris aussi des femmes fragiles, à part Rachel.**

SD: Ma première femme était une femme solide, rationnelle [...]. Elle est la mère de mes deux filles. C'était une femme remarquablement intelligente, qui s'intéressait moins à la littérature qu'à la politique. Et on avait des rapports complexes. Enfin...

IG : Ensuite, c'étaient des femmes *borderline*.

SD: Ilse et Elle de *L'Après vivre*, étaient alors des femmes, dont la vie personnelle ne s'était pas accomplie, ni par la maternité, ni par le métier ou la productivité. Le cas d'Ilse, était un cas dans *Le livre brisé* tout à fait pathétique. C'était une femme qui était extrêmement, comme beaucoup d'Autrichiennes, douée pour la musique. Elle avait un père qui avait fait la guerre, mais à son retour, il est redevenu ce qu'il était, c'est-à-dire un grand pianiste qui jouait souvent à la radio de Vienne. Et elle, dès son enfance, elle était dans une chorale, elle jouait du piano et elle se préparait à donner son premier récital. Son père meurt quand elle a onze ans. Elle revient de l'école, le piano a disparu, et sa mère a dit : “On n'avait plus d'argent, j'ai vendu le piano.” Alors sa carrière était liquidée.

I. Grell : À part Ilse, aucune de vos femmes ne vous a demandé d'écrire sur elle.

SD: Non. Au contraire. ELLE a qui je n'ai justement pas voulu donner de prénom, ni même de pseudonyme, disait : “T'es un charognard, Doubrovsky, toujours à prendre la vie des autres.” Vous

Direcionando a entrevista para *Le Livre brisé*, Grell pergunta a Doubrovsky o porquê de ele apresentar seu personagem no romance, Serge Doubrovsky, como um homem monstruoso, desenhando uma imagem muito desagradável de si mesmo. Seria tal postura uma tentativa de se exercitar para trazer à superfície o pior e o melhor do homem ou a criação do personagem o excederia em algum momento? Que limites Doubrovsky se permite por escrito? (GRELL, 2009, p. 26), Doubrovsky lhe responde que

é verdade que essa escrita pode atingir espíritos facilmente chocáveis. **Você pode contar histórias, mas não deve falar de si mesmo.** Há um limite que não deve ser excedido. Vou citar um exemplo pessoal. Meu livro *Un amour de soi* foi apresentado a uma das principais editoras parisienses e entregue às mãos de um leitor profissional. Essa pessoa me disse: “Olha, nós não podemos publicá-lo, não porque é ruim, mas você entende, você está chamando o herói de seu livro de S. Doubrovsky. Se você o tivesse chamado Jacques ou Michel, poderíamos publicar, mas você fala de si mesmo e ainda conta coisas sobre outras pessoas que... Não podemos...” Este lado chocante, acho que é absolutamente essencial na autoficção.

Digamos que meus únicos limites sejam ditados para mim pelos relacionamentos com os outros, e em particular com uma mulher. Todos os meus livros, até agora, são a história da perda de uma mulher. Minha mãe em *Fils*, a que eu chamei Rachel de *Un amour de soi*, Ilse, cujo nome é verdadeiro no *Livre quebrado*. Penso que a acusação de muitas pessoas de que “falar de si mesmo é narcisista, sem vergonha” são considerações que não me interessam e que não considero absolutamente. Acredito que você tem que ter coragem, se escrever, para revelar sua própria verdade e a dos outros, porque você não mora sozinho em uma ilha. Não pode haver apenas autoficção, também há heteroficção. Então isso é realmente um problema. Ficção de eventos e fatos estritamente reais. Os limites são aqueles que se relacionam com os outros. Até que ponto temos o direito de fazê-lo, não conheço os limites precisos. Quando falamos sobre nós mesmos, quando nos colocamos na ficção ou narrativa em geral, necessariamente incluímos outros. Rousseau não queria que suas *Confissões* fossem publicadas durante sua vida. A maioria das memórias de Chateaubriand foram publicadas após sua morte. No meu caso, não só o SD não está morto, mas as pessoas sobre quem você escreve, você e os outros, são pessoas vivas. **Existe, portanto, o problema da transgressão da privacidade. É um problema legal, moral, ético.** Podemos falar de nós mesmos com toda a nossa baixeza, mostrando os lados repulsivos, brutais e sórdidos que podemos ter quando envolvemos o outro?

Tentei resolver esse problema pedindo a Ilse que fosse minha revisora do *Livre quebrado*. Terminei o livro quando estava na América, ela ficou na

savez, j'ai toujours aimé les femmes plus jeunes que moi. C'est très banal et n'a rien d'original. Ce qui est différent, ce sont mes rapports avec mes filles. Elles comptent énormément pour moi. Et, très curieusement, c'est même des sentiments dont on ne devrait pas parler. Ce sont des rapports très profonds, et qui étaient très ambivalents au début de leur vie. Parce que ma femme s'occupait des enfants, comme on considérait que c'était le rôle de la femme à l'époque, mais en même temps, elle voulait faire un doctorat de Sciences Politiques, elle était inscrite à l'Université de Harvard, elle avait un professeur remarquable dont elle me parlait, qui s'appelait Henry Kissinger et un économiste prodigieux qui s'appelait John Galbraith. Alors ma femme dit souvent à mes filles: “votre père m'a laissé tout le soin de vous élever.” Mais maintenant je vois que mes deux filles m'aiment vraiment.”

