UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS
HUMANAS

WILLIAN VIEIRA

“Em literatura, pode-se dizer tudo”.

Poética do eu, ontologia do não-limite e política da autoficção
em Hervé Guibert, Christine Angot e Ricardo Lísias

São Paulo, 2019

WILLIAN VIEIRA

“Em literatura, pode-se dizer tudo”.

Poética do eu, ontologia do não-limite e política da autoficção em Hervé
Guibert, Christine Angot e Ricardo Lísias

Tese apresentada ao Programa de Estudos
linguísticos, literários e tradutológicos em
Francês da Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo
para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Profa. Dra. Claudia Amigo Pino

São Paulo, 2019

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

V658l Vieira, Willian
 Em literatura pode-se dizer tudo'. Poética do eu,
ontologia do não-limite e política da autoficção em
Hervé Guibert, Christine Angot e Ricardo Lísias /
Willian Vieira; orientadora Claudia Consuelo Amigo
Pino - São Paulo, 2019.
 351 f.

 Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Modernas. Área de
concentração: Estudos Linguísticos, Literários e
Tradutológicos em Francês.

 1. sistema literário. 2. autoficção. 3. poética.
4. política da literatura. I. Pino, Claudia Consuelo
Amigo , orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)****Nome do (a) aluno (a): Willian Vieira****Data da defesa: 13/06/2019****Nome do Prof. (a) orientador (a): Claudia Amigo Pino**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 01/03/2021

(Assinatura do (a) orientador (a))

RESUMO

VIEIRA, W. “Em literatura, pode-se dizer tudo”. Da poética do eu à política da autoficção em Hervé Guibert, Christine Angot e Ricardo Lísias. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2019.

Esta tese analisa os projetos literários de Hervé Guibert e Christine Angot, dentro do sistema literário francês contemporâneo, no qual são classificados como autoficcionais, a ver: uma mescla indissociável de realidade e ficção, (auto)biografia e referências ao real. Parte-se, aqui, da análise das estratégias de persuasão do leitor, dentro do romance, no que depreende uma poética do eu calcada na indefinição ficcional de seu estatuto, para chegar à performance autoral dentro e fora do livro. A pesquisa se centra ainda na análise de Ricardo Lísias, autor brasileiro que importa um modelo de produção de escrita autoficcional, e suas estratégias de publicitação. Da análise dessa poética em sua especificidade (a homonímia, as referências ao real, a metaficção, o autocomentário) chega-se a uma defesa ontológica da especificidade da autoficção, a ver, a defesa de um discurso sobre o não-limite em literatura, realizada de forma espetacular dentro e fora do romance. Por fim, a análise aponta para as mudanças no jogo literário que implicam tais posições, ou seja, para as implicações reais, no mundo real do leitor, que a autoficção enseja. A autoficção age assim de forma política no mundo, uma política da literatura que altera a partilha do sensível e altera o campo de forças do sistema literário.

Palavras-chave: autoficção, Hervé Guibert, Christine Angot, Ricardo Lísias, projeto literário, poética do eu, escrita de si, sistema literário, jogo literário, política da literatura, performance

ABSTRACT

VIEIRA, W. "We can say anything in literature". Poetics of the self and politics of literature in autofiction in Hervé Guibert, Christine Angot and Ricardo Lísias. Thesis (PhD). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2019.

This thesis focuses on the literary projects of Hervé Guibert and Christine Angot within the contemporary French literary systems, where they are seen as autofictional. This means reality and fiction are mixed and thus impossible to dissociate. This thesis analyses the strategies of persuasion regarding the reader, inside and outside of the novel, from which emerges a poetics of the self, based in the indefinition of the fictional status of those narratives. The research also embraces the Brazilian author Ricardo Lísias, that imports a model of production of writing and its strategies of publicization from the French autoficcional system. From this poetics of the self (the onomastic aspect, the references to reality, metafiction, autocommentary), a defense of the specific ontology of autofiction is reached. It deals with the discourse of defense of the absence of limits (by the author, its narrator) in terms of literature, within and outside of the novel. Then our analysis points to the effective changes those positions inflict in the real world. Autofiction, thus, acts politically in the world, a "politics of literature" that alters the "distribution of the sensible" and the field of forces in the literary system.

Key-words: autofiction, Hervé Guibert, Christine Angot, Ricardo Lísias, poetics of the self, self-writing, literary system, literary game, politics of literature, performance.

Agradecimentos

Agradeço à minha orientadora Cláudia Pino, pelo diálogo, pela compreensão com minhas idiossincrasias e pela confiança em meus pontos de vista e arroubos megalomaníacos, que assim pude transformar no texto que agora se lê. Agradeço aos colegas do grupo Criação&Crítica, pelo debate de meus textos e pelas conversas de mesa de bar. Agradeço a meus amigos queridos (cito apenas alguns, mas são muitos: Lucas, Débora, Maurício, Fernanda, Gian, Brune, Jorge... sem eles, eu não teria acreditado que a tese seria possível). Agradeço à Capes pela bolsa, que permitiu minha viagem à França e boa parte de minha pesquisa. Agradeço ainda a Françoise Simonnet-Tenant, pela orientação durante meu estágio em Paris e ao IMEC, cujos funcionários me receberam com apreço e se debruçaram sobre meus (inúmeros) pedidos de consulta aos arquivos. E agradeço, acima de tudo, de coração, a meus pais, cujo suporte interminável ao longo de 34 anos me permitiu chegar até aqui e concluir esta tese.

Sumário

Introdução	9
0. Autoficção, escrita de si, contextos, conceitos: da crítica ao gênero ao consumo do espetáculo no campo literário francês contemporâneo	15
0.1 De Doubrovsky a Gasparini	15
0.2 Conceitos e ferramentas de análise crítica	24
0.2.1 Autor-narrador-protagonista e pacto autoficcional	26
0.2.2 Postura literária, cenografia autoral, <i>ethos</i> do escritor autoficcional	32
0.2.3 A materialidade do texto	36
0.2.4 A transparência do processo de escrita e da origem autobiográfica	40
0.2.5 Repetição, iteração, autoestereotipia	41
0.2.6 <i>Topoi</i> , autobiografema e a gramática autobiografemática	44
0.2.7 O jogo literário	46

PARTE 1

1. Hervé Guibert, um jogo literário novo: corpo textual e entrega absoluta de si como performance	48
1.1 <i>La mort propagande</i> , anúncio do projeto de escrita de si em seu limite	51
1.1.1 Uma primeira recepção de Guibert	55
1.1.2 Reedição, outros textos de juventude	56
1.2 A escrita guibertiana: o presente como literatura cotidiana	64
1.2.1 <i>L'image fantôme</i> : a maturação da "escrita fotográfica"	64
1.2.2 <i>Les aventures singulières, Voyage avec deux enfants, Mauve le vierge</i> : escrita missivística, escrita diarística, <i>nouvelles</i>	72
1.2.3 <i>Fou de Vincent</i> , prenúncio da AIDS, maturação do diário desconstruído como espaço de escritura	87
1.3 Guibert entra em cena: provocação ética e espetáculo	95
1.3.1 <i>Mes parents</i> , autobiografia autoficcional, provocação ontológica	96
1.3.2 <i>À l'amie qui ne m'a pas sauvé la vie</i> : o <i>coup de force</i> midiático	107
1.3.3 A literatura marcada pela recepção: a sequência das "sida-fictions" ..	129
1.4 <i>Mausolée des amants</i> , o diário póstumo: fetiche autobiográfico, arqueologia possível do autor real e da escrita originária	154
1.5 Primeira conclusão: o jogo guibertiano: literatura do corpo, da repetição, da materialidade, da transparência; performance e espetáculo	175

PARTE 2

2. Christine Angot e o jogo literário da autoficção: da estratégia performática à máquina centrípeta de escrita de si	188
---	-----

2.1 "Entrer en littérature"	189
2.1.1 <i>Vu du ciel</i> : début na cena literária francesa; continuidades e rupturas	189
2.1.2 <i>Léonore toujours</i> : criação do <i>topos</i> autoficcional "incesto", formalização de sua gramática autobiografemática e do vampirismo escancarado	197
2.2. A imprensa como espaço de construção do literário	202
2.2.1 <i>Interview</i> , a imprensa tragada pelo discurso autoficcional	203
2.2.2 <i>L'inceste</i> , o <i>coup de force</i> midiático de Angot	210
2.2.2.1 <i>Quitter la ville</i> , espaço de escritura e sistema literário escancarados; liturgia do espetáculo como combustível para a literatura de si	230
2.2.3 <i>L'usage de la vie</i> , ontologia autoficcional exposta, epitexto definitivo, conformação da postura literária	242
2.2.3.1 A tribuna do narrador autoficcional: colunas, ensaios, comentários, entrevistas: a formação de uma rede epitextual de figura pública	251
2.3 O método Angot	258
2.3.1 <i>Sujet Angot</i> : documento, fonte de "verdade"; vampirismo formal, o caráter missivístico pervertido na escrita por procuração	259
2.3.2 A questão do nome real e os limite da autoficção; censura e ética	277
2.3.2.1 <i>L'inceste</i> , estratégia de legitimação do não-limite	282
2.3.2.2 Do uso autorizado à censura contra o nome de terceiros	285
2.3.2.3 Quando o uso do nome de terceiros ganha os tribunais	290
2.3.2.4 A fixação pelo nome real: <i>Les petits</i> e a busca do nome ideal.....	290
2.3.2.5 A defesa ontológica do direito de usar nomes reais	293
2.4 Conclusão: o jogo literário angotiano e a máquina centrípeta de si	295

PARTE 3

3. Ricardo Lísias, a repetição tardia do jogo, fora do sistema francês	301
3.1 <i>Divórcio</i> como manual para entender a autoficção	302
3.1.1 Os signos da autoficção, didaticamente escancarados ao leitor	305
3.1.2 Estatuto, contrato, pacto de leitura: a dúvida como recepção ...	305
3.1.3 Paratextos, epitextos, intertextos: o autor além do livro	305
3.1.4 Da referência ao real à estética da suspensão	310
3.1.5 Estética da ambiguidade: metaficção e estatuto ficcional	312
3.1.6 A figura do autocomentador e a defesa da autoficção	315
3.1.7 A suspensão ética como projeto literário	319
3.2 Da provocação à justiça como plataforma espetacular: Angot e Lísias	322
4. Conclusão: a autoficção como campo de forças do literário	334
5. Referências bibliográficas	346

Introdução

Decidi estudar a assim chamada autoficção quando me deparei com um livro de Christine Angot, *Les Petits*. Eu escrevia então um projeto sobre a literatura (para muitos críticos, mescla de autobiografia e ficção) do escritor americano Philip Roth. E acabei partindo da crítica americana para chegar à francesa, deixando o debate sobre o que se chama, na América do Norte, de *autobiographical novel* pelo (bem mais acirrado) embate sobre a autoficção¹. Quis me aprofundar no debate francês, bem mais ferrenho, mais repleto de exemplos críticos. E decidi trocar Roth por Angot.

Continuo achando, como leitor, que Roth é melhor escritor que Angot. Sua literatura retrata um país, parte de sua história, uma comunidade enorme e com humor único. Mas vi, desde o início, e agora vejo com mais clareza, que o fenômeno que cerca Angot e do qual ela é um expoente tão polêmico seria um uso melhor de meu tempo como doutorando. Roth havia sido muito (bem) estudado, até no Brasil. Angot não havia sido traduzida, não dispunha de um único exemplar nas bibliotecas da USP, a maior universidade do país. E o debate sobre autoficção, existente, era superficial².

O que mais me chamou atenção no caso de *Les petits* foi a recepção do livro na imprensa. Recebido como provocação necessária ao estado moribundo da literatura atual, por alguns, e como prova do descabido avanço de certa literatura “narcísica e nombrilista” sobre os limites éticos da vida real, por outros, o livro – como, aliás, qualquer livro de Angot e como boa parte dos livros atrelados ao rótulo de autoficção, como os de Guibert – causou sensação na França, sobretudo após os desdobramentos na justiça, na esteira de um processo por atentado à vida privada. Para um pesquisador interessado na recepção da literatura e no ato da leitura, como eu, era um prato cheio.

Desde o projeto submetido à USP, eu pretendia justapor a análise do livro de Angot ao romance *Divórcio*, de Ricardo Lísias, cuja repercussão eu havia acompanhado

¹ Ainda que o nome de Roth fosse na França um ícone à americana do que se chamava de autoficção.

² Exceções feitas, por exemplo, às pesquisas de Eurídice Figueiredo, primeira pesquisadora, inclusive, a investigar a literatura de Christine Angot no país. Ver, por exemplo: FIGUEIREDO, Eurídice. Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho. Criação & Crítica, n. 4, 2010 e Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013. Aproveito para pontuar que as questões de gênero, analisadas pela autora, ficaram fora desta tese, que foca nas questões textuais e de construção da identidade narrativa e da performance autoral sem tangenciar um tipo de crítica já estabelecida, na França e mesmo no Brasil. O mesmo se aplica às questões *queer* em Hervé Guibert, que ficam fora do escopo desta tese, mas são abordadas, por exemplo, em uma tese (JESUS, André Luis Gomes de. Escrevendo o próprio corpo: a problemática da autobiografia e da (auto)ficção em Caio Fernando Abreu e Hervé Guibert, Unesp, 2014) e uma dissertação (FERNANDES, Guilherme. Corpo e escrita: a elaboração da AIDS em Caio Fernando Abreu e Hervé Guibert. USP, 2016). Ambos focam na comparação entre o autor brasileiro e o francês, com foco no corpo, na AIDS e a escrita da doença.

em detalhes. Pretendia, assim, analisar ambos os romances em sua construção textual, sua recepção crítica e como se ligavam à construção de uma entidade narrativa autor-narrador personagem dentro e fora do romance. Mais: eu prometia analisar como tal poética da autoficção (da homonímia aos elementos referenciais da realidade, da citação e autorreferência ao autocomentário) ensejava também um rompimento das regras estabelecidas do sistema literário que tanto agradam o leitor atual. Assim, eu propunha, tal poética ensinaria um impacto político no campo literário.

Durante meu estágio de doutorado-sanduíche na França³, onde me debrucei sobre os arquivos do *Fonds Christine Angot*, no IMEC, em Caen, não apenas pude mergulhar no universo de manuscritos, anotações e diversos documentos (cartas, fotografias, o dossiê de imprensa) da autora, como acabei acessando o *Fonds Hervé Guibert*, no mesmo instituto. Pesquisando sobre o autor, vi que tanto Guibert quanto Angot estavam umbilicalmente ligados – e não apenas pelas fartas menções e mesmo pastiches da autora sobre Guibert em seus textos –, mas por uma dimensão de método de produção de literatura e de sua defesa ontológica, de sua existência, seus “direitos”.

Guibert também havia calcado sua escrita em sua autobiografia e jogado um jogo literário específico, baseado num pacto ambíguo de leitura, tornando-se um autor midiático ao explorar um trauma pessoal, a AIDS, pela via da escritura autoficcional. Decidi, então, incorporar o autor no *corpus* da pesquisa e expandir minha análise para vários dos livros de ambos os autores, pensados aqui em sua dimensão de projeto⁴.

É dessa forma que este trabalho se divide em duas partes principais (uma sobre Hervé Guibert e seu projeto literário e outra sobre Christine Angot e seu projeto), além de uma terceira parte, mais sucinta, sobre Ricardo Lísias (visto aqui como repetição tardia fora do sistema francês, sistema que engendrou as análises anteriores). Antecedendo um capítulo introdutório, onde apresento a autoficção como conceito fluido ao longo dos últimos 40 anos e traço seus (poucos) consensos teóricos e críticos, deles partindo para explicitar os conceitos que serão usados ao longo da tese. Alguns são já comumente utilizados, outros foram reformulados para dar conta da especificidade da literatura dos autores estudados. Não quis encerrar seus projetos literários em nenhuma metodologia de análise *a priori*, nenhuma camisa-de-força – antes, interessou-me

³ Realizado com Bolsa Capes.

⁴ E o fiz mesmo sabendo que a escolha complicaria a escrita da tese. Tive de retornar à França para consultar o fundo do autor no IMEC e ler sua fortuna crítica; li e analisei seus mais de 20 livros; li e analisei seu farto dossiê de imprensa; e passei comparar seu projeto literário com o angotiano num grau mais profundo que pensava estabelecer com Lísias. O enxerto no corpus garantiu o que hoje é esta tese.

conjurar tais obras e autores e perceber como sua “poética do eu” podia ser lida e interpretada, em sua materialidade, processo e debate metacrítico, por um leitor contemporâneo⁵. Por fim, trago uma conclusão que pretende, levadas em contas as limitações e cuidados contra a generalização, extrair da análise dos três autores algo como uma pequena ontologia da autoficção contemporânea.

Esta introdução é pensada, assim, como uma curta e honesta defesa do método, que, junto do primeiro capítulo, que traz o debate sobre o conceito e o gênero autoficcional, possa permitir a contextualização conceitual, preparando o possível leitor a um percurso crítico que se inicia num momento da literatura no espaço e no tempo – certa literatura escrita e consumida na França, em francês, do fim dos anos 1970 aos dias atuais –, para então avançar além das fronteiras francófonas, com outras precisões conceituais e outras questões ontológicas, éticas e estéticas.

O recorte pretendido se volta a um estudo das práticas envolvidas na escrita (na escritura como espaço de trabalho aberto e suas estratégias de sedução) e no seu impacto na leitura, ou seja, no diálogo entre escrita e leitura que emerge de obras calcadas na indefinição estatutária deliberada e na intertextualidade como princípio e fim⁶. No caso de Angot e Guibert (assim como Lísias e parte dos autores voltados à autoficção), não se tratam de manuscritos propriamente ditos, mas de extensões do processo de produção da escrita literária que se tornam dela interdependentes.

O uso escancarado de documentos anteriores e concomitantes ao romance (como cartas, diários, anotações que guardam os rastros do trabalho do escritor no seio do próprio romance), a publicação de contos que encerram os germes do futuro livro, circulares em forma de libelos, ensaios teóricos e críticos e outros epitextos, polêmicas televisivas e outras performances, como processos judiciais e mesmo entrevistas a jornais, revistas e sites – tudo isso não poderia ser visto como uma espécie de

⁵ Essa “poética do eu”, na definição de Gasparini (2016, p. 5), “designa o desenho de um escritor, sua concepção de literatura e seu uso da linguagem”, seja por meio explícito de uma arte poética (o romance), seja “por meio das mídias ou por um metadiscorso interno”. Ao analisar uma série de obras ao longo dos últimos séculos (na esteira do que denomina “romances autobiográficos”), o autor busca entender como tais autores se inscreveram no campo literário. Faço uso do termo nesse sentido – não prescritivo, como era a *Poética* aristotélica e boa parte dos manuais de história literária dos últimos séculos –, termo deduzido de uma análise de um corpus, no caso as obras de Guibert, Angot e Lísias. Aproveito para explicar que todas as traduções de obras escritas originalmente em francês (de acordo com as referências bibliográficas ao fim desta tese), caso de Gasparini logo acima, foram traduzidas por mim.

⁶ A literatura é vista aqui como um fazer, que abarca a produção, a circulação e a recepção em um mesmo universo discursivo. Ou seja, como um diálogo discursivo permeado de intertextualidades, do qual emerge a recepção engajada da obra, na esteira de uma “estética da criação”, como sugere Pino (2004, p. 24), que liga leitura e escritura na demarcação de uma “ficção sobre um processo de criação” (p. 25), permitindo o lugar de um “leitor enquanto escritor” (idem).

publicação dos manuscritos, e mesmo *a priori*, antecedendo e preparando o terreno para uma obra que já não existe sozinha, fazendo antes parte de um sistema, de uma constelação que gravita em torno do autor como *performer*?

Como resposta positiva a tais questões, vejo tais extensões textuais como atos literários⁷, que se entrelaçam com a proposta teórica perseguida pelo tipo de escrita em questão, no qual (auto)biografia, referência historicamente comprovável de pessoas reais, e ficção, tessitura imaginativa vertida em texto literário, mesclam-se deliberadamente sob o signo de um estatuto sinuoso. É um diálogo discursivo que abarca a escrita em todo seu espectro de ação, incluindo o caráter performativo inerente à especificidade do gênero. Daí a importância de debater o papel do autor, não só real e implicado, na definição de Ricoeur (2012, t.3, p. 272), em relação ao mundo do texto, como sua função em relação ao mundo do leitor – ou seja, como as estratégias de persuasão permitem uma leitura de um tipo participativo ao extremo, uma tentativa de decifrar a “representação do processo de representar” (2004, p. 34)

Esse estudo pretende, assim, analisar as obras desses autores, no âmbito do universo literário da autoficção, na França, e de seu similar novidadeiro no Brasil, como parte de uma “poética do ato”, na dimensão conceitual proposta por Teresinha Meirelles (apud Pino & Zular, 2007, p. 85)⁸. Como se daria essa poética do ato performativo na autoficção? Como o ato de escrever como performance aberta, transparente, que cria uma poética literária nova, calcada na própria licença poética de escrever sobre o interdito, estabelece um diálogo profícuo, engajado, entre quem escreve e quem lê? Como se dão essas mediações? Quais são esses efeitos, a percepção dos procedimentos, o diálogo estabelecido nesse universo dialógico?

O foco do estudo se dá, assim, sobre as interrelações entre produção e leitura no âmbito do universo literário da autoficção, e nos movimentos da escritura encerrados nesse universo dialógico em relação às intertextualidades (e/ou hipertextualidades)⁹.

⁷ O termo, como veremos, é caro a Angot.

⁸ “Uma poética do ato poderia constituir-se como a possibilidade de acompanhar o ato (poético) através de outro ato (o de leitura), orientada pelos efeitos produzidos nesse encontro e atenta aos procedimentos que o caracterizam” (apud PINO & ZULAR, 2007, p. 85).

⁹ Por exemplo, na definição de Michel Riffaterre sobre intertexto e percepção do leitor numa leitura não-linear: “la perception, par le lecteur, de rapports entre une oeuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie”, como citado por Samoyault (2010, p. 18). Ou, sobretudo, na definição relacional de Genette: entre a intertextualidade e a hipertextualidade (1982). Em sentido maior, a autoficção, ontologicamente dependente da intertextualidade em sentido amplo (como sugere Samoyault) guardaria relação metafórica com o próprio palimpsesto, na medida em que deixa ver as marcas do texto-base. Imitação, transformação, alusão, empréstimo, pilhagem, co-presença, relação com textos fora do texto: a autoficção e a discussão sobre a intertextualidade caminham juntas.

Pois o uso de material biográfico real, referencialmente comprovável, estabelece um diálogo (entre romance e outros textos, a literatura e a vida) que ultrapassa a delimitação imaginativa do texto, para ligar-se a um universo textual mais amplo¹⁰.

Tal investida encerra, além da dimensão poética¹¹, uma potência (e uma ação) política, no dizer de Rancière (2007). Proponho analisar, no fim desta tese, como essa poética (e sua correspondente política) agem no processo de escrita, por um lado, e na leitura do romance e de um universo de outros textos a ele ligados umbilicalmente, por outro, num tecido discursivo indissociável do meio social. Se o realismo de Flaubert, por exemplo, tinha na própria prosa, na frase, seu poder, não de significar o real, mas de causar um efeito de real, uma sensação no leitor, sugiro que esse neorrealismo autoficcional (que, em Angot, ganha ares de um naturalismo ancorado na pilhagem biográfica aberta) tem como espaço de ação os limites do próprio estatuto textual em relação à verificação do real. O desafio dos limites entre o real e o ficcional, nos campos ético, estético e mesmo jurídico, é aqui o próprio espaço do romance.

Por isso, proponho um estudo que abranja todo o percurso dessa literatura que se propõe única. Para cercar a especificidade do efeito dessa estratégia de escrita no mundo do leitor, indo da poética à política, é preciso analisar o papel da autoria em sua complexidade estendida (do ato de criar ao ato de se mostrar escritor, e logo a postura literária que encerra uma cenografia autoral e solidifica um *ethos* específico, que permitem a formação de uma entidade narrativa, o autor-narrador-protagonista, dentro

¹⁰ Ou seja, uma “poética da intertextualidade”, na definição de Laurent Jenny (APUD Samoyault, 2005). O efeito que advém desse jogo de referências sobre o leitor, em termos de estatuto textual e posicionamento ético, e mesmo da amplificação dessas colagens quando adentram o texto principal, perdem sua tipografia específica e parecem ganhar vida na voz do narrador, é o de um mergulho no universo do interdito, da intimidade do outro. Algo que ensejaria a anulação da distinção possível do estatuto entre ficcional e referencial, e logo da natureza ontológica da dimensão de verdade do sujeito que escreve e se escreve. Afinal, “en introduisant des bribes ou des fragments d'objets étrangers à l'art, directement empruntés au réel, il s'agit de coller la vie dans l'art, de la faire apparaître sans transformation et de brouiller ainsi les frontières entre l'art, la fiction et la réalité” (2010, p. 25).

¹¹ Pois há uma diferença entre a poética da intertextualidade em uma obra como *W ou a memória da infância*, de George Perec, na qual o embaralhamento de dois textos, duas narrativas com estatutos ficcionais diversos (ao menos *dentro da obra*, ou seja, mesmo que a ficcionalidade de uma delas seja posta em questão), ou outras obras cuja bricolagem de materiais narrativos diversos performam um teatro onde o estatuto narrativo protagoniza a cena literária (vide *Reflexões do gato Mürr*, de E.T.A. Hoffmann) e livros como os de Guibert, Angot e Lísias, onde os empréstimos são feitos a documentos reais de biografias reais e seu uso, sobretudo, surge como material último da escrita, sua razão de ser. Mas a própria ação de efetuar uma colagem, diz Samoyault, visível, empresta ao texto um caráter híbrido, uma intertextualidade sugerida, que incita a um “outro protocolo de leitura” e “institui a heterogeneidade no texto” (2005, p. 81). Precisar essa diferença entre uma operação intertextual deliberada que traz outra literatura para o texto ficcional e uma operação intertextual que abertamente (ou sugestivamente, via paratextos ou outros textos não ficcionais de autoria do autor) traz documentos não literários (sobretudo do ponto de vista da leitura, do leitor, de seu mundo), é o foco desse trabalho.

e fora do texto. Daí poder-se ver nos temas ou lugares comuns da traição e da vingança, no *topos* do artista mártir (que vive para escrever, em busca de certa verdade e da defesa do direito de tudo dizer) uma engenharia enunciativa calcada no apagamento das fronteiras entre os conceitos de real e ficcional.

Além do modelo de pacto autobiográfico de Lejeune (1975), interessa-me analisar como a complexificação e a elasticidade desses pactos de leitura têm reflexos no mundo real. Voyeurismo e narcisismo, ética e estética: do autor e sua trama, chega-se ao leitor – como essa literatura que se propõe sem limites o atrai e invoca a um jogo dialógico? Como esse pacto contraditório, que se modifica pelo discurso extra-obra e afeta a chave de leitura, o mundo do leitor e o mundo do texto, balança a confiança do leitor?; e como o universo literário, das editoras à imprensa (pois ela é fundamental para construir o sentido dessas obras que dependem de seu caráter midiático para vicejar) se coloca nesse discurso maior da autoficção, sua ontologia?

Serão analisados aqui dezenas de romances: cada um parte de uma engrenagem – ou projeto literário, se pensarmos de forma mais teleológica – que só funciona (esteticamente) com a participação ativa do leitor¹². Não parti de uma metodologia de análise apriorística. Antes, me aproximei dos livros dos autores que queria estudar com uma intenção relativamente clara: entender por que tais autores seduziram tantos leitores a partir de algo bastante específico – dividir sua vida privada (incluindo violências sofridas contra seus corpos e os corpos de outrem), da qual faz parte sua prática de escrita, através de um tipo ambíguo e sinuoso de literatura¹³.

¹² Da análise do caso francês, no qual o conceito de autoficção surge e seu estudo e debate é exaustivo, partir-se-á, comparativamente, a um estudo do caso brasileiro. Mas é importante dizer, de início, que a comparação entre dois sistemas literários será apenas tangenciada, dada sua complexidade. A autoficção existe na França como fenômeno demarcado, debatido, graças às peculiaridades (históricas, sociológicas, tecnológicas, etc.) desse universo em que se produzem, circulam e leem obras de cunho autoficcional. No Brasil, a acolhida a uma empreitada provocadora como a de Lísias é muito menor, já que não contamos com um manancial gigantesco de dispositivos de reverberação do literário no mundo real do leitor (programas de televisão voltados aos livros, dezenas de jornais e revistas, nacionais e regionais, com espaço para debate teórico, um mercado editorial sólido voltado ao consumo interno de autores nacionais e com grande espaço para todo tipo de literatura pessoal e íntima, etc.).

¹³ Seguindo a fenomenologia da leitura proposta por Ricoeur em sua monumental teorização da mimesis em três etapas, interessa aqui pensar a que responde a autoficção como fenômeno, na lógica da “negatividade da recepção” (2012, p. 295), que dialoga com o horizonte de expectativas¹³ e se confronta a uma aporia que suscita um embate só resolvido pela leitura, crítica, de uma obra como projeto literário.

0. Autoficção, escrita de si. Da crítica ao gênero ao consumo do espetáculo no campo literário francês contemporâneo

0.1 De Doubrovsky a Gasparini

Existe um fértil e prolixo debate em torno do termo autoficção na França¹⁴. Não era minha intenção retomar tal debate histórico, mas sim analisar os impactos que um trajeto literário, como projeto e recepção, tem sobre um possível leitor. Mas me pareceu curioso que 1977, quando a quarta capa do volume *Fils*, de Serge Doubrovsky, traz pela primeira vez o termo autoficção, seja o ano da publicação do primeiro livro de Guibert, *La mort propagande*. *Fils* é um livro quase ilegível para um público amplo. Então não parece à toa que tenha sido a partir do paratexto (escrito pelo autor) que ele tenha sido alçado à condição de ponto de partida para certa crítica contemporânea. Como falar da chamada autoficção sem mencionar quem criou o conceito e, supostamente, o gênero¹⁵?

Gasparini (2008) explica, de forma detalhada (e, algo raro envolvendo a autoficção, sem tomar posição radical de defesa ou ataque dos méritos e limitações do gênero), o que cada crítico ou “corrente”, a imprensa e os autores veem como autoficção¹⁶. Para o crítico, sob o nome de autoficção, “essa configuração [do romance autobiográfico] está enfim identificada, descrita, pensada”, tanto nos romances quanto na mídia e na academia (p.253), modificando “as condições de produção e recepção dos textos fundados nesse tipo de ambiguidade” (idem). Assim, “publica-se, lê-se e se comenta cada vez mais textos qualificados de autoficção” (idem). Daí ser preciso situar o gênero na história recente, para evitar mal-entendidos e entender porque a criação e a banalização de um conceito abriram as portas a um debate que gera cada vez mais debates – e obras, numa retroalimentação que não se via desde o *Nouveau roman*.

Gasparini vai destrinchar o conceito não apenas em sua aparição, em 1977, com *Fils*, mas em todo o percurso literário, crítico e acadêmico do autor – que muda de opinião conforme publica cada livro. De início, dizia Doubrovsky:

¹⁴ Assim como houve (e ainda há) um fértil e prolixo debate em torno do que é *fiction*, *novel*, *metafiction*, *nonfiction*, *autobiographical novel*, etc., nos Estados Unidos

¹⁵ Não pode passar despercebido que Ricardo Lísias (ou seu editor, se preferirmos) utiliza o termo na quarta capa de seu livro, enquanto dele se distancia, criticamente, em entrevistas e outros epitextos.

¹⁶ O autor também escreveu um volume sobre o romance autobiográfico, termo que abarcava obras de estatuto ficcional ambíguo até o nascimento do neologismo doubrovskiano. Para Gasparini, aliás, a especificidade da autoficção em relação ao romance autobiográfico é debatível. Gasparini acabará, porém, fixando na homonímia autor-narrador-personagem justamente o critério mais definidor para separar romance autobiográfico de autoficção (2008, p. 237).

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. Rencontres, fils des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, concrète, comme on dit musique. Ou encore, autofriction, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir (1977, quarta capa, grifos meus).

O caráter pragmático da empreitada é óbvio. A quarta capa tem um caráter “quase prefacial”, orientando o leitor a seguir um caminho genérico e a abraçar um pacto¹⁷. A questão é que tal pacto simplesmente não existiria, ainda, pronto¹⁸. Ficção e realidade são postas, no paratexto citado, em justaposição interdependente. Um “*coup de force* semântico” (2008, p. 17) que serve não só como canto da sereia para atrair o leitor, mas embute um desafio, um curto-circuito, um convite ao “pacto autoficcional”¹⁹.

Tal empreitada vinha sendo realizada há tempos no mercado editorial francês: editores já tachavam a rubrica “*roman*” em livros com conteúdo referencial, leitores estavam acostumados, críticos especializados negavam tais volumes (sem conceber um romance não plenamente ficcional) e os livros seguiam sendo vendidos. Mas eis que o neologismo aponta uma direção nova: Doubrovsky sugere que, sendo a autobiografia um gênero reservado aos grandes homens com vidas que merecem ser contadas por sua contribuição à humanidade, sob estilo pomposo, em idade avançada, a autoficção permitiria, por seu grau de invenção formal, por ignorar o uso retrospectivo do tempo, outro gênero. Assim, o livro se inscreveria “num campo narrativo inédito, que se pode designar por uma nova palavra” (2008, p. 19).

Em suma, *Fils* seria um “romance”, segundo a rubrica que o acompanha, mas também “uma ficção de fatos estritamente reais”, segundo a quarta capa. Ele acata a homonímia autor-narrador-personagem que preconiza o pacto autobiográfico de Lejeune, logo um estatuto de verdade referencial de seu material biográfico, mas se

¹⁷ Afinal, “para provocar a compra de um livro, é preciso convencer o cliente que ele comunica um frisson novo, que ele responde a uma demanda, que ele cobre uma falta. E, simultaneamente, é preciso situar o texto, ligando-o, sempre que possível, a uma categoria conhecida e apreciada do leitor potencial, logo a um gênero” (2008, p. 16).

¹⁸ Em sua definição clássica, Lejeune (1975) diz, a respeito da autobiografia, que ela é um “relato [récit] retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, no qual foca em sua vida individual, em particular a história de sua personalidade” (*Le pacte autobiographique*, reed. 1996, p. 14). Dessa configuração surgiria o “pacto autobiográfico”, baseado na homonímia entre autor, narrador e protagonista. *Fils*, de fato, não cabia nesse conceito.