França e enviei os capítulos para ela, como estavam escritos, dizendo: “Se há algo que você não pode suportar, eu não vou publicá-lo.” Ela teria, portanto, a oportunidade de decidir o que é publicável ou não. Liguei para ela alguns dias antes de sua morte, depois de ter enviado a ela, como um imbecil, o capítulo “Bebendo”, que contava sobre o aspecto miserável de sua vida, seu alcoolismo, do qual ela e eu também havíamos sofrido. Ela disse: “Sabe, você foi duro comigo.” Queríamos conversar sobre isso, mas ela nunca chegou a Nova Iorque desde que foi encontrada morta no quarto que havia alugado na minha ausência em Paris. Ela estava morta, e eu publiquei. É um direito que me dei [...]”²²⁷(GRELL, 2009, p. 25-26, grifos meu).

Curioso é que Doubrovsky fala de limites, problemas de transgressão da privacidade, mas decidiu escrever sobre a personagem Ilse, cujo nome era o mesmo de sua esposa, relatando os problemas com a bebida. Não lhe passou pela cabeça que, mesmo numa leitura solitária, a narrativa poderia provocar-lhe uma forte reação emocional, ainda mais os dois estando em continentes diferentes? Doubrovsky orienta que se deve contar histórias, mas não se deve falar de si mesmo. Ora, por mais que

²²⁷ “Il est vrai que cette écriture peut heurter des esprits facilement choquables. On peut raconter des histoires, mais il ne faut pas parler de soi. Il y a une limite qu’il ne faut pas dépasser. Je citerai un exemple personnel. Mon livre *Un amour de soi* avait été présenté à un des grands éditeurs parisiens, il est passé entre les mains d’un lecteur professionnel. Cette personne m’a dit : “Écoute, on n’a pas pu le prendre, non pas parce qu’il est mauvais, mais tu comprends, tu appelles le héros de ton livre S. Doubrovsky. Si tu l’avais appelé Jacques ou Michel, on aurait pu, mais tu te racontes et tu racontes quand même des choses sur toi et sur les autres qui... On peut pas...”. Ce côté choc, je crois qu’il est absolument essentiel dans l’autofiction.

Disons que mes seules limites mes ont dictées par les relations à autrui, et en particulier à une femme. Tous mes livres, jusqu’à présent, sont l’histoire de la perte d’une femme. Ma mère dans *Fils*, celle que j’ai appelée Rachel dans *Un amour de soi*, Ilse, dont c’est le nom réel, dans *Le livre brisé*. Je crois que l’accusation que font beaucoup de gens que “parler de soi, est narcissique, impudique”, ce sont des considérations qui ne m’intéressent pas et dont je ne tiens absolument aucun compte. Je crois qu’il faut avoir le courage, si l’on écrit, de révéler sa propre vérité et aussi celle des autres parce qu’on ne vit pas seul sur une île. Il ne peut pas y avoir simplement autofiction, il y a aussi l’hétérofiction. Alors cela pose effectivement problème. Fiction de faits et d’évènements strictement réels. Les limites sont celles qui concernent d’autrui. Dans quelle mesure a-t-on le droit de le faire, je ne sais pas les limites précises. Lorsqu’on parle de soi, lorsqu’on se met en fiction ou en récit d’une manière générale, on inclut forcément les autres. Rousseau ne voulait pas que ses *Confessions* soient publiées de son vivant. La plus grande partie des *Mémoires de Chateaubriand* a été publiée après sa mort. Dans mon cas, non seulement SD n’est pas mort, mais les gens sur lesquels on écrit, soi-même et autrui, sont des gens vivants. Se pose donc le problème de transgression de la vie privée. C’est un problème juridique, moral, éthique. Peut-on parler de soi avec toutes ses bassesses, en montrant les cotes répugnantes, brutaux, sordides que l’on peut avoir soi-même lorsque cela implique l’autre?

J’ai essayé de résoudre ce problème en demandant pour *Le livre brisé* à Ilse d’être ma correctrice. J’ai fini le livre quand j’étais en Amérique, elle était restée en France et je lui envoyais les chapitres à mesure qu’ils étaient écrits en lui disant : “S’il y a quelque chose que tu ne peux pas supporter, je ne le publierai pas.” Elle aurait donc eu la possibilité de décider de ce qui est publiable ou non. Je l’ai eu au téléphone quelques jours avant sa mort après lui avoir envoyé par la poste, comme un imbecile, le chapitre “Beuveries” qui racontait l’aspect misérable de sa vie, son alcoolisme, dont elle et moi aussi avons énormément souffert. Elle m’a dit: “Tu sais, tu as été dur avec moi.” On voulait en parler mais elle n’est jamais arrivée à New York puis qu’on l’a retrouvée morte dans la chambre qu’elle avait louée en mon absence à Paris. Elle était morte, et je l’ai publié. C’est un droit que je me suis donné.”

mantenha a homonímia de seus “heróis”, ao retratar seus personagens alheios, como Ilse, a regra não parece ser a mesma. Em um primeiro momento pensei que Doubrovsky não tivesse se preocupado com a família da ex-esposa, que teria acesso ao livro publicado depois de sua morte. Doubrovsky de fato pensou na família. Acreditou, contudo, que por não falarem francês, já que eram austríacos, não saberiam da história. Sua posição me parece um pouco contraditória em relação ao que ele defende. Pode-se narrar o outro, desde que esse outro não seja suas filhas, ou ele mesmo. Afinal, como ele reafirma, Serge Doubrovsky não é ele, é um eu da ficção em busca de verdades.

5.1.1 O Narciso que não se vê Narciso

Quase ao final da entrevista, Grell questiona Doubrovsky sobre o mito de Narciso, se lhe diz algo. Ele prontamente responde que não. Para ele, o eu é apenas um tema que utiliza em suas obras de forma “obsessiva”. Se Doubrovsky seria um tipo de “Narciso”? Ele discorda. Para o escritor, falar de si mesmo é falar dos relacionamentos que ele tem com os outros. Quando falamos de nós, falamos de outros, segundo Doubrovsky. E arremata: não moramos verdadeiramente sozinhos em casa (GRELL, 2009, p. 30). A entrevistadora, todavia, insiste:

IG: Se na autoficção é autorizado colocar-se como modelo no sentido da pintura, em qual medida podemos nos autorizar a colocar todas as pessoas que fazem parte de nossas vidas como sendo outros personagens? Não há nisso uma dificuldade moral ou intelectual?

SD: Certamente existem dificuldades morais e éticas. Eu preferiria dizer ética. Em uma das entrevistas que dei para uma revista americana, que reli recentemente, eu disse: “Escrever é um ato muito imoral.” O que quero dizer é uma escolha a ser feita constantemente; citarei um exemplo de um autor ou autora cujo nome certamente não darei, que me disse que também fazia autoficção, ela, ao escrever um livro sobre seus relacionamentos com o marido e a vida familiar, o entregou para o marido ler. O marido disse-lhe: “Seu livro é excelente, é um texto muito bonito; se você o publicar, eu a deixarei”. Então ela disse “eu amo meu marido” e colocou o texto em uma gaveta. Este é um caso que me parece exemplar, há escolhas a se fazer, riscos a assumir. Às vezes há uma transgressão. Rousseau e Chateaubriand foram publicados anos após suas mortes. Mas quando você publica em vida, sobre os vivos, sobre os outros com quem você tem relacionamentos, há inevitavelmente riscos. Podemos ser processados [...]. A escritora de quem eu estava falando preferia o marido ao invés do texto, então ela não o publicou. Não há regra geral. Acho que dissemos ontem que, sobre esse problema, na maioria dos casos, tentei fazer meus livros com o consentimento de outras pessoas. Com Ilse, eu disse que enviaria os capítulos para ela enquanto escrevia. Ela os releu. No capítulo “Aborto” do *Livro Quebrado*, ela me disse: “Isso me comoveu muito: você sentiu a situação.” Então eu lhe enviei o capítulo “Bebendo” e ela me disse: “Da mesma forma...”

IG: Você foi forte.

SD: Foi muito forte. Eu disse a ela: “Olha, eu lhe disse que não publicarei algo se você não quiser.” Ela disse: “Vamos conversar sobre isso em Nova Iorque.” Enquanto isso, ela bebeu um litro de vodca, com sete gramas de álcool no sangue, ela morreu.

Quem escreve na veia da autoficção, necessariamente, mistura outros com a sua vida e há uma espécie de transgressão [...]. Então, sim, há uma questão ética, um compromisso pessoal. Eu disse que *Un amour de soi* era um acerto de contas. Lá, eu não perguntei à pessoa se ela gostou ou não. Eu sei que no começo ela estava muito magoada, furiosa. Nós nos vimos e nos reconcilhamos²²⁸ (GRELL, 2009, p. 30-31).

Para Doubrovsky, talvez a autoficção seja muito mais do que a sombra de uma imagem refletida no lago. Ainda que negue ser Narciso, um obcecado pelo próprio reflexo, Doubrovsky não deixa de estar entorpecido pelas águas cristalinas como um todo.

A atitude de publicar *Le Livre brisé*, após o suicídio de Ilse, me leva a suspeitar que o “pai da autoficção” não estava preocupado com o efeito da leitura em quem estava implicado no romance. A hipótese é de que sua única preocupação parecia ser com a própria imagem. Dessa forma, Doubrovsky não deixa de ser também um tipo de Narciso, cuja sede de escrita somente é aplacada ao beber da fonte da autoficção.

²²⁸ **IG:** *Si dans l'autofiction, on s'autorise à prendre soi comme modele dans le sens pictural, dans quelle mesure on peut s'autoriser à prendre tous les gens qui font partie de sa vie comme étant d'autres personnages? Est-ce que là, il n'y a pas une difficulté morale ou intellectuelle ?*