¹⁹ Mais ou menos o que Barthes havia feito dois anos antes, ao dizer de seu *Roland Barthes par Roland Barthes*, espécie de autorretrato autobiográfico ensaístico: “tudo isso deve ser considerado como dito por um personagem de romance” (1975, p. 5).

vende como ficção dado seu caráter formal (o fluxo de consciência, advindo da psicanálise, a compressão temporal, etc.). O pacto de leitura, então, é dúbio: é um texto com um “estatuto de exceção fundado sobre a ambiguidade” (2008, p. 36).

Doubrovsky, no corpo do romance, não inventou a roda. Mas sua estratégia de comunicação, sim. Afinal, o romance autobiográfico²⁰ já fazia o trabalho de provocar as bases dos estatutos referenciais de textos literários com base autobiográfica. A homonímia só não era tão praticada e a defesa do estatuto de verdade do texto não era explicitamente colocada como caução ontológica da empreitada²¹.

Em 1986, em um colóquio sobre autobiografia, Lejeune retomará a voz que por tantos anos foi sua como referência no campo das escritas pessoais para explicar que, se, por um lado, a autobiografia havia se perdido na pobreza estética, dada sua necessidade de se aferrar ao estatuto referencial típico dos discursos da imprensa e da História, por outro, houve grandes nomes que se aproveitaram das mudanças formais na literatura ficcional para abrir caminhos – Joyce, Celine, Faulkner, Simon, Péric.

Sua proposta para os estudos autobiográficos foi dividir duas frentes possíveis de pesquisa do ponto de vista genérico das novas escritas do eu: a “escrita ambígua” e a “escrita múltipla”. A primeira iria ao encontro do conceito de autoficção, assim como do “roman personnel” do tipo de Céline. A segunda trazia uma mescla que separaria o referencial e o ficcional no mesmo texto, caso de *W ou le souvenir d'enfance* de Péric. Ele prefere, claro, a segunda, a que menos quebra sua noção de pacto, inventada por ele mesmo e que deveria encerrar o assunto em 1975: “Em vez de ser excluído de um jogo do qual foi ironicamente advertido, mas cujas regras lhe escapam, o leitor aqui é convidado a uma forma de trabalho, associado a uma pesquisa, admitido nos bastidores de um trabalho de escritura” (1988, p. 81).

Lejeune (2007) reclama “lealdade” da escrita de si, critica os “desvios” que a autoficção utiliza para se escrever e toma Péric como referência do que deveria ser a autoficção leal. Claro, a essa altura, imaginar um caráter programático numa crítica parece moralizador de saída. E rebatizar seu pacto autobiográfico de “pacto de verdade”

²⁰ Gênero reconhecido como tal ao menos desde o século XIX, baseado na associação de dois contratos antinômicos de leitura.

²¹ Mas o termo logo ganhou vida. Dois dos maiores nomes da discussão sobre escritas autobiográficas já o haviam abraçado, Lecarme e Lejeune. Outros nomes importantes, como Genette, e seu aluno, Vincent Colonna, vão usurpar o termo para classificar a “ficcionalização de si”, próxima do conceito de autofabulação, em oposição ao que Doubrovsky imaginara de início. Genette chegará a falar de “metalepse do autor”. Outros verão autoficção em Proust (*Em busca do tempo perdido*) e em um número infinito de romances em primeira pessoa. Desde 1977, o termo chegou para ficar.

(2005, p. 27), mesmo que seja para proteger o bom uso dos arquivos de manuscritos, tampouco ajuda a entender porque a ambiguidade em literatura incomoda tanto a crítica especializada, enquanto agrada sobremaneira ao leitor.

Parece curioso que Lejeune tenha se colocado de forma tão ingênua em relação às motivações que atraem o leitor para a autoficção mais aguerrida, para o pacto mais ambíguo possível, para a impossibilidade de separar o joio do trigo. O leitor jamais será excluído do jogo: ele é a própria razão do jogo. Ele não é apenas advertido do pacto pelos elementos internos e externos ao texto: ele acompanha exatamente essa pesquisa, esse trabalho nas *coulisses* da escritura (e ambos ao mesmo tempo), porque a autoficção, por meio de intertextualidade e do autocomentário, permite ao leitor o melhor lugar para o espetáculo da escritura autoficcional que se desenrola.

Antes de seguir o fio histórico do debate teórico, vale ater-se novamente à produção de Doubrovsky²². Paralelamente à escrita literária, Doubrovsky escreveu artigos e fez conferências em que defendeu sua concepção camaleônica de autoficção, ora focando na gênese psicanalítica necessária ao gênero que batizara, ora reforçando o caráter ficcional de toda narrativa, ora negando ambas as coisas e inventando outro conceito, numa “circularidade autolegitimante” (2008, p. 210).

Ao lançar *Le livre brisé*, em 1989, o autor do conceito ganha notoriedade e vende muitos livros. Além de ser menos "anti-formal" em sua escrita e ter contado com a “sorte” de uma morte (Ilse, sua esposa, participa da escrita de um romance sobre a vida de ambos, até que morre de depressão e alcoolismo e o livro “se quebra”, daí o título) seu sucesso parece atrelado a três fatores: primeiro, em 1989 o *zeitgeist* autoficcional já se havia consolidado, com figuras como Guibert publicando seus romances com relativo sucesso; segundo, o livro recebeu o prêmio Médicis e mais de 60 resenhas na imprensa; terceiro, e fator decisivo: o autor foi ao *plateau* televisivo de Bernard Pivot e foi confrontado com o fato de que sua mulher, Ilse, morrera durante a escrita do livro – quase como se ela houvesse morrido *para* a escrita do livro, o que levantou o fantasma, hoje um lugar-comum da autoficção, de que o escritor espera a vida criar personagens, cenários e ações que justifiquem a escrita do romance²³.

²² Fato é que seus dois próximos livros (*Un amour de soi*, de 1982, e *La vie l'instant*, de 1985) tiveram pouco acolhimento, não só na imprensa e no mercado, mas também na academia (*Fils* também passara despercebido na imprensa e no mercado, ganhando vida mercadológica apenas em sua reedição, mas foi, como vimos, grande fruto de debates acadêmicos arraigados).

²³ Como aponta Gasparini, a visita a *Apostrophes* “transforma a controvérsia em affaire midiático-literário” (2008 p. 107). Tal palco catapultou o livro e o próprio Doubrovsky à relevância da cena autoficcional francesa. Como veremos nas partes I e II desta tese, foi no mesmo *plateau* de Pivot que

Desde então, outros autores seguiram o caminho, ora abraçando o rótulo, ora se distanciando dele²⁴. O debate viria para ficar, sobretudo após o colóquio “Autofictions & Cie”, de 1992, e do colóquio de 1996, “L'autobiographie en procès”, organizado por Lejeune. Marie Darrieussecq (1996) publicou na revista *Poétique* (palco das diatribes da crítica formalista francesa), artigo em que sublinha o caráter de ficcionalidade que a autoficção entrega ao leitor, mesmo sob um pacto ambíguo²⁵. Mas é nos anos de 1997 e 1999 que Gasparini vê a “arrancada” da autoficção no debate público, sua legitimação como fenômeno incontornável.

Em 1997, Lecarme organiza um dossiê especial sobre autoficção no *Le Monde des livres*, edição consagrada à literatura pelo maior jornal da França. No mesmo ano, Régine Robin escreve, no Canadá, *Le golem de l'écriture*, onde qualifica a autoficção como parte de um panorama “pós-moderno” de escritas autobiográficas. Em 1998, o Salão do Livro de Paris organiza um debate sobre autoficção, repleto de insultos e críticas ferrenhas, segundo relato do editor da Grasset (2008, p. 190) e a revista *Page de libraires*, distribuída nas livrarias do país, traz o título “Je, mode d'emploi – autobiographie et autofiction”, com artigos de pesquisadores e escritores do gênero²⁶. Produção, consumo e crítica, midiática e acadêmica, retroalimentaram-se rapidamente.

Enquanto isso, Doubrovsky seguiu publicando romances e retrabalhando seu conceito ambíguo de autoficção²⁷. Analisando suas entrevistas e ensaios e conferências

Hervé Guibert, em 1990, e Christine Angot em 1999, foram consagrados ao “affaire médiatico-littéraire” que catapultou suas carreiras.

²⁴ Em 1984, ninguém menos que Robbe-Grillet, o pai do *Nouveau roman*, do anti-formalismo realista, da arte pela arte moderna, decide adentrar o território autoficcional dizendo que “je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi”, publicando seus *Romanesques* (dos quais *Le miroir qui revient* é o mais famoso, publicado naquele ano mesmo) e criando um novo termo para definir seu trabalho, “nouvelle autobiographie”. O autor foi um dos que retomaram, do lugar de autor-crítico-acadêmico, a arqueologia de nomes clássicos para rotulá-los de autoficcionais (Marguerite Duras, Claude Simon, até Flaubert).

²⁵ Tal aconteceria, primeiro, por uma necessidade prática, uma razão pragmática: sem a rubrica “romance”, ou com a rubrica “autobiografia”, tais textos não conseguiriam vencer o bloqueio da canonização do romance tipicamente ficcional como única forma aceita de prosa literária hoje. Em segundo, a razão seria a honestidade intelectual, ou um imperativo ético: assumir parte dessa “indistinção e ficção” que toda empreitada memorial teria.

²⁶ Como diz Gasparini: « Que ce médium, dont la fonction première était d'inciter à l'achat des livres, ait affiché ce néologisme en couverture pour son numéro de l'été, voilà un signe indubitable qu'il désignait désormais un genre identifiable et largement consommable comme tel par le grand public » (p. 190). Aqui vale pesquisar o artigo de Jean-Marc Roberts, em que ele explica « comment, pour écrire *Une petite femme*, il avait 'transformé en histoire' sa relation avec sa mère en y ajoutant 'de nombreux détails si véridiques en apparence', mais imaginaires » (2008, p. 190). Roberts foi o editor que alçou Angot ao *plateau* de Bernard Pivot e, enfim, que criou toda a estratégia midiática da autora desde *L'inceste*.

²⁷ Diz Gasparini, a partir dos autores citados por Doubrovsky para servir de exemplo do que chama de autoficção: « Les textes les plus proches des exigences posées par Doubrovsky sont sans doute ceux de Céline et de Christine Angot, notamment en ce qui concerne l'affichage du nom, la référentialité, l'oralité simulée, la recherche formelle et la quête d'un contact étroit avec le lecteur » (2008, p. 213).

entre 1999 e 2007, Gasparini elenca dez critérios que o criador do conceito defendera, ao longo do período, como parte constitutiva do gênero:

- 1º - l'identité onomastique de l'auteur et du héros-narrateur ;
- 2º - le sous-titre : « roman » ;
- 3º - le primat du récit²⁸ ;
- 4º - la recherche d'une forme originale ;
- 5º - une écriture visant la « verbalisation immédiate » ;
- 6º - la reconfiguration du temps linéaire (par sélection, intensification, stratification, fragmentation, brouillages...) ;
- 7º - un large emploi du présent de narration ;
- 8º - un engagement à ne relater que des « faits et événements strictement réels » ;
- 9º - la pulsion de « se révéler dans sa vérité » ;
- 10º - une stratégie d'emprise du lecteur (2008, p. 209)²⁹.

Tais elementos serviriam, em tese, como prescrição a um gênero específico, mas Gasparini compreende que eles funcionam, na verdade, como discurso criado a partir de sua situação pragmática de existência, para explicar e defender uma literatura específica, a de Doubrovsky. O que o crítico alcança, porém, em sua pesquisa sobre o autor e seus discursos, é que eles inauguram uma espécie de “pacto autoficcional” (2008, p. 208), que visaria “abolir, pela exibição de si, a distância que separa o autor do leitor” (idem). Assim, “o leitor que aceita o pacto corre o risco de ser implicado, fantasmaticamente, bem entendido, numa ‘relação sadomasoquista’” (idem).

Para críticos como Forest (2000, pp. 94-95), na esteira de outros como Colonna (2004), o leitor precisa estar cego para comprar a “ilusão mimética inocente de uma escrita autobiográfica autoficcional”³⁰ – inocência esta “inerente ao horizonte de expectativa desse modelo” (idem). Forest (2001) vai criticar o que chama de “ego-literatura” – essa literatura na qual “o eu se apresenta como uma realidade (biográfica, psicológica, sociológica, etc.), da qual testemunhos, documentos, relatos de vida exprimem a objetividade anterior a qualquer formatação pela escritura” (p. 37)³¹.

Detenho-me em Forest porque, mesmo que antagonicamente, ele vai ao ponto nevrálgico da autoficção hoje, ao definir o gênero como “novo naturalismo” prenhe de

²⁸ No mundo francófono, “*récit*” se refere à narrativa de cunho pessoal, uma história do tipo “relato”.

²⁹ Doubrovsky não pensa, em nenhum dos artigos, na ideia de “documento”, tão cara hoje à autoficção; esse “engajamento em relatar apenas ‘fatos e acontecimentos estritamente reais’”, como sintetiza Gasparini, não ganha caráter programático. Ora, muito além dos diários e cartas, existe um manancial de intertextos possíveis que autores diversos têm usado ao menos nos últimos 40 anos, como veremos ao longo da tese. E esse uso é central para alcançar essa “estratégia de sedução do leitor” mencionada.

³⁰ No caso, ele analisa o *shishōsesu* japonês, espécie de escrita do eu tradicional no país há séculos.

³¹ Ou seja, que seja nesse poder do “documento”, como diz Angot, que habite boa parte dessa verdade buscada pelo leitor de autoficção não importa: na esteira de uma crítica antiquada e formalista, tais textos (a crítica à intertextualidade e à oralidade aqui é total) não seriam nada além de um preâmbulo de literatura, um rascunho, um passo anterior na escala de “literariedade” criada por ele mesmo

“exibicionismo psicológico” (idem). Curiosamente, o autor exclui dessa baixa categoria justamente Christine Angot e Hervé Guibert (p. 13). Como veremos à frente, é exatamente esse “novo naturalismo” (e não apenas no próprio texto, mas em sua defesa ontológica epitextual)³² que classificará Angot e é justamente a hiperpersonalização e a intertextualidade que darão o tom da empreitada guibertiana.

A despeito dos embates acadêmicos sobre a literariedade dos textos ligados à família autoficcional, sobre a especificidade do gênero em relação à autobiografia e à ficção romanesca e sobre a pertinência taxonômica do termo e seus congêneres, fato é que, como afirma Gasparini, os críticos que reconhecem a especificidade da escrita de si regida pelo pacto referencial “não consideram a autoficção como uma espécie de autobiografia”, mas sim “como um gênero ambivalente” (2008, p. 280).

É essa ambivalência do pacto (que podemos chamar de *autoficcional*) que separa a autobiografia tradicional, cuja intenção declarada do autor é a busca da verdade referencial e de uma sinceridade da forma e do conteúdo perante o leitor³³, de um romance autobiográfico (onde a estratégia de ambiguidade detém o interesse) e do que agora podemos chamar, com propriedade, de autoficção – em que a sinceridade e a transparência estão no lado do efeito formal sobre o leitor, calcado numa estratégia discursiva de persuasão, ligada à dimensão autoral indissociável entre vida e ficção, dentro e fora do texto do romance (uma vida de escrita que se escreve vivendo) – sem esquecer o papel fundamental contraditório da homonímia³⁴.

Curiosamente, a polissemia conceitual em torno da autoficção, em que cada crítico e autor deposita a justificativa que bem entende para aproximar-se ou afastar-se do termo, funda-se justamente em aceitação ou oposição à definição criada por Doubrovsky. Autoficção: *auto* e *ficção* – quanto ao *auto* não há dúvida, é a escrita que brota do eu, refere-se a um sujeito que se anuncia como real. É na *ficção* que mora o

³² Por *epitexto*, Genette (Seuils, 1987) compreende todo texto ou elemento exterior ao texto do volume em questão, mas que a ele se refira por uma relação de pertencimento, mesmo que em outro suporte, como o midiático (entrevistas do autor sobre aquele livro, ou outra publicação, como ensaios ou comentários, nos quais comente sua prática literária, seus processos de criação. Cabem ainda na definição textos de cunho privado, como depoimentos do autor, sua correspondência, diários e qualquer outro texto que carregue a marca da autoria, ou uma relação com a gênese da obra e mesmo textos que não tenham relação direta com a obra, mas se relacionam à vida e à obra mais ampla do autor.

³³ Ver, a esse respeito, o anteriormente citado artigo de Lejeune “Le journal comme ‘antifiction’” (2007), onde o autor do pacto autobiográfico reclama “lealdade” da escrita de si e toma Perec e seu *W* como referência do que deveria ser a autoficção leal. Claro, a essa altura, imaginar um caráter programático numa crítica parece moralizador de saída.

³⁴ Ver, a esse respeito, o que diz Annie Ernaux (2007) sobre a evolução de suas obras, da autoficção (ambígua em relação à referencialidade) à autobiografia romanceada, que ela diz fazer desde então.

perigo, já que, nas últimas décadas, uma novidadosa acepção do termo ficção, aproximado da origem latina *figere*, tem sido usada para igualar ficção e literatura³⁵.

É aproximando-se da noção de ficção como forma textual literária que Doubrovsky conseguiu, com seu neologismo, contornar a exigência do pacto lejeuniano – garantindo o pacto dúbio e a ambiguidade do estatuto textual final. Assim, a clássica dicotomia lejeuniana (espaço autobiográfico e pacto autobiográfico de um lado, espaço e pacto romanescos de outro) se turva, já que, no mesmo espaço autobiográfico, das escritas de si, o “arquigênero” autobiográfico precisa acolher duas distintas “políticas pragmáticas”, diz Gasparini (2008, p. 299): ao mesmo tempo, o pacto de verdade que rege toda narrativa autobiográfica (do diário e das cartas à autobiografia tradicional) e uma estratégia de ambiguidade quanto ao seu estatuto formal se imbricam.

Onde jaz a especificidade da autoficção? Um primeiro passo vai na direção de um contrato de leitura ambíguo (que o romance autobiográfico também detinha), alimentado em boa parte pela metanarrativa (ou metaficção, na definição de Linda Hutcheon (1980), a ver, pelo uso intensivo do autocomentário³⁶; um segundo elemento jaz na homonímia autor-narrador-personagem. Quanto à inovação formal ou estilo, nada único à autoficção pode ser apontado.

O mesmo se dá quanto ao uso do tempo – por mais que a cenarização de trechos curtos da vida do autor-narrador-personagem, com metadiscursos e citações que fragmentam a cronologia e a lógica narrativa seja praxe, não se pode fazer delas um preceito genérico. Ainda assim, a autoficção tornou comum a narrativa de cunho autobiográfico “metonímica” e aberta, diz Gasparini. E a repetição e a iteração (repetição de temas, autobiografemas, e iteração das formas de mostrá-los ao leitor), como veremos, terá papel imenso.

Quanto à temática, por mais que alguns *topoi* (como o corpo do autor, seu martírio, a violência sexual, etc.) tenham ganhado contornos inéditos, sobretudo na crueza imediata e oralizada das descrições, nenhum deles é exclusivo da autoficção³⁷. Tais elementos servem mais como indícios do que como critérios, sustenta Gasparini – que, mesmo assim, não deixa de criar uma definição própria: autoficção, enfim, seria

³⁵ Ou seja, a qualquer criação, a qualquer feitura de escrita, à forma literária em si, distanciando-se da acepção mais comum e aceita, de “alegação de fatos imaginários”.

³⁶ Que antes de ser preceito, diz Gasparini, é uma ferramenta “de investigação permitindo ao texto refletir, a todo momento, sobre os limites de sua própria verdade” (2008, p. 310).

³⁷ Ainda que, para Gasparini, tal temática faça parte de um esforço para seduzir o leitor, espécie de “imperativo retórico” que convença o leitor da fiabilidade do “*auto-conteur*” (p. 306).

um “texto autobiográfico e literário que apresenta vários traços de oralidade, inovação formal, complexidade narrativa, fragmentação, alteridade, disparate e autocomentário que tendem à problematizar a relação entre escritura e experiência” (2008, p. 311)³⁸.

Não há, porém, em sua definição nenhuma referência à intertextualidade (aqui apenas antevista na noção de “autocomentário”), muito menos à ideia de documento, que, como veremos ao longo desta tese, é central para os autores analisados. Problematicar a relação entre escritura e experiência, talvez a mais importante parte da definição, também não avança muito sobre a “transparência” na busca de elementos autobiográficos e sua transformação em texto literário, sempre em construção – construção cujo canteiro, métodos e produtos finais são oferecidos ao leitor.

Mais à frente, Gasparini avança: esses textos modernos, que agora aparecem em sua análise como autonarração, “tematizam seu estatuto pragmático por meios artísticos originais” (p. 314), postulando “uma poética provisória que liga a literariedade da escritura de si à capacidade de colocar em dúvida sua própria validade” (idem). Tudo dependeria de analisar a “estratégia pragmática do autor” (p. 316), sobretudo no que se refere à intenção (não imaginada, no caso, mas enunciada, dentro e fora do livro).

Como afirma Gasparini, numa definição central para esta tese, seja com que nome for, tal discurso sobre si será lido “em função do engajamento do autor em seu enunciado”, o que lhe atribui uma “dimensão ética” (p. 318). Essa dimensão é fundamental para minha análise: não se pode deixar de lado o fato que todos os autores de autoficção analisados pelo autor, sem exceção, escrevem *sobre* sua obra, defendendo uma dimensão da literatura ligada ao testemunho autobiográfico. Afinal, muitos autores “sistematicamente acompanharam sua prática autonarrativa de uma reflexão teórica autolegitimante” (p. 319)³⁹. Como veremos, Guibert, Angot, Lísias aproveitaram para construir um lugar de vanguarda conceitual explorando justamente a definição de uma poética específica de sua prática, calcada na crítica e na transgressão de certos limites, éticos e não somente estéticos.

³⁸ Quanto mais fiel aos elementos da definição, diz o crítico, mais próximo de uma autoficção e mais distante de um romance autobiográfico e, sobretudo, de uma autobiografia ou de um romance lido na chave realista tradicional estaremos. Mesmo assim, a definição desse gênero que ele ainda chama de autoficção é o que de mais próximo ao conjunto de textos que se tem hoje, sobretudo no microcosmo francês. Gasparini, também ele, decide oferecer um novo nome ao já não tão novo gênero: autonarração. O termo é emprestado de Schmitt: “autonarração”: (2008, p. 312).

³⁹ Gasparini fala de autores do que ele chama de “romance autobiográfico”, que publicaram antes da virada dos anos 70, de Sartre a Duras, passando pelos remanescentes do Oulipo e do *Nouveau Roman*.

Em resumo, tais autores e críticos concordam num ponto: independente do termo utilizado para abarcar tais práticas literárias de cunho autobiográfico/referencial que floresceram nas últimas quatro ou cinco décadas, tais escritas de si se inscrevem num contexto global (mas sobretudo ocidental, com grande especificidade para a França) de resposta à dessubjetivação do sujeito imposta pelo capitalismo, não sendo por acaso que sejam judeus, mulheres (sob a ótica feminista) e homossexuais a maior parte dos autores do que se convencionou chamar autoficção⁴⁰.

Num momento de busca e relegitimação da palavra íntima, preenche de certo suplemento de verdade calcado na dimensão de documento, de texto oriundo de alguma dimensão real anterior à ficção literária (já que os discursos universais e oficiais não mais respondem à falta de sentido de uma vida cada vez mais espetacularizada), a literatura encontrou na ambiguidade genérica, no escancaramento dos processos de sua produção e da construção (literária) da imagem do autor dentro e fora do livro, além do questionamento sobre o que é verdade ou ficção (e o debate sobre os limites, éticos do que se pode dizer de si e do outro) o apanágio de um novo lugar do literário. Assim, um novo espaço de enfrentamento de ideias e práticas, um novo jogo literário com regras e debates novos surgem a partir do conceito de Doubrovsky.

0.2 Conceitos e ferramentas de análise crítica

É nesse contexto que situo meu projeto de pesquisa, que produziu a tese que agora se lê. A título introdutório, posso dizer que tanto Guibert quanto Angot (e, nas obras analisadas, Lísias) fizeram (e fazem) um tipo de literatura que depende de uma série de códigos (elementos genericamente codificados reconhecíveis por um público amplo como autoficcionais) para se diferenciar, aproximando-se do interesse particular pelo testemunho e pela figura do autor real sem, no entanto, abrir mão da ambiguidade do estatuto textual, e antes reforçando tal ambiguidade – ora afirmando, ora negando, pela transparência do processo de escrita (também posta em dúvida), o caminho entre a vida e a escrita que jaz na forma de um romance nas mãos do leitor.

Adianto aqui um elemento novo de análise: a iteração autoficcional. O que Guibert, num primeiro momento, e Angot, num segundo, conquistarão de diferente

⁴⁰ Como bem pontua SCHWARTZ (2013, p. 84), que vê o boom autoficcional na esteira da literatura de testemunho pós-Segunda Guerra, influenciada pelas narrativas do Holocausto, “essa mistura de ficção e autobiografia é uma das características mais marcantes do romance contemporâneo”.

será, por um lado, o reconhecimento midiático de uma prática, cujo debate será central para o devir do projeto literário em questão e, de outro, o reconhecimento público de um percurso em sua condição de iteração, de continuidade. O autor, conceito fluido, é um personagem que se acompanha ao longo dos romances. Acompanha-se sua vida e sua escrita. Vive-se com ele essa vida e essa escrita. Trata-se de todo um projeto, que o leitor acompanha de seu sofá, entre o romance, o jornal, a televisão, e a internet.

Claro, existem dois níveis de preocupação com o gênero, com o rótulo desse projeto, desses livros, entre Guibert e Angot: Guibert será menos confrontado com o gênero de seus livros, ao menos até que um escândalo surja e ele seja chamado a classificar sua escrita. Angot, ao contrário, será chamada a falar muito antes e fará questão de se contrapor ao termo autoficção, focando-se numa espécie de *double bind*: tudo que escrevo é ficção, é romance, mas eu nada invento, é tudo real.

O que busco nesta tese é justamente mostrar como esse gênero (a autoficção, em toda sua amplitude conceitual), reconhecido pelo leitor francês como tal – dentro do horizonte de expectativas desse leitor num sistema literário específico –, utiliza uma série de estratégias que efetivam, na leitura do texto (do romance) e fora dele (no paratexto, no epitexto, na performance autoral em toda sua magnitude) a construção de um discurso de verdade que é recebido pelo leitor como tal (a partir da noção de documento, de confissão) – mesmo a despeito da ambiguidade do pacto de leitura.

Para tal, uma série de conceitos serão utilizados. Tomo alguns emprestados de autores como Ricoeur, Genette, Maingueneau, Diaz, Kaufmann, Meizoz, etc., que serão explicitados ao longo desta tese. Outros surgiram a partir desses autores em confluência com especificidade do *corpus*, a partir da leitura detida dos romances, de entrevistas e resenhas publicadas na imprensa francesa (pesquisados no IMEC). São conceitos-chave para apreender a especificidade deste tipo de recepção. Aproveito para condensá-los aqui, já que eles serão utilizados diversas vezes ao longo da análise.

0.2.1 Autor-narrador-protagonista e pacto autoficcional

Muito se escreveu sobre o papel da autoria na literatura. Não preciso retomar a discussão trazida por Barthes (1968)⁴¹ e Foucault (1969)⁴² sobre a morte do autor e a

⁴¹ BARTHES, Roland. “A morte do autor”. IN: *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

⁴² FOUCAULT, Michel. O que é um autor. IN: *Ditos e escritos* (v. 3). Trad. Inês Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

retomada da dimensão subjetiva na literatura. De Barthes, vale reter o debate (em tudo diferente à sua primeira teoria) sobre os vestígios da autoria que impregnam qualquer texto e que ele identifica como biografemas⁴³ e que logo verteremos para a dimensão do autobiografema. De Foucault, a noção de “função-autor”, que se refere não apenas ao autor real, mas à função de autoria, que garante a coerência da voz que narra textos oriundos de sujeitos múltiplos. O importante é devolver ao texto e ao leitor (e ao autor que se estende para além do texto), o papel de formar a figura do autor-escriptor, não tomada como pré-existente, mas construída a partir de uma performática específica.

Daí o papel fundamental da noção de autor-narrador-protagonista que utilizo nesta tese e que não se refere apenas ao padrão surgido dos moldes definidos por Lejeune (1996, p. 28) em sua construção da noção de pacto autobiográfico (quando a autoficção já surgia como espécie de aporia epistemológica do modelo). Esse narrador homônimo ao autor, que conta a mesma vida (recontada também pelo autor de carne osso de forma performativa epitextual) é o protagonista da história, centrando na autorreferência e na metanarrativa seu foco de narrador em primeira pessoa.

Na autobiografia como pensa Lejeune, “o autor sugere aos seus leitores: eu, que escrevo isso, sou o mesmo que vivenciei os acontecimentos narrados”, explicita Galle (2011, p. 68), cuja análise avança sobre a possível indistinção receptiva entre autobiografia e romance, base da teoria lejeuniana. Pois é a partir da noção de “pacto referencial” que o “pacto biográfico” se constrói – a ver, numa oposição entre ficção e discurso de verdade (e a responsabilidade ética de quem fala). Estaria do lado dos signos de ficcionalidade o peso sobre o contrato, e não o contrário.

“Particularmente difíceis são os casos nos quais o autor finge as estratégias factuais da narrativa autobiográfica, abstendo-se de sinais de ficcionalidade, e as autobiografias cujos autores fazem um uso excessivo das formas romanescas” (2011, p. 74). O que estabeleceria uma indiscernibilidade a partir da qual “a avaliação do mero

⁴³ No prefácio de *Sade, Fourier, Loyola* (2005, p. 706), Barthes delinea o que chama de biografema: « Si j'étais écrivain, et mort, comme j'aimerais que ma vie se réduisît, par les soins d'un biographe amical et désinvolte, à **quelques détails, à quelques goûts, à quelques inflexions**, disons : des 'biographèmes', dont la distinction et la mobilité pourraient voyager hors de tout destin et venir toucher, à la façon des atomes épicuriens, quelque corps futur, promis à la même dispersion ; une vie trouée en somme, comme Proust a su écrire la sienne dans son œuvre ». Conceito que ele aprimoraria a partir da prática do seminário. Como escrevem Pino e Amaro (2018, p. 170), no seminário de 1973-1974, “Barthes percebe que la noción de biografema necesita una nueva definición y decide abordarlo como un taller paralelo a su seminario principal. El tema principal del seminario es sin duda biografemático: se trata de entender qué palabras en la obra de Barthes son significativas para sus alumnos, con el objetivo de producir un “Léxico del autor”, que servirá de base para su libro *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975)”.

texto não pode levar a um juízo definitivo”, forçando o leitor a buscar nos paratextos (e outros suportes enunciativos, como o epitexto) o modo como construir a identidade de quem se narra, “necessária quando o leitor deseja realizar a leitura adequada, isto é, a leitura que permite processar as asserções feitas no texto da forma que o autor considerou proveitosa” (2011, pp. 74-75).

Essa indiscernibilidade, na autoficção, constrói-se como especificidade, já que o uso do paratexto e do epitexto, em conjunção com os lugares retóricos de sinceridade que marcam sua enunciação e a homonímia (além de uma série de índices de referencialidade dentro do texto) em nada facilita sua recepção segundo os moldes previstos por Lejeune à época. Ao contrário, todo o arcabouço que, na tese lejeuniana, ajudaria a garantir o contrato de veracidade (paratextos, epitextos, etc.) são utilizados para causar uma contradição e a consequente suspensão de qualquer certeza⁴⁴.

Gasparini mostrou como, desde o romance picaresco, a recepção ficcional de um “romance retrospectivo em primeira pessoa” era garantida não pela diferenciação onomástica entre o autor, o narrador e o protagonista, mas pelo paratexto – o prefácio. Ele cria um quadro *à la* Lejeune para especificar as diferenças entre um romance autobiográfico e a autoficção (2004, versão kindle, pos. 346), no qual crava que a autoficção, além de ter “operadores de identificação” (idade, profissão, referências pessoais)⁴⁵, teria uma relação de identificação onomástica “facultativa”, uma identidade contratual de cunho “ficcional”, deixando para o romance autobiográfico sua condição de “ambiguidade”. Como o esquema não se sustenta, ele apela à “verossimilhança” – o que tampouco esclarece a especificidade da relação – para concluir que é “no ato da leitura”, que efetua “uma hipótese hermenêutica” (pos. 426) a partir do peritexto e do epitexto, que Eco chama de “cooperação textual” (APUD, idem). Assim, uma “dialética narrativa” se instaura, com o leitor indo “além do texto” para realizar a identificação entre autor, narrador e protagonista, a partir dos signos semeados no texto⁴⁶.

É assim que a enunciação (geralmente autodiegética) na autoficção de Guibert, Angot e Lísias leva o leitor a identificar no “menor índice desse narrador com o autor”,

⁴⁴ Como aponta Galle (p. 110), na esteira de Darrieusecq, “a característica dominante da autoficção seria a intencional indiscernibilidade do pacto, que impossibilita que o leitor leia o texto exclusivamente sob uma ou outra modalidade e que implante uma ambiguidade indelével no texto”.

⁴⁵ “L’identité de tout un chacun ne se définit pas seulement par son état civil mais aussi par son aspect physique, ses origines, sa profession, son milieu social, sa trajectoire personnelle, ses goûts, ses croyances, son mode de vie, etc. Cette identité-là, contrairement à la première, n’est pas étatique, donnée une fois pour toutes, mais dynamique” (2004, pos. 669).

⁴⁶ Se pensarmos no caráter iterativo da obra autoficcional, tal dialética se realiza.

seguindo Gasparini (2004, pos. 3209), “uma equação propriamente autobiográfica autor = narrador = protagonista”. Essa autodiegese “emula, seja a enunciação oral, seja a escritura íntima” (pos. 3340) e “conforta o leitor em seu desejo de sinceridade subjetiva” (pos. 3354), criando a “ilusão de uma comunicação real” (idem). Pela “focalização interna”, contando só o que viu, ouviu e viveu, o autor garante sua identificação com o narrador e o protagonista – mesmo que, por momentos, transgrida a regra dessa enunciação para denunciar a materialidade do texto e seu processo de transcrição (mais ou menos ficcionalizada) do real.

Afinal, o pacto nos moldes autoficcionais embaralha o estatuto ficcional e garante uma ambiguidade insondável, mas sua voz (a mesma, em estilo, do autor que fala na televisão ou no jornal e do autor do romance) e sua história são as mesmas. O caráter *meta*, que expõe a construção do processo, dentro do texto e fora dele, não ajuda a discernir uma diferença (algo que a noção de função-autor ou autor-implicado poderia garantir num romance heterodiegético não onomástico realista tradicional)⁴⁷.