SD: *Il y a certainement des difficultés morales, éthiques. Je préférerais dire éthique. Dans une des interviews que j'ai donnée, que j'ai relue récemment, pour une revue américaine, je dis: “Écrire est un acte très immoral.” Ce que je veux dire, c'est un choix à faire sans cesse, je citerai un exemple d'un auteur ou d'une auteur dont je ne donnerai certainement pas le nom, qui me disait qu'elle faisait aussi des autofictions, elle avait écrit un livre sur ses rapports avec son mari et sa vie de famille, elle l'a donné à lire à son mari. Son mari lui a dit: « Ton livre est excellent, c'est un très beau texte, si tu le publies, je te quitte ». Alors elle a dit « J'aime mon mari », donc elle a rangé son texte dans un tiroir. Voilà, cela c'est un cas qui me paraît exemplaire, il a des choix à faire, des risques à prendre. Il y a parfois une transgression. Rousseau, Chateaubriand furent publiés des années après leur mort. Mais quand on publie de son vivant, sur du vivant, sur autrui, avec lequel on a des rapports, forcément, il y a des risques. On peut être poursuivi [...]. L'écrivaine dont je parlais préférerait son mari à son texte, dont celle ne l'a pas publié. Il n'y a pas de règle générale. Je crois que nous avons dit hier qu'à propos de ce problème-là, j'ai essayé dans la plupart des cas de faire mes livres avec le consentement d'autrui. À Ilse, j'avais dit que je lui en verrais les chapitres à mesure que j'écrirais. Elle les relisait. Sur le chapitre “Avortement” du Livre brisé, elle m'a dit : “Ça m'a beaucoup ému : Tu as bien senti la situation.” Puis je lui ai envoyé le chapitre “Beuveries”, là elle m'a dit : “Quand même...”*

IG: *Vous y aviez été fort.*

SD: *C'était trop fort. Je lui ai dit: “Écoute, je t'ai dit que je ne publierai pas quelque chose si tu ne veux pas.” Elle m'a répondu : “On en reparlera à New-York.” Entre-temps, elle a bu un litre de Vodka, avec sept grammes d'alcool dans le sang, elle est morte.*

Toute personne qui écrit dans la veine de l'autofiction, forcément, mêle autrui à sa vie et il y a une sorte de transgression [...]. Donc oui, il y a une question éthique, un engagement personnel. J'ai dit qu'Un amour de soi était un règlement de comptes. Là, je n'ai pas demandé à la personne si cela lui plaisait ou non. Je sais qu'au début elle a été très blessée, furieuse. Nous nous sommes revus et reconciliés.”

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Silvina J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

AÏSSAOUI, Mohammed. “PPDA condamné pour atteinte à la vie privée”. *Le Figaro*. Publicado em 07 de setembro de 2011. Disponível em: <<https://www.lefigaro.fr/livres/2011/09/07/03005-20110907ARTFIG00470-ppda-condamne-pour-atteinte-a-la-vie-privee.php>>. Acesso em: 19 mai. 2019.

AMARAL, F.V. *Autoficção em Borderline, de Marie-Sissi Labrèche*. Dissertação (Mestrado em Letras) Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, 2016.

ANGOT, Christine. *L’Inceste*. Paris: Stock, 1999 a.

_____. *Les petits*. Paris: Flammarion, 2011.

_____. Acte biographique: IN: FOREST, Philippe (dir.), *Je & Moi*, Nrt, n° 598, octobre 2011.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

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.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 1987. p. 57-64.

BESSON, Philippe. *L’Enfant d’octobre*. Grasset, Paris, 2006.

BILLER, Maxim. *Esra*. Roman. Köln, 2003.

BINENBOJIM, Gustavo. Petição Inicial na ADIN 4815, p. 10. Disponível em: <<http://redir.stf.jus.br/estfvisualizadorpub/jsp/consultarprocessoeletronico/ConsultarProcessoEletronico.jsf?seqobjetoincidente=4271057>>. Acesso em: 20 set. 2019.

BODIN DE MORAES, Maria Celina. “Ampliando os direitos de personalidade”. In: VIEIRA, José Ribas [org.]. *20 anos da Constituição Cidadã de 1988: efetivação ou impasse constitucional?* Rio de Janeiro: Forense, 2008, p. 369-88.

BODIN DE MORAES, Maria Celina. “Biografias não autorizadas: conflito entre a liberdade de expressão e a privacidade das pessoas humanas? Editorial”. *Civilistica.com*. Ano 2, volume 2, 2013^a.

BOUDOU, Telma Martins. *Madame Bovary no Tribunal do Júri: do crime ao castigo?* Vitória: Flor&cultura, 2005.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A invenção do romance*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005 (Coleção Pêrgamo).

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Vol. II; Petrópolis: Vozes, 1987.

BRIGAUDEAU, Anne. “*Cinq romanciers condamnés pour s'être (un peu trop) inspirés de la vraie vie*”. *Franceinfo*. Publicado em 12 de agosto de 2018. Disponível em: <https://www.francetvinfo.fr/culture/livres/cinq-romanciers-condamnes-pour-s-etre-un-peu-trop-inspires-de-la-vraie-vie_2890189.html>. Acesso em: 20 set. 2019.

BURRI, Julien. “*Edouard Louis, le gay vengeur*”. *Le Temps*, publicado em 17 de fevereiro de 2016. Disponível em: <<https://www.letemps.ch/culture/2016/02/17/edouard-louis-gay-vengeur>>. Acesso em: 19 mai. 2019

CARMELO, Bruno. “Marvin incentiva as pessoas a aceitarem as diferenças”. *Adoro Cinema*. Publicado em 07 de agosto de 2018. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-143013/>>. Acesso em: 20 fev. 2019.

CARVALHO, R. N. B. de. (2010) *Metamorfoses em tradução*. Trabalho de conclusão de pós-doutoramento — Faculdade de filosofia, letras e ciências humanas, Universidade de São Paulo (USP). São Paulo.

CONVENÇÃO EUROPÉIA DE DIREITO DOS HOMENS E DO CIDADÃO (CEDH), 2010. Disponível em: <https://www.echr.coe.int/Documents/Convention_POR.pdf>. Acesso em: 19 mai. 2019.

CHARTIER, Roger. *O que é um autor? Revisão de uma genealogia*. Trad. Luzmara Curcino; Carlos Eduardo de Oliveira Bezerra. São Paulo: EdUFSCar, 2014.

CHAUÍ, M. de S. Ética e violência ou a ética como ideologia. *Teoria e Debate*. Conferência proferida no Departamento de Filosofia, FFLCH/ USP, 2003.

COLONNA, Vincent. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. [S.L.]: Tristram, 2004.

_____. Tipologia da autoficção. In: NORONHA, Jovita Gerheim (Org.). *Ensaaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

_____. *L'Autofiction (essai sur la fictionalisation de soi em littérature)*. Tese. École des Hautes Études en Sciences Sociales, França. Disponível em: <<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609/document>> . Acesso em: 16 jul. 2019.

COZER, Raquel. Tendência de autoficção coincide com fase de superexposição de escritores. Texto publicado na *Folha de São Paulo*. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/12/1381961-tendencia-de-autoficcao-coincide-com-fase-de-superexposicao-de-escritores.shtml>. Acesso em: 10 set. 2019.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DE LA VEGA, Gabriela Cañas Pita. “Édouard Louis, escritor francês: Eu protegia meus agressores homofóbicos”. *El País*. Publicado em 28 de junho de 2016. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2015/02/04/cultura/1423060827_175327.html>. Acesso em: 19 mai. 2019.

DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida/ Jacques Derrida*; tradução Marileide Dias Esqueda- Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. 118 p. – (Babel).

DEVINAT, François. Le Pen gagne son procès conte “Le Procès”. Texto publicado no jornal *Libération*. Disponível em: <https://next.liberation.fr/livres/1999/10/12/le-pen-gagne-son-proces-contre-le-proces_286054>. Acesso em: 23 jul. 2019.

DIARD-ROBERT, Pascale. Eddy Bellegueule alias Edouard Louis, Riadh.B alias Reda et le féroce juge Bourla. Chroniques Judiciaires. Publicado em *Le Monde*. Disponível em: <<http://prchroniques.blog.lemonde.fr/2016/03/18/eddy-alias-edouard-reda-alias-riadh-et-le-terrible-juge-bourla/>>. Acesso em: 04 fev. 2019.

DIDEROT, Denis. (1976), “Lettre sur le commerce de la librairie”, in _____. *OEuvres complètes*, Paris, Hermann, t. 8.

DOUBROVSKY, Serge. *Le livre brisé*, coll. « Folio », Paris: Gallimard, 1989

_____. *Fils*. Paris: Galimard, 2001.

_____. L'autofiction selon Doubrovsky. In: VILAIN, Philippe. *Défense de Narcisse*. Paris: Grasset, 2005.

_____. Les points sur les “i”. In: JEANNELE, Jean-Louis; VIOLLET, Catherine. *Genèse et autofiction*. Bruxelles: Academia Bruylant, 2007. p. 53-65.

_____. C'est fini. Entretien réalisé par Isabelle Grell. In: FOREST, Philippe. *La Nouvelle Revue Française. Je & Moi*. Paris: Gallimard, N° 598, octobre 2011.

_____. O último eu. In: NORONHA, Jovita Gerheim (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaert. *Devires autobiográficos: a atualidade da escrita de si*. Rio de Janeiro: NAU/Editora PUC-Rio, 2009.

EZABELLA, Fernanda. “Escritor francês conta por que quis proteger homem que tentou matá-lo”. Folha de São Paulo. Publicado em 02 de dezembro de 2018. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2018/12/escritor-frances-conta-por-que-quis-protoger-homem-que-tentou-mata-lo.shtml>>. Acesso em: 20 jan. 2019.

FAEDRICH, Anna Martins. *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Letras, PUCRS, Porto Alegre, 2014.

FAUCONNET, Paul. (1920), *La responsabilité: étude de sociologie*. Paris, Alcan.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Régine Robin: autoficção, bioficção, ciberficção*. Ipotesi: Revista de Estudos Literários, v. 11, n. 12, jul./dez., 2007.

_____. Autoficção feminina: A mulher nua diante do Espelho, Revista Criação & Crítica, n. 4, p. 91-102, 2010.

_____. *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

_____. As tramas do incesto em Christine Angot e Adriana Lisboa. Ipotesi- Revista de Estudos Literários, Juiz de Fora, 2016.

_____. K. de B. Kucinski: Kaddish por uma irmã desaparecida. In: _____. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017. p. 125-143

_____. A autoficção e o romance contemporâneo. *Pós-Limiar*, v.2, n.2, p.125-139, 2019.

FIGUEIREDO, Vera Follain de. O livro da vida e as tramas da rede. In: FUKELMAN, Clárisse (Org.). *Eu assino embaixo: biografia, memória e cultura*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014, p. 61-76.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: *O que é um autor?*. Trad. António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Veja/Passagem, 1992.