Se levarmos em consideração o paralelo do “nível psicológico” (pos. 755), caso de qualquer autoficção aqui analisada, o leitor procurará ainda na “vida pública do autor” e em sua “inscrição na sociedade para estabelecer as aproximações fiáveis” (idem). Se esse autor-narrador-personagem divide com o leitor seu “desejo de escrever e de testemunhar a acolhida que os outros reservam a seu projeto literário” (pos. 875), um novo grau de identificação ganha corpo. Sobretudo sob a égide do “escritor no trabalho” (pos. 902) – caso de Guibert, Angot e Lísias, como se verá.

Se trouxermos o metadiscurso autoral à baila, a definição do “autor-narrador-protagonista” ganha outra camada de identificação com o leitor. Como afirma Gasparini, o metadiscurso serve como “ferramenta de comunicação destinada a garantir à obra uma recepção conforme o desejo do autor” (pos. 2492). Assim, o autor pode utilizar o metadiscurso, seja para forçar uma recepção mais referencial, mais ficcional ou mais dúbia – de qualquer forma, sempre ao encontro de uma focalização da enunciação em detrimento do enunciado.

Como veremos ao longo da tese, o metadiscurso servirá, na autoficção, justamente para referendar, de forma retórica, o paralelismo do autor real com seu

⁴⁷ A ideia de que todo texto projeta um autor a partir de elementos reconhecíveis na enunciação do texto é encontrada na teoria de Wayne Booth (1980), a partir da qual, em cada livro, o autor acabaria encenando uma versão de si mesmo. Creio que tal noção pouco ajuda, visto que a ideia, na autoficção, é justamente encontrar a coesão da voz que permita ao autor se dizer, dentro e fora do texto.

narrador-protagonista – além de precisar, de forma mutante, o estatuto do texto. “Espaço metadieético” que será utilizado, nos romances analisados, na forma de um “metadiscorso referencialista” (pos. 2676) ou “dúbio”⁴⁸, e no espaço do próprio romance – o que embaralha qualquer indistinção entre autor e narrador-protagonista, sobretudo se levarmos em conta que tal defesa do método e da literatura em si será realizada, pela mesma voz, com o mesmo vocabulário, fora do texto.

Ora, é na utilização dúbia e contraditória desses elementos “fora do texto” que se constrói a indecibilidade. Se, como sugiro, é o leitor que constrói a dimensão de autoria (fundamental num texto que diz eu e é pontilhado de signos de realidade) e seu consequente pacto de leitura, a autoficção vai utilizar essa entidade narrativa para ir além da onomástica e da encenação, no texto, de uma enunciação problemática para os moldes tradicionais (lejeunianos), adentrando o terreno da construção da autoria fora do romance – construção que retorna ao romance, ressinificando-o em espiral.

Um último elemento trazido de Gasparini merece destaque. Ao analisar o surgimento de “lugares de sinceridade” (procedimentos retóricos ligados a uma temática específica), o autor vê na confissão (*aveu*), no combate e no heroísmo três elementos que reforçam a ligação, por parte do leitor, do autor ao narrador-protagonista⁴⁹. Destaco os dois primeiros, pois veremos tais lugares surgirem em todos os autores e obras analisados⁵⁰.

Como dizia Céline (apontado por Angot como seu autor preferido), “para escrever, basta se contar, mas com uma condição: é preciso se sujar”⁵¹. É assim, pela via de certo tipo de confissão, ao mesmo tempo de algo feito na vida e de algo que a escrita abertamente se apropria, que Angot descreve em detalhes as relações incestuosas com o pai, culpa-se por elas, pinta-se como escritora que pilha biografias sem remorso, define-se como “uma grande merda”. É assim que Guibert relata as traições a seus amigos em nome do texto, do qual o caso mais conhecido seria o de Foucault, confessa

⁴⁸ E é esse metadiscorso que comunica a especificidade genérica do texto, sua indecibilidade mutante, que ora reclama um discurso de verdade total, ora denuncia sua construção como discurso romanesco.

⁴⁹ Lugares esses que trabalharão para definir um *ethos*, não apenas do enunciado, mas da enunciação. Como dirá Diaz (2009), há sempre uma mediação problemática entre a “imagem pre-construída do autor e esse *ethos* de enunciação”, que ele vê como “personalidade moral construída”.

⁵⁰ A “heroização”, admite Gasparini, tende a distanciar o autor de sua identificação com o narrador-protagonista. Penso, por outro lado, que jaz no lado do anti-herói, que compra brigas mais ou menos justas segundo seu potencial de criar enfrentamento e seus produtos estéticos decorrentes, uma figura mais interessante. Angot será a típica “anti-heroína” da autoficção francesa, como veremos.

⁵¹ (APUD Gasparini, 2004, pos. 5080).

o desejo sexual pelo pai, etc.; ou ainda que Lísias confessa ter roubado o diário da esposa e ter transcrito seus trechos como vingança.

A confissão está ligada a uma confissão de mediocridade, seja ao relatar em detalhes a série de falências pessoais como escritor e como indivíduo⁵², seja ao se colocar na posição de um anti-herói – o romancista que repete suas idiossincrasias e *fait-divers* a despeito de uma grande obra. Para Gasparini, a mediocridade se liga à depressão e à culpabilidade como sub-motivos da confissão – a partir das quais o relato pronto, que o leitor tem em mãos, torna-se apanágio de uma vitória da escrita sobre a vida. “O leitor acredita, assim, assistir e participar, como destinatário, de um verdadeiro processo de liberação pela confissão autobiográfica” (2004, pos. 5662).

É onde entra em cena a dimensão de um “martírio do escritor”, que encerra um *pathos* fundamental para a empreitada autoficcional. No caso de Guibert, Angot e Lísias, veremos como esse ritual do martírio descrito e vertido em obra acaba por fazer as vezes de uma auto-inquisição, na qual o leitor assume a postura, sádica, voyeurística, de testemunha de primeiro grau. A dimensão de “cura” atrelada ao martírio, tema central na trilogia da AIDS guibertiana e em sua reapropriação pelo *L'inceste* de Angot, é também crucial para a construção da postura e da cenografia autoral. Como veremos, dentro da estrutura narrativa marcada pela homonímia e por todo arcabouço de elementos referenciais, a lógica confessional autodepreciativa faz com que o leitor se sinta inclinado a acreditar na sinceridade do texto.

Por exemplo, quando se fala em “cruzar os limites” em nome de um combate maior, a literatura. Gasparini crê alguns limites geralmente cruzados pelos “romances autobiográficos” (e que aplico à autoficção por ignorar a diferenciação imposta pelo autor): um moral, traduzido pela “infração ao código ético comum ao leitor e ao autor”⁵³; e um genérico, quando o autor ultrapassa a definição do que é real (na lógica autobiográfica), levando o leitor a duvidar do estatuto de sinceridade do texto – a suposta cura da AIDS em *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, por exemplo.

Em todos os casos, o leitor “aplaude esse golpe de força espetacular e goza de sua própria cumplicidade” (pos. 5394). Afinal, a confissão se liga, culturalmente, a uma condenação e a uma absolvição (compassional) – por sua vez ligada à ideia de que o

⁵² É o caso, como veremos na parte I, dessa defesa contraditória da “poética do inacabado” em Guibert, ou da defesa da incapacidade de inventar em Angot.

⁵³ O que Angot fará com a denúncia de seu incesto, a utilização de nomes próprios e seu embate na justiça, por exemplo; um físico, por exemplo a loucura (tema comum em *L'inceste*) ou forçar-se a descrever a morte lenta pela AIDS em Guibert.

autor nada esconde do leitor. Angot irá além, ao postular, ela mesma, que “escrever é mostrar a grande merda em si mesmo”, no limite, sempre (1999, p. 202).

O lugar de sinceridade do combate é igualmente frutífero para a análise da autoficção. Sua dimensão “perlocutória”, de ação sobre o mundo, coloca o romance num nível de enfrentamento do real no real, o que leva o leitor a identificar o autor a alguém que quer mudar um estado de coisas. Gasparini vê nos “segredos de família” (2004, pos. 5514) revelados no romance uma instância que legitima o trabalho do escritor. O mesmo se daria pela utilização do *plaidoyer*, da defesa num processo (judicial, por exemplo), que iria além da retórica discursiva tradicional para transformar-se na defesa de um discurso literário sobre a liberdade de expressão⁵⁴. Como veremos, a estrutura retórica da defesa (ou apologia) do literário, típica de Zola em seus reclames, ganhará o espaço do romance (sobretudo em Angot e Lísias), fazendo da defesa da ontologia do literário uma tribuna para a construção da cenografia autoral⁵⁵.

Tais lugares de sinceridade, que se constroem no romance e em seus prolongamentos, garantem ao contrato de leitura autoficcional um suplemento de verdade e intimidade vai dos elementos paratextuais e da homonímia. Pois “o leitor, ávido por acreditar, não precisa de todas as provas do que contam a ele. Basta que ele perceba, aqui ou lá, um signo de autenticidade, de necessidade interior, de vivido, para entrar no que alguns críticos chamam de ilusão referencial” (2004, pos. 5742).

Mas, como diz Gasparini (que analisa somente o corpo dos romances), tais lugares são passíveis de se tornar obsoletos. Daí a importância da performance “extraliterária”, ou de atos literários que agem como prolongamentos performáticos do literário. A dimensão do autor-narrador-protagonista, assim, permite aos romances autoficcionais uma performance que ocorre dentro e fora do texto (e, nesse caso, sobretudo no epitexto, seguindo uma gramática espetacular em sua essência), a partir de uma dimensão de *ethos* discursivo, de postura literária, de performance autoral e de cenografia autoral que trabalharão para reescrever (ou ao menos pôr em cheque) as regras do jogo literário e o poder de questionamento ontológico do limite do literário.

⁵⁴ É o caso de Angot em relação à denúncia da censura imposta pelos advogados da editora e de Lísias em relação à intimação judicial da ex-esposa, que ele verte em ficção ao se dirigir a um juiz imaginário.

⁵⁵ Do outro lado, o ataque, a denúncia (de Guibert em relação ao amigo que não lhe salva a vida e vê os contaminados de AIDS como cobaias de um experimento; ou de Angot em relação à hipocrisia que cerca o incesto, assim como da censura que permeia o meio literário) funciona como uma rebelião e uma defesa da existência. Visto que a denúncia traz junto suas implicações, ela colabora para aproximar o autor de uma causa – que o leitor acaba por encampar ao creditar-lhe um discurso de verdade.

0.2.2 Postura literária, cenografia autoral, *ethos* do escritor autoficcional

Muito além da autorrepresentação do autor no romance tradicional realista, por exemplo, no caso da autoficção, onde a enunciação e a homonímia operam um jogo específico de dubiedade e se transformam no próprio espaço, no tema e na força do romance. Assim, a criação dessa imagem deve ser analisada como trabalho literário, como criação – como prática central na estética, na recepção e na poética da obra.

Diaz (1996)⁵⁶ diz que o estatuto do autor “não é da ordem do ‘dado’, mas do ‘construído’”. Tornar-se autor é um procedimento complexo que consiste, em grande parte, em endossar as insígnias de autor disponíveis em uma dada época”. Assim, caberia ao autor assumir a direção de seu próprio discurso, ou seja, criar, ele mesmo, deliberadamente, uma espécie de “figura”, de “persona facilmente identificável pelo imaginário social”. Assim, podemos falar de um “escritor imaginário”, na acepção de Diaz (2013), que pensa essa instância autoral como sendo composta por três planos: o do autor como sujeito real, de carne e osso; o textual, que rege o texto; e o imaginário, aquele que ocupa a função-autor, que é imaginado como sendo o autor pelo leitor.

Tal dimensão imaginária cria uma “cenografia autoral” (p. 45)⁵⁷. A imagem do escritor é um espaço cenográfico único (mas formado a partir de uma série de elementos históricos), que, para Diaz (2013), tem duas dimensões: uma do tipo “imagem, representação, visual, plástica, fantasmática também, mitográfica muitas vezes” e outra propriamente “cenográfica”, na qual o escritor assume papel ativo “no dispositivo sobre uma cena literária povoada de outros autores” (idem), na qual ele precisa se fazer notar. Ambas as dimensões dependeriam da “linguagem autoral”, pela qual se “dobra a mensagem propriamente dita de uma enunciação complementar”, essencial para que o leitor possa decodificá-lo, “tentando deduzir a partir dela o projeto semântico-pragmático da instância de emissão” (idem)⁵⁸.

⁵⁶ Aqui, como ocorrerá em algumas outras citações nesta tese, infelizmente não é possível fornecer o número de página, pois tal demarcação não se encontra no corpo do artigo digital acessado.

⁵⁷ “Par ces scénographies datées et changeantes, collectives mais aussi personnalisées, faites siennes, l’écrivain se donne en représentation ; grâce à elles, il adopte aussi une posture, **un rôle qui structure sa prestation littéraire tout entière. L’image – l’image à incarner, tout aussi bien dans sa façon de vivre que par sa manière d’écrire** – a ici une fonction structurante, ombilicale” (2009) grifos meus).

⁵⁸ Diaz faz outra diferenciação, entre cenografia autoral (no âmbito social) e cenografia discursiva (no âmbito específico da enunciação, da pragmática do discurso), concluindo que a primeira depende da segunda. Ele encontra no típico poeta romântico uma correlação entre uma escolha topológica, de linguagem, de gênero na obra e uma postura autoral, fora dela. Como perceberemos ao longo desta tese, é justamente o que fazem os autores de autoficção. “Toute position littéraire et/ou scénographie auctoriale se définit structurellement par rapport à ce champ-là. Donc, de part et d’autre, même prise en

Na autoficção, autor e narrador-protagonista não só não se dissociam como trabalham para embaralhar-se, de forma a criar uma instância enunciativa, narrativa, identitária única e reconhecível pelo leitor. Essa instância enunciativa depende de um *ethos* meticulosamente construído, não apenas no âmbito do texto, mas fora dele – no paratexto, no epitexto e em todo o arcabouço possível de performances autorais. Sua existência como autor e fonte do material autobiográfico que destila em seus romances é justamente a ponta de lança de sua literatura, do lugar dessa literatura.

Angot, como Guibert antes dela, consegue construir um *ethos* próprio, em que sua voz (obsessiva e obstinada) traduz seu corpo numa enunciação que se pretende transparente. Penso *ethos*, aqui, primeiramente, a partir Maingueneau (2006), que distingue três camadas à dimensão de autoria (a pessoa física, biográfica; o escritor, agente do campo literário; e o “inscritor”, aquele que se enuncia no texto). Maingueneau percebe (ele pensa a literatura geral, não as escritas de si) que ambas as camadas se imiscuem, definindo a “trajetória no espaço literário” (p. 137).

Como diz Meizoz (2006, p. 243), na esteira dos estudos retóricos clássicos e a partir das definições de Amossy (2002), o *ethos* é o que um escritor (na condição de orador de si mesmo) faz “para afirmar sua autoridade e projetar uma imagem de si suscetível de inspirar confiança”⁵⁹. É um trabalho de “transfiguração”, que traduz uma “atitude”, a partir da qual quem fala projeta no discurso uma imagem de si mesmo, o que garante a adesão de quem recebe o discurso. Expediente que ganha importância na literatura recente, diz, dada a crescente mediação do literário.

Seja pelos traços visíveis (a roupa, a postura física), seja pelo tom do discurso, “o *ethos* revela a corporalidade e o caráter do escritor” (p. 244)⁶⁰. Meizoz, assim, conclui que “o *ethos* constitui a dimensão discursiva da ‘postura’ que adota um autor, a saber essa apresentação de si, pela qual, a partir de sua performance, ele renegocia sua

compte des possibles collectifs par rapport auxquels se définit toute ‘position’ littéraire, qui n’est elle-même que la mise en forme de l’un de ces possibles structuraux. Et aussi, même idée, que je me trouve avoir développée plus que Bourdieu, que l’écrivain doit inventer sa propre position – mais plus encore, ai-je tendance à dire, sa propre identité, et pas seulement littéraire. Si on prend surtout en compte leur fonctionnalité structurelle, ils servent essentiellement à définir une place, mais aussi une attitude, une manière – d’être et d’écrire – en relation de dialogue, souvent musclé, avec d’autres attitudes/manières contemporaines. Car voici un autre point sur lequel je converge avec Bourdieu : la ‘scène’ ou le ‘champ’ sont lieux de combat. De la littérature comme jeu de go...” (2009).

⁵⁹ Ou como diria Barthes (1994, v. II, p. 946), analisando a postura do orador em relação a seus elementos de enunciação, o *ethos* vai ao encontro de uma conotação, dos “ares” que quem fala assume quando fala: “o orador enuncia uma informação e, ao mesmo tempo, diz: eu sou isso, não sou aquilo”.

⁶⁰ Para Amossy (1999, p. 29), o *ethos* não pode ser reduzido à dimensão linguageira, como pretende a crítica estruturalista, mas deve levar em conta “a posição do locutor como ser empírico no campo onde ele se situa, como o literário.

‘posição’ objetiva no campo literário” (p. 245). É assim que ele chega à noção de “postura literária”, que ele vê como sendo “o conjunto de dimensões não-discursivas” (o todo das condutas não-verbais de auto-apresentação) e discursivas de um escritor.

Assim, como veremos ao longo da tese, cada vez que Angot assume uma tribuna midiática para conjurar e desafiar os limites do que escreve (séria, aguerrida, provocadora), defendendo de forma quase ingênua sua noção de “verdade”, de “documento”, de “direito” de tudo dizer, tal *ethos* trabalha para formar o que Meizoz (2007) chama de postura literária: cada frase, dita ou escrita, dentro ou fora do romance; cada gesto (pensemos em Angot falando de seu incesto na televisão, doce quando de *Vu du ciel*, agressiva quando de *L'inceste*), cada imagem (foto, vídeo, encenação no teatro) – e mesmo a própria dimensão vocálica dessa voz, que lê o romance em leituras públicas e nos audiolivros – enfim, a coleção de atos enunciativos pelos quais o público atribui uma voz ou uma figura a esse autor formam uma postura única, reconhecível, que influi no modo como os romances são construídos, de um lado, e lidos, de outro.

Tal postura, diz Meizoz (2008, p. 18), constitui a identidade literária construída pelo próprio autor, geralmente amplificada pela mídia e que alcança o leitor. Meizoz fala inclusive numa “postura Houellebecq”, que traduziria um “novo estado do campo literário contemporâneo”, construído por uma nova geração (na qual ele inclui Angot) que “assume plenamente a encenação pública do autor através de frequentes polêmicas sobre sua pessoa e seus escritos” (p. 19). Tal postura recai na “performance” (p. 21), que habita toda enunciação ligada ao autor e à sua imagem, sua figura, seu *ethos*. Tal performance, “ao mesmo tempo física e verbal” (p. 30), faz-se pela seleção “de valores e fatos da biografia do autor ou de seu ponto de vista peculiar sobre o mundo”, o que permite criar uma “fábula biográfica” (idem)⁶¹.

Essa postura é fundamental para a autoficção, com diz Lucas (2010, p. 176): todo projeto autoficcional “traz sempre uma problemática autoral ou, mais precisamente, uma postura do autor como escritor”, como se fosse caro ao escritor não só definir uma identidade autoral, “mas convencer da literariedade de um texto e do

⁶¹ Tais posturas devem ser consideradas como “um repertório histórico de *ethos* incorporados, revistos ou ironizados” (2008, p. 23). Por fim, conclui Meizoz, em seu diálogo imaginário com o curioso, a postura não apenas identifica o autor no campo literário como “formata o horizonte de expectativas” do leitor, a recepção do autor e sua obra. E mais: o autor, ao não dissociar a “postura discursiva” na obra e em público, acaba por “indissociar a fronteira entre autor e narrador” (p. 31). Poderíamos falar, assim, de uma noção de estilo, de voz, que habita ambos os universos, chegando ao cúmulo da “ficção vivida”, na definição de Starobinski sobre Rousseau (2011, p. 32). Meizoz crê ainda que postura e poética andam juntas. O tom da poética se encontraria na escolha da postura, que se reflete na enunciação do romance.

estatuto literário de seu autor, para melhor assentar uma figura do autor enquanto escritor”. A postura literária do escritor autoficcional é essa: mostrar-se como escritor a todo tempo, logo alguém que perverte todo discurso ao vertê-lo em literatura.

Diaz, em seu *L'écrivain imaginaire* (2007), distingue três noções de “autor”: o real, de carne osso, dotado de sua biografia; o textual (quem assina o livro e assume um estilo, por exemplo) e o “escritor imaginário”, ou seja, “o autor como ele se representa”.

⁶² Assim, esse epifenômeno da auto-apresentação do autor, que se oferece ao público e à crítica sob o ângulo bastante específico, permitiria ao leitor compreender melhor o que está em jogo num romance – e Diaz analisa apenas o romantismo francês; o que dizer, então, da autoficção, quando a obra retoma a todo tempo o lugar imaginário do autor, numa retroalimentação *ad-infinitum*? Essa “imagem” do autor real que “encarna”, no romance e fora dele, estrutura a própria literatura.

Essa maneira de ser e de escrever se tornam, assim, indissociáveis para o leitor. A identidade do escritor se transforma no próprio objeto do literário. O que me interessa aqui não é fazer uma sociologia da literatura, mas antes compreender porque o espaço do romance, seu texto, a obra em si, é não apenas dominada por essa topologia que surge da postura, da cenografia e da performance autoral – mas, como bem aponta Diaz, porque é justamente na recepção, na leitura, que essa imagem do autor-escritor se constrói (e, no caso da autoficção, essa imagem é a própria obra a ser consumida).

Imagem construída para o leitor, essa cenografia autoral dá vazão a uma escolha de enunciação que se traduz por uma única “voz”⁶³. É essa voz que veremos surgir ao longo dos projetos literários de Guibert e Angot – e é ela que une o autor real, seu discurso no texto e sobre o texto, sua imagem romanesca e sua imagem performática fora do romance, numa única entidade narrativa – o autor-narrador-protagonista. Mas é uma voz que se constrói também pelo texto, pela especificidade enunciativa (metanarrativa), que traz a materialidade do texto e a transparência do método de criação da escritura para o centro do espaço literário.

⁶² Em entrevista, o autor explica sua empreitada assim: “Mon idée était que cette instance imaginaire, figurale, représentative, trop souvent pensée comme un épiphénomène négligeable, était en fait décisive”; “car c’est bien d’abord sous l’angle des représentations que l’auteur s’offrait. Représentations selon toutes les déclinaisons possibles: images, figures, mythes, fantasmes, imagos, clichés, types, patterns, etc.” IN: AMOSSY, Ruth e MAINGUENEAU, Dominique. “Autour des ‘scénographies auctoriales’: entretien avec José-Luis Diaz, auteur de *L'écrivain imaginaire* (2007)”. *Argumentation et Analyse du Discours*, março de 2009.

⁶³ “Se tenant au carrefour de l’imaginaire et du symbolique (ou, si l’on préfère, de l’imaginaire et du textuel), toute scénographie imaginaire n’assigne à l’écrivain une place, un espace, et toute une scène, que pour autant que cette scène sera d’emblée aussi l’enceinte idéale d’une voix” (2009).

0.2.3 A materialidade do texto

A cada vez que uma escrita perde sua transparência (no sentido da narrativa realista) para demonstrar sua materialidade como texto, um deslizamento do âmbito narrativo para o poético se instaura. O procedimento não é novo: ao menos desde Laurence Sterne e seu *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*⁶⁴ – e isso num momento em que o romance não detinha sua função de representação realista estabelecida e a própria epistemologia dos discursos de verdade vivia uma crise, como bem aponta Mckeon (1985, p. 161). Explicitar a materialidade do texto, assim como a transparência de seu processo de escritura, fazem parte de uma provocação genérica e estatutária que cabem tão bem ao romance como obra de arte aberta.

Detenho-me sobre Sterne e a questão da materialidade, antes de mergulhar em Guibert e Angot⁶⁵. Porter (1976) desenvolve uma análise comparativa entre *TS* e *Henry Brulard*, espécie de autobiografia de Stendhal narrada por um protagonista heterônimo, na qual emergem vários dos pontos dos quais parti para pensar a autoficção. Entre eles, a materialidade física do livro trazida à tona, as referências à existência física do autor (como personagem ou não) e o presente contínuo que advém do gênero autobiográfico, dado seu caráter auto-reflexivo e seu lugar de enunciação.

O problema que enfrenta um autor quando toma da pena para escrever, trazido temática e formalmente ao texto, é das primeiras questões levantadas por Sterne (ainda que não inventada por ele⁶⁶) que ganharão vida na autoficção. Tematicamente porque, como Sterne fará com maestria, o processo de escrita do livro enquanto obra física (*this book, this drama*, etc.), que é escrito, editado, publicado e criticado, ganha sua própria história ao longo dos volumes⁶⁷. As referências à criação da obra no tempo e no espaço e à sua publicação se tornarão um *topos* singular da autoficção. Formalmente, porque a materialidade do livro, em oposição à virtualidade da narrativa, é tema central⁶⁸. Sterne

⁶⁴ Que abreviarei aqui como *TS*.

⁶⁵ Esse estudo comparativo entre Sterne e Lísias foi publicado em revista. Vieira, W. “De Shandy a Lísias: uma análise do jogo entre autor, narrador e leitor”. *Magma*, (13), 2007, pp. 213-240.

⁶⁶ Wayne Booth mostrou como a década de 1750, na qual Sterne começou a publicar *TS*, era repleta de autores tentando alcançar uma forma de narração auto-consciente com a figura cômica de um autor preocupado com os processos da escrita (RICKS, Christopher. Introdução ao volume de *TS*, p. xvi).

⁶⁷ Com base na teorização genettiana, Williams (1990, p. 1033) verá *Tristram Shandy* como uma “narrativa da narrativa”, uma história sobre o ato de narrar uma história, com reflexividade infinita.

⁶⁸ Por exemplo quando Shandy lembra o leitor que o trecho poderia ter sido escrito de forma diferente – “and in the next edition care shall be taken that this chapter be expunged” (p. 16) – ou quando capítulos são deixados em branco (vide pp. 565-666).

faz do ir e vir que rompe a linearidade da obra sendo escrita não só uma sátira que parodia o gênero autobiográfico em voga, mas também um questionamento da natureza ontológica do romance, ao exibir a “caixa de ferramentas” do escritor que busca representar uma vida pela via literária.

O eterno presente da obra sendo escrita (e, acrescento, a sensação desse presente na leitura), o que pareceria a princípio um paradoxo em relação ao cunho confessional-autobiográfico do gênero – mas que revela a natureza intrinsecamente artificial de qualquer cronologia linear, dado o lugar fixo da enunciação de uma narrativa autorreflexiva em primeira pessoa –, é outro bom ponto levantado por Porter⁶⁹. Com o narrador conduzindo a narrativa de forma pessoal, abrindo digressões a granel, mas sempre explicando ao leitor os porquês do tortuoso caminho do texto, *TS* torna-se uma grande história oral comentada, espécie de compêndio de memórias e *wit* amarradas sob a égide de um gênero que é o tempo todo repensado e criticado⁷⁰.

A aproximação mais importante feita por Porter, e que tanta luz pode lançar nesta tese, é a demarcação da existência física, corpórea, do narrador (e suposto autor) na obra. Em *TS*, o narrador diz quando e onde está escrevendo o capítulo que o leitor está lendo⁷¹. Shandy não só conversa com seu leitor numa atmosfera de *story telling*, ora avisando o tipo de narrativa que segue, ora pregando peças e por elas se desculpando, como anuncia o tipo de leitor que fruirá bem sua obra⁷².

Isso sem falar dos capítulos que o narrador cria na presença do leitor⁷³ e na relação com os críticos da obra⁷⁴ (respondendo às críticas dos volumes anteriores), um

⁶⁹ Genette (1980, p. 243) chamará esse caráter metadieético da narração shandyana de “metalepse”, afirmando, sobre *TS*: “Sterne pushed the thing so far as to entreat the intervention of the reader, whom he beseeched to close the door or help Mr. Shandy get back to his bed” (p. 234).

⁷⁰ Como veremos, no caso de Lísias (narrador), como é praxe na autoficção, uma história, o divórcio, precisa ser contada (quem o diz é o narrador e o paratexto) para que sua vida retome o sentido, mas a memória de sua vida (a mesma do narrador de outros livros, como *O Céu dos Suicidas* e também do autor que assina a obra, como demonstram epítextos a ele ligados) interrompe a linearidade da história todo o tempo, dando ao livro um caráter genérico de autobiografia indelével, intra e extra-obra.

⁷¹ Vide a p. 42, onde diz: “*I am now writing this book for the edification of the world, – which is March 9*”, ou a p. 212, onde diz: “*in that period at least of it, which I have sat down to write the story of*”. Como diz Shandy em dado momento: “Writing, when properly managed, (as you may be sure I think mine is) is but a different name for conversation” (p. 96).

⁷² Diz o narrador: “for I declare beforehand, ‘tis wrote only for the curious and inquisitive” (p. 8). E esse leitor, em 1759, recebe *TS* num contexto de ambiguidade estatutária, já parte do romance inglês em formação. O que vai ao encontro das noções de “aura conceitual” e “contexto presentacional” que Davis (1983) vê como fundamentais para a “pré-estrutura” da obra (p. 12).

⁷³ O que dizer do “capítulo sobre capítulos” mencionado na p. 252, da conclusão de que cada dia que gasta escrevendo mais acumula tarefas do que as finaliza (p. 257)?

⁷⁴ Vide o excerto a seguir: “And what of this new book the whole world makes such a rout about it? (...) Of all the cants which are canted in this canting world, – though the cant of hypocrites may be the worst, – the cant of criticism is the most tormenting!” (p. 164).

diálogo entre criação e recepção que expande a existência do romance para uma dialética ficção-realidade *ad infinitum*; o fato de surgir, na página 174, um “prefácio” escrito pelo narrador, misto de desagravo, defesa e autocomentário; a ausência da autoria especificada (no *fac-símile* da capa original de cada volume, não figura o nome do autor), o que colabora para o efeito de suspensão estatutária; a negação, dentro do romance, da dimensão farsesca da narrativa⁷⁵; e o fato de o narrador se identificar como escritor (ou *biographical writer*, p.256), que, inclusive, lamenta os livros encalhados (p. 495) e a profissão, “*a poor devil's writing for daily bread*” (p. 263), e classifica “a vida de um escritor” como guerra (p. 337), o que contribui para a construção de uma instância narrativa com pés fincados na realidade do leitor⁷⁶.

Tal digressão sterniana mostra como o foco na demonstração diuturna da materialidade do texto, assim como na transparência do processo de escritura (calcado no presente imediato da enunciação), inaugura uma “poética do eu” ligada diretamente à metanarratividade, fazendo com que um texto eminentemente narrativo ganhe um caráter opaco, um *surplus* poético, e por isso, repleto de um suplemento de real⁷⁷. Voltarei a essa questão na análise das obras de Angot, Guibert e Lísias.

Gasparini vê no manancial de possibilidades do intertexto um garantidor de certa revelação do lado referencial do contrato ambíguo do texto autoficcional: a “atestação documental”, a “intertextualidade” propriamente dita, a autocitação e a *mise en abyme* (2008, pos. 2091). São elementos que trazem a atenção do texto para seu caráter enunciativo, fazendo com que a leitura balance para o lado da referencialidade e da materialidade. É assim que se alcança um “efeito de espelho” (idem) – ainda mais quando os “epitextos autorais privados” (pos. 1770) – notas, diários, cartas – ganham o corpo do romance, e ainda mais quando tal “transtextualidade” demonstra “a evolução de sua poética” (pos. 1862).

Sem falar que o “valor dêitico do presente” na narrativa (pos. 4248), típico dos textos aqui analisados, acrescenta uma nova camada possível de identificação: ao

⁷⁵ No quinto volume, assim começa o capítulo XV, deixando ao leitor a árdua tarefa de digerir a afirmação de veracidade do narrador: “Had this volume been a farce, which, unless every one's life and opinions are to be looked upon as a farce as well as mine, I see no reason to suppose – the last chapter, Sir, had finished the first act of it, and then this chapter must have set off thus” (pp. 354-355).

⁷⁶ Leitor que, segundo Patteson (apud Morini, 2010), lê tais romances sob o prisma da “busca de determinância” (p. 342), “determinância semântica” da voz do autor na narração, de sua autoridade.

⁷⁷ Como diz Buchardon (2007, p. 147), “la prise en compte explicite des caractéristiques du support dans certaines œuvres montre ainsi comment, d’une certaine manière, le récit littéraire s’est construit contre les – et grâce aux – contraintes du papier”.

duvidar de sua própria memória, ao questionar, no presente suposto da escritura, seus próprios métodos, o autor não só conjura o leitor à desconfiança da “verdade” do que lê, mas relembra que com ele divide seu processo de escrita – espécie de “índice de real” da própria escritura que não deixa de identificar o leitor à honestidade do trabalho de escrita em curso, que ele acompanha passo a passo.

Essa materialidade do livro denunciada pelo autor-narrador-protagonista em primeira pessoa vai, claro, ao encontro do que muitos críticos chamam de “metaficção”. Na esteira da estética da recepção de Iser e Imgardem, por exemplo, Hutcheon (1980) vê a metaficção como uma ficção sobre uma ficção, que “quebra os códigos” e coloca o leitor na posição de “aceitar responsabilidade pelo ato de decodificar, o ato de ler” (p. 39). Desafiado, esse leitor precisa criar novos códigos de leitura, apreender “a mimesis do processo” – a metaficção seria uma representação do processo de representar uma realidade pela escrita.

Tal dimensão garante um procedimento que, como veremos, é caro a todos os autores estudados aqui: o romance antecipa sua recepção no próprio texto, ditando as regras de sua recepção problemática, fomentando um diálogo crítico que acaba por replicar, de forma involuntária, o mesmo jogo operado pelo autor. Como dirá Fassin (2001) sobre Angot, o escritor autoficcional faz assim um “jogo duplo”, trazendo para dentro do próprio romance sua possível crítica, e também sua análise sociológica, sua ontologia, as definições de seu projeto literário, a programática de sua literatura. É esse jogo da crítica engatilhada pelo texto, aliás, parte do que analisarei na conclusão desta tese como sendo o impacto político da autoficção⁷⁸.

A autoficção, porém, não pode ser reduzida à metaficção, já que o autor-narrador-protagonista trabalha outras noções de verdade que vão além da transparência do processo de escrita posto em marcha diante do leitor. Mais que denunciar a materialidade do suporte (o livro), a autoficção denuncia a enunciação (de quem escreve) e o processo de construção da escritura. São dois procedimentos umbilicalmente ligados, que dependem da noção de “documento” e de “discurso de verdade” e de uma ideia de “transparência” do método de escrita.

⁷⁸ É outro tipo de desnudamento, o do texto e de seu processo de escrita, que Laddaga (2013, p. 15) chama de “desnudamento do artista entre suas máquinas”, ou seja, “a apresentação do artista em pessoa na cena de sua obra, realizando algum tipo de trabalho sobre si mesmo no momento de sua autoexposição” (p. 18). Laddaga bebe no conceito de “explicitação”, que Peter Sloterdijk vê como central para a compreensão da arte contemporânea (2013, p. 20).

0.2.4 A transparência do processo de escrita e da origem autobiográfica

O que chamo aqui de transparência não deve ser confundido com a noção de transparência da narrativa no texto realista. Nesse sentido, a presença de uma enunciação contínua, de um eu que se transforma em voz perene, em presença no texto, que denuncia (metanarrativamente) sua presença e seus ardis, além de apontar a todo tempo a materialidade do texto (e a temporalidade da escrita) que se constrói diante do leitor seria antes um obstáculo.

A transparência do método de escrita e da escritura se dá pela denúncia constante de sua materialidade, como vimos, assim como pela denúncia diuturna da fonte (auto)biográfica dos materiais trabalhados no texto. O uso de itálicos, a autorreferência (intertextual ou intratextual) e a simples nomeação dessa origem (por exemplo, quando Guibert, autor-narrador-protagonista, explicita a origem diarística ou missivística de seus excertos, comenta sua transposição e sua modificação; ou quando Angot traz para o romance sua crítica na imprensa, documentos de advogados ou assinala a origem de excertos de outros livros) permitem ao leitor alcançar uma dimensão de “documento”, de índice de verdade atribuído ao material biográfico.

Tal transparência explicita ainda uma crítica ao gênero, que se mostra em construção. Tanto em Guibert como em Angot e, depois, em Lísias, o gênero autoficcional será o tempo inteiro questionado por esse narrador-comentador, que não somente explica o passo-a-passo da feitura da obra no tempo presente como garante uma espécie de sincronia (simulada, talvez, mas assim recebida no ato da leitura) entre a inspiração, digamos, a origem do texto, sua construção em etapas (também elas pontuadas no texto, como a denúncia da origem diarística ou missivística e de sua transposição) e, no cúmulo, sua primeira recepção trazida para o romance.

É quando o narrador autodiegético se denuncia como personagem de forma escancarada que o leitor se permite ver dentro de seu laboratório de escrita⁷⁹ – o que garante um suplemento de verdade que mascara o caráter ficcional da empreitada. Como diz Gasparini: “Quanto mais os leitores são familiarizados com a literatura íntima, estritamente focalizada, mais eles são sensíveis à ruptura de contrato” (2004,

⁷⁹ Penso aqui na definição de Laddaga (2013, pp. 13-14) de uma “estética de laboratório”, que abarca a prática do artista que “se expõe enquanto realiza uma operação em si mesmo”.

pos. 3449). Mas eis que o metadiscurso devolve a recepção a seu lugar, falando abertamente em jogo, em limite, em processo de escritura⁸⁰.

O autobiográfico, o autorreferencial, liga-se exatamente ao presente do autor e à transparência⁸¹ (autocrítica, metacrítica) do processo de escritura, seus métodos e impossibilidades. Como vimos com Sterne, essa transparência do método (que pode ser vista também como denúncia de limitações do gênero), ligada umbilicalmente à materialidade do texto, constrói-se também como um *topos* narrativo. Os conceitos são dependentes um do outro – assim como da lógica da repetição e da iteração dessa construção textual que acaba sendo, metonimicamente, uma representação da construção do próprio escritor e de sua obra como um todo interligado, coeso.

0.2.5 Repetição, iteração, autoestereotipia

Há três dimensões que merecem ser analisadas em conjunto quanto ao funcionamento dessa máquina de narração de si criada pela empreitada autoficcional. Num primeiro ponto, podemos falar de repetição: repetição de *topoi*, de imagens, de historietas que trazem ao leitor a sensação de conhecer esse autor-narrador-personagem – esse personagem cujo vocabulário, cuja voz ele conhece e cuja manutenção ele espera. Afinal, o pacto de leitura se centra justamente na ideia de acompanhar uma vida que se conta de forma mais ou menos transparente.

Numa outra dimensão, podemos falar de iteração, avançando sobre uma noção criada por Eco (1993). Ao analisar o fenômeno das tirinhas de Superman dentro de um sistema simbólico institucionalizado, de caráter mitológico e romanesco, o crítico viu na produção de tais narrativas uma “mecânica mitopoiética”, criada pela dinâmica entre as aspirações do público e o uso, por parte de artistas-produtores e da indústria, de símbolos revestidos de camadas historicamente constituídas. Para Eco (1993, p. 244), seria uma “coparticipação popular de um repertório mitológico claramente instituído de

⁸⁰ Se a “voz alterdiegética” (2004, pos. 3485) coloca o leitor na posição de um “vous”, como ocorre constantemente em Angot e Guibert (e também em Lísias), fazendo-o assumir a posição de “leitor implícito” – ele assiste ao processo de “mise en scene de la communication du récit” – o metadiscurso pode retomar tal ambiguidade, ora mirando numa referencialidade maior, ora suspendendo seu estatuto, colocando o leitor na posição de um “leitor-detetive” que, cúmplice e juiz, deverá decidir o pacto ele mesmo. “Le lecteur, flatté, est alors appelé à s'identifier à un récepteur critique et perspicace” (Gasparini, 2004, pos. 3623), funcionando como caução à empreitada autoficcional a ele desvelada.

⁸¹ Vide a noção de “contrato de transparência” de Boulé (1997).

cima, isto é, criado por uma indústria jornalística, porém particularmente sensível aos caprichos do seu público, cuja exigência precisa enfrentar”⁸².

A personagem dos quadrinhos encontrar-se-ia assim em uma situação singular: ser arquetípica, “soma de determinadas aspirações coletivas” e imobilizar-se numa fixidez emblemática que a torne facilmente reconhecível, e, ao mesmo tempo, atender ao âmbito de uma produção “romanesca”, devendo submeter-se “ao desenvolvimento característico da personagem do romance” (p. 251). Eco resolve o impasse por meio do esquema iterativo: a repetição programada segundo um esquema fixo, de forma que cada nova história comece exatamente do ponto onde parou.

O que sugiro como hipótese é que o espaço autoficcional atende à ideia de repetição programada no tempo e no espaço (além do gênero específico, ele mesmo, ser dado à repetição de caráter iterativo): a cada novo livro, esse leitor pode esperar novas camadas de segredos e detalhes da vida desse autor-narrador-personagem que, por outro lado, ele já conhece, tendo na repetição de boa parte dos elementos autobiográficos reoferecidos o panorama necessário para tal consumo iterativo.

Não se pode dizer que a história começa de onde parou – ela é contínua, é a vida do escritor que se narra, ela nunca, na verdade, termina. Não só porque o narrador homônimo ao autor retoma sua autobiografia a todo tempo: ele escreve, sempre, uma meta-autobiografia mais ou menos autoficcional⁸³, muitas vezes apoiado no próprio questionamento do gênero ou da fidedignidade das histórias que conta e da própria percepção ou memória pessoal.

No caso de Guibert, por exemplo, essa iteração se dará, sobretudo de início, pelo caráter diarístico de sua empreitada literária e, mais tarde, pela evolução da AIDS em

⁸² Eco parte do conceito de “mitificação” como “simbolização incôscia, identificação do objeto com uma soma de finalidades nem sempre racionalizáveis, projeção na imagem de tendências, aspirações e temores particularmente emergentes num indivíduo, numa comunidade, em toda uma época histórica” (1993, p. 239). Tal processo de analogia entre arquétipos e figuras literárias partiria do uso de imagens mitológicas antigas pelo cristianismo. O que separa o mito antigo do mito reapropriado é que, enquanto na sociedade clássica (a grega ou a medieval católica, onde surgem as lendas), a imagem mitológica era fruída por meio de uma estória na qual havia um desenvolvimento determinado – era já conhecida e por isso consumida, só que sob formas mais agradáveis, mais bem depuradas –, na “civilização do romance”, o interesse principal do leitor pela narrativa é deslocado para o futuro, para o que acontecerá de inesperado no enredo. “A personagem do mito encarna uma lei, uma exigência universal, e deve, numa certa medida, ser, portanto, previsível”, afirma Eco. “A personagem do romance, pelo contrário, quer ser gente como todos nós, e o que lhe poderá acontecer é tão imprevisível quanto o que nos poderia acontecer” (p. 250).

⁸³ Galle (2011, pp. 231-235), por exemplo, refaz esse percurso teórico (no universo de língua alemã, sobretudo) que investiga o caráter metanarrativo de autobiografias e autoficções contemporâneas – nas quais o caráter *meta*, a reflexividade e a transparência na reconstrução do gênero, ganham mais ênfase que o estatuto referencial da história contada.

sua vida e sua escrita — satisfazendo o que Eco classifica como um profundo desejo de voltar a encontrar um esquema. O leitor busca assim saciar o que Eco chama de “fome de redundância” por meio da iteração “tópicos fixos e recorrentes”. No caso de Angot, a iteração jaz do lado da provocação de ordem ética (os nomes próprios, o escândalo, a infâmia) e da temática dessa exposição (a repetição do incesto e seu modo de contá-lo). A cada vez que um crítico acusa Angot de fazer mais do mesmo, ele parece ignorar o poder da iteração que a autora busca e ultimamente consegue.

Avançando sobre a noção de iteração, chegamos à autoestereotipia, ou seja, à reprodução deliberada de elementos narrativos (sob minha ótica, de temas ou imagens, assim como de questões formais, como a entrada diarística). Seguindo na esteira de Stéphanie Orace e Jean-Louis Dufays, Delaume (2009, p. 22), ao analisar o caráter de repetição e iteração em William Burroughs, define como autoestereotipia “a retomada, de romance em romance, de certos ‘motivos’”, o que os instaura verdadeiros estereótipos, ou seja, lugares-comuns ao texto e aos leitores.

Mais que intertextualidade ou intratextualidade, a autoestereotipia garantiria uma noção global da compreensão da obra. A repetição permite efetuar “um trabalho de estereotipia em sentido amplo, pois o texto se estrutura seguindo o processo iterativo que adiciona sentido” (2009, p. 23). Essa encenação do trabalho do escritor ao longo de diversos romances permitirá não só a solidificação da voz e da entidade narrativa (autor-narrador-personagem) como acabará criando (para dela se nutrir, num esquema retroalimentador) uma espécie de vocabulário comum de temas e práticas⁸⁴.

0.2.6 *Topoi*, autobiografema e a gramática autobiografemática

A despeito de antecipar a análise que virá, algumas precisões devem ser feitas a respeito do que chamo de “autobiografema”. Da definição barthesiana de biografema — que, como vimos com Pino e Amaro (2018, p. 170), encerra, primeiro os detalhes, gostos e inflexões do autor que é Barthes, em sua relação com quem o ouve e lê, com o outro que o recebe, para depois darem conta de que palavras são significativas para seu público, ou seja, por fim uma espécie de elemento primordial que permite contar uma vida — chegamos à noção de autobiografema, espécie de vocábulo autobiográfico, de *building block* narrativo, que pode se encaixar em narrativas diversas sobre esse eu

⁸⁴ Como veremos ao fim da parte I desta tese, com a publicação de seu diário póstumo, Guibert lançaria uma espécie de guia para a compreensão estereotipada de sua obra, como se ali jazesse seu vocabulário biografemático, suas formas de traduzi-lo em escritura, seus modos de dizer as mesmas coisas.

que se projeta⁸⁵. Sem eles, qualquer autorreferência intratextual se torna inacessível, e sem o conhecimento apriorístico dos quais uma relação profunda de leitura, na lógica da autoficção, tornar-se-ia incompleta.

Como define Vignas (2018, p. 2) ao ler Millás, por meio do autobiografema, nos encontramos “frente a um eu cuja identidade aparece esboçada, e estetizada, a partir de cenas vividas”, cenas essas que “ordenam a lembrança e, logo, a vida”⁸⁶. Desta forma, estabelece-se “um contínuo cruzamento entre uma ficção propriamente dita e outra, que se apoia na realidade biográfica” (idem), ao ponto em que sua evocação contínua, “a partir das vivências experimentadas”, constrói todo um universo autoficcional. Vignas pensa os autobiografemas como os quartos de uma grande casa, que o autor percorre em busca de um sentido para a vida que narra pela escrita.

O nascimento, a casa de infância, o livro sendo escrito, a profissão de escritor, a promessa que deve ser cumprida – no caso, escrever o romance que se anuncia – são os autobiografemas que Vignas encontra em Millás. Em Guibert, teremos ainda o romance inacabado, a relação com a escrita fotográfica imediata e a perda do momento, a pulsão de morte espetacular, etc. Cada vez que é invocado, sugere Vignas, o autobiografema funciona como o *punctum* barthesiano, capturando a atenção do leitor e devolvendo-o ao contínuo da obra-vida⁸⁷.

Para Guibert, a relação diuturnamente reiterada com os parentes (sobretudo as tias-avós, Suzanne e Louise), os amigos (seja pelas iniciais, pseudônimos ou referências, como o amigo filósofo-vizinho-Michel-Muzil), os amantes (T.), enfim, alça-os à condição de personagens, por um lado, e de nacos de sua vida como escritor, por outro⁸⁸. Além do caráter dialógico e intermediático patente, é igualmente flagrante o papel não só de personagens como de tema ligado ao narrador. Mais do que personagens que contribuem “a forjar a identidade do corpus” de Guibert, como sugere

⁸⁵ Esse si que se projeta, na definição de Ricoeur sobre o si mesmo como outro (Ricoeur, 2014).

⁸⁶ Vignas absorve o conceito de autobiografema de Sylvia Molloy (1996), que propõe o termo para identificar as vivências biográficas pelas quais quem se narra ordena sua memória, seu entendimento da vida passada e presente e logo a escrita dessa vida.

⁸⁷ “Se trata de rasgos biográficos que el escritor adorna de acuerdo con la imagen que quiere ofrecer de sí mismo. Es un salto al pasado subordinado a las exigencias estéticas del presente. El evocador se exalta en lo ficticio y crea, en la escritura, una identidad. No hay conocimiento cierto, sólo una continua construcción a través del lenguaje, una formulación retórica de la vida para apartarla de su banalidad rutinaria” (p. 3).

⁸⁸ Tomemos o papel de Suzanne e Louise, por exemplo: “personagens”, no dizer do próprio Guibert, elas surgem já nos primeiros textos do autor, na época de *La mort propagande (Histoire d'une sainte)*; ganham espaço em *Suzanne et Louise*, o *roman-photo* (assim como na exposição que Guibert realizou na época); elas seguem presentes na obra fotográfica do autor, assim como são centrais em *Mes parents*, *Les gangsters*, *À l'ami*, em *Le protocole compassionnel* e no filme *Le pudeur ou l'impudeur*.

Genon (2007, pos. 815), Suzanne e Louise são trazidas para a narrativa e mostradas do ponto de vista do narrador e em sua relação com a vida e a escrita do narrador. Elas são autobiografemas guibertianos⁸⁹.

E eles não se reduzem aos personagens em relação ao autor-narrador-protagonista: no caso de Guibert, por exemplo, as cenas envolvendo o espelho e o corpo do narrador, seu peito côncavo, seu corpo apropriado por outrem, a doença, etc.; a morte encenada, como suicídio, assassinato ou desejo existencial; o diário, sua notação imediata em cadernetas, sua relação intensa (de prazer e sofrimento) com a escritura, são temas, descritos e repensados a todo tempo; o embate verdade-ficção, como tema, é sempre abordado; o jornalismo e a prostituição da pena pela necessidade de pagar as contas – todos esses signos (que poderíamos ver como *topoi* narrativos) compõem, juntos, uma gramática autobiografemática. O autor se conta por meio deles.

É essa gramática, no sentido de um vocabulário de peças narrativas que se forma de elementos intercambiáveis que permitem recontar a mesma história (a vida do escritor que se escreve e vive para escrever), que permite ao autor-narrador-protagonista colocar sua narrativa *em relação* à obra como um todo e situar o leitor *em relação* a essa obra maior, dando um significado e uma potência sincrônica que ultrapassam o texto especificamente em questão. Algo próximo ao que Gasparini define como “enciclopédia pessoal” (2008 pos. 669) do escritor e que o leitor acessa, como vimos acima, de forma repetida, iterativa e estereotipada.

A noção de *topos* ou lugar-comum, na literatura contemporânea, bebe na definição de Ernst Robert Curtius (1996) e se refere geralmente a uma configuração de motivos ou temas estáveis retomados uma e outra vez na literatura. É algo próximo ao que Boulé (2011) define como “filões narrativos”. Usarei ao longo da tese a noção de *topos* para me referir a tais motivos mais simples que engendram a diegese da narrativa. Mas creio que a noção de autobiografema dá conta de forma mais apurada dessa dimensão de repetição temática intranarrativa de cunho existencial e enunciativo maior, dentro do escopo de uma obra singular.

O autobiografema é fundamental para o caráter de iteração que a autoficção nos moldes guibertianos oferece: a cada menção a um signo autobiográfico desses, uma obra se liga a outras obras num todo “intratextual”, reafirmando e fortalecendo o poder

⁸⁹ O mesmo se dará, em Guibert, com T. (e sua relação missivística); algo similar ocorrerá com Claude (seu primeiro e melhor leitor) e o pai da autora (que lhe infligiu o abuso do incesto), em Angot.

enunciativo desse autor-narrador-personagem e o pacto autoficcional de leitura⁹⁰. O autor-narrador-protagonista, entidade identitária e enunciativa única, oferece ao leitor um universo de signos, de vocábulos autobiográficos – ou seja, de autobiografemas, átomos biográficos facilmente conjugáveis entre si (tanto na escrita como na leitura) e que permitem ao leitor, via iteração, no tempo, e intratextualidade (de forma sincrônica), um acesso privilegiado ao mundo do texto.

0.2.7 O jogo literário

A partir das noções aventadas até aqui, a autoficção como fizeram Guibert, Angot e Lísias estabelece um campo de forças, que se coloca diretamente em relação ao mundo real do leitor, alimentando um impacto concreto na sociedade. Ao fim da tese, na conclusão, analisarei tal impacto sob o ponto de vista da política da literatura como pensado por Jacques Rancière. Antes, tal campo de forças precisa ser delineado seguindo a lógica de um diálogo entre a escrita, a performance e o campo literário.

Parto da análise de Bernard Lahire sobre “jogo literário” (2006, p. 12), mas faço um uso específico do termo durante a tese. Para Lahire, o jogo seria uma interpretação mais realista do que Bourdieu chamava de “campo literário”, já que Lahire não crê na definição de “autonomia da literatura”. O jogo, segundo Lahire, parte do princípio de que os escritores não são agentes que ocupam um lugar definido na hierarquia do campo, mas “jogadores” que precisam lutar por uma posição (sempre movediça) no que não deixa de ser uma loteria. Daí terem de viver uma “vida dupla” (p. 13), com um “segundo metiê” e uma série de atividades para ou extraliterárias.

Esse lugar da produção literária ocupada pela autoficção é da ordem da “paratopia”, segundo a definição de Maingueneau (2004, p. 52). O autor, parasitário da sociedade que não lhe cede um espaço definido, mas uma fronteira entre estar dentro e estar fora, realiza um “recuo metódico”, que ritualiza o mundo “para melhor nele se

⁹⁰ Genon analisa alguns “temas”, como o corpo e o sagrado. No que se refere ao primeiro “tema”, o crítico diferencia o corpo dos personagens do “corpo textual” do narrador, detalhando as possibilidades desse corpo, seja como fonte de prazer, seja como um corpo que sofre – para então separar o tema do corpo entre o corpo de Guibert e o corpo dos outros. No fim, o corpo como tema antes confunde do que esclarece, abrindo espaço para uma ensaística aberta e comparativa que não me agrada. Toda axiologia possível envolve uma dimensão de corte, de recorte. Assim, podemos pensar em tema, em *topos*, em autobiografema. Eu prefiro, em vez de me ater a uma dimensão quase impalpável como corpo – ao analisar uma literatura que é toda marcada pelo corpo do autor-narrador-protagonista que se enuncia a todo tempo, enquanto descreve o corpo do outro e pensa ainda o corpo como dimensão existencial ou puramente estética –, pensar essa literatura a partir da noção mais relacional de autobiografema.

inserir” (p. 74). Todo autor autoficcional, em essência, ocuparia assim esse lugar paratópico, esse não-lugar do qual parte para definir seu jogo literário.

Ao entrar no jogo, os autores podem se adequar às regras ou pervertê-las. Como diz Lahire, existem aqueles escritores preocupados em apreender as regras (movediças) do jogo literário e aqueles que, “tendo perfeitamente integrado as regras do jogo, querem desenvolver seu próprio estilo de jogo (distinto e reconhecível), e, em parte, contribuir a transformar o jogo” (2006, p. 75). Esse último era o tipo de Guibert, e é, ainda hoje, o de Angot, de Lísias. A partir dessa definição, utilizo o conceito de jogo de forma particular a cada autor – quase como se cada um precisasse jogar o jogo a sua maneira, jogar seu jogo – baseado no enfrentamento dos limites e na corrosão das regras estabelecidas, criando-se novas regras, a serviço dessa autonomia específica da autoficção – poder tudo, testar os limites, defender a ontologia própria ao literário.

A dimensão desse jogo está umbilicalmente ligada à noção de performance⁹¹ (a presença do autor no momento de cada enunciação, seja no texto ou nos atos literários a ele ligados), à noção de cenografia autoral, e à gramática do espetáculo, como pensa Kaufmann (2007). O autor destrincha as entradas possíveis no circuito espetacular: o comparecimento (reivindicar um espaço no qual se será julgado pelo que se tem a oferecer como material espetacular); a cultura da confissão (o termo é *aveu*) (2007, pos. 1420), cujo horizonte, em tempos de inflação midiática, é o abjeto, o obsceno e o monstruoso (idem) e cujo limite inexiste – o que explicaria que se pague o preço de expor terceiros juntos da intimidade do autor, a despeito de questões judiciais e éticas, já que esse risco se investe de um caráter subversivo que valida seu lugar na arena midiática; o “imperativo de autenticidade”, garantia de um testemunho sobre a própria vida real, o “vivido”, que geralmente conduz a uma “literatura do trauma” (pos. 1537); a “transparência” (para Kaufmann, trata-se de mostrar-se sem subterfúgios ao público, o que Guibert, por exemplo, fazia a seu modo nos livros e que ganhará um poder avassalador com sua magreza doentia no platô televisivo; a “dinâmica do sacrifício” (pos. 1655), a partir da qual o autor sacrifica sua intimidade, sua nudez (metafórica ou não) e mesmo sua “dignidade”, para comprovar outros elementos do jogo supracitados.

⁹¹ Diana Klinger (2007, p. 26) sugere que “a autoficção só faz sentido se lida como show, como espetáculo, ou como gesto”, ou seja, como escrita da performance, pois supõe “uma dramatização de si”, um processo de construção do outro na figura do eu que demanda, como no palco teatral, “um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício, pessoa (ator) e personagem” (p. 25). O sujeito autoral da autoficção “não é um ‘ser’ pleno cuja existência ontológica possa ser provada”, mas o “resultado de uma construção que opera tanto dentro do texto quanto fora dele, na ‘vida mesma’” (idem, p. 24).

Tais procedimentos permitem ao autor “entrar em cena” e, a partir daí, construir sua cenografia autoral, sua postura literária, sua imagem de autor-narrador-protagonista dentro e fora do romance. O escritor ganha uma tribuna, que fará as vezes do caráter metanarrativo e metacrítico dentro do texto. Assim, ele pode, por exemplo, testar esteticamente os limites do testemunho na ficção – mesmo que a temática esteja longe do engajamento social de um evento como o Holocausto era para um Primo Levi.

Tudo isso trabalha a serviço de um tipo específico de engajamento: o da defesa absoluta da autonomia da literatura, não no sentido de Bourdieu – mas no sentido de uma defesa ontológica do dizer-se tudo em literatura. É ao compreender, consumir, digerir e subverter o jogo literário que autores como Guibert e Angot constroem a especificidade de sua literatura – uma literatura do não-limite, onde engajamentos estéticos de desafio ao consenso ético-moral (e mesmo jurídico) acabam por produzir um impacto da ordem do político, como veremos na conclusão desta tese.

PARTE 1

1. Hervé Guibert, um jogo literário novo: corpo textual e entrega absoluta de si como performance

A proposta inicial deste primeiro capítulo será cronológica e por uma razão simples: interessa a esse trabalho pensar a recepção de uma obra (no sentido de um projeto literário, sobretudo em seu caráter acentuadamente autobiográfico) ao longo do tempo, do tempo de sua escrita paulatina, sua cumulatividade de conteúdo, sua repetição temática como apreensão de um vocabulário ligado a uma forma – algo como o faria o espectador de uma série de televisão ou um leitor de folhetim.

Simplemente porque, como sustentarei ao longo desta tese, a autoficção ganha boa parte de seu sentido estético, de seu apelo de leitura, a partir da intimidade entre o leitor e essa instância narrativa que chamo de autor-narrador-protagonista – e esta intimidade se apoia não apenas no compartilhamento de informações referenciais, mostradas em parte como verídicas, pessoais, reais (autobiográficas, e biográficas por extensão), como na sua repetição diuturna como gênero reconhecível, obra após obra.

Na autoficção, a vida (imaginada, ao menos em parte) do narrador-autor-protagonista é um livro aberto, repleto de nomes que se repetem, de causos que se repetem e ampliam ou torcem sua percepção, de personagens que gravitam em torno

desse personagem maior, do qual apreendemos o comportamento, o vocabulário (autobiografemático) – e mesmo sua mitologia. Na iteração de fatos e cenas e nomes desse universo que logo é caro ao leitor, sobretudo quando ela se relaciona a gêneros híbridos como o epistolar e o do diário, reside um apelo emocional insubstituível.

Na autoficção, o apelo é também maximizado quando essa repetição é mostrada como parte de um processo que se escancara ao leitor tal qual uma nudez de conteúdo, de forma e de método. Para mostrar a nudez de Guibert como a veria um leitor seu contemporâneo (ou um leitor que decida percorrer suas obras uma a uma), creio fazer sentido absorver, analiticamente, criticamente, cada naco desse corpo escrito no leito do tempo da escritura. Mais que um escritor em busca de um livro que se debate frente a seu público (mesmo que tal público, de início, só exista na figura imaginária do leitor indiferenciado do diário íntimo), o *topos*⁹² aqui é a escrita que se faz enquanto se escreve. O que é literatura? O leitor decide aos poucos.

Minha proposta será, então, analisar, obra após obra, o projeto literário de Hervé Guibert, a partir dos próprios livros do autor e também a partir de todo tipo de paratexto e epitexto a ele ligado, já que vida e obra, aqui, se mesclam de uma forma insidiosa que caberá analisar de forma detida⁹³. Essa literatura do eu, do *je*, que se pensa enquanto se escreve e que se assina enquanto se distancia do real por meio do lírico será pensada como construção, livro após livro. O foco será nos livros onde o autor-narrador-personagem se constrói e se oferece ao leitor. O recorte cobre, ainda assim, como se verá, a maior parte da obra guibertiana⁹⁴.

Como se poderá ver, o capítulo se reporta constantemente à análise de Jean-Pierre Boulé, talvez o maior especialista de Guibert (ou, ao menos, o que desenvolveu uma análise mais detida de absolutamente todas as obras do autor). Boulé decidiu

⁹² Chamarei de *topos* ao longo da tese cada um desses temas, lugares-comuns que alimentam a argumentação do texto guibertiano e povoam o que chamarei de “gramática autobiografemática” do autor, a ver, o arcabouço de signos que acabam por tomar o papel de um vocábulo intercambiável, volta e meia repetido: a morte, o corpo frágil, a doença, o amor idealizado (a T.), a traição (aos amigos, aos parentes, aos editores), o martírio da escritura, a falência do romance. Em relação à autoficção, Gasparini fez uso extensivo da noção ao estudar os romances autobiográficos em *Est-il je?* (2004). Num artigo extraído do Colóquio de Cerisy (Burgelin, Grell e Roche, 2008, p. 281), ele analisa os “lieux de l’amour” e define seu *topos* como misto entre o conceito de argumentação retórica e o de tema literário desde Curtius. “D’une part, en invoquant sa faiblesse, sa dépression, son deuil, son audace dans l’aveu, sa lutte pour son épanouissement personnel, l’autonarrateur contemporain renoue avec la rhétorique de l’ethos qui indexait la validité de l’énoncé sur la disposition morale de l’orateur. D’autre part, cette stratégie d’accréditation s’inscrit dans une ambiguïté générique à peu près inconnue des Anciens” (idem). Nesse caso, falo do romance que se escreve como *topos* crítico, lugar-comum da literatura.

⁹³ Ainda que a produção de epitextos, em Guibert, seja inferior a de autores recentes, como Angot.

⁹⁴ Não serão detidamente analisados, assim, os livros em que Guibert abertamente adentra o terreno da ficção comum ou os livros em que a fotografia (a imagem impressa propriamente dita) são o foco.

escrever sua obra mais minuciosa sobre o autor, *Hervé Guibert : L'entreprise de l'écriture du moi*, também de forma mais ou menos cronológica, agrupando os livros analisados em gêneros e subgêneros. Mas sua análise se centra numa ideia de intenção do autor em desenvolver seu projeto literário que foca na ideia de “romance”. Minha análise busca o efeito de tal projeto sobre o leitor e a própria literatura – e, para tal, se debruça sobre as estratégias da escrita, não do ponto de vista da intenção, mas da leitura.

Assim, devo me deter sem pressa sobre os pontos de partida da narrativa, a ver, seus “materiais biográficos”: o diário, a fotografia, o espelho (a imagem de si pensada de forma fenomenológica), as cartas, a viagem – e o projeto de escrita que parte de cada um dessas entradas. Mais tarde, será possível pensar o suporte paratextual e a entrada midiática (epitextual, digamos) que trará o aporte espetacular performático, e que mudará, por sua vez, a recepção da própria obra. Será o caso, sobretudo, de sua participação na televisão, jogada do novo editor que fez de Guibert o fenômeno literário ao fim da vida. Uma fenomenologia da leitura da escrita de si calcada na leitura desses signos novos acaba por emergir, ainda que embrionária, dessa análise⁹⁵.

Analisarei, então, a recepção dessa obra pelo público (a partir da imprensa), o que nos permitirá ver como o discurso crítico acompanha o discurso autocrítico do autor, em seus livros e entrevistas. Ao mesmo tempo, tentarei analisar o que chamo de “performances autoficcionalis”, dentro e fora dos livros, para pensar a relação dúbia dessa mistura homonímica e íntima entre autor, narrador e personagem-protagonista. Pouco a pouco, a cada entrevista (e, sobretudo, após a primeira aparição na televisão e o escândalo envolvendo seu corpo e a AIDS no fim da breve vida do autor), será possível delinear uma performance (mais ou menos deliberada, pensada como projeto ou colhida como reflexo) que se mesclará indissociavelmente à própria literatura.

Por fim, caberá à essa análise, de forma mais retroativa e teleológica, até, entender, a título de primeira conclusão, como o projeto literário de Guibert, tão exposto pelo próprio autor-narrador-protagonista ao longo de sua vida e de sua obra, funciona na lógica de um jogo literário, na feliz acepção de Lahire (2006). E não apenas no sentido de uma estratégia deliberada: interessa sobretudo pensar no impacto que tal

⁹⁵ Assim, tendem a ficar de fora do escopo dessa tese leituras de caráter hermenêutico generalizantes focadas na relação da literatura com o sujeito pós-moderno – como fará Genon (2007), dentre outros críticos. Não é minha intenção, tampouco, focar na psicologia do autor, nem em qualquer leitura de cunho psicanalítico. Pretendo me ater aos textos (as obras publicadas pelo autor, seus paratextos, epitextos e quaisquer outros textos em sentido mais amplo, incluindo os performáticos) e aos contextos – o campo literário, a autoficção como gênero e sua crítica.

jogo causa no sistema literário, ou, para pensar junto a Rancière, à partilha do sensível. Guibert, ao partilhar sua vida, sua obra e a feitura de sua obra a partir da vida, abriu um caminho para um tipo de literatura que ganharia renome e espaço únicos na França.

Como se verá no segundo capítulo, Christine Angot dará uma continuidade óbvia ao projeto literário guibertiano, aprimorando o jogo literário colocado em andamento e ganhando uma arena nova, a da provocação ética, mesmo judicial, dos limites do literário na autoficção. Assumirei, também aqui, uma análise cronológica obra a obra, detendo-me nas que oferecem uma entrada analítico-crítica maior. Na última parte desta tese, pretendo analisar como Ricardo Lísias, a milhares de quilômetros do centro geográfico desse jogo, anos depois de Angot e décadas após Guibert, fará o mesmo jogo utilizando os mesmos métodos. Por fim, no capítulo final, a título de conclusão, retomaremos todos os pontos analisados para tentar estabelecer uma ideia de um novo “campo de forças” do literário a partir da autoficção.

1.1 *La mort propagande*, anúncio de um projeto de escrita de si em seu limite

Não parece ser uma coincidência que no primeiro texto que publicou em volume em sua vida, *La Mort Propagande* (em 1977, pela pequena editora Régine Deforges) – e, mais exatamente, no primeiro parágrafo desse texto, Guibert já inaugure um projeto literário: as duas primeiras palavras de uma obra por vir, já prenes de uma premonição ou de um desejo de concretização ímpar, são exatamente “mon corps”, meu corpo, o corpo e a relação desse corpo com alguém que diz eu.

Mon corps, soit sous l'effet de la jouissance, soit sous l'effet de la douleur, est mis dans **un état de théâtralité**, de paroxysme, qu'il me plairait de **reproduire**, de quelque façon que ce soit : photo, film, bande-son... mettre en marche un **mécanisme de retranscription** : éructations, déjections... M'ingénieur à les photographier, à les enregistrer. **Laisser parler ce corps convulsé**, haché, hurlant (p. 171, grifos meus)⁹⁶.