_____. A escrita de si. In: _____. *Ética, sexualidade, política*. Org. e sel. de Manoel Barros da Motta. Trad. Elisa Monteiro e Inês Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. p. 144-162. (Col. Ditos e Escritos; v. V).

_____. A vida dos homens infames. In: _____. *Estratégia, Poder-Saber*. Selecionador de textos e organizador: Manoel Barros da Motta. Trad. Vera Lucia Avellar Ribeiro. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 203-222. (col. Ditos e Escritos; v. IV).

FREUD, S. [1914]. Sobre o narcisismo: uma introdução. In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas*. 1. ed. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1974, v. XIV, p. 85-119.

FREUD, Sigmund. Lembranças encobridoras. In: _____. *Primeiras publicações psicanalíticas*. Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. III (1893-1899), p. 333-354.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

GASPARINI, Philippe. *Est-il je?* Roman autobiographique et autofiction. Paris: Seuil, 2004.

_____. *De quoi l'autofiction est-elle le nom?*. Disponível em: <<http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini>>. Acesso em: 20 jun. 2019.

_____. *Autoficção é nome de quê?*. In: NORONHA, Jovita Gerheim (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 181-221.

GENETTE, Gérard. *Fiction et diction*, Seuil, « Point Essais », Paris, 2004, p. 89-93.

GINZBURG, Jaime. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. In: SALGUEIRO, Wilberth (Org.). *O testemunho na literatura*. Vitória: Edufes, 2011. p. 19-29.

GRELL, Isabelle. Pourquoi Serge Doubrovsky n'a pu éviter le terme d'autofiction. In: JEANNELE, Jean-Louis; VIOLLET, Catherine. *Genèse et autofiction*. Bruxelles: Academia Bruylant, 2007. p. 39-51.

_____. « *La madeleine à l'envers : entretien avec Serge Doubrovsky* », Australian Journal of French studies, vol. XLVI, n° 1-2, janvier-août 2009, p. 3-30.

HIDALGO, Luciana. Prática delicada, autoficção levanta questões éticas de direito à privacidade. Texto publicado no jornal *Estado de São Paulo*. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,pratica-delicada--autoficcao-levanta-questoes-eticas-de-direito-a-privacidade,10000016124>>. Acesso em: 15 mar. 2019.

HOUOT, Laurence. “*La famille d'Eddy Bellegueule blessée par le livre d'Edouard Louis*”. *Culturebox*. Publicado em 20 de março de 2014. Disponível em: <<http://culturebox.francetvinfo.fr/livres/romans/la-famille-d-eddy-bellegueule-blessee-par-le-livre-d-edouard-louis-149133>>. Acesso em: 19 mai. 2019.

HOUOT, Laurence. “*Premier roman, premier salon: Edouard Louis aurait “préféré sans les caméras”*.” *Culturebox*. Publicado em 25 de março de 2014. Disponível em: <<http://culturebox.francetvinfo.fr/livres/salon-du-livre-de-paris-2015/premier-roman-premier-salon-edouard-louis-aurait-prefere-sans-les-cameras-151813>>. Acesso em 19 mai. 2019.

JEAN-ROBERT, Alain. “*Edouard Louis : écrire, c'est se mettre en danger*”. *Le Point*. Publicado em 23 de janeiro de 2016. Disponível em: <<http://www.lepoint.fr/societe/edouard-louis-ecrire-c-est-se-mettre-en- php>>. Acesso em: 19 mai. 2019.

JEANNELLE, Jean-Louis. Où en est la réflexion sur l'autofiction? In: JEANNELE, JeanLouis; VIOLLET, Catherine. *Genèse et autofiction*. Bruxelles: Academia Bruylant, 2007. p. 17-37.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

KLÜGER, Ruth. Verdade, mentira e ficção em autobiografias e romances autobiográficos. In: GALLE, *Helmut et al.* (Org). *Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: Annablume: Fapesp: FFLCH: USP: 2009. p. 21-30.

KUCINSKI, B. K. *Relato de uma busca*. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2014.

_____. *Os Visitantes: novela*. 1ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. Programa SuperLibris. *SescTV*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pjkrVjF8tzY>>. Acesso em: 20 out. 2019.

_____. *Livrada*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=l_2RSVWw7To>. Acesso em: 18 out. 2019.

LAFERRIÈRE, D. *Journal d'un écrivain en pyjama*. Paris: Grasset, 2013. p. 165.

LALIVE, PIERRE. *La Responsabilité Civile de L'écrivain*. Revue de la Société des Juristes Bernois, 1968.

LAVOCAT, Françoise. *Fait et fiction*. Pour une frontière. Paris: Seuil, Collection Poétique, 2016.

LE BAILLY, David. "EXCLUSIF. "Pourquoi Edouard Louis se trouve pris dans une tourmente judiciaire". *L'OBS*. Publicado em 18 de março de 2016. Disponível em: <<http://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20160309.OBS6054/pourquoi-edouard-louis-se-trouve-pris-dans-une-tourmente-judiciaire.html>>. Acesso em :19 mai. 2019.

LECARME, Jacques. Autoficção: um mau gênero?. In: NORONHA, Jovita Gerheim (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 67-110.

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico. In: _____. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008a. p. 13-47.

_____. O pacto autobiográfico (bis). In: _____. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008b. p. 48-69.

_____. O pacto autobiográfico, 25 anos depois. In: _____. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008c. p. 76-85.