Um corpo que se coloca em “estado de teatralidade”, que será “reproduzido” de qualquer forma: foto, filme – mas que ainda não se pensa como escritura textual, por mais que seja por meio dela que recebamos o projeto em gestação. Guibert ainda não se via como escritor: pensava em ser cineasta, projeto frustrado ao não conseguir ser

⁹⁶ A versão analisada aqui é a de 1991, versão essa que, como veremos mais à frente, continha uma série de textos escritos entre 1972 e 1978, quando Guibert tinha entre 16 e 22 anos.

aceito na faculdade de cinema⁹⁷. Dedicou-se bom tempo à fotografia, antes de alcançar algum sucesso com seus textos. Mas ele já quer “colocar em marcha um mecanismo retranscrição”, ele já deseja “deixar o corpo falar”.

O corpo é um meio de dizer algo, ainda incógnito para o próprio narrador, mas já é um espaço de experimentação: “Meu corpo é um laboratório que ofereço em exibição, o único autor, o único instrumento de meus delírios orgânicos” (idem)⁹⁸. É observando suas “partituras sobre tecidos de carne, de loucura e de dor”, percebendo seu funcionamento, recolhendo “suas prestações” (idem) que ele se mostra. Frase que soa como marcação de cena: a teatralização do corpo está em início de marcha. E mesmo que Guibert descreva detidamente como enfiaria um microfone na boca e outro no ânus para perceber seus sons, mesmo que fale em questionar seus arrotos e vômitos, esperma e catarro numa conjuração do orgânico, o que busca não é apenas uma escatologia e sua poesia física, mas a metáfora do corpo como vida de autor.

À l'issue de cette série d'expressions, l'ultime travestissement, l'ultime maquillage, **la mort**. On la bâillonne, on la censure, on tente de la noyer dans le désinfectant, de l'étouffer dans la glace. Moi je veux lui laisser élever sa voix puissante et qu'elle chante, diva, **à travers mon corps**. Ce sera ma seule partenaire, je serai son interprète (p. 172, grifos meus).

O narrador quer registrar o espetáculo de sua morte diante das câmeras (idem), um espetáculo “mais trágico que um sacrifício de santo na mandíbula de um tigre” (idem). Os *topoi* são claros: o corpo, a violência ao corpo, a santidade do corpo que enfrenta a morte em prol do espetáculo para outrem⁹⁹. Logo surgirão o desejo físico, a homossexualidade, os parentes, outros lugares narrativos que marcarão cada obra de Guibert (e, na sequência, uma detalhada descrição do que seria a dissecação de suas entranhas)¹⁰⁰. Até que, na p. 188, surge triunfante seu nome de batismo, Hervé (aqui, “Hervé X”). É o primeiro sinal mais concreto da empreitada autoficcional – e não pode passar despercebido que, já em seu primeiro texto publicado, quando tinha apenas 21 anos, texto esse que começa com uma descrição fantasiosa e violenta de uma dissecação

⁹⁷ Para as referências estritamente biográficas, ver: Buot, François. *Hervé Guibert, le jeune homme et la mort*. Paris: Grasset, 1999.

⁹⁸ Todas as traduções dos romances de Guibert do francês para o português foram realizadas por mim.

⁹⁹ Exatamente o que faz Angot em *Vu du ciel*, ao buscar na história trágica (real) de uma garotinha violentada o material para seu romance. Da mesma forma que Guibert, Angot introduz, ainda em germe, alguns dos *leitmotifs* que perseguirão sua trajetória literária: o abuso, sobretudo o estupro, o ato de escancarar tal violência, usar seu próprio corpo para explicitar uma poética da dor e do ultraje.

¹⁰⁰ Não vou me deter sobre o trecho. Deixo claro apenas que a descrição é oferecida ao leitor como esforço de imaginação, descrição fenomenológica do que seria o olhar biológico do próprio corpo.

do próprio corpo, Guibert utilizasse o expediente da homonímia (ainda que parcial) para deixar clara sua marca, a marca de uma literatura por vir¹⁰¹.

Tal homonímia não surge de qualquer forma, mas sim inscrita sob a lógica bastante específica (formal, genérica) do diário íntimo, com a descrição física de suas características corporais (altura, peso, etc.), sua idade, uma estratégia de persuasão e sedução que chama o leitor para um grau de intimidade que pende naturalmente para o pacto autobiográfico, para um contrato de verdade:

Petit journal amoureux
14.5.7... Tuileries, vers 22 h. Nom : Hervé X. 1.83 m, 21 ans, libraire. Nous sommes allés chez moi. Grand gaillard bien bâti, sans problème apparent. Petite bite. Me suce avec une application et un acharnement jamais rencontrés (p. 188).

Expediente que vai se desenvolvendo: após o subtítulo “Récit du crime”, surgem as iniciais “H.G.” – em terceira pessoa, o narrador conta que H.G. foi encontrado morto:

Dans la nuit du 6 au 7 mars 19..., **H.G.** fut retrouvé mort, baignant dans son sang, au milieu de sa chambre en désordre. La mort le rendait silencieux. On avait pressuré son ventre jusqu'à ce que son cœur se dégueule, qu'il le dégueule. **On l'avait découpé en lanières et en peaux dont on avait fait une exposition**, clouées sur les murs de sa chambre (p. 196, grifos meus).

Em seu primeiro livro, Guibert já oferece ao leitor uma possibilidade de contrato de leitura, ainda que incipiente: um pacto autoficcional – termo complexo, titubeante, mas que merece ser usado de início –, no qual o autor proporciona uma noção mais ou menos clara de autofabulação. Essa noção é balizada pelo caráter homonímico da narração em primeira pessoa, marcada pelo uso de iniciais e do nome que se encontram na capa como sendo os do autor (e que, num dos trechos, ganham a forma de um diário íntimo, assim batizado – “petit journaux amoureux”)¹⁰². Como se trata do primeiro texto publicado por Guibert, o leitor não tem ainda a possibilidade de cotejar textos diversos em tempos diversos; não pode apelar à repetição, à iteração ou à autorreferência (ou

¹⁰¹ Aqui, a relação intertextual com os trabalhos, por exemplo, de Renaud Camus e Guillaume Dustan, autores franceses que igualmente exploraram sua homossexualidade como tema de uma literatura íntima, pessoal, em primeira pessoa, parece óbvia.

¹⁰² Ainda que não haja uma conformação concreta oferecida ao leitor como na formulação intra-texto de Chloé Delaume, com a fórmula quase ritualizada “Je m'appelle Chloé Delaume. Je suis un personnage de fiction”, que, no dizer de Lucas (2010, p. 178), funciona como um “verdadeiro *embrayeur* de autoficção, na hesitação que instaura uma fórmula entre a assinatura atestada do autor-escriptor ou locutor e o ‘era uma vez’ dos contos de fadas, entre o pacto referencial e o biográfico (‘eu me chamo’, ‘eu sou’) e aquele diametralmente oposto da ficção e da invenção (‘personagem de ficção’)”. No caso de Guibert, como será o de Angot, o leitor terá de buscar na justaposição dos elementos autoficcionais internos à obra e quiçá no paratexto (farto, sempre) em volta dela uma noção mais ou menos estável do estatuto do texto e do tipo de pacto que se realiza em cada livro e na obra em geral.

autocitação), ou mesmo à intertextualidade mais concreta. Mas esse lance de dados narrativo já inaugura um primeiro desenho de pacto.

O narrador coloca em prática, em terceira pessoa, o que havia antes imaginado e transformado em teoria estética da dissecação do próprio corpo. Aqui, seu corpo é vilipendiado por um terceiro. O narrador se permite ironicamente sugerir que a cena, espetacular, poderia ter sido concretizada pelo próprio H.G. “Acreditou-se então numa encenação macabra da vítima, mas foi preciso admitir a impossibilidade de tais atos” (idem). Não é um aceno, é uma provocação: sim, Guibert está expondo seu corpo em espetáculo a um público – e ele utiliza para isso, de forma satírica, a imprensa (o subtítulo é “Coupure de presse”, ou seja, um clipping de notícia de jornal). O culpado seria seu “cúmplice”. Cartuchos de Polaroid atestariam que “o monstro teria tirado um certo número de fotos ao longo de seu ato” (pp. 196-197). E, na sequência:

Certaines bouches par trop audacieuses affirment que cette déclaration serait une des ultimes facéties du mort, qui aurait en fait **passé sa vie**, ou une grande partie malgré son fort jeune âge, **à mettre au point puis à réaliser une machine auto-massacreuse** (et tamponneuse puisqu'on retrouvait son anus largement défoncé) : **machine à usages multiples, robot narcissique**, certains disent aïlé, qui serait envolé par la première fenêtre ouverte... (p. 197, grifos meus).

O narrador de Guibert denota como vê seu projeto de criação literária: um “robô narcísico”, alguém que passaria a vida a criar e então a colocar em prática “uma máquina de automassacre” de múltiplos usos – e não se pode pensar no massacre (seja a dissecação do próprio corpo, seja sua exposição violenta como espetáculo) como atendo-se ao tema do corpo vilipendiado. Esse corpo não é apenas físico, é o corpo do autor. Seu corpo (sua vida privada, sua existência) é desde já um “laboratório” e é justamente a morte o que permitirá sua exposição completa ao público.

Há, de chofre, essa “força premonitória”, como sugere Boulé (2001): aos 21 anos, Guibert antecipa de forma macabra que a doença então sem cura que o vitimizaria serviria para permitir a concretização espetacular (em diversos sentidos, como veremos detidamente à frente) de sua empreitada. Guibert morreria de AIDS aos olhos do público, falando em programas de televisão de sua literatura, justamente quando o público assumia o *voyeurismo* do espetáculo da morte que se mostra enquanto processo.

À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie será, uma década depois, um corolário do que imaginava (colocar em prática) o narrador de *La mort propagande*¹⁰³.

1.1.1 Uma primeira recepção de Guibert

Primeiro texto publicado por Guibert em volume, em 1977¹⁰⁴, por uma pequena editora¹⁰⁵, *La Mort propagande* conseguiu um modesto feito: ao menos quatro críticas apareceram em jornais e revistas. São resenhas curtas, mas que apontam caminhos sobre a recepção de Guibert. O livro causou polêmica (restrita, dada sua pequena circulação) e impacto, dado seu conteúdo ousado.

Para o *Libération*, grande jornal francês, em resenha curta e sem assinatura, *La mort propagande* seria um retrato de certo erotismo exacerbado, a ser lido numa boate para amantes de couro em Paris¹⁰⁶. Já a resenha da revista de arte *Info Artitudes*, igualmente sem assinatura, fala de “verdades comumente mudas (mortas) do vivido imaginário homossexual”, indicando uma compreensão mais expandida da obra: “Livro, pois não se deve chamá-lo de diário, do qual se deve falar alto e forte, das escansões do espírito e do corpo de um rapaz de vinte e um anos que mergulha na vida”. Apesar de intuir algo da problemática genética da obra, não se menciona a homonímia.

A resenha da revista *Absolu* vê no livro um liberar-se “de fantasmas pouco comuns”, além de “um estilo que promete feitos mais clássicos”. E a crítica da revista especializada *Les nouvelles littéraires* faz uma longa análise psicanalítica, falando de retorno ao sexo da mãe evocado no momento da evacuação e classificando-o como um “livro tocante sobre o nascimento pensado como morte”, com “montagem de cenas, como se na escritura também, houvesse absorção e transferência”.

O *topos* da sexualidade homossexual (na esteira do que já havia sido feito por Jean Genet com seu *Journal du voleur* ou por Guillaume Dustan, dessa vez assinado

¹⁰³ No trecho em que o narrador atribui a culpa à vítima, ele diz: seu algoz teria escamas saindo das mãos. O tema será retomado em *Vices*. Boulé chama atenção à história em que o narrador encontra uma camisinha com esperma do pai, tema que desenvolverá em *Mes Parents* e que aqui começa assim: “uma história mil vezes já contada”. Claro, tais histórias surgem a partir do diário, inventário das histórias pessoais (ou “filões narrativos”), que o autor resgata para desenvolvê-las a cada livro.

¹⁰⁴ O ano é o mesmo do lançamento de *Fils*, de Doubrovsky, no qual ele lança mão do termo “autoficção”. Nenhuma comparação com o livro o autor é feita na recepção de *La mort propagande*.

¹⁰⁵ Em *L'Enfant du 15 août*, Régine Deforges diz que o livro, repleto de poesia e raiva da vida, foi, “de todos os livros que eu havia editado, o mais perigoso, o mais chocante, o mais atual” (2013, p. 255).

¹⁰⁶ As quatro notas foram encontradas no arquivo do Fundo Hervé Guibert, no IMEC, mas não dispõem de datas. São, porém, de 1977, como atesta a quinta nota, na qual Foucault fala de Guibert ao *Le Nouvel Observateur* em março de 1977.

por um rapaz jovem, parece dar conta da recepção. De forma geral, a problematização de uma narrativa em primeira pessoa que semeia elementos de autobiografia de forma ambígua (e uma homonímia potente), a ausência de filiação genérica e o fato de a editora ser pequena, vanguardista e polêmica, colaboram para uma recepção temática (o fato de inexistir personagens desenvolvidos além desse “eu”), e mesmo estilística, e não uma compreensão maior da provocação genérica e de estatuto de verdade textual.

1.1.2 Reedição, outros textos de juventude

Quando *La mort propagande et autres textes de jeunesse* foi editado em 1991, pela mesma editora, com o acréscimo de textos escritos nos anos anteriores e posteriores a *La mort propagande* (na esteira do sucesso avassalador de *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, que, como veremos à frente, formará uma espécie de díptico com o primeiro livro, marcado pela premonição e pelo desejo de espetáculo do próprio corpo), não só o leitor já conhecia o texto que batizava o volume, como havia podido acompanhar toda a indissociação entre vida do autor e vida do narrador. Creio que vale insistir na leitura crítica desses textos como se houvessem sido publicados à época em que foram escritos. Afinal, o momento de sua escritura era o mesmo – parte deles fora publicada em revistas e recusada por editores para sair em volume¹⁰⁷.

Dos textos de juventude de Guibert, que são escritos desde seus 16 anos, o primeiro que traz um esforço específico (ou um “projeto literário”) é *Sans Titres*¹⁰⁸. Aos 16 anos, Guibert já desenhava toda uma engenharia autoficcional clara e pujante. O texto mistura vários pontos de vista e gêneros textuais, iniciando-se com uma narração de um “je” que parece escrever num diário e diz “se lembrar” de certas memórias de infância, seguindo para outra narração de um “il”, e então avançando sobre um “tu” que lembra um destinatário de uma carta, a ser ou não enviada.

O narrador descreve fotografias que tem em mãos, relembra memórias de uma infância onde descobre a sexualidade. Num momento peculiar, lembra ter se negado, na escola, a dissecar um rato (p. 92) – curiosamente, um *topos* que será retomado nos textos que seguem no mesmo volume, escritos alguns anos depois. Depois, dirigindo-se a um “tu”, diz: “A desgraça de tudo é o narcisismo. Pois ele te impede de ver a

¹⁰⁷ Assim, compreendemos a engenharia por trás da escrita guibertiana, e como tal engenharia poder ser compreendida por um leitor que siga os passos cronológicos cumulativos de suas publicações.

¹⁰⁸ No mesmo volume há quatro textos anteriores: *Thérèse et son crocodile ailé*, *Le prince blond*, *Isabella* e *La pièce d'Edipe*. Em cada um surgem particularidades, mas é com *Sans Titres* que o jogo literário se coloca claramente sobre a mesa.

verdade. Mas ele te permite muita coisa também” (p. 95). O narrador se olha num espelho e acredita poder ver a própria beleza na descrição:

Faut-il rechercher la vérité qui est peut-être la non-vérité –, ou s'efforcer d'éloigner toute pensée de son esprit et de vivre ainsi, à la recherche du repos, ou du plaisir? Moi, je vis trop en moi-même, il me faudrait éclater de temps en temps. La beauté est au-delà du naturel (p. 96, grifos meus).

De que “verdade que talvez seja a não-verdade” fala o jovem narrador, se não de uma verdade literária?¹⁰⁹ Essa escolha é central no relato: deve-se procurar tal verdade ou viver como qualquer um, em repouso, buscando apenas o prazer dos dias? Até que, após um relato onde o narrador, autodiegético, com 16 anos, ele descreve uma viagem à Alemanha (com reflexões sobre amizade e o amor por um rapaz), o texto ganha um aporte importante: “Hervé Guibert chegou a La Rochelle no dia 10 de setembro de 1970” (p. 100). Assim, Aurélien e Hervé Guibert dividem a narração e são, em certa medida, o mesmo protagonista. Eles detêm a mesma história, o mesmo pai – Guibert cria a família Leplaténier, cujo pai é veterinário como o seu, etc.

O nome Hervé Guibert não surge mais: ele fez uma irrupção que demarca um território enunciativo (criando uma “fricção” entre realidade e ficção) e desaparece em prol do eu ficcionalizado, Aurélien. Um narrador que diz: “tenho vontade de escrever, escrever, escrever” (p. 102), que escreve poemas (p. 103), que “vive numa tela que ele construiu em torno dele, na qual ele se sente bem, na qual ele pode se ver” (idem). Por isso ele quer cobrir o quarto de espelhos (idem). E ele escreve a si próprio, usando destinatários que não importam, apenas para deitar seus pensamentos ao papel, interlocução quebrada que serve para produzir escrita¹¹⁰.

E quando o outro de fato existe em seu horizonte de percepção, quando ele ama Anton ou uma imagem de Anton, é igualmente por meio da escrita que tal relação se consolida, que ela passa a existir.

Aurélien était incapable de parler d'Anton, pourtant il lui arriva plusieurs fois de prendre sa vieille machine à écrire marron pour le faire. **Aurélien savait qu'en parlant d'Anton il arrivait à accomplir son amour pour lui** (p. 104, grifos meus).

¹⁰⁹ Debate que remonta ao narrador proustiano do *Le Temps Retrouvé* (p. 43). A verdade literária se ligaria, para o narrador de Proust, a essa “realidade que arriscamos seriamente de morrer sem tê-la conhecido e que é simplesmente nossa vida, a vida real, a vida enfim descoberta e esclarecida, a única vida, assim, realmente vivida”, essa vida que habita “a todo instante todos os homens assim como no artista”.

¹¹⁰ “Aurélien écrit plein de lettres, les déchire, les envoie, mais ne les relit jamais. Aurélien écrit des lettres inutiles, qu'il adresse à des garçons qu'il a oubliés, des camarades de vacances. Qu'Aurélien n'a jamais aimés. Il s'écrit des lettres à lui et les envoie à des inconnus, c'est facile” (p. 103).

Como num diário (de onde os trechos são provavelmente oriundos, a levar-se em conta o que afirma o próprio Guibert sobre seu processo de escrita desde a mais tenra juventude), o narrador elenca datas em trechos separados com lembranças e confissões. Numa delas, Anton, ao desaparecer de sua vida, torna-se uma espécie de “múmia” guardada num armário, que ele não deixará apodrecer jamais (p. 105), ao tomar sua “máquina de escrever marrom” e verter em palavras o sentimento de um amor embrionário. Escrever, para o narrador, é sobreviver, intacto, ao universo de sensações que ele encontra cada vez que abandona sua tela de proteção, repleta de espelhos. E o próprio narrador, num esforço de compartilhamento da verdade de sua escrita, confessa seu *modus operandi* ao leitor:

Aurélien ne peut plus écrire de poèmes. **À seize ans il lui faut d'autres biais pour se raconter. Le journal**, commencé sur un cahier de classe, sera encore une fois abandonné. Aurélien décide d'écrire un conte pour enfants. **Il s'appellera Thérèse et son crocodile ailé.** (...) Aurélien veut raconter l'histoire d'un échec. **Aurélien raconte son histoire à la troisième personne.** Aurélien se laisse pousser les cheveux. **Aurélien raconte des épisodes de sa vie, avec ironie, très sincère. À la troisième personne**, sur la machine à écrire de son grand-oncle mort au sanatorium (p. 108, grifos meus).

De forma retrospectiva, num texto só publicado em 1991, o leitor detém um manual para ler Guibert e sua autoficção. O narrador “conta episódios de sua vida”; ele precisava de outros ângulos que não a ficção, para se contar. O diário já não dá conta do anseio, então ele o abandona – mas não de todo: é dele que vem o material bruto (junto às cartas que escreve a conhecidos e desconhecidos) para os exercícios de escrita que o leitor tem em mãos com o volume de *La Mort Propagande*.

Há também um esforço intertextual, de autocitação: o narrador fala, como em um diário íntimo, que, cansado de escrever poemas, decide escrever um conto infantil cujo título é exatamente o do conto que abre o volume de *La mort propagande*. Aqui, o jogo da autorreferência autoral fecha o cerco em torno da homonímia e da autoria. Para o leitor – sobretudo para o leitor que leu o volume *La mort propagande* após ter lido *À l'ami* –, o efeito é brutal. É como se estivéssemos lendo o diário íntimo do autor enquanto ele era um jovem amargurado cheio de ideias – como se olhássemos pela fechadura e víssemos o Guibert moribundo e famoso dando as primeiras “pinceladas” de sua empreitada literária rumo ao romance que será o corolário de toda a obra.

Guibert diria mais tarde em entrevistas que, sobretudo em seu primeiro período de escrita, até *La Mort Propagande*, as cartas de amor que ele escrevia a T. eram seu

ponto de partida de desenvolvimento, escrita calcada no corpo transformado em espetáculo – do desejo, do sofrimento¹¹¹. Como dirá Boulé, “a carta é apenas um pretexto para a escritura” (p. 43): “Ela permite ao narrador se colocar em cena e de encenar seus desejos e fantasmas, sem ter de inventar personagens, sem recorrer à ficção” (idem). Mas Boulé crê (em sua teoria teleológica sobre o projeto literário de Guibert) que o autor queria escrever uma ficção completa, *stricto sensu* (p. 32).

L'on assiste dans ces pages à des expérimentations de la part de Guibert qui résultent en des **frictions narratives** : le narrateur veut à tout prix se mettre en scène et écrire "je" tout en se cachant et en versant dans la fiction. Le fait que, comme l'on sait, Guibert ressourçait son écriture dans son journal le ramène à chaque fois qu'il fait des tentatives de fiction vers **cette matière première brut, qu'il n'arrive pas toujours à déguiser** (p. 33, grifos meus).

Não creio ser possível resumir a empreitada de Guibert rumo à “inscrição do eu” a uma tentativa frustrada de “disfarce” do material bruto. O esforço de buscar uma escrita de si que traduza uma estética que já se desenha no Guibert autor desses textos de juventude é mais complexo do que isso. Guibert nunca tentou, assim me parece, travestir suas lembranças, sensações, seu corpo ou seu nome por completo, sendo exatamente o equilíbrio entre ambas as matérias e ambos os discursos o que parece estar sendo buscado – e o que seria, enfim, alcançado ao longo do percurso.

Quando Boulé sugere que o “curto-circuito” (p. 34) criado pelo narrador ao sugerir que seu nome não é Aurélien, ou que Anton não tem esse nome, tem relação com uma empreitada pela metade, penso o contrário: são justamente as marcas de um caminho percorrido apenas até a metade rumo a uma ficção completa (no sentido da recepção, de como o leitor recebe o texto como puramente ficcional) que ele pretende deixar. É no âmbito do vestígio, dos traços de um percurso, que esse sujeito que se conta consegue dizer sua verdade. Guibert sempre deixará um sinal do percurso que faz na escrita, uma piscada de olho que revele a origem, a inspiração, ou seja, que entregue as chaves para compreender seu jogo. Desnudar-se, como veremos, é uma obsessão que Guibert estenderá a toda sua prática de escrita¹¹².

¹¹¹ “Les premières choses que j’ai écrites furent sous le coup de la fièvre, de la maladie, de l’amour : la lettre, la lettre d’amour. Je ne pouvais les lui envoyer, alors je les gardais pour moi: elles restaient à sa disposition dans une boîte qu’il ouvrait de temps en temps”. IN : “Je disparaîtrai et je n’aurais rien caché”, *Globe*, fevereiro de 1992, entrevista a François Jonquet.

¹¹² Guibert sempre deixará claro, por exemplo, que outros escritores influenciaram cada uma de suas obras – e isso no seio das próprias obras, no texto do próprio romance.

Num dos trechos do texto, separado por asteriscos, aparece este escrito todo em letras maiúsculas e sem vírgulas: “HERVÉ GUIBERT N'ÉTAIT PAS RESPONSABLE DE SA MACHINE À ÉCRIRE IL LE DIT BIEN SUR À SON AVOCAT QUI LE SUPPLIA D'ARRÊTER DE SE PRENDRE POUR UN GÉNIE LYRIQUE“. O nome do autor em terceira pessoa surge num pedaço de história desconectada do resto da narrativa. Por que pensar que essa mistura homonímica é fruto de uma incapacidade de se ficcionalizar, quando parece uma provocação ao leitor – isso que Boulé chamará em outro contexto de *leurre*, de engano proposital?

Para Blanckeman (2001, p. 114), Guibert delineia uma escrita da livre-troca: “Entre o acontecimento vivido, o acontecimento relatado e o acontecimento lido se percebem as demarcações da linguagem, perfeitamente integradas à narração”. Trata-se de um jogo, de posturas e imposturas que se mostram no texto como um imbricado tecido de elementos díspares (munidos de uma provocação iconoclasta) que Blanckeman chama de “zonas de atração centrífugas” (p. 126). Buscar um gênero definido (no caso, o romance) nos escritos do jovem Guibert me parece uma solução analítica fácil e sem sentido. Até porque essa forma será maturada ao longo de um processo que é, ele próprio, o coração da empreitada autoficcional de Guibert¹¹³.

Desse volume, vale deter-se ainda sobre *Histoire d'une Sainte*. O texto é escrito dirigindo-se a um “tu”, que é Thérèse¹¹⁴, moça que entrará para o convento carmelita e dele sairá para viver com a irmã – à p. 138, sabemos que sua irmã se chama Suzanne e logo que ambas prometeram seus corpos defuntos à faculdade de medicina.

Vous rêvez aux orgies dissécatrices à venir. À l'alcool qui coulera sur vos corps, à l'intérieur. Au contact des pinces, des lames. Aux éventrations. Aux architectures différenciées des cos corps, à de nouvelles combinaisons de vos membres (p. 143).

¹¹³ Boulé vê Guibert “insatisfeito com as torsões narrativas que toma seu desejo de escritura”. Eu vejo um tipo de satisfação específica, sadomasoquista, na linha dessa “auto-sadique-fiction” de que fala um artigo do *Monde* citado pelo próprio Boulé (p. 14). E não um sadismo ou um masoquismo do conteúdo (Guibert escreverá muito sobre todo tipo de perversão sexual), mas do processo de escrita em si. Parece escapar a Boulé que o martírio da escrita que se baseia na vida, sobretudo quando ambas não mais se distinguem na distância temporal, é justamente um dos maiores *topoi* desse gênero de escritura. Escrever a incapacidade não é assumi-la na vida real. Mas concordo com Boulé quando ele diz que “o eu como espetáculo narrativo parece ser a descoberta” desses textos de *Sans Titres*. E que “os familiares de Guibert (família e amigos, sobretudo Suzanne, a tia-avó, que surge com seu nome a partir da p. 109) são matéria de escritura” (idem).

¹¹⁴ À p. 145, quando o texto já ganha ares de uma hagiografia perversa, ela é Sainte Louise, e à p. 147, Louise Jacquet, sendo que Louise e Suzanne são as tias-avós de Guibert.

Aqui temos não apenas o retorno ao *topos* da dissecação do corpo, que será tão central no texto do mesmo volume escrito anos depois, *La Mort Propagande*, mas também a exibição eterna de si – aqui, de um personagem que não o narrador: “Com o que você se parecerá? Tudo menos se esconder à sombra de um caixão. Fazer um show permanente, mesmo após a morte. Não mais mostrar o que está sob a roupa, mas o que está dentro. Exibicionismo supremo” (p. 144). Um “je” aparece à p. 160 (é a criança que ganha as amostras grátis da tia-avó que passa o tempo indo à farmácia). Pouco antes, o narrador diz de Thérèse-Louise que ela fala mal, que ela não ganhou de ninguém as palavras para contar sua própria história (pp. 159-160).

Para Boulé, em *Histoire d'une sainte*, Guibert decide se apropriar de uma história coesa de seus familiares e transformá-la em ficção. Ele parte de uma história real de suas tias (uma foi carmelita, ambas doaram seus corpos em vida à ciência) para criar uma história de assassinato, sujeição, violência, perversão. Ele se transforma em “escriva”, que faz sua ficção a partir do vivido pelo outro. Assim, ele cria personalidades múltiplas para Thérèse-Louise, mas consegue desenvolver uma narrativa com começo, meio e fim, coesa e ficcionalmente desenvolvida – sem deixar de lado as irrupções do não-ficcional (como os nomes dos personagens), que servem de signos de um estatuto ficcional dúbio e híbrido¹¹⁵.

No mesmo volume, o leitor se defronta com “Il, un récit de la mesquinerie”. Tratam-se de 17 pequenos textos, cada um com um subtítulo começando por *Le récit*. Desde o início, fica claro que seu narrador decide escrever uma história em terceira pessoa como uma espécie de teste – a meu ver, um teste provocativo.

Entamer la relation de son quotidien lui semblait déjà fastidieux. Cela, pensa-t-il, est sans surprise. **Compte rendu d'une vie banale**, exacte, sans faille. Il avait l'impression d'avoir lu ça des dizaines de fois. **Il se serait volontiers donné une apparence d'homme propre en cravate, de fonctionnaire, d'employé de bureau**. Il aurait volontiers travesti son goût des sexes. Il se serait volontiers donné un nom bateau : Paul K. par exemple. (...) **Son moi étriqué, il l'écrirait au jour le jour** sur un calepin chinois à couverture rouge et noire, les lignes infiniment resserrées laissaient peu de place pour l'écriture" (p. 269, grifos meus).

¹¹⁵ Diz Boulé: “‘Histoire d'une sainte’ marque certainement l’entrée du corps dans le corpus guibertien, en fanfare. Il ne sera plus jamais vraiment absent : Guibert a trouvé là un mode narratif qui est à la mesure de son projet d’inscription du moi. Le corps qui ‘s’explora et s’inscrit dans le texte’ comme l’indique la quatrième de couverture. **Ce texte représente une évolution significative dans le projet littéraire de Guibert**. Parlant toujours de faits réels vécus par ses proches, en l’occurrence ses grand-tantes, ce dernier invente une histoire de meurtres et exhibe leurs corps” (2001, p. 38, grifos meus). Se pensarmos cronologicamente, Guibert decidiu expor os corpos de seus parentes, dissecá-los, oferecê-los em espetáculo público antes de fazer o mesmo com o seu próprio corpo de escritor.

Escrever essa literatura que não parte de si (um romance, quiçá realista) seria o papel de um “funcionário de escritório”, estereótipo de um escriba que faz um trabalho forçado, que nada tem a ver consigo mesmo. Afinal, “ele sabia que tinha vários fatos precisos a relatar e ele devia incorporá-los, o mais disfarçadamente possível, numa massa anódina para que eles fossem bem barulhentos” (pp. 269-270). Mas a crise se instala: ele não ama esses romances onde se fala de escritura (p. 270), ao mesmo tempo que, a cada vez que o narrador deita palavras na página, é uma “máquina” que, a despeito de si, desenha palavras advindas dele próprio, de sua vida. “Ele se diz: Isso vai acabar um dia? Essa máquina que segue a despeito de mim, que faz palavras e se faz de mim, um dia ela se quebrará? As palavras restarão, enfim, inertes, ofegantes e idiotas, inconectáveis?” (idem)

A literatura que não brota de si forma palavras “inertes” – e o narrador se pergunta: seria ele capaz de escrever um romance que não seja visivelmente um romance de si? A cada vez que ele escreve uma carta a alguém, ele tem a impressão de que ela se destina a uma multitude de pessoas (idem). Se ele escreve algo para si próprio (o diário, por exemplo), ele tem a impressão de que o texto se destina a alguém. “Tudo era correspondência” (idem), diz. Daí sua vontade de “recopiar as passagens de seu caderno em suas cartas” (idem).

O narrador se vê no espelho no segundo dos 17 textos, ele pede a um amigo que o fotografe (p. 272), fixa a radiografia de seu tórax na janela, “espetáculo permanente de sua transparência” (p. 273)¹¹⁶. No terceiro texto, ele não consegue “se fundir em nada, a não ser em sua própria imagem” (p. 274). Uma confissão de narcisismo, de início, que revela uma incapacidade de escrever algo que não seja a si próprio. Quando viaja à Alemanha, no trem, “parece-lhe que sua cabeça marcha no ritmo da máquina: cada um de seus pensamentos é então uma frase escrita” (p. 285). Em cada texto que escreve, em cada pessoa que vê, em cada lugar que conhece, é seu “eu” que ele encontra, personagem que o toma e cujos pensamentos brotam como frases escritas prontas para um diário, uma carta – um livro cujo gênero ele tateia.

Il pense : **ne rien inventer, se contenter de photographier, d'enregistrer.** Rester assis devant une fenêtre et décrire ce qui passe là, dans le cadre. Écrire en marchant, dans un café, une gare ou un lieu. Écrire des plans. **Ne rien faire que transmettre sa sensation brute. Il se fiche de l'imagination** (p. 291, grifos meus)¹¹⁷.

¹¹⁶ A mesma história é contada em *L'image fantôme*, p. 68, como “La radiographie”.

¹¹⁷ O trecho é similar ao que escreve Angot em *L'Usage de la vie*.

“Nada inventar”, contentar-se apenas em registrar, “nada fazer além de transmitir a sensação bruta”. Nesse tatear de um processo de escrita embrionário, o narrador desnuda seu modo de lidar com o real e trazê-lo para o espaço de escritura. Em cada um desses textos de juventude jaz um aspecto fundamental para o projeto de literatura que Guibert desenvolveria nos próximos livros.

Até o fim do texto que encerra o volume de *La Mort Propagande*, o narrador em terceira pessoa tomará seu tempo preenchendo o espaço com descrições de pessoas que passam, que executam ações rotineiras – até pessoas que escrevem, enquanto “ele não consegue mais escrever” (p. 308). Vários dos trechos são repetições dos textos anteriores do volume (como a imagem do pai e do filho enterrados juntos, aqui sob o intertítulo “Le récit du récit”, p. 316)¹¹⁸.

La Mort propagande et autres textes de jeunesse traz uma série de textos “fundadores” da obra posterior de Guibert. “II” concentra de forma mais clara, menos sorrateira, para usar o termo guibertiano tantas vezes repetido, o esforço do narrador (que diversas vezes se confunde homonimicamente com o autor, sem mencionarmos todas as correlações históricas, temáticas, com sua vida pessoal) em se fazer escritor de um certo tipo de ficção – de um romance, de uma concepção alheia à sua.

Boulé (2001, p. 51) vê tais tentativas como frustradas (*un échec*). E, do ponto de vista dessa ideia de ficção (realista, poderíamos dizer), as tentativas são de fato frustradas. Mas, do ponto de vista (sobretudo retrospectivo) da obra guibertiana, os ensaios rumo a um tipo de romance denotam um processo em si “guibertiano”: como o próprio Roquentin de *A náusea*, citado pelo narrador no fim de “II” (p. 310, não à toa sob o subtítulo “Récit mimétique”), que busca o sentido da existência em sua rotina mais comum, o narrador guibertiano desse último texto de juventude busca “fazer de situações privilegiadas momentos perfeitos” (idem).

Que ele, “antes de começar seu trabalho”, tente fazer “tábula rasa de seu corpo” até que “esse texto seja átono” (p. 305); que ele não consiga abandonar a única matéria que no momento lhe pareça fazer sentido – ele mesmo, suas percepções e suas relações

¹¹⁸ De forma intertextual, encontramos um pouco sobre a gênese desse texto em *Mes Parents*, publicado em 1986, cerca de oito anos depois, onde o narrador escreve: “Je me mets aussitôt à en écrire un second : ‘II’ (un récit de la mesquinerie). C’est une suite de textes ou le je, dans la transcription journalistique de ses gestes et pensées, se déguise un peu mesquinement sous l’identité d’un personnage de roman. Le livre, que je n’ai finalement montré à aucun éditeur, est resté inédit” (*Mes Parents*, p. 109).

tateantes com o mundo –, isso tudo não pode ser considerado apenas uma falha, uma derrota. O narrador guibertiano dessa época não se furta a transcrever, a registrar como pode, toda e qualquer interação com o real e o imaginário, tudo que toque seu corpo e sua mente. Como se, para alcançar a justeza de uma ficção (uma autoficção) bem conformada à sua pena, seu estilo, seu jogo literário, ele precisasse registrar também o caminho tortuoso de um escritor caminhando no escuro em busca da literatura.

Mais à frente, ao analisar as obras de Guibert ligadas à AIDS e à sua relação com o corpo, poderei deter-me de forma aprofundada sobre como essa fenomenologia do corpo do autor se liga à escrita de si, e como tal relação permite ao leitor receber numa bandeja privilegiada uma refeição estética única.

1.2 A escrita guibertiana: o presente como literatura cotidiana

Na análise dos livros seguintes, todos referentes ao início da carreira do escritor, sobressai o desenvolvimento de uma escrita imediata, fotográfica, posto que ligada à apreensão do real, primeiro pela imagem fixa, depois pela narrativa curta e imediata, na carta e no diário. É uma escrita do presente, que acusa sua origem e inspiração, a transcrição de um suporte a outro, a intenção de um projeto de escrita que muda conforme a releitura e o retrabalho literário. É essa literatura cotidiana, que vai surgindo nesses primeiros livros, que Guibert trabalhará de forma mais desenvolvida e madura em *Mes Parents* e em seus últimos romances sobre a AIDS.

1.2.1 *L'image fantôme*: a maturação da "escrita fotográfica"

“Crítico de fotografia do jornal *Le Monde* desde 1977, Hervé Guibert conta seus antecedentes fotográficos”, descobre o leitor na quarta capa da primeira edição de *L'image fantôme*, publicado em 1981 pela *Éditions de Minuit*. Guibert havia colaborado em outras publicações menos célebres, fazendo entrevistas com cineastas e fotógrafos e escrevendo sobre imagem. Outros críticos analisaram em detalhe a relação da imagem na obra de Guibert¹¹⁹. A mim, interessa ver como a imagem que emana de sua câmera ou que a ele retorna pelo olhar da crítica se mescla a um desejo de escrita de si.

A essa altura, Guibert havia publicado dois livros, nenhum deles propriamente um romance e em ambos expondo sua identidade e sua assinatura dentro das obras em

¹¹⁹ Boulé e Genon, talvez os dois maiores especialistas da obra de Guibert, escreveram juntos um livro sobre a “escrita fotográfica” de Guibert. Ver bibliografia ao fim da tese.

si. Nos dois, o leitor já havia se defrontado com o importante papel da fotografia, do registro da narrativa de vida real a partir da fotografia e da imagem em geral para o autor. Nesse volume, o leitor encontrará 64 textos, cada um com um título e uma história sobre fotografia, algo sobre Guibert e algo sobre a escrita de Guibert em relação à imagem¹²⁰. O que sobressai da análise é como Guibert estabeleceu um diálogo entre a fotografia (que perdia espaço em sua vida) e a escrita fotográfica, imediata, que ganharia espaço em sua escritura. E como ele explicita ao leitor seu método de investigação de si e seu método de transcrição de um registro a outro.

No terceiro texto do volume, *L'image parfaite*, uma cena de quatro garotos na Ilha de Elba é vista por Guibert, que não tem consigo a máquina fotográfica. Sabendo que a fotografia perfeita se perde para sempre no momento, ele conclui que a imagem se fixará “na placa sensível da memória” (p.24), e será “depois revelada e desenvolvida pela escritura”:

Il me semble maintenant que ce travail de l'écriture a dépassée et enrichie la transcription photographique immédiate, et que, si je tentais demain de retrouver la vision réelle pour la photographier, elle me semblerait pauvre (idem, grifos meus).

Não se trata apenas de fotografar o real, de reter o momento que a visão e os outros sentidos identificaram como sendo prenhes de mérito estético: é a escrita (e pouco a pouco Guibert vai ganhando certeza disso), ao retrabalhar a mesma cena, a mesma história, a mesma memória, na repetição, na comparação cotidiana, que alcança essa espécie de verdade maior¹²¹. Mesmo que a escritura seja “melancólica” (idem), é dessa melancolia que ressurge a verdade além do óbvio do registro do real.

Um dos textos mais fortes, no sentido de compreender a empreitada da escrita de si, nesse momento ainda tateante, de Guibert é *Inventaire du carton à photos*. Como o título sugere, Guibert se debruça sobre essas caixas de sapato repletas com centenas de fotografias que “escaparam de diversas mudanças de endereço” e analisa seu formato, sua ordem, as cores, a quantidade segundo a época.

¹²⁰ Se pensarmos em termos de gênero textual, o consenso francês aponta para uma coletânea de “nouvelles”, textos curtos que contam uma determinada história, aqui marcados pelo ensaísmo, pela presença constante do narrador em primeira pessoa e por uma série de elementos que indicam o estatuto híbrido, indecível (autoficcional) da narrativa.

¹²¹ Como diz Blanckeman (2001): “L'impature romanesque s'affirme alors comme la plus élaborée des postures autobiographiques” (p. 112). É essa impostura (essa “radicalização” que escande o presente imediatamente reconstituído em novas versões cada vez mais apuradas do vivido) o que permite esse “sentimento total do vivido” (idem).

Para o leitor, torna-se clara a imagem do narrador fuçando nas imagens do passado em busca de alguma compreensão ou sensação – de alguma narrativa que se desprenda do óbvio real para merecer o espaço da escritura. Como Barthes faz de forma similar em *A câmara clara*, Guibert se questiona sobre por que tais fotos, muitas das quais ele vira ao longo da vida, não se coadunam com sua memória. A lembrança é sempre mais forte que o que se sente ao olhar a imagem parada. A foto de família não mantém a lembrança, ela cria lembranças (p. 38)¹²². Até que o narrador decida se reapropriar das fotos e criar histórias (efêmeras, passageiras) em torno delas.

Parmi cette masse de photos, je cherche encore, en vain, une photoénigmatique, ou une photo qui poserait un mystère : une ressemblance qui remettrait en cause une filiation, un geste ébauché trouble qu'aurait saisi par mégarde la photo - mais les photos ne sont guère résistantes aux déchirures en mille morceaux -, ou tel rapport entre tel ou tel personnage qui apparaîtrait et qui **réécrirait une autre histoire familiale que celle qu'on m'a toujours racontée** (p. 42, grifos meus).

O narrador mergulha nas imagens do passado em busca de uma arqueologia da história biográfica possível. Antes de pensar em ficcionalizar, em “autofabular”, ele oferece aos sentidos e à imaginação a materialidade das fotos, que toca com a ponta dos dedos, cuja cor e o formato traem sua história real. O narrador escava na montanha de informações que não consegue decifrar algum início possível de narrativa. E se permite ver, por exemplo, entre amigos homens que se abraçam um desejo sexual, “pederasta”, que, na verdade, são “minhas próprias projeções” (p. 43).

Em *Proposition de sequence à Bernard Faucon*, o narrador entrega alguns elementos a mais para o leitor decidir seu pacto de leitura: “Meu pai se chama Serge, ele me batizou Hervé Serge” (p. 45)¹²³. Eis a homonímia acompanhada do nome do pai.

¹²² Nesse mesmo texto surge o que será um dos temas preferidos de Guibert: o corpo, seu corpo, seu corpo infantil dominado pelo poder dos pais. Primeiro, o narrador se choca com o desejo que pode sentir pelo corpo jovem de seus pais. Depois, percebe que as fotos falam pouco ou quase nada sobre o corpo dele, do narrador. E que, chegada a puberdade, seu corpo desaparece. “La photographie, préalablement, revient bien à une tentative d'appropriation, d'encadrement du corps impubère, tout comme la maison, l'interdiction de sortir le soir, ou encore le lavage du corps par les parents jusqu'à un âge avancé. **C'est un corps qui doit se présenter à la photographie comme à l'examen médical**, un corps disponible dont le père peut à tout moment rendre compte” (p. 39, grifos meus). Tais temas serão explorados detalhadamente em *Mes Parents*. Mas nesse excerto se percebe a influência massiva da leitura de Foucault sobre o poder institucional da família e do Estado sobre os corpos docilizados. Guibert percebe naquela montanha de fotos em que aparece um corpo sem história, cuja história foi raptada pelos pais para servir de exemplo de algo, cuja sexualidade foi apagada – exatamente o que viria a se concretizar após a AIDS, de que testemunham alguns de seus últimos livros.

¹²³ “Mon père et ma mère s'étaient réparti mon corps, selon des limites bien définies. A ma mère mon corps le matin, lorsqu'elle me lavait et m'habillait, me forçait à chier et m'essuyait le derrière. A mon père mon corps le soir, lorsqu'il me déshabillait, debout sur mon lit, et qu'il me mettait mon pyjama” (p. 45). Aqui, surge não apenas o já importante *topos* do corpo do autor sendo possuído ou vilipendiado por

Importante lembrar: Guibert escreveu, até aqui, três livros nos quais surgem sua assinatura homonímica, repetem-se histórias de família e nomes e iniciais específicas. Mas não se trata de um *roman à clé*, de disfarçar o real (auto)biográfico com fórmulas romanescas. Como veremos, o específico literário dessa empreitada reside justamente na transparência, na repetição dessa transparência, na construção compartilhada (com o leitor) do método. Mas a noção de que o texto, pouco a pouco, substitui a tentativa guibertiana de transformar uma ideia em narrativa é forte e clara.

Um ponto crucial do segundo texto, *Premier amour*, em que o narrador conta sua relação de amor com fotos de autores de cinema, é o momento em que a transparência do método e a materialidade da escrita ganham um contorno concreto em sua obra (e, como pontua Boulé¹²⁴, Guibert o faz por meio de parênteses, como se fosse uma incursão do narrador em primeira pessoa sobre outro narrador em primeira pessoa, o que escreve): “Meu pai me acompanhou ao escritório de distribuição de Rank (eu me lembro dessa história hoje pois li no diário que a Rank fecha suas portas” (p. 19). Ali jaz a origem da história e é ela que ele compartilha com o leitor.

Outro texto parece ainda mais cabal. *Photo animée* oferece ao leitor o portal de um longo caminho para acessar a literatura de Guibert. Desde o nascimento de sua irmã, em 1951, e dele mesmo, em 1955, seu pai havia gravado filmes e tirado fotos. “Eu procurei saber como se constituía uma memória familiar, diferentemente com a foto e com o filme, e durante um fim de semana de Páscoa, eu voltei à casa de meus pais para simultaneamente examinar as fotos e ver os filmes” (p. 47). Não importa tanto a veridicidade do que é dito pelo narrador. O narrador, que já se assumiu nas pp. 39 e 45 como “Hervé”, divide com o leitor a estratégia de criação artística: “saber como se constituía uma memória familiar”. E como ele o faz? Revisitando os pais, com quem não vive mais (sabe-se disso desde o primeiro parágrafo do livro), e fuçando nos arquivos da família, em busca, sempre, de estímulos para narrativas suas.

Se pensarmos que, num texto anterior, o narrador já buscava possibilidades de histórias nas caixas de fotos de família, a riqueza desse compartilhamento de método (um método obsessivo e honesto) é ainda maior. Mesmo para um leitor não

outrem (esse já era o tema do primeiro livro), mas é cabal pontuar que tal trecho será retomado e escandido em *Mes parents* - a estrutura da descrição, porém, e mesmo o vocabulário é o mesmo.

¹²⁴ Ao analisar *Voyage avec deux enfants*, no qual os parênteses nos quais o narrador parece confessar algo além do diário ao leitor encontram-se em todo o livro, Boulé afirma: “Le lecteur a l'impression que le narrateur lui communique directement sa pensée ou bien la précise, qu'il déclare ses intentions romanesques, qu'il lui dit la vérité, qu'il spéculé, qu'il pose des interrogations” (2001, p. 118).

retrospectivo, a sensação de dividir com um jovem autor o tatear de um método de escritura que pode se desenvolver em algo maior não pode passar despercebida. É essa a riqueza da literatura de Guibert até aqui: o leitor não está acompanhando uma autobiografia no sentido teleológico de uma narrativa construída para contar uma história sobre a identidade de alguém que diz “eu”. Ele acompanha, paulatinamente, um protagonista que conta como faz e refaz uma espécie de arqueologia da memória, sua e de sua família, em busca de estímulos que produzam narrativas. Ele não domina o gênero, ele o tateia; ele não domina sua memória, ele a escava onde pode; e ele não esconde as engrenagens de seu processo de criação, antes o contrário.

O narrador então descreve suas “lembranças confusas” dessas sessões de cinema em casa: sons, odores, lembranças visuais e, claro, trechos das histórias: nascimentos, viagens, casamentos, com suas datas e referências geográficas, que constituíam, juntos, na materialidade daquela “dúzia de bobinas”, o “filme familiar” (p. 48). E descreve o momento em que obriga pai e mãe a reativar o projetor esquecido e rever tais filmes, para desespero de ambos. Para o narrador, era apenas uma pesquisa, que ele então “retranscreve aqui” (p. 49), no texto. Pesquisa tipicamente autoficcional, eticamente duvidosa, se nos ativermos aos comentários angustiados dos pais que o narrador transcreve. Para o narrador homônimo, tal material (auto)biográfico é um material qualquer, que merece ser editado, reapropriado, repetido.

O próximo texto merece um exercício distinto. Em apenas 31 linhas, o narrador conta como reagrupou, numa pequena caixa de papelão, todas as fotos que tinha de si mesmo e que ainda não havia rasgado (p. 66). Tanto um leitor que tenha acompanhado Guibert de forma cronológica ou, inversamente, tenha chegado a esse livro a partir do fenômeno mediático do fim de sua vida, defrontar-se-ia com um *topos* de auto-arqueologia condensado numa cena definidora: o autor-narrador-personagem segurando uma caixa com todas as suas imagens restantes ao longo do tempo. Ele diz que teme mostrá-las aos outros – não quer se visto como narcisista e tampouco entregar “de uma só vez tantas informações sobre si mesmo” (idem).

Enfin je décidai de faire un album, comme on fait dans les familles, ou plutôt **un book d'acteur (mais comme acteur de ma vie)**, un album célibataire. J'achetai un grand album relié aux feuilles épaisses de Canson noir et j'attachai les photos avec des coins, dans ce qui me semblait être leur chronologie. Avec cette impression de m'adonner à une occupation malsaine et funèbre, j'étais attentif aux transformations de mon visage **comme aux transformations d'un personnage de roman qui s'achemine lentement vers la mort** (pp. 66-67).

À parte a beleza da cena, sobretudo dado seu caráter minimalista, o texto parece um exercício paciente, ainda que masoquista, de organizar as representações de si em busca de uma teleologia não apenas centrada na morte – mas em busca de uma narrativa: o tema, aqui, é a busca de um estímulo autobiográfico para a escritura, uma conjuração do corpo, da memória. em busca de uma história para se escrever¹²⁵. O narrador se vê como personagem de um romance que é sua própria vida.

Um exemplo bastante concreto sobre o que temos chamado até aqui de materialidade e transparência é *Les photos préférées*, em que o narrador diz que pensou comprar certas fotos de artistas famosos para trazer para sua obra:

J'ai même pensé les acheter avec l'argent que me rapporterait **ce livre**. J'ai même pensé les incorporer au livre, mais **au fur et à mesure que j'avance**, elles deviennent étrangères à **mon récit**, qui devient vraiment un négatif de photographie. **Il parle** de la photo de façon négative, il ne parle que d'images fantômes (...) **Il devient aussi comme une tentative de biographie par la photographie** (...) Elles passent dans mon histoire, elles s'y cognent et parfois elles s'y installent, mais elles ne seront jamais à moi. (pp. 123-124, grifos meus).

Em termos de recepção, o nó mimético é total: o narrador (que o leitor identifica, nesse ponto, ao autor, não só pela homonímia, mas pelo jogo entre ela e as referências ao processo de escrita acima mencionados) diz que pensara em comprar tais fotos com o dinheiro do livro que o leitor, em tese, comprou e as incorporar ao próprio livro. Impossível oferecer ao leitor um pacto de leitura mais incestuoso.

Uma lógica de pesquisa de material narrativo¹²⁶ que se reforça no texto seguinte, onde o narrador pensa a relação de um escritor, como Goethe, com seu jornal íntimo, as viagens e a imagem (para ele, quase fotográfica em essência) que será transformada em descrição realista. Tanto o diário como a carta, diz, são escrituras de uma mesma textura, de uma mesma imediatidade fotográfica: “É o traço mais recente da memória, por pouco memória: como qualquer coisa que parece ainda vibrar sobre a retina, é uma impressão, quase um instantâneo. É uma escritura bruta, que não suporta o retoque, e que suporta mal o trabalho de reescritura” (pp. 74-75).

¹²⁵ À p. 71 surge T. Se pensarmos que esse é o terceiro livro de Guibert, é a primeira vez que um nome abreviado surge, como se extraído diretamente do diário íntimo. T. o recrimina por tirar certas fotos, ao que o narrador responde: “n’as-tu pas compris que pour écrire ce texte sur la photographie, il m’est nécessaire de me mettre dans la peau d’un photographe? ” (p. 72). “*Ce récit* sur la photographie” é justamente o livro que o leitor tem em mãos.

¹²⁶ Ao analisar suas fotografias preferidas, o narrador diz: “Sur ces têtes dignes et juvéniles il me semblait que je pouvais monter un roman” (p. 121).

Tanto que, diz Goethe, ao olhar o jornal de viagem, ele não quer mudar nada, já que tais páginas trazem a primeira impressão, preciosa, “pois é a vida verdadeira” (idem). Aqui, num livro escrito em 1981, jaz boas pinceladas do que seria a poética autoficcional de Guibert. Sua relação com a escrita “bruta”, com o valor de “verdade” da primeira impressão deitada ao jornal ou à carta, sua dependência artística de uma estética do imediato, não apenas como gênero textual, como cadência de palavras, mas como contrato de sinceridade com o leitor, mesmo que o leitor seja um amigo ou ele mesmo. É essa “retranscrição quase imediata” do cotidiano do escritor, “à medida que ele vive”, que Guibert vê em Peter Handke (p. 77), e que ele parece estar descobrindo nesse momento. Em *Mausolée des amants*, Guibert escreveria:

Le récit de la mesquinerie, dans sa forma réécrite à partir du journal, n'est plus derrière moi qu'un mauvais souvenir, un cas d'intoxication (l'admiration de Handke me poussant dans cette **mise en écriture photographique du quotidien, insensée parce qu'infinie**). *Le récit de la mesquinerie*, dans sa forme définitive, ne sera plus que la transcription brute du journal, **l'histoire du ratage du roman**, de ce cas d'intoxication, de mimétisme (2001, p. 43, grifos meus).

“A história da falência do romance”¹²⁷ e a “escrita fotográfica do cotidiano” se colocam claramente, no diário, como projeto de literatura. Sobretudo se tomarmos o último subtítulo do volume, *L'image cancéreuse*, onde o narrador conta que roubou uma imagem de um rapaz desconhecido na casa de alguém e a manteve consigo, como única foto, sobre sua escrivainha, durante anos. Até que a imagem começou a se

¹²⁷ O primeiro texto de *L'image fantôme*, que dá nome ao volume, traz em si o germe de um dos *tópoi* mais presentes na obra guibertiana: a narrativa que poderia ter sido e não foi – e por isso, de forma distinta, ela é. O texto começa situando o leitor: o narrador, em primeira pessoa, tinha então 18 anos e visitava os pais que viviam em La Rochelle, quando decide tirar fotos da mãe com um novo aparelho comprado pelo pai. O filho decide ficar à sós com a mãe, já que o pai a enquadra numa estética e numa camisa-de-força moral que não a permite se mostrar genuinamente. Ele então prepara um ambiente ideal, em termos de luz e direção de arte, muda o cabelo da mãe, escolhe sua roupa, deixa-a à vontade. E faz a sessão de fotos. Ao revelar o filme, descobre que ele segue virgem. “Et **le texte n'aurait été si l'image avait été prise**. L'image serait là devant moi, probablement encadrée, parfaite et fausse, irréaliste, plus encore qu'une photo de jeunesse : la preuve, le délit d'une pratique presque diabolique. Plus qu'un tour de passe-passe ou de prestidigitation : **une machine à arrêter le temps. Car ce texte est le désespoir de l'image**, et pire qu'une image floue ou voilée : une image fantôme...” (pp. 17-18, grifos meus). Essa máquina de parar o tempo é justamente o oposto da máquina de repetição temporal que a literatura guibertiana põe em marcha. Se as fotos tivessem sido tiradas com sucesso, diz o narrador, o texto jamais existiria. Claro, isso não é exatamente verdade – se Guibert transformou tantas fotografias antigas em trechos importantes de sua obra (*Mes parents*), ou tantas fotografias tiradas por ele em contextos de pesquisa jornalística (*Vices*) ou mesmo na reencenação de *Le désir d'imitation*, que encerra *Les aventures singuliers* – em textos, por que não o faria com essas? Dizer que o texto surge da falência da imagem em potência é uma provocação narrativa, é dizer ao leitor que ele tem, ali, no livro em mãos, não apenas acesso privilegiado a uma pérola que brotou de um acaso que fez o autor sofrer, mas que ele ouviu a verdade sobre a história na voz do próprio autor que a viveu e que a verteu em texto justamente por isso. É uma *ruse*, um jogo.

degradar, e ele passou a acompanhar “a marcha da doença” (p. 167). Tal decadência é, em essência, narrativa (o mesmo é feito com o câncer, real, da mãe em *Mes parents*, com seu corpo em dissecação em *La mort propagande*)¹²⁸. Ele então decide queimá-la, enterrá-la, mas desiste, levá-la para sua cama, ela habita seus sonhos. O narrador não quer, afinal, interferir no destino da imagem que tanto resistiu às suas investidas (p. 167). Até que ele decide colá-la sobre sua pele. Ao retirá-la, a imagem fora transferida a seu próprio corpo. A imagem estava curada.

A fixação pela apreensão do momento (*escritura fotográfica*) faz do diário o único material de escrita possível. A memória já é ficção, ela dá a forma ao que o autor vê como fato, como átomo de uma molécula que se expandirá para qualquer lado pela escritura. Por isso, ele reafirma a materialidade do ato de escrita¹²⁹, a transparência no processo de escrita, as origens desse material autobiografemático e a dimensão fenomenológica do corpo autoral, que se expande na voz do autor-narrador-personagem, na experiência física e moral que é vivida pelo dono dessa voz – descrita com signos que fazem parte desse vocabulário, dessa gramática do estar no mundo.

Pode-se ainda pensar em um minimalismo temático maturado pela repetição e pela iteração, sobretudo se levarmos em conta a diacronia narrativa. Em sua definição de autoficção¹³⁰, Blanckeman (2001, p. 119) teoriza sobre “um projeto existencial” que faz a narrativa aderir, “até se perder, nas experiências da vida cotidiana” (p. 118). “A narrativa se abre aos dejetos do cotidiano ,que ele retrabalha até lhes tornar significativos, por um sistema de repetições, de confrontações, de aglutinações”. Esse sistema de repetições que rediz a todo o tempo a essência real de sua origem como fato para retrabalhá-la de forma narrativa – e isso de forma transparente, metarreferente – parece fundamental à empreitada autoficcional guibertiana¹³¹. Da relação conflituosa com a imagem fotográfica, Guibert criou sua “escrita fotográfica”.

1.2.2 *Les aventures singulières, Voyage avec deux enfants, Mauve le vierge*: escrita missivística, escrita diarística, nouvelles

¹²⁸ “Depuis toujours, bien avant le SIDA, j'ai cherché la maladie avec fureur”. Globe, 1992.

¹²⁹ O próprio Guibert disse ter a impressão de viver uma “vida dupla”, já que é no ato da escrita que surge “cet étrange rapport qu'il y a entre l'expérience et l'écriture”. IN: “Hervé Guibert et son double”. *Le nouvel observateur*, entrevista concedida a Didier Eribon, 18-21 de julho de 1991.

¹³⁰ Trabalho que “suppose l'éviction de tout réflexe hiérarchique, esthétique ou moral” (2001, p. 119).

¹³¹ Mais à frente, veremos como essa dimensão minimalista da temática guibertiana (ligada à transparência e à materialidade da escritura), liga-se também a uma negação do romance como gênero e à eleição da escrita fragmentária e a apropriação da fórmula diarística como escritura ideal.

Publicado em 1982 em volume, *Les aventures singulières* é composto por nove textos, seis dos quais haviam sido publicados na revista *Minuit*. Tematicamente, o volume se compõe de historietas (*nouvelles*)¹³² que entrelaçam vários dos lugares-comuns da escrita guibertiana até o momento: a fotografia, a viagem, a carta, o caderno, o amor e o desejo sexual e, de forma mais ampla, a pulsão de verter toda e qualquer experiência em escrita.

Lettres d'amour, primeiro dos textos, começa com uma epígrafe de Flaubert bastante sugestiva: “Crendo que as palavras haviam um poder efetivo” (p. 11). O narrador fala então de “desejo de enganação, desejo de perda, luto por T” (idem). E define o projeto literário do texto em questão: “Durante um mês, eu escrevi a A. uma carta por dia” (idem). Não sabemos ainda se a ideia de um texto literário era anterior ou posterior à escritura das cartas. O narrador decide impor-se uma abstinência completa de qualquer sensação que lembre o desejo sexual, como se fosse parte desse “luto por T.” Ao mesmo tempo, tenta escrever.

Incapaz de levar à cabo suas “proposições romanescas”, diz, o narrador se perde entre os detalhes materiais de uma obra, de “fantasmas de livros” que não se efetuam¹³³. Lendo biografias de escritores, ele imagina que é a sua própria biografia que se escreve em filigranas nos volumes que lê. Um leitor audaz pensaria que, de fato, toda obra de Guibert é uma autobiografia em filigranas – mas o movimento, aqui, parece ser mais específico: através da correspondência, sobretudo essa, forçada, solitária (A. não responde as cartas durante muito tempo), o narrador cria um esforço de escrita que se converte, aos poucos, para ele mesmo, em literatura. O texto segue com tais cartas numeradas, todas iniciadas pela inicial A. As cartas se dirigem, claro, a um “tu”:

2) A. Est-ce que je pense, en écrivant ce nom, à toi? Donc la première lettre était une lettre d'amour. Je t'écris de nouveau sans avoir eu de réponse, puisque c'est comme un soliloque, un emportement (p. 13).

¹³² As formas breves, em aberta alusão a JOLLES (1976) (no caso, as *nouvelles* e *récits* curtos, acolhem perfeitamente a linguagem diarística, assim como a iteração autobiografemática e, mais especificamente, essa dialética entre vida e escrita. Elas oferecem ainda um espaço de autofabulação (no dizer de Collona) e de radicalização temática (como pensa Blanckeman) mais eficientes que um longo romance. Se pensarmos a presença do autor-narrador-protagonista em cada uma dessas historietas marcadas pela forma do discurso de verdade (a carta, o diário), podemos estar certos de navegar com ele toda uma série de vidas em potência.

¹³³ “Je lançais des **propositions romanesques**, mais ma tête ne s'attelait à rien, à aucun enchainement, aucune minutie : les idées de titres et de sous-titres, et de couvertures, même de typographies s'entrechoquaient, j'avais de **fantasmes de livres**, mais l'écriture s'arrêtait court. Je lisais de biographies de grands écrivains et par moments mes yeux se dédoublaient de caractères imprimés **pour composer, en filigrane, ma propre biographie**” (p. 12, grifos meus).

O narrador conjura uma fotografia de A. e se questiona sobre como, ao encontrá-lo, já não fará sentido o que está escrevendo; diz que “o empurrão amoroso corresponde sempre a um empurrão de escritura, ou de fala” (p. 15) – para ele, não existe escrita sem amor ou amor sem escrita, sobretudo na diligência cotidiana do diário e da carta. E dá pistas da relação de mão-dupla entre a escrita missivista e a vida que se cria nas próprias cartas: “Me parece que a todo momento eu poderia pegar uma folha para te escrever, e a carta seria ininterrupta” (p. 16). A carta cria um espaço de escritura específico, “ininterrupto”, e, sobretudo, um espaço de escritura a respeito da escritura das cartas, espécie de autorreferencialidade eterna que se transforma no próprio movimento da escrita. O narrador diz a A.: “eu não poderia te falar sobre algo que não a escritura dessas cartas, pois elas tomam todo meu tempo” (p. 16)¹³⁴.

Na décima carta numerada, o narrador menciona que em breve se dará a chegada tão ansiada de A. e diz que tal carta sequer chegará a suas mãos, já que ele já está em trânsito. Quanto importa a leitura pelo destinatário? Pouco, se o projeto em questão for um projeto de escrita de si que não depende exatamente da resposta, do diálogo, mas sim da provocação a um leitor imaginário — um “tu” sub-reptício que se aloja no processo de escrita e a quem se dirige, indiretamente, o rol de explicações sobre a materialidade da empreitada.

Les lettres suivies d'un point désignant les personnages seraient comme de chiffres, des propositions arithmétiques : les termes moraux d'une règle de trois, H., T. et A. L'enveloppe des dernières lettres n'était plus marqué que de cette lettre A., suivi d'un chiffre, 4, signifiant que c'était la quatrième lettre sans adresse que je ne pouvais lui envoyer. Et à force de n'avoir pas de réponse, l'écriture redevenait égoïste, se récupérait, repassait sur de grandes feuilles blanches non datées, sans un prénom qui les ouvrit, et le tu passait au il, le je restait (p. 20, grifos meus).

O narrador fala em personagens, mas o leitor contumaz de Guibert já conhece T. e o próprio H. já se identifica ao narrador-autor. Aqui, porém, em cartas que talvez jamais sejam lidas, pouco importa o regime de verdade atribuído a esse “eu”, esse “tu” ou mesmo esse “ele”. Assim, por falta de resposta, de diálogo, na correspondência cotidiana o “tu” vira “ele”, a carta se transforma numa espécie de diário, espaço de escritura – que não deixa de ser, a seu modo, literária, já que perde a utilidade mais imediata da escrita e ganha ares de uma escrita literária fotografada a cada momento em seu próprio devir. Ao transformar o que o narrador pensa, e sente por A., em escrita

¹³⁴ Quem escreve essas cartas? Quando a mãe do narrador separa em caixas seus objetos para a mudança, ela escreve sobre elas: “H., personnel”. A homonímia autor-narrador se completa.

missivística, não teria o próprio narrador vivido a experiência, por meio da escrita, de um amor real? Escrita e a vida mais uma vez se confundem, inseparáveis.

As cartas então “se empilham sobre a mesa” (p. 21)¹³⁵, ele escreve o nome de A. nos envelopes, ele não mais os guarda, ele pensa em relê-las todas, A. não o visita, não passa endereço, não telefona e as cartas se transformam na única vida que ambos vivem juntos (na experiência, claro, do narrador e, logo, do leitor). Quando A. finalmente vem visitá-lo, o narrador vira os envelopes com as iniciais para baixo, mas dispõe em evidência seus “objetos de escritura” (p. 23), como se dissesse: “depende de ti que eu retome essa caneta e volte a escrever” (idem). Afinal, ele é um “rapaz de escritura” e é preciso “seguir amando a todo custo” para que a escritura nunca termine (idem). Assim, o narrador parece querer cobrir todo o vasto campo de possibilidades existenciais, fenomenológicas, ontológicas que a escrita íntima, seja na carta ou no diário, permite à sua escrita e, logo, à literatura como projeto de escrita de si.

Ao reencontrar A., o narrador (H.) descobre que não mais o ama e dele ouve reprimendas em relação à sua insistência missivista. Mas como ele se sente usado por A. (que deixa sua bagagem no apartamento do narrador sem que sequer um beijo tenha sido trocado), quando A. pede as malas de volta, H. o informa que só o fará quando todas as cartas que ele recebera de H. forem devolvidas. “Uma troca se impunha” (p. 26) e não deixa de ser digno de nota que, sem que A. entregasse tais cartas, o início do texto não seria possível. Devolver tais cartas é parte do projeto literário em questão – até porque o amor de verdade se encontra nos textos e não na vida real. Para completar o circuito autoficcional, o narrador retorna a T. (por quem mantinha luto enquanto seguia o celibato com A.) e conversa sobre o destino do que, a essa altura, já se mostra como o texto que o leitor tem em mãos:

Ces lettres, j'allais les donner à T. Il serait la première personne à qui je lirais **ce texte**. De nouveau, j'aurais du plaisir à lui dire quelque chose. Nous discutâmes d'un titre. "**Lettres d'amour**" ne lui plaisait pas. Je proposai : "**le, ou les dépôts inconsiderés**" (p. 28, grifos meus).