_____. Dois eus em confronto. In: NORONHA, Jovita Gerheim (Org.). *Ensaio*

sobre a autoficção. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LEMÉNAGER, Grégoire. “*Littérature, vie privée: comment arbitrer ça?*”. *L’OBS*, 2013. Disponível em: <<https://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20130306.OBS0968/litterature-vie-privée-comment-arbitrer-ca.html>>. Acesso em: 19 mai. 2019.

LEVI, Primo. *É isto um Homem?* São Paulo: Editora Rocco, 1985.

LINDON, Mathieu. *Le Procès de Jean-Marie Le Pen*, POL, Paris, 1998.

LÍSIAS, Ricardo. “Sobre a arte e o amor”. Arquivo PDF. 2011.

_____. “Reflexo do país”. O Globo. Prosa e Verso. Publicado em 08 de outubro de 2011

_____. *Divórcio*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

_____. *Inquérito policial família Tobias*. São Paulo: Lote42, 2016.

_____. Entrevista concedida a José Chrispiniano com colaboração de Julián Fucks. Disponível em: <https://www.vice.com/pt_br/topic/ricardo-1%C3%ADsias>. Acesso em: 20 mai. 2019

_____. *Booktrailer Inquérito Policial: Família Tobias*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=L61CySvt4xc>>. Acesso em: 20 mai. 2019.

LOUIS, Édouard. *En finir avec Eddy Bellegueule*. Éditions du Seuil, Paris, 2014.

_____. *Histoire de la violence*. Éditions du Seuil, Paris, 2016.

_____. “*J’ai deux langages en moi, celui de mon enfance et celui de la culture*”. Entrevista concedida a Michel Abescat. *Télérama*. Publicado em 15 de março de 2014. Disponível em: <<http://www.lesinrocks.com/2014/03/15/livres/edouard-louis-ce-que-jecris-ete-vecu-11487532/>>. Acesso em: 19 mai. 2019.

_____. Entrevista concedida a Elisabeth Philippe. “*Ce que j’écris dans ‘Eddy Bellegueule’ a été vécu*”. *Les Inrockuptibles*. Publicado em 15 de março de 2014. Disponível em: <<http://www.lesinrocks.com/2014/03/15/livres/edouard-louis-ce-que-jecris-ete-vecu-11487532/>>. Acesso em: 19 mai. 2019.

MALLOY, Letícia; PELINSER, André Tessaro. Um contraponto ao establishment: entrevista com Ricardo Lísias. *A Voz da Literatura*: n. 10, fevereiro 2019, 2019 (Entrevista).

MULHOLLAND, C. ; CASTRO, T. A. D. V. . Biografias não autorizadas: uma história a ser contada. In: Clarisse Fukelman. (Org.). *Eu assino embaixo*: biografia, memória e cultura. 1ed. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2014.

NASCIMENTO, Evando. Matérias-primas: da autobiografia à autoficção – ou vice-versa. In: NASCIF, Rose Mary Abrão; LAGE, Verônica Lucy Coutinho (Org.). *Literatura, crítica, cultura IV: interdisciplinaridade*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2010. p. 189-207.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim. Apresentação. In: NORONHA, Jovita Gerheim (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

OUELLETTE-MICHALSKA, Madeleine. *Autofiction et dévoilement de soi*. Montréal: XYZ, 2007.

PADILHA, Fabíola. Agamben e Chartier, leitores de Foucault: um retorno ao autor. *Revista da Anpoll*, v. 1, n. 36, p. 14-38, 2014.

PERDIGÃO, P. *Existência e liberdade: uma introdução à filosofia de Sartre*. Porto Alegre: L&PM. 1995.

PERRONE-MOISÉS, Leyla (2016). *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras.

PIERRAT, Emanuel. “*Faits ou fiction? L’écrivain devant ces juges*”. In: *Grande Bibliothèque du Droit, le droit partagé*. Disponível em: <<https://www.livreshebdo.fr/article/fait-ou-fiction-lecrivain-devant-ses-juges>>. Acesso em: 28 mar. 2019.

PIVOT, Bernard. « Qu’est-ce qui ne va pas? », *Apostrophes*, émission du 13 oct. 1989, Paris: Antenne 2, 1h 23min 45s.

PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve*. Paris: Gallimard, 1954.

ROBERT-DIARD, Pascale. “*Eddy Bellegueule alias Edouard Louis, Riadh.B alias Reda et le féroce juge Bourla*”. *Le Monde*. Publicado em 18 de março de 2016. Disponível em: <<http://prchroniques.blog.lemonde.fr/2016/03/18/eddy-alias-edouard-reda-alias-riadh-et-le-terrible-juge-bourla/>>. Acesso em :04 dez. 2019.

ROBIN, Régine. *Le Golem de l’écriture*. De l’autofiction au Cybersoi. Montréal: XYZ, 1997.

ROUSSEAU, Jean-Jaques. *Confissões*. Trad. Rachel de Queiroz e José Benedicto Pinto. Bauru, SP: Edipro, 2008.

SANTIAGO, Silviano. “Meditação sobre o ofício de criar”, *Aletria*, v. 18, jul/dez. 2008. Disponível em: <http://www.letas.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Aletria%2018/18-Silviano%20Santiago.pdf>. Acesso em: 13 jul. 2019.