“Ce texte”, esse texto, é então formado, em parte, por essas cartas que ele recebeu de volta pelas mãos de Simone, namorada de A. (p. 29). O título que se discute dentro do texto é o mesmo dado ao texto na impressão real. E o objetivo, por fim, também é debatido: T. diz que H. não deveria implicar T. (no caso, *noircir*, sujá-lo),

¹³⁵ Há outros exemplos do papel certeiro que a materialidade das fontes escritas do texto deixa sobre o leitor: à p. 27, o pote de tinta está vazio, a pluma aspira a última gota de tinta.

mas apenas a si próprio. Ao que ele responde: jornalista pago por artigo, ele deveria retomar tais cartas para com elas fazer uma novela, uma escrita que desse dinheiro (p. 29). É exatamente o que faz Guibert, publicando tal texto na *Minuit*¹³⁶.

No último parágrafo, H. confessa que, ao encontrar A. e Simone e reaver as cartas, ele já não sentia nada por A. Teria sido, de fato, A. apenas um pretexto para a escritura? Teria sido esse amor à distância, alimentado por cartas não respondidas e, em parte, sequer enviadas, apenas uma experiência sentimental necessária para a construção (“maquiavélica”) de um texto? *Lettres d'amour* é um exemplo quase didático, ainda que embrionário da potência estética da autoficção como gênero, para a leitura, e como processo, para a escritura – e, em última instância, como dialética inexorável entre vida e escrita que se traduz numa experiência sensória indissociável.

O título do volume também não é menos feliz nesse sentido: outros textos traduzem diferentes aventuras singulares, não apenas no campo do vivido, mas no espectro do escrito enquanto e porque vivido¹³⁷. Não à toa, ele se vê como “um personagem marcado por uma maldição” (p. 47), e escreve todos os dias a Yvonne (esse é o nome da editora de Guibert no *Le Monde*), que responde com uma provocação assim traduzida pelo narrador: “Yvonne me disse que eu precisava viver as situações para escrevê-las, como por honestidade” (p. 49)¹³⁸.

O último texto, que encerra o volume, *Le désir d'imitation*, reveste-se de algo novo. Escrito em primeira pessoa, o texto começa com o narrador em trânsito rumo a R. Ele não leva seu indefectível diário, onde tudo anota (anotações essas que são depois transcritas nos romances, como já sabemos a essa altura), com medo de “que ele seja lido” (p. 91), o que já indica certo caminho novo rumo à ficção. No trem, ele lê *O vermelho e o negro*, de Stendhal, fixando-se no prefácio, onde descobre: Stendhal se inspirou em um *fait divers* real para escrever a história do romance, sobretudo o assassinato que nele ocorre. E conclui: deveria matar essa mulher que o convocara a sua casa, era o “objetivo da viagem”.

¹³⁶ Uma última frase atribuída a T. merece consideração: “T. supputa que A. avait été **une victime : cette écriture était une construction machiavélique** dont il n'avait été, malgré lui, que **le prétexte**” (idem, grifos meus). Fala-se em vítima, indiretamente em traição (construção maquiavélica) e vampirismo, temas que marcarão a escrita madura de Guibert e que já jazem, aqui, como signos escancarados de um processo de escrita e defesa (indireta) da ontologia dessa escrita. Retomaremos tal análise mais à frente.

¹³⁷ Em *Le baiser à Samuel*, o narrador viaja a Florença (abandonado na última hora por T.) e reflete sobre seu narcisismo e seu desejo por outros homens – tema que retornará várias vezes à sua obra. Em *Surtainville, le 13 octobre*, novamente em viagem, o narrador pensa “à ces comptes rendus de la vie d'un voyageur, d'un solitaire” (p. 41), frase que bem poderia descrever boa parte de seus escritos.

¹³⁸ Uma frase que poderia ter saído da boca de Christine Angot, num livro ou entrevista qualquer.

O fatalismo fantasioso do narrador aqui foge do tom das histórias precedentes, ainda que se aproxime do grau de invenção dos textos de *La mort propagande*. Não só ele segue lendo o romance de Sthendal como não menciona qualquer ato de escrita (algo raro em Guibert). Descrições detalhadas sobre a cidade, sobre a casa da atriz, menções aos filmes (p. 99) que ela estrelara (o que serve ao leitor como pista para identificar a identidade real), enfim, o retrato da decadência da grande dama do cinema é pintado de forma eficaz, sob o signo do assassinato em potência – aos poucos, o desejo de efetua-lo reaparece e cresce (p. 109).

Quando o narrador, incomodado com a tagarelice da atriz, confessa seu desejo de assassiná-la, ele fala em “mon scénario”, seu roteiro. Aqui, ficção e vida real se mesclam de forma anunciada – como se o narrador precisasse seguir o conselho de Yvonne dezenas de páginas antes: viver para poder contar de forma honesta, cerne de um projeto autoficcional. Nenhum assassinato acontece. Mas o texto trata de forma clara e bem-sucedida o jogo entre ficção e realidade.

Para Boulé, o texto anuncia “o jogo entre verdade e mentira que se tornará uma das características da obra de Guibert” (p. 109). Ele se cerca de signos curiosos: o narrador não traz seu diário, ele se apegando ao prefácio de Sthendal¹³⁹, ele reflete sobre a possibilidade de que um romance surja de um fato real a ponto de imaginar-se na obrigação de seguir os passos do personagem do livro. Para Boulé, o autor buscava um caminho para escrever um verdadeiro romance no sentido realista do termo.

Il semble que Guibert ait trouvé la voie à suivre. **Partir de la vérité ou d'un fait divers réel pour ensuite faire quelques écarts mensongers** ; inventer des personnages autres que lui qui ne soient pas secondaires. On a ici à l'état embryonnaire les “romans” de Guibert. Se dégage de ce livre un véritable désir de fiction qui pour la plupart des textes n'est pas réalisé (2001, p. 101, grifos meus).

Guibert provavelmente buscava escrever romances mais próximos ao que o gênero consagrado demanda dos escritores, até por pressões editoriais, como ele mencionaria em entrevistas, mas a despeito da “intenção do autor”, o que surge para o leitor é justamente um processo cuja riqueza está em sua transparência, em seu diálogo aberto com quem segue as pistas de um gênero tão específico quanto difícil de delinear: a autoficção – e, aqui, no caso das *nouvelles* de Guibert, escritas para serem publicadas

¹³⁹ Identificar a inspiração é parte do processo guibertiano, como veremos com Thomas Bernhard.

em revistas como *Minuit*, elas ganham uma configuração que não deve nada para um romance de tipo mais tradicional.

Badir (1998) dirá que alguns dos romances de Guibert publicados pela editora fazem parte do que ele define como “naturalismo fantasmático”¹⁴⁰, corrente pouco anterior ao “minimalismo”¹⁴¹ que ganhará espaço na editora a partir dos anos 1980, quando Guibert ainda publicava na casa. Não quero encaixar Guibert no rol de escritores minimalistas da *Minuit*, mas sugerir que certa “consciência histórica”, como diz Badir, e certa “estética minimalista” faziam parte da cena em que Guibert circulava. E que, fosse ou não a intenção final de Guibert escrever textos curtos com histórias simples e muitas vezes repetidas, calcadas na transparência do processo de escrita em gestação e numa escrita de si marcada pela homonímia mais ou menos identificável, tal empreitada ganhava uma acolhida, digamos, institucional.

Ao analisar a obra de Jean-Philippe Toussaint, à época um escritor minimalista de *Minuit*, Badir menciona a escrita em fragmentos, em oposição a uma linearidade tradicional do romance realista; seu uso de parênteses como *clin d'oeil* ao leitor; seu estilo satírico – ele poderia estar falando de Guibert. Me detenho sobre a questão não só por pensar que, sim, Guibert construirá um minimalismo à sua maneira (por exemplo, através de uma poética da missiva e do diário que nunca o abandonarão), mas porque creio que reduzir o Guibert de *Minuit* ao Guibert dos romances da *Gallimard* sob o signo da AIDS é ignorar sua especificidade.

“Guibert tem uma dificuldade imensa em ficcionalizar seu ‘eu’” (p. 100), diz, com certa razão, Boulé, mas daí a pensar numa noção linear de “transição” (idem) em seu projeto de escrita de si é exigir coerência demais de uma vida que se verte em literatura. O próprio Boulé dirá, quando analisa textos de Guibert que se referem a outros textos (no caso, *Ours*, texto de *La Pique d'amour*, e *Les lubies d'Arthur*) que, “até 1983, os textos de Guibert mais bem-sucedidos são aqueles em que ele exprime o processo de criação literária, mais que suas tentativas romanescas” (p. 137). Eu concordaria com a frase sem a data: Guibert escreve seus melhores textos quando expõe as entranhas de seu processo de criação literária, quando mostra como esse processo

¹⁴⁰ “Se voient ainsi publiés aux éditions de Minuit une lignée de romans modernistes qui expriment dans une littéralité exacerbée le rapport des sens et des fantasmes” (p. 2)

¹⁴¹ “Les impressions que donne le roman minimaliste de se contenter d’histoires extrêmement ténues et de descriptions incomplètes, de ne pas étoffer la psychologie des personnages, de varier peu les intrigues, d’être avares en rebondissements et, lorsqu’il y en a, d’en contenir les effets; et aussi d’employer un style laconique, des formules imparfaites (et d’explicitement leur imperfection), des fragments discontinus” (pp. 2-3).

está atrelado à sua vida, quando divide com o leitor de forma transparente (ainda que mantendo em suspensão o regime discursivo final, o equilíbrio indefinível entre verdade e ficção) como escreve sua literatura.

Poderíamos pensar tal procedimento como entrada inicial no campo de forças dessa literatura exposta (“littérature exposée”), termo bastante aplicado ao contemporâneo – mas num nível, digamos, “intramuros”, voltado ao conhecimento direto do leitor. Na definição de Rosenthal & Ruffel (2010), o termo se refere aos processos literários “fora do livro”, a ver, “essas práticas múltiplas (performances, leituras públicas, intervenções sobre o território, trabalhos sonoros e visuais) para os quais o livro não é nem um objetivo nem um pré-requisito”¹⁴².

Rosenthal & Ruffel pensam a autoficção mais corrente, essa que faz girar todas as engrenagens do campo literário contemporâneo em seu cruzamento com o universo do espetáculo midiático. Aqui, em 1982, nossa análise está nos primórdios dessa tecnologia. Mas o que Guibert faz no próprio livro é também um tipo de exposição do processo literário – e é justamente essa exposição do gesto de escrever que, sob o signo de uma literatura do testemunho da escrita de si, afiançado pela homonímia e pela história de vida repetida, o que se tornará sua marca e sua distinção iniciais. Ao oferecer ao leitor o passo a passo de seu processo de escritura, ao abrir as janelas de seu laboratório de produção de escrita à luz do dia, Guibert tece uma poética da transparência e da materialidade que nunca o abandonarão¹⁴³.

E essa poética ganha sua força justamente a partir da escrita missivística (com ou sem destinatário em vista) e da escrita diarística, com a qual a anterior acaba se confundindo. O narrador precisa de um leitor, imaginário ou não, acompanhando cada palavra que escreve, numa espécie de *voyeurismo* por procuração, por meio do qual ele

¹⁴² Ou seja, todo expediente que permite mostrar ao leitor o gesto criador em si e não apenas a obra. Em suma, seria às práticas de intervenção social e performance nas quais o corpo e a voz do escritor participam, criando uma espécie de topografia da presença do autor e de exposição do gesto literário, que essa literatura exposta se volta. Rosenthal & Ruffel pensam a autoficção mais corrente, essa que faz girar todas as engrenagens possíveis do campo literário contemporâneo em seu cruzamento com o universo do espetáculo midiático e as novas tecnologias sociais. Retomarei a noção de “literatura exposta” no sentido tradicional de Rosenthal & Ruffel ao falar dos livros de Guibert publicados sob o signo da AIDS e envoltos na relação espetacular de sua presença na televisão. Veremos então como a presença do autor migra desses signos de transparência no processo de escrita e de materialidade do ato da escrita – ou seja, do corpo propriamente romanesco propriamente dito – para o corpo autoral espetacularizado pela mídia. Guibert de fato adentrará esse território “fora do livro” (arrisco dizer que ele será, inclusive, um dos primeiros a bancar uma intermedialidade e uma intertextualidade fora do comum à época em que publicou *À l’ami*, por exemplo com o filme *Le puer ou l’impudeur*).

¹⁴³ Nem quando ele passa a inserir, com mais frequência, esses nacos de fabulação que suspendem o estatuto ficcional da narrativa e enganam, digamos, o leitor (consciente do *leurre*, a seu jeito).

se sente exposto, nu, em seu processo de verter memória, experiência e observação em escritura. Na lógica da escrita guibertiana, o autor-narrador-protagonista precisa estar exposto ao olhar do outro desde o momento em que a experiência ganha o papel, seja na carta, no diário, na caderneta. A escrita sempre há de refletir e denunciar o momento em que o signo faz uso da linguagem para se reproduzir em frases num manuscrito.

Interrompo a cronologia para analisar um tipo de escrita (as *nouvelles*) que Guibert não retomará e pensar como a história curta, marcada pelo tema do *inachevé*, da incompletude, ou do *échec*, da falência em levar a cabo um projeto inicial, acaba, de forma metonímica, referindo-se à toda obra guibertiana.

Mauve le vierge (1988) se insere na mesma categoria de escrita que *Les aventures singulières*¹⁴⁴. No primeiro dos textos, que dá nome ao volume, temos um protagonista cuja história é narrada por um narrador onisciente, que se apresenta como biógrafo de Mauve (p. 16). Vale mencionar o trecho em que Mauve acorda de um sonho e se vê na urgência de pensar um “plano para contar essa história” (p. 20), cujos elementos “se confundem com outro sonho mais banal que o apaga. Ele perde a história” (idem). Um leitor que acompanhe Guibert estará acostumado com histórias que se perdem a caminho do romance ou um registro idealizado e nunca completado.

São histórias interrompidas, apenas entrevistas, ceifadas por uma derrota que é exposta ao leitor em seu processo: são contadas em migalhas, como as que surgem de um sonho, de uma visão, de um diálogo entreouvido, de uma espécie de hipotipose de cenas do cotidiano. Em alguns casos, a impressão é que tais excertos são simplesmente recopiados de um diário sem ficcionalização posterior; em outros, a migalha do real é ficcionalizada, geralmente de forma hiperbólica e fantasiosa, como num conto de fadas, muitas vezes pervertido sob um tom de violência e escatologia – algo que Blanckeman (2001) chamaria de “impostura romanesca”: radicalizar uma história real, falsificando sua simplicidade enquanto se testa, narrativamente, sua potência.

¹⁴⁴ Boulé afirma, inclusive, que parte desses textos contidos no volume de *Mauve le vierge* foram escritos e publicados anos antes de sua publicação em volume em 1988 (p. 190). Não deixa de ser curioso que, após publicar dois romances onde o *je* guibertiano quase desaparece, fazendo apenas uma pequena incursão autobiográfica (*Des aveugles*, 1985, no qual o narrador guibertiano surge em primeira pessoa no fim), ou nem aparece de todo (*Vous m'avez fait former des fantômes*, 1987), e um livro (*Mes parents*, que Boulé classifica como *roman faux* e que, na minha visão, trata-se de uma autoficção *stricto sensu*), Guibert faça publicar um novo conjunto de *nouvelles*, de pequenos contos à sua maneira. Tudo leva a crer que Guibert desejasse “desovar” uma série de textos (muitos dos quais seriam genericamente filiados às *nouvelles*, ou que, no Brasil, chamaríamos de crônica).

A pergunta a fazer é: tal literatura por vir é um atestado de uma falência em alcançar um projeto romanesco ficcional completo, segundo as regras (do senso comum) de certo pacto romanesco, como pretende Boulé? Ou poderíamos pensar que tal literatura por vir se encontra à vontade em seu projeto de escrita de si ao atender ao que autores diversos têm chamado de “pacto autoficcional”? Tal literatura por vir, que existe em sua incompletude e na denúncia de seu processo “falho”, não é uma falência, creio, posto que o leitor acompanha o caminho, o processo, o passo-a-passo transparente que se perde em dúvidas estatutárias e *leurres* e acaba por oferecer um percurso esteticamente potente, posto que movediço e aberto.

Vale focar no volume em questão, em busca dos elementos já tradicionais do pacto autoficcional que vai se desenhando e reafirmando ao longo dos anos com as sucessivas publicações de Guibert. Por exemplo, a quarta capa do volume, aqui, tem um papel fundamental para alimentar essa indefinição genérica e, a título de provocação, incitar a buscar do autor no narrador e nos personagens:

Les curieux personnages de ces récits ne seraient-ils pas chaque fois **Hervé Guibert, ayant changé ses identités pour mieux se déguiser**, en homme vierge, en amoureux fiévreux, en victime d'un tremblement de terre, ou en disciple du grand philosophe qu'il accompagne jusqu'à la tombe? Ce n'est pas tout à fait sûr, puisque trois portraits de femmes se dessinent aussi dans ces pages (...) **Dans ce livre, Hervé Guibert exprime sa volonté de tout dire, sur lui et sur les autres, ce qu'on pense et qu'il ne faudrait pas, et parfois même un peu plus que la vérité** (grifos meus).

Claro, por mais que um paratexto assim provavelmente jamais fosse publicado sem anuência do autor, a escrita e a publicação se devem sobretudo a uma visão editorial, de um editor que pretende “vender” o autor¹⁴⁵. Para o leitor comum, tal paratexto reforça a mesma ação que pontuaremos em breve em *Mes parents*: tal provocação estatutária, que faz escárnio de qualquer definição de gênero, acaba por embeber, retrospectivamente, todos os narradores dos livros anteriores numa entidade autoficcional única. Afinal, o estilo, a escrita, os elementos autofissionais (como a homonímia, a profissão do narrador, suas questões físicas, a máquina de escrever do avô) são os mesmos.

Atendo-se ainda a *Mauve le vierge*, podemos ver nas referências que o narrador faz como um piscar de olhos ao leitor: em *Mémée Nibard*, o filho da personagem trabalha como açougueiro no local onde o pai do autor era veterinário – um narrador

¹⁴⁵ O que veremos de forma contundente com Christine Angot na parte II desta tese.

em primeira pessoa também surge no fim desse relato. No texto seguinte, *Papier magique*, o narrador em primeira pessoa conta a aventura vivida com seu amante Fernando e dois irmãos, Donatus e Uriel:

Je pris cinq pages de notes pour un récit qui j'appellerai, je ne m'étais pas encore décidé, "Sur quelques instants de grâce" ou "Observation rapprochée". (...) Davantage que **ce récit, c'était une lettre que j'avais envie de lui écrire** (pp. 78-79, grifos meus).

Mais tarde, ele diz: "De volta a Paris, em pus na cabeça que devia escrever essa história" (p. 81). *Ce récit*: mais uma vez a literatura de Guibert se faz da intimidade do suposto real oferecido ao leitor de bandeja, acompanhada da intimidade em compreender o processo que faz verter o real em um texto, ou seja, essa transparência de que já falamos, assim como da materialidade que essa transparência permite. "Mais uma vez, eram as cartas que todo dia eu imprudentemente lhe escrevia que tomavam conta da história" (p. 82). Não só são "as cartas a verdadeira narrativa" (idem), como é o processo de vertê-las de forma aberta em outro texto o que Guibert oferece.

O leitor sabe onde o narrador viveu cada experiência, como registrou os elementos narrativos, qual a intenção desses registros, e como a história que ele crê conhecer por completo migrou de uma anotação, uma carta, um diário, para o volume que se pretende ficcional. A despeito da decisão final sobre o estatuto do texto (quão ficcional, quão autobiográfico), a corroboração estética da experiência de criar o literário é facilmente concretizada. O tema de cada texto é, assim, a própria escrita¹⁴⁶.

O autor está fabulando (em *Les secrets d'un homme*) quando faz o médico que abre a cabeça do grande filósofo (que, posteriormente, após *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, será reconhecido por todos como sendo Michel Foucault) imaginar estar vendo prisões e fortalezas e caminhos e discursos que brilham e se apagam dentro desse cérebro único, analogia repleta de metáforas de beleza incomum. Mas não quando fala sobre os manuscritos guardados ou destruídos pelo filósofo, ou sobre o pedido ao amigo de os destruir finalmente, ou sobre o nome da lepra que não poderia ser pronunciado (a AIDS, então praticamente desconhecida). Quando seu nome surge à p. 111 ("il me dit : bonjour Hervé"), a intimidade ganha seu auge. Aqui, o pacto autoficcional se fortalece. A inicial ou prenome ressurgue, formando uma teia que encobre os outros textos, quiçá até aqueles cuja rubrica (romance) tente afugentar.

¹⁴⁶ O mesmo se dá com outro texto do volume, *La tête de Jeanne d'Arc*.

Aproveito a proximidade de Foucault como personagem mais ou menos incógnito para pensar o método de escrita literária de Guibert como um livro aberto que se escreve sem cortinas, e que joga sobre o leitor (criando, ao mesmo tempo, desejos diversos que ultrapassam o voyeurismo) uma espécie de chamado para executar uma arqueologia voluntária do saber genérico, do estatuto textual e do processo de construção da narrativa literária¹⁴⁷. Só um leitor contumaz, com capacidade e memória para comparar obras diversas de Guibert conseguirá aproveitar em seu melhor estado as similaridades de cada excerto que brota desse manancial de histórias pessoais que Guibert alimenta e reconta a todo o tempo.

Nos dois textos seguintes do volume ele reencontrará Donatus e Vincent (Vincent este que figurará no título do próximo livro de Guibert, *Fou de Vincent*). No próximo texto, encontrará um jornalista-fotógrafo convidado para produzir um vídeo e que usa a máquina de escrever do tio-avô. Nesse ponto da carreira de Guibert, um leitor frequente já se teria defrontado com 14 livros de Guibert. A maioria deles fora povoada com as mesmas histórias, os mesmos temas (ou biografemas), a mesma relação de transparência em relação ao processo de escrita, sobretudo em sua materialidade: onde, quando, por que se escreveu? Tais respostas são fornecidas o tempo todo ao leitor, que acompanha a literatura em eterna formação de Guibert de forma iterativa¹⁴⁸, que sorve a repetição como metodologia de uma escrita de si, e que, por fim, como se verá ao fim do capítulo, como sendo o próprio cerne dessa literatura de si guibertiana.

Por último, na análise desse subcapítulo sobre a escrita guibertiana, poderemos perceber melhor como essa escrita imediata, seu processo de notação e transcrição, seu esforço de transparência em relação ao método de escritura e sua relação com os espaços dessa escritura (sobretudo o diário) ganham uma conformação única. Em *Voyage avec deux enfants* (1982) há um convite de viagem, há a percepção de que a viagem é um convite à escrita e uma escrita que se inicia ali, a partir do momento em que a ideia de uma possível experiência pessoal se coloca como ponto de partida de uma escrita ainda sem forma ou sem razão outra que o próprio convite. E há, mais uma vez, uma relação transparente, com o leitor, a respeito desse livro-por- vir – e é a escrita diarística, sua forma e sua essência comunicativa, que garantem a empreitada.

¹⁴⁷ O que vai orientar a publicação e a recepção do diário de Guibert, *Le mausolée des amants*.

¹⁴⁸ O mesmo narrador, os mesmos personagens, o mesmo tipo de escrita que se abre como processo escancarado ao leitor: a iteração ganha ares de autoestereotipia, como vimos na introdução da tese.

A primeira frase do livro é a seguinte: “(A origem da viagem remonta ao domingo 14 de março de 19 ..)” (p. 13). E, logo: “Sexta 19 de março”. A sequência de trechos de texto separados por datas como essa, ainda que não disposta de forma plenamente cronológica, confere ao texto uma aura de diário – mas um diário retrabalhado, posto que não há a fé possível na cronologia que se esgarça¹⁴⁹. Aqui jazem a materialidade da escrita, seu presente contínuo, sua denúncia como processo¹⁵⁰. O que sobressai é o uso da forma diarística decomposta em três partes e cronologicamente bagunçada. Tal conformação consegue suspender o estatuto da narrativa, mesclar fabulação e elementos reais e permite ainda uma fruição bastante peculiar da experiência vivida (na vida e na literatura) por esse autor-narrador-personagem – algo que, como veremos, será constante nos próximos livros de Guibert.

Esse é mais um livro publicado por *Les éditions de minuit*, em que não há a rubrica romance na capa, onde há reprodução em volume de textos anteriormente publicados na revista do mesmo grupo: é mais um texto oferecido a um grupo de *connaisseurs* do autor ou, ao menos, do tipo de literatura sem compromissos genéricos a que Guibert se dedica. Assim, além das marcações visuais que indicam a escrita íntima (a data do diário), aparece a tia-avó (p. 14), aparecem os personagens com iniciais (A., T., agora B.), velhos conhecidos. E, claro, logo surge, nesse afã de transparência em relação ao seu trabalho de escritura, o piscar de olhos ao leitor:

Il m'invitait à partir avec lui, avec les deux enfants. J'eus envie de l'embrasser, par gratitude. Son invitation était un cadeau : sans que je le soupçonne, **il m'offrait en même temps un livre, qui n'était pas écrit, et qui avait failli ne jamais être écrit** (p. 23, grifos meus).

A partir daí, o leitor já sabe que caminho segue: uma escrita que divide com a vida real, com a experiência no presente do autor, o mesmo espaço. Vida e escrita são indissociáveis no presente (do que se vive e do que se escreve), uma influenciando a outra – e, sobretudo, o processo de tomada de decisão cotidiano entre essa vida e essa escrita. Quando ele sente “desmoronar toda a arquitetura da viagem, e, assim, toda a arquitetura romanesca” (p. 31), sabemos que, sem a viagem não há o romance, e sem o

¹⁴⁹ Sob a entrada “Mercredi 24 mars.”, o narrador descreve quem são as crianças com quem viajará. A certo ponto, escreve: “j'avais écrit dans mon journal : ‘des deux enfants...’” (p. 28). Um curto-circuito se impõe: ele escreve no diário que escrevera no diário.

¹⁵⁰ Existe uma tentativa temática de adentrar, como provocação, o território da escrita pedófila. O narrador tentar ler um diário de um pedófilo (p. 16), tenta se masturbar pensando numa criança (p. 18), sem sucesso. E existe uma tentativa de desnudar o corpo (p. 13, p. 20) como projeção imaginária – apenas falar do próprio corpo de adulto enquanto o coteja com a descrição física de crianças já cria uma sensação no mínimo provocadora.

desejo pela viagem não há nada. É esse processo existencial e estético (o que decide a vida e o que forma a escrita, indissociáveis já uma da outra) é dividido com o leitor.

O narrador faz listas que “paralisam meu projeto, ou, ao contrário, tornam-se ordens efetivas de escritura” (p. 26). De que projeto se fala aqui? O projeto de viagem ou o projeto de escrever um livro a partir da viagem? Existe, afinal, alguma diferença entre ambos? Quando o narrador menciona que adquirira uma série de “documentos” (idem), como livros de viagem de aventura, uma noção do que é matéria de literatura para ele emerge: talvez “sua presença” fará sua imaginação girar (p.27). Tudo é fonte de inspiração quando a escrita surge a partir do que surge em paralelo na vida.

Assim, na primeira parte do livro, temos o que Boulé define como uma “mise en condition romanesque” (2001, p. 115): o narrador se prepara para viver uma experiência cercado-se de informações e possíveis *declancheurs* narrativos. É um diário de preparação da viagem – e quem nos explica é o próprio narrador, numa passagem que serve de plano de trabalho do próprio livro que ele divide com o leitor.

Vendredi 26 mars.

Plus que huit jours, exactement, avant le départ et déjà douze jours de préparation. Mais tout de suite, il faut que je me lance : j'ai décidé de faire comme si je partais demain. J'ai pris huit feuilles en haut desquelles j'ai marqué une des dates de la semaine prochaine, comme des cases qu'il me reste à remplir, en prospection du voyage. (...) **Ce sera la première partie du livre : un premier voyage se déroulera d'ici, de ce bureau calme** qui donne sur ces maisons blanches et grises, sur cette grue qui grince un peu en pivotant, parmi mes livres, mes dossiers, dans ma quiétude, dans mon isolement. **La seconde partie du livre sera le journal du vrai voyage** (...) Le chagrin parce que si la première partie doit être le récit du plaisir, la seconde partie menace déjà d'être le récit de la souffrance (p. 33).

Projeto de viagem, projeto de romance, escrita diarística real, escrita diarística como formalização romanesca – tudo se mescla numa escrita recheada de elementos em potência. Como pontua Genon, Guibert consegue assim perverter a própria lógica do diário, ou seja, de que sua conformação implica uma escrita sumamente verídica:

En anticipant ce que sera le voyage à travers ce « journal prospectif », le narrateur fait intervenir ce qui relève du romanesque à l'intérieur du journal qui par définition est supposé l'exclure. Par le mélange des dates, leur entrelacement, il brouille en outre les repères logiques et référentiels et crée une tension entre le factuel et le fictionnel, auquel le journal échappe en général (2015, p. 86).

O narrador confessa a B. que escreve “este diário prospectivo” (p. 49) e a si mesmo e ao leitor, ser culpado de certa “vaidade desonesta” (p. 31), já que, “pela primeira vez eu invento”, pela primeira vez não relata “um fato recente, um sentimento

fresco” (p. 50)¹⁵¹. É a primeira vez que ele escreve sem pensar em T. – o que o traz imediatamente à narrativa, retomando “a norma de escritura que ele instituiu” (p. 51).

A primeira parte do romance, que se inicia como uma preparação à viagem, transforma-se num material idílico, num sonho em que o narrador perfaz a viagem antecipada de forma fabulosa com as crianças. Em suma, jazem nessas páginas o que há de mais ficcional no livro, um parêntese, um recheio de ficção entre duas escritas propriamente diarísticas, imediatas. Essa parte termina assim: “Sexta 2 de abril. Fim do diário antecipado. Amanhã, a partida. Não quero mais partir” (p. 61).

A segunda parte do livro (ele é separado por números romanos, I, II e III) se inicia com um longo trecho da entrevista com Bernard Faucon ao *Le Monde*, datada de 14 de janeiro de 1981, após a publicação de seu livro *Les Grandes Vacances*. Não há a referência no livro a Guibert, mas é ele quem fez a entrevista, o que um leitor curioso poderia descobrir sem dificuldade. Assim, somos levados a crer que Bernard Faucon é B., que convida o narrador a empreender a tal viagem¹⁵². A relação tensa entre escrita diarística e experiência da viagem se intensifica. “Na sala de espera, importunado pelas palavras, acabo tomando meu caderno” (p. 71). O narrador acorda cedo para escrever longe do barulho das crianças (p. 79), ele fala do quarto onde escreve (p. 86), ele escreve “na borda da piscina” (p. 88). Ele escreve sobre o ato de escrever, em suma.

Em boa parte dessa segunda parte do livro, narrador, B e as crianças viajam pelo Marrocos, fazem turismo, o livro descreve as cenas de forma realista, qual um livro de viagem. Mas o narrador se cansou da viagem. “Hesito em escrever: viagem de merda, crianças de merda. O início da mentira¹⁵³: escrevê-lo, isso seria renunciar ao romance” (p. 97). A viagem é, agora, o próprio caderno de notas, a própria escrita diarística que toma todo o espaço. “O caderno, a esse ponto de nossas relações, tornou-se o objeto visível, a todo tempo tomado, erguido entre nós, enigmático, meu único recurso” (p. 98). Ao mesmo tempo, o caderno é “minha verdadeira derrota” (p. 100). Ele não pode viver sem anotar e assim não vive, vive apenas o que escreve.

¹⁵¹ Guibert dirá dessa experiência de escrita que foi “a descoberta da ficção”. “Les aveux permanents d'Hervé Guibert”, entrevista a Antoine de Gaudemar, *Libération*, 20 de outubro de 1988.

¹⁵² A construção diarística continua, com entradas precisas de datas. Mas a linguagem se torna mais telegráfica. “Taxi : seul. J'ai préféré les retrouver à l'aéroport” (p. 69).

¹⁵³ NAITO (2011) percebe bem que o termo “mensonge”, mentira, para se referir de forma mais ampla à ficção no sentido mais estrito de invenção literária não é comum, sendo antes de cunho quase moral (p. 19). Quando Guibert falará abertamente de semear seu relato testemunhal com nacos de ficção, o termo “mensonge”, mentira, será frequente.

A terceira parte do livro é formada por oito páginas sem relação aparente com a escrita do diário. Em resumo, o narrador conta, de forma fantasmática, a chegada em casa após a viagem, a visita de T. que ele tanto esperara e que agora pouco significa, ele reimagina o sexo com a criança que ganha ares de outros amantes adultos. Boulé, em sua sanha para encontrar o “verdadeiro romance” em Guibert, diz que “é aqui que o romance está nascendo” (2001, p.123). Talvez seja verdade, mas o que há de rico no livro é o fato de a escrita diarística não levar a história “a lugar algum”: a trama é o imediato registrado no diário, escrita que se demanda origens e funções, que ganha papel pragmático prospectivo e se comenta a todo o tempo. *Voyage avec deux enfants* é um romance sobre a escrita imediata, apreendida pelo diário, mas pervertida pela tentativa do romanesco¹⁵⁴.

“O fato de falar disso nesse caderno é já uma programação”, dirá Guibert em *Le mausolée des amants*, sobre uma ideia que poderia originar uma história para *Vices*¹⁵⁵. O papel do diário seria, assim, “programar” a escrita futura: permitir que a matéria bruta da experiência real do autor-narrador se condense em sua própria linguagem, ganhe, por justaposição, subtração e adição uma série de signos, até sua maturação e consequente emancipação do diário – como *nouvelle, récit, roman*.

1.2.3 *Fou de Vincent*, prenúncio da entrega de si pela AIDS, maturação do diário desconstruído como espaço de escritura

Fou de Vincent é um livro quintessencialmente guibertiano e, em minha opinião, um dos esteticamente mais bem realizados. Por isso, sua análise é tão rica: tudo está aqui, não mais em embrião, mas já em desenvolvimento – e digo isso não de um ponto de vista teleológico, mas pragmático. A relação entre o real e o imaginário,

¹⁵⁴ Mais à frente nesta tese ficará mais claro porque o romance não deve ser visto como um fim em si mesmo para a autoficção guibertiana: ao captar as experiências em notações imediatas em seus cadernos e repassar tais notações para um espaço de escritura que é a “coluna vertebral” de sua escrita, o diário, Guibert alcança uma dialética entre experiência vivida e espaço de escritura que ultrapassa o projeto romanesco com começo, meio e fim. A noção de espaço de escritura como penso aqui se relaciona a várias outras noções. Ela abarca a dimensão que Simonet-tenant (2001) vê de “ateliê fecundo” e “reservatório da obra” (p. 93), mas vai além. Visto que Guibert tinha especial fixação pela “forma” da entrada no diário, por sua linguagem, o diário é um espaço de escritura que não se pensa apenas como “*avant-texte*”, mas como texto.