SANTOS, Rafa. “Juíza proíbe lançamento de livro sobre a vida de Suzane von Richthofen”. *Conjur*. Disponível em: <<https://www.conjur.com.br/2019-nov-21/juiza-proibe-lancamento-livro-vida-suzane-richthofen>>. Acesso em: 05 dez. 2019.

SAPIRO, Gisèle. De la responsabilité pénale à l'éthique de responsabilité. Le cas des écrivains. In: *Revue française de science politique*, 2008/6 (Vol. 58).

_____. *La responsabilité de l'écrivain*. Littérature, droit et morale en France XIXe-XXIe siècles, Paris, Seuil, 2011 (Versão Kobo).

_____. Droits et devoirs de la fiction littéraire en régime démocratique: du réalisme à l'autofiction. IN: *Revue critique de fiction française contemporaine*. N. 6, 2012.

_____. *Os processos literários e a construção da imagem do intelectual engajado*. Tradução de Jorge Thierry Calasans e Clara de F. Ferreira. RBCS Vol. 28 nº 83 outubro/2013, p. 9-25.

_____. La responsabilité pénale de l'écrivain au prisme des procès littéraires(France, XIXe XXe siècles). In: *Histoire de la justice*, 2013/1 (Nº 23).

SARTRE, Jean-Paul. ([1948] 1993), *Qu'est-ce que la littérature*. Paris, Folio.

_____. (1998), *La responsabilité de l'écrivain*. Paris, Verdier.

SCOTTI, S. *A estrutura da histeria em Madame Bovary*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura, testemunho e tragédia: pensando algumas diferenças. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005. p. 81-104.

_____. *História, Memória, Literatura - O testemunho na era das catástrofes*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2013.

SEM AUTOR. “*Le village d'Eddy Bellegueule a la gueule de bois*”. *Le Parisien*. Publicado em 13 de abril de 2014. Disponível em: <<http://www.leparisien.fr/espace-premium/culture-loisirs/le-village-d-eddy-bellegueule-a-la-gueule-de-bois-13-04-2014-3763971.php>>. Acesso em : 19 mai. 2019.

Sem autor. “*Christine Angot a-t-elle "pillé" la vie privée d'Élise Bidoit ?*”. *Le Point*. Publicado em 27 de maio de 2013. Disponível em: <https://www.lepoint.fr/culture/christine-angot-condamnee-pour-atteinte-a-la-vie-privee-27-05-2013-1672791_3.php>. Acesso em: 19 mai. 2019.

SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SILVA, Janaína Buchweitz e. Reflexões sobre autoficção: uma leitura de Divórcio, de Ricardo Lísias. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2017.

SILVA, Taissi Alessandra Cardoso da. Reflexos do eu: Ricardo Lísias e a publicização do sujeito autor na literatura brasileira contemporânea. Dissertação (Mestrado em

Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade de Santa Cruz do Sul, Santa Cruz do Sul, 2016.

SOARES DOS SANTOS, Bruno. *Autoficção e contemporaneidade: lendo Divórcio*, de Ricardo Lísias. Rio de Janeiro, 2017. Monografia (Graduação em Comunicação Social/Jornalismo) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação – ECO.

TRICOIRE, Agnès. «*L'enfant d'octobre, "roman", face à son "sujet", les époux Villemin*», *Légipresse* n° 261, mai 2009, p. 83.

_____. *Petit traité de la liberté de création*. Paris: La Découverte, 2011 (versão Kobo).

VARELLA, Luís Carlos Pereira. *Letras de Cachet - a solitária trajetória para a loucura: jovens internos e egressos do Instituto de Psiquiatria do Estado de Santa Catarina*. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Sociologia Política, 2006.

VIEIRA, Willian. Quando a justiça ganha d(a) (autoficção). *Criação & Crítica*, n. 17, p. 146-166, dez. 2016. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: 15 mar. 2017.

_____. Autoficção por procuração: genealogia de um romance-documento e seu impacto na leitura em *Sujet Angot*, *Revista Manuscrita*, n. 33, 2017.

_____. Violência e homossexualidade na autoficção contemporânea: A recepção do caso Édouard Louis. *fólio - Revista de Letras*, [S.l.], v. 9, n. 1, mar. 2018. ISSN 2176-4182. Disponível em: <<http://periodicos2.uesb.br/index.php/folio/article/view/3250>>. Acesso em: 19 set. 2019.

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

_____. Dois eus em confronto. In: NORONHA, Jovita Gerheim (Org.). *Ensaaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

WARREN, Samuel & BRANDEIS, Louis. “The Right to Privacy”. *Harvard Law Review*, v. IV, n° 5, dez. 1890.

WEITZMANN, Marc. *Mariage mixte*, Stock, Paris, 2000.

WERNECK, Maria Helena. “Sobre a biografia no Brasil: historicidades e práticas de escrita.” In: FUKELMAN, Clarisse. (org.). *Eu assino embaixo: biografia, memória e cultura*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014, p.15-31.

WILLSHER, Kim. “Édouard Louis: We didn’t reject literature — it rejected us”. *The Guardian*. Publicado em 08 de junho de 2019. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2019/jun/08/edouard-louis-who-killed-my-father-interview>>. Acesso em: 15 set. 2019.

WILKOMIRSKI, Binjamin. *Fragmentos: memórias de infância 1939-1948*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.