¹⁵⁵ Ao mesmo tempo, em *Le mausolée des amants*, Guibert se incomoda com o “enxerto” de textos em *Vices*, “colagens” que soam como “corpos estranhos” ao todo (pp. 53-54). Mais adiante, ele conta que releu *Vices*, achou morno e decidiu fazer outro tipo de enxerto: “Ainsi je reprends ce texte aujourd'hui, j'en jette ces petits fragments obscènes et innommables, issus du journal, comme pour le ‘corser’, le réanimer, mais aussi le rendre consommable” (p. 104). Guibert sabe que o texto visivelmente extraído do diário tem um apelo único, íntimo, maior.

entre os autobiografemas e sua gestão formal, respeitando a forma genérica das entradas do diário (mas com uma cronologia às avessas e a intrusão enunciativa metadiscursiva e de uma temporalidade outra garantida pelo parênteses) – tudo isso já é sólido, recorrente, coerente com o resto da obra e entregue de forma lapidar a um leitor contumaz que espera exatamente essa arquitetura literária de Guibert.

Mas existe ainda, para completar o quadro, a AIDS (que só fora mencionada antes, e *en passant*, em *L'incognito*¹⁵⁶. E existe também Vincent, que ganhara seu nome real nos livros de Guibert em *Les gangsters*¹⁵⁷. Como já se viu, Vincent é um personagem, no sentido mais amplo do termo, da vida e da obra de Guibert já há algum tempo. É Vincent quem rapta Guibert da narrativa familiar de *Les gangsters* e o catapulta a um amor louco, como declara o título desse novo livro onde o amor encontrará o apogeu e o suposto fim. Do encontro de ambos nascerá um livro que serve de prenúncio (estético, formal, mas também real) para sua grande obra.

Fou de Vincent começa com a morte de Vincent, bêbado, caindo do terceiro andar em roupão de banho, levantando-se, saindo de carro e morrendo dias depois no hospital. A primeira frase traz a data específica – “Na noite do 25 para o 26 de novembro” (p. 7). Um nome conhecido surge para referendar o caso, com direito a detalhes geográficos: “No dia 27 de novembro, avisado por Pierre, visitei Vincent em Notre-Dame-du-Perpétuel-Secours” (pp. 7-8). Na mesma página, a narrativa encontra o “je”. Os índices da autoficção vão sendo pontuados um a um. A homonímia, aqui, é construída lentamente. Um bilhete de Vincent o chama de “Guibertino” (p. 10). Mais tarde, será “mon Guibert” (p. 37). E logo: “C'est Hervé” (p. 62).

Como nos livros de Guibert analisados até aqui, o texto não traz subtítulos, apenas separações (linhas em branco) entre os trechos. Ou seja, o livro é composto de

¹⁵⁶ Livro que foge da narrativa tipicamente guibertiana pela criação de um nome falso, um pseudônimo para o narrador – mas que de resto é em tudo tipicamente guibertiano. Não cabe, por questões de tempo e espaço, uma análise aprofundada de *L'incognito*, visto que o narrador é exatamente o mesmo e os procedimentos, exceto a homonímia e o nome dos personagens tradicionais (aqui, as iniciais são trocadas por pseudônimos), são iguais. Mas fato é que as menções à AIDS aqui são várias: Já na primeira página, temos: “j'étais persuadé d'avoir le sida, je ne voulais pas écrire n'importe quoi avant de mourir” (p. 11). Ele fala de AIDS ainda nas páginas 76, 79, 98, 114, 121, 180 e 185 (indiretamente), 195. De forma mais clara: “C'est en lisant les journaux que j'ai contracté le sida” (p. 222). Curiosamente, a recepção na imprensa do livro passa por cima do tema. « Les nombreuses allusions au sida, ce mal que le menace, montrent à quel point l'oeuvre est contaminée par la réalité qui peut-être le rattrapera un jour” . Czarny, Norbert. "Non sans risques". *Magazine littéraire*, 18 de outubro de 1989.

¹⁵⁷ Se ignorarmos a única vez que o nome surge em *Voyage avec deux enfants*, nas últimas páginas, pelo que um leitor atento conseguirá perceber que uma das crianças com quem o narrador se vê obrigado, por razões romanescas, a fantasiar é Vincent.

fragmentos. Os dois excertos seguintes (o segundo e o terceiro do livro) merecem ser transcritos integralmente, pois trazem as chaves de leitura programáticas da obra:

J'avais connu Vincent en 1982, alors qu'il était un enfant. Il était resté dans mes rêveries, je devais me résoudre à ce qu'il soit devenu un homme, je continuais à l'aimer pour ce qu'il n'était plus. **Depuis six ans il envahissait mon journal. Quelques mois après sa mort, je décidai de le retrouver dans ces notes, à l'envers.**

Qu'est-ce que c'était ? Une passion ? Un amour ? Une obsession érotique ? **Ou une de mes inventions ?** (p. 8, grifos meus).

Eis o narrador explicando ao leitor que, após a morte súbita de seu grande amor (ou obsessão), ele decidiu “reencontrá-lo”, no caso, *dans ces notes*, “nessas notas” que se seguirão, como se extraídas diretamente do diário¹⁵⁸. Sim, o leitor já percebeu que a obra literária de Guibert é em boa parte vertida diretamente de cartas e diários. O narrador já defendeu sua “escrita fotográfica”, essa “retranscrição quase imediata” do cotidiano do escritor; ele já mencionou várias vezes que “transcreve”. Mas a pergunta abre um espaço de ambiguidade nessa certeza referencial: Seria esse Vincent, que há anos invade seu jornal, um personagem, “uma de minhas invenções”?

Primeiramente, a temporalidade se complica. Os primeiros excertos falam da falta de Vincent nesse imediato pós-morte. Os próximos, retomam a rotina de Vincent em vida, como se fossem simples notações de uma relação conflituosa tomadas ao diário – mas as marcações são retrospectivas: até a página 30, a temporalidade parece solta, sem referências a datas, mas de lugares (como Roma). À p. 30 temos o ano de 1988 invadindo à margem esquerda da página, signo de que o que vem abaixo pertence a tal ano; o mesmo ocorre com 1987 à p. 60, com 1986 à p. 78, com 1985 à p. 80, 1984 à p. 81, 1983 à p. 83, até chegar a 1982 na p. 86, a derradeira.

Assim, do ponto de vista pragmático de leitura, o livro tem uma estrutura dividida em ao menos três blocos: o primeiro anuncia a morte, mote da escritura, e o projeto a ser seguido, ou seja, a busca de Vincent nas notas do diário; o segundo, que vai até a página 30, é composto de excertos sem cronologia, como se escritos *a*

¹⁵⁸ A materialidade do texto sendo escrito é, mais uma vez, presente ao longo da obra. Por exemplo, a partir da p. 60, surge o ano de 1987. Não parece haver mudança de estilo nem de temática. Seguem as mesmas sugestões de materialidade do livro e do processo de extração de histórias e notação diarística: “Avais oublié de **noter**, dans l'**épisode** de Vincent en larmes, le principal : que remarchant à ses côtés au bas des Champs-Élysées, sans me retourner vers lui, me surprend soudain dans la certitude de ne plus l'aimer une extraordinaire pulsion d'amour” (p. 62, grifos meus). Ou ainda: “Pris tellement de retard dans **ce cahier que je dois maintenant raconter** deux soirées avec Vincent, dont chacune est un peu l'envers de l'autre (...) je lui dis : ‘Vincent?’ , je découvre son visage en larmes” (pp. 65-66).

posteriori, ou extraídos do grande diário (imaginário ou real) de forma indistinta; e o terceiro, da p. 30 ao fim do livro, composto de notas sob a égide de uma data de referência, que retrocede no tempo até o encontro com Vincent, em 1982.

O narrador fala dessa “curiosa impressão de continuar a escrever o livro que foi entregue ao editor seis meses antes, cujo contrato foi assinado” (p. 13), e da noção de “escrever sobre folhas soltas sem digitá-las e levar ou postar ao editor seguindo cada alegria e cada tristeza” – “uma forma de reduzir a distância entre si e o livro, de estar ainda mais perto dele” (idem)¹⁵⁹. De qualquer forma, a ideia que salta é a da proximidade entre autor e livro, entre a vida do autor e o “interior” do livro.

O narrador pisca para o leitor, ao deixar claro o retrabalho de sua escrita rumo a uma poética da frase mínima. Por exemplo, à p. 21, uma frase solta, um excerto separado por espaços em branco, ganha a força de um título: “Ele dançou na minha boca”. Dois excertos depois, a frase é realocizada: “Ao som de Kiss, do Prince, ele dançava com seu sexo na minha boca; agora eu poderia lhe pedir qualquer coisa” (p. 21). A sensação que a escritura fornece é a de um eterno presente de espera, de lamentação, de dor, mas também de prazer, um prazer que se faz da espera. Essa sensação é garantida pela estrutura temporal, mesclada no início, datada no fim; pelo uso das entradas do diário (textual e graficamente, independentemente da origem, do estatuto); pela economia das frases, curtas, lancinantes; enfim, por essa poética que se baseia numa sensação de verdade, referencial, atemporal, sublime.

A primeira referência concreta à AIDS surge cedo, na descrição de uma relação sexual marcada pelo signo da dúvida. O narrador pede uma camisinha, na hora de colocar ele diz: “Faz sentido?” Ao que Vincent responde: “Tu tens realmente medo de pegar AIDS, hein?” (p. 12). O leitor não sabe se a camisinha foi usada ou não, o leitor não sabe se o narrador já se via como contaminado ou não – mas a sugestão que fica é a de um perigoso balé de vida e morte¹⁶⁰.

¹⁵⁹ Um geneticista ficaria tentado a rastrear as notas de Guibert à exaustão, até saber que livro é esse (tomando-o como intertexto do real): esse livro entregue seis meses antes ao editor seria *Les gangsters*, no fim do qual o narrador escreve sobre a relação conturbada com Vincent? Ou o narrador apenas se refere a uma noção imaginária, de um livro-diário ininterrupto, do qual Vincent é personagem?

¹⁶⁰ As mãos carcomidas por fungos (p. 15) se transformam em mãos doces como seda na massagem nas costas. Mas ele pensa em lavar a boca e desinfetar o travesseiro quando Vincent vai embora (p. 24). Vincent diz que passa as noites num restaurante africano onde “la plupart des types ont le sida” e as meninas pobres transam sem camisinha por um prato de comida (p. 26). À p. 30, no primeiro excerto com datação à margem esquerda (1988) ele vê Vincent coçando a planta dos pés, são fungos. Mas ele poderia dizer que tem sarna, ou sífilis, ou piolhos – ele traria seu corpo para junto de si (idem).

Tanto que ele diz que, a partir de agora, coloca um ponto de interrogação ao lado do nome de Vincent na agenda. No fim do livro, que em tese traria trechos anteriores da história, Vincent já toma antibióticos por causa de um fungo nos pés (p. 67) e nas costas (p. 68). “Ele diz que, se é AIDS, ele roubará um banco”. O narrador não parece chocado com a situação ou com a insinuação. Ao contrário, ele se diz “um kamikaze” – mas que, tendo Vincent partido, sente nojo e troca os lençóis. Reação paradoxal que traduz a relação entre vida e escrita do autor-narrador-personagem: ele quer se perder no corpo do outro, aqui tomado pela doença fatal, para depois se reencontrar na escritura, na transcrição que permitirá o esteticamente desejado¹⁶¹.

Logo o narrador confessará ter falado sobre AIDS com um médico e que este pedira para ver a planta dos seus pés – sinal da doença que já conhecemos em Vincent. que logo dirá: “Eu tenho AIDS” (p. 71). Na sequência, escreverá que não deve ver Vincent: “(creio que estou infectado)” (p. 81). Será a última (ou primeira, se seguirmos a suposta cronologia real das notas que embasam teoricamente o livro) menção. Não me parece à toa que Guibert tenha feito a última referência à AIDS do livro falando de si mesmo e não de Vincent. O narrador se crê infectado. Mas vai escrever um livro sobre o seu grande amor, também ele infectado e já doente.

Ele teme “a necessidade de uma anotação como esta”, mas é a escritura que dá conta “do indizível” (p. 46). O que seria o indizível? Não é a doença do outro, que o narrador conta em detalhes. Seria a sua doença? Mas porque seria sua doença indizível se desde seu primeiro livro é seu corpo que o narrador tenta expor, tateando em seus possíveis defeitos, vergonhas, desejos espúrios uma grande história de si?

Boulé encara *Fou de Vincent* como a tentativa de Guibert de exorcizar (2001, p. 206) a presença (em si, cancerosa) de um personagem já gasto – “um personagem que ameaça invadir a produção literária do escritor” (idem). É mais ou menos o que sugere o narrador. E o crítico compra a versão por completo¹⁶². Mas por que Guibert,

¹⁶¹ Se lembrarmos da frase de Yvonne em *Les aventures singulieres*, é preciso viver para melhor contar.

¹⁶² Verdade, Vincent parece seguir Guibert desde ao menos 1982, quando *Voyage avec deux enfants* é publicado (na p. 33 de *Fou de Vincent*, o narrador diz: “Il a relu mon livre *Voyage avec deux enfants*, il dit qu’il lui a révélé la disgrâce de ses traits”). Sim, Vincent é um dos dois homens que o acompanham na narrativa, em parte fantasiosa. Aqui, há um forte elemento de intertextualidade: dizer ao leitor que aquele personagem o acompanha há seis anos, ao longo de vários livros, tem uma riqueza referencial e patética enorme. Boulé faz uma leitura “cronológica” (com apoio, diz, “extradieético”), para identificar: Guibert se descobriu soropositivo em janeiro de 1988; logo, tudo o que escreveu naquele ano foi feito sob o signo da doença, e logo, da perspectiva da morte. Se levarmos em consideração que até a p. 30 de *Fou de Vincent* não aparece nenhum signo temporal (1988 surge à p. 30 somente), faz sentido ver em diversas frases desse primeiro terço do livro uma espécie de confissão mascarada.

sabendo-se soropositivo e tendo, ao longo de sua obra, deixado claro que seu projeto de escrita de si passava pela espetacularização de seu corpo teria se poupado dessa escrita referencial? Justo o que ele, de fato, faria no ano seguinte?

Creio que Guibert quis, não exorcizar Vincent, mas lhe render homenagem, numa espécie de antecipação narrativa de si. Guibert vai narrar, em boa parte do livro, a degradação de Vincent. Não a degradação imaginária da dissecação de seu próprio corpo em *La mort propagande*, não a degradação do câncer sobre sua mãe em *Mes parents*, não a decadência da imagem do rapaz em *L'image fantôme*: aqui, Guibert narra a degradação do corpo do ser amado pela AIDS, como numa espécie de antecipação masoquista, esteticamente engajada de sua própria doença. O registro cotidiano do corpo que se desfaz da vida rumo à morte é o verdadeiro mote. *Fou de Vincent* pode ser visto como um laboratório privilegiado da escrita guibertiana sobre a vida soropositiva e sua relação com a degradação e a morte iminente. Escrita tanatográfica¹⁶³ que merece um distanciamento, um passo atrás antes do mergulho completo.

Nesse sentido, saber se os trechos de diário impressos no livro são reais ou não (ou seja, se existiram, materialmente, dentro dos diários que de fato existiram na vida e na escrita de Guibert e se seu conteúdo; se escrito, fidedigno, real, verdadeiro, ou não) importa pouco¹⁶⁴. A sensação, para o leitor de Guibert, é de uma verdade absoluta – mesmo quando a dubiedade, fundamental para a complexidade estética do programa de ambiguidade genérica, é atizada por frases como as pontuadas acima. Como diz Genon: “o leitor vira um interlocutor privilegiado, o confidente, a testemunha íntima da vida do escritor que se engaja na via da confissão” (2014, p. 45).

Vincent é um personagem autoficcionalmente construído, que encarna as projeções sexuais, amorosas e narrativas do narrador. “Tantas peles que eu quis colar em Vincent: a do prostituto, a da criança, a do ladrão, a do sádico” (pp. 35-36), diz o narrador, cuja impressão final é a de ter “perdido um noivo, um personagem: Vincent” (p. 60). Ele, o narrador, “como sempre na escritura”, é, ao mesmo tempo “o sábio e o camundongo que ele estripa para o estudo” (p. 52)¹⁶⁵.

¹⁶³ Escrita que, de tão anunciada e ensaiada (*La mort propagande*), de tão teorizada (*Vices, Les chiens*), de tão vivida, ainda que por procuração (o câncer materno em *Mes parents*, a AIDS de Foucault tratada de forma poética e enviesada em *Les secrets d'un homme*, em *Mauve le vierge*, e agora de forma mais clara, ainda que indiciária, em *Fou de Vincent*)

¹⁶⁴ Ainda que o leitor venha a saber, ao ler *Le protocol compassionnel*, que Vincent nunca morreu caindo da sacada e que tenha mesmo sobrevivido de muitos anos a Guibert (Genon, 2014, p. 67).

¹⁶⁵ O mesmo ocorre pouco depois. O narrador já escrevera em diversos momentos sobre seu desejo de apanhar de Vincent, mas aqui, a cena de humilhação (ele se masturba de joelhos diante do outro que quer

Mesmo presa à dimensão genérica, gráfica e textual, da entrada de um diário, a frase (entre parênteses, o que, em Guibert, denota sempre uma intrusão do narrador sobre seu pensamento anterior, talvez com temporalidades diversas) provoca ambiguidade na leitura. O narrador explicita que ele abre suas entranhas em busca de algo, de uma escrita que é ali oferecida, mas da qual ele não tem o domínio completo posto que é ele mesmo o objeto do procedimento. E mais: dessa forma, através do que seria um metadiscurso intertextual, o narrador coloca o leitor, também ele, nessa posição de ser o sujeito que analisa a obra e o próprio objeto de estudo – se levarmos em conta certa fenomenologia da leitura desenvolvida por Ricoeur¹⁶⁶.

Fou de Vincent não era lido como “autoficção”, porque o termo, criado por Doubrovsky em 1977, era ainda relegado a poucos círculos acadêmicos¹⁶⁷. Mas não poderia ser lido simplesmente como uma autobiografia, já que os momentos de autofabulação e metanarração (ou metadiscurso) como os anteriores abrem espaço para uma ambiguidade genérica que acaba por arregaçar um pacto de leitura do tipo autobiográfico nos termos lejeunianos.

O livro foi publicado em 1988 e recebeu críticas positivas. Além do elogio à estética do livro, Raymond Bellour escrevia, em *Magazine littéraire*, em 1989, que era preciso estar à altura para acreditar que tais excessos fossem verdadeiramente fruto de um real captado pelo diário:

Le dernier fragment, seul daté (1982), **laisse croire que c'est bien son journal que nous lisons, par chutes à peine ordonnées** (Guibert tient son journal depuis longtemps, avec obstination, à la fois projet d'écriture et de survie). Mais comment le croire, ou plutôt que croire, puisque aussitôt la règle du jeu énoncée, le fragment suivant nous dit : “ *Qu'est-ce que c'était ? Une passion ? Un amour ? Une obsession érotique. Ou une de mes inventions ?* ” **Il reste ainsi à notre indécision à être à la hauteur de cette folie de Vincent que Guibert nous confie.** Il faut croire possibles ces excès de tendresse et d'érotisme (en d'autres temps, on aurait dit : de perversion), qui ne deviennent tels, à vrai dire, et là est la vraie réussite, le plus improbable, qu'à cause de l'intense et troublante beauté des phrases mêmes,

partir) ganha o parênteses: “Il remet sa ceinture, c'est vrai que j'aimerais bien qu'il me batte avec, mais avec mes voisins du dessous c'est un peu gênant ; il faudrait aller à l'hôtel pour se faire battre (là encore c'est le personnage de roman qui s'insinue en moi)” (p. 55).

¹⁶⁶ Na esteira de uma análise da fenomenologia da leitura em Iser, Ricoeur diz que a leitura se torna uma experiência viva quando há o encontro entre um “repertório familiar” e uma “estratégia de desfamiliarização” (*Tempo e narrativa*, 2014, v. 3, p. 290). No primeiro termo cabem o gênero textual, o tema, o contexto histórico; no segundo, tem-se o que a literatura traz de provocação estética. Tendo a pensar que a autoficção oferece essa desfamiliarização no campo da suspensão do limite ético.

¹⁶⁷ A primeira vez que o termo aparece no *Le Monde* não ligado aos livros de Doubrovsky é 1990, numa nota sobre um evento literário (e estava no título). A segunda, é 1992, sobre o colóquio de Nanterre. O termo só será usado para uma obra não doubrovskiana em 1994, numa resenha sobre Strindberg e, no mesmo ano, num ensaio de Jacques Lecarme.

dans leur simplicité. **Mais comment croire qu'un journal, écrit au jour le jour, ait cette extraordinaire qualité d'écriture ?**

Como acreditar que um diário possa ter essa qualidade literária, pergunta-se o crítico – ignorando curiosamente o fato de que o autor fizera uma espécie de confissão de soropositividade em meio a seu romance. Guibert, em entrevistas, reafirmou sempre a existência do diário como origem do romance. Qual seria a relação do diário com seus livros, perguntou François Jonquet?

Un lien déterminant : beaucoup de mes livres en sont sortis. Très souvent un écrit naît parce qu'il y a, à l'intérieur du journal, un thème ou un personnage qui, devenant trop insistant, déséquilibrait ou brisait cet équilibre quotidien - encore que je ne l'écrive pas chaque jour (je ne le date non plus). *Mes Parents*, par exemple, est en grande partie sorti du journal, *Fou de Vincent* intégralement. Le journal permet de jeter des ponts entre des univers différents : passer de mes grand-tantes à des récits érotiques. Mes livres sont des appendices et le journal, la colonne vertébrale, la chose essentielle (1992, grifos meus)¹⁶⁸.

Claro, deixando de lado que a fala do escritor é, também ela, performática e literária, texto pronunciado pelo mesmo “je” que se projeta no diário e no romance, esse espaço de escritura (o diário) é como um criadouro, um berçário de ideias de obsessões. O diário é um espaço escritural, é um lugar de produção de escritura contínua, que o autor interrompe sempre que surge uma monotonia promissora (e incômoda). Como bem coloca Genon, a partir do que afirma Guibert, o livro parte do diário, espaço de escritura em si, e ganha contornos “reguladores de uma prática obsessiva de escritura” (2014, p. 53).

Ou como afirma Braud (2006): “o diarista não elabora seu discurso íntimo (sua ficção íntima, se preferirmos) do nada; ele a compõe para representá-la diante do outro como a encenação da formatação do real e para demandar do outro uma apreciação” (p. 256). No caso de Guibert, a afirmação é ainda mais verdadeira, porque o autor, desde muito jovem, utilizava suas anotações (tomadas em diversas cadernetas) para alimentar um diário datilografado, que então servia de base para seus livros¹⁶⁹. Ou seja, a escritura imediata, tomada à caderneta, era repassada ao diário (já, então, um retrabalho da memória), espécie de manuscrito central ou de espaço de escritura em movimento.

¹⁶⁸ “Je disparaîtrai et je n'aurais rien caché”, *Globe*, fevereiro de 1992, entrevista a François Jonquet.

¹⁶⁹ A irmã do autor, responsável pela publicação póstuma de *Le mausolée des amants*, disse em entrevista: “Hervé écrivait en effet sur des carnets. Ensuite il retapait à la machine, en modifiant, en enlevant des choses”. Viviant, Arnaud. “Le Revenant”, *Les Inrockuptibles*, 27 de novembro de 2001.

Se boa parte dos livros de Guibert têm trechos presentes em *Le Mausolée des amants* (volume que teria todos os escritos diarísticos de Guibert, compilados por sua ex-esposa C. Guibert e publicado em 2001), nada se encontra ali a respeito de *Fou de Vincent*. Podemos pensar que algo se perdeu. Pois Guibert não teve um único diário, nem chamava de “jornal” apenas um caderno específico – como ele mesmo diz em entrevistas, na maior parte das vezes sequer usava datas (ainda que elas sejam frequentes em boa parte dos romances, o que nos leva à pergunta: seriam elas tiradas da memória, inventadas, aproximadas?)¹⁷⁰.

O diário são cadernos, cadernetas, o diário era para Guibert o espaço de escrita contínua, espaço relacional entre sua vida e sua consciência, só revelado quando vertido no papel¹⁷¹. E, se nos fiarmos ao que diz Guibert, serve de termômetro narrativo de seus autobiografemas: a partir do momento em que uma história, ou um personagem umbilicalmente ligado ao narrador, “desequilibra” a escrita cotidiana, surge um mote para uma narrativa em separado. Por isso, eu quis encerrar esse subcapítulo sobre a escrita cotidiana de Guibert com *Fou de Vincent*. Aqui, Guibert subverte o próprio registro do diário íntimo, não só com a cronologia inversa, mas com a implementação de uma “lógica”: no caso, uma lógica narrativa, bem distinta da lógica do registro diário imediato típico, como pensa Béatrice Didier (1976, p. 140) ao analisar a lógica de escrita dos diários íntimos. Assim, escreve Genon que, para Guibert, “o pseudo-diário íntimo se transforma num procedimento romanesco” (2014, p. 70).

Em outro texto, Genon sugere que o desejo do autor é justamente reconstruir o vivido através de um prisma romanesco:

En reconfigurant le temps, en proposant une expérience temporelle alternative, l’auteur quitte le temps de l’histoire pour lui préférer un temps fictionnel où les causes n’entraînent plus les effets mais où les effets surviennent avant les causes. Cette manière singulière de retracer la passion entre le narrateur et Vincent s’inscrit dans **une volonté de reconstruire le vécu dans l’espace littéraire et d’appréhender le factuel à travers un prisme romanesque** (2015, p. 87).

¹⁷⁰ Não deixa de ser um exercício estético interessante, para esse “leitor detetive”, nada encontrar de uma obra com formato diarístico que o autor define como tendo saído “integralmente” do diário justamente no que deveria ser a compilação completa dos diários guibertianos, *Le mausolée des amants*. Publicado em 2001, postumamente, com 561 páginas na edição Folio, o livro de entradas de tamanhos diversos serve não apenas de manancial para críticos genéticos como de espécie de caixa-preta interpretativa para leitores mais vorazes sobre a intimidade intocada (no sentido de possivelmente não trabalhada com fins de publicação) do autor. Ou seja, o diário póstumo seria mais uma forma de uma nova arqueologia possível do real do autor-narrador-protagonista.

¹⁷¹ Não deixa de ser curioso que o medo de perder o diário seja um tema frequente da obra guibertiana.

A diferença aqui (que passa despercebida a Genon) é que, em *Fou de Vincent* (ao contrário do livro anterior, onde o uso do diário como forma de escrita é aplicado), o diário cumpre uma função quase litúrgica, de registrar o passo-a-passo de um percurso – no caso, a morte de Vincent. Vincent morre, ficcionalmente, caindo da escada, mas é sua decadência física por causa da AIDS e o amor do narrador por esse homem infectado que se desfaz a seus olhos (ainda que numa cronologia perversamente invertida) o que o diário como forma pretende registrar.

Voltarei à escrita diarística em Guibert no penúltimo subcapítulo, ao analisar *Le mausolée des amants*. Mas antecipo aqui um belo excerto do artigo de Genon, que vê na prática de notação e transcrição diarística de Guibert uma arte poética em si:

Le journal est ce par quoi le romanesque advient même quand il vise le référentiel. Il est, pourrait-on dire, un roman malgré lui. Ayant fait le choix de ne pas choisir entre le roman et le journal, Guibert a transformé son expérience vécue en autant de vérités fictives que de sincères mensonges, **faisant de son journal un magnifique et improbable art poétique du roman** (2015, p. 90, grifos meus).

É por meio da prática diarística e de sua subversão romanesca que a escritura guibertiana encontra um lugar privilegiado: falar uma certa verdade que só a literatura dá conta – mas sem perder a conexão com o real, seu presente contínuo, as idas e vindas de uma escrita que semeia os vestígios de seu processo como espaço literário.

1.3 Guibert entra em cena: provocação ética e espetáculo

Os livros que analisei até aqui foram publicados e recebidos pela crítica de forma sutil, sem romper os círculos de leitura especializada que Guibert conquistou a partir de sua relação com as *Éditions de Minuit*. Guibert só chamaria de fato atenção da crítica e da imprensa, colocando-se como um autor provocador reconhecido, que tocava os limites (éticos e estéticos) da literatura em dois momentos de sua trajetória. Primeiro, com *Mes parents*, espécie de autobiografia autoficcional em que descreve de forma crua a relação com seus pais. Num segundo momento, em escala bem maior, o autor se mostrou capaz de balançar as regras do jogo literário ao personificar um trauma coletivo (a AIDS), tragando para sua narrativa a imagem de um eminente expoente da cultura francesa, Michel Foucault (Muzil, em *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*).

É quando ele conquistará um espaço inédito para performar um espetáculo, dentro e fora do livro, espetáculo que já vinha sendo ensaiado dentro do livro. Os limites de sua literatura, as provocações genéricas, ganharão, com esses dois livros (sobretudo com o segundo) a dimensão de evento literário, de fenômeno midiático, que lançará as bases para um outro grau de impacto da autoficção no jogo literário.

1.3.1 *Mes parents*, autobiografia autoficcional

Com *Mes Parents*, Guibert dará uma largada comercial considerável, inclusive ganhando um espaço cativo na crítica e na imprensa em geral. Para entender como esse impacto é construído dentro e fora do texto (e, no texto, mesclando uma série de tipos de registros que fazem da suposta autobiografia de juventude uma aventura de escritura autoficcional), começo analisando sua estrutura textual e recepção, na quais se encontram a subversão do gênero autobiográfico em sua conformação editorial.

Publicado pela primeira vez em 1986, em sua versão Folio (*Gallimard*), o livro traz na capa a foto de uma criança em preto branco, um rapazote loiro de olhos claros que, tudo levaria a crer, é Guibert (vide a rubrica “Photo collection particulière”). Na primeira frase do texto existe um “je”. Nas próximas surgem o nomes das tias-avós, Suzanne e Louise, nomes familiares ao leitor contumaz. No lugar de datas pela metade (março de 19..) e iniciais, o narrador usa datas precisas, lugares precisos, como Gisors. Aqui ele encontra Suzanne, que lhe diz, a respeito de certa história a respeito da mãe do narrador: “Ela me diz: ‘Então é tu que escreverás esse livro sobre a infâmia que não pude escrever’” (p. 13). É essa história a respeito dos pais do narrador que dará vida ao relato, cujo nome jaz na capa: *Mes parents*.

Tal mote, de cunho investigativo-policialesco, será o *déclancheur* que aparentemente colocará a trama em movimento. Sobretudo se o leitor se apoiar no paratexto da quarta capa, onde lemos uma série de oito perguntas sem resposta, como “Quais são os documentos que ela procura e que contêm esses papéis que ela finalmente queima no fogão?” ou “Qual é a chantagem que põe em marcha os pais do pequeno Hervé para extorquir dinheiro da família?” – ou ainda “Não há então nada de pior no mundo, para os pais, que de ter um filho preocupado com a verdade?” (idem).

Pouco honesto, o paratexto é de um tipo típico que acompanha os romances de Guibert: ele tenta seduzir o leitor (é seu papel) para uma história de investigação e mistério que ocupa, por fim, algumas poucas páginas do livro. O texto fala ainda em

“documentos”, cita a homonímia autor-narrador-personagem e o coloca como um “filho preocupado com a verdade”. Basicamente, o paratexto oferece ao leitor uma espécie de autobiografia vingativa, ou de acerto de contas autobiográfico. Mas o leitor que lesse esse volume em 1986 conseguiria chegar à conclusão de que o gênero no qual o texto se inscreve é no mínimo dúbio, espécie de autobiografia cuja imprecisão e estética fazem parte de um projeto maior – que chamo autoficção. Um leitor que seguisse Guibert desde sua estreia em 1977 ou que lesse *Mes parents* após o sucesso de *À l'ami*, reencontraria ainda nesse volume os traços de um percurso literário peculiar, retrospectivamente coeso, marcado por toda espécie de repetição e iteração.

“Quando meu pai tem 29 anos, idade que eu tenho hoje, enquanto escrevo esse relato, ele vive em Nice: ele tem um consultório veterinário, dois cavalos, um Ford verde, um barco e é noivo de uma jovem burguesa” (pp. 13-14). O mesmo pai veterinário que o narrador dos livros precedentes mencionara tantas vezes tinha então a idade do narrador quando escreve “esse relato”: duas referências à materialidade do texto que o leitor tem em mãos e que se escreve, logo, enquanto ele desenvolve a leitura¹⁷². O mesmo serve para a transparência em relação à origem dos materiais biográficos. A narrativa vai sendo construída a partir de lembranças esparsas, que se juntam para oferecer um cenário (físico, geográfico, temporal, histórico, sensorial) no qual o narrador, protagonista, trará o pai e a mãe para o centro de seu relato.

Ele fala ainda em “reconstituir” cenas (p. 31) e o fará de forma mais ou menos transparente¹⁷³. Ele não quer inventar nada, o que parece óbvio se virmos tal livro como uma simples autobiografia – mas é o mesmo procedimento que Guibert, como vimos, usou em praticamente todos os livros que escrevera. As relações entre os elementos factuais que ele recolhe de suas “fontes” pode ser escandida e retrabalhada, mas a origem desses elementos, desses autobiografemas, digamos, é transparente.

Os nomes do pai”, Serge, e da mãe, Jeanine, surgem à p. 15, assim como a irmã, Dominique¹⁷⁴. O sobrenome Guibert surge na p. 16; o nome Hervé, à p. 26 – quando o menino de quatro anos se tranca num banheiro com um garoto mais velho, tendo assim

¹⁷² A materialidade do relato que parece estar sendo vertido em texto no momento mesmo que o leitor segue a leitura é um elemento chave desse suprasumo de verdade que acompanha a autoficção: como vimos nas páginas anteriores, esse é um expediente que Guibert utiliza para deixar clara a relação do texto com o diário e, logo, com uma noção de verdade íntima a ele associada.

¹⁷³ “De ces trois années de vie de famille passées sans moi, **je ne peux avoir le souvenir qu'à travers les films** tournés par mon père, en 16 millimètres en noir et blanc, avec la camera Paillard de son oncle Raoul que je possède aujourd'hui” (p. 19, grifos meus).

¹⁷⁴ A mesma cujo nome aparece em *Sans Titre*, do volume *La Mort Propagande*.

sua primeira ideia do desejo por outro homem. O corpo do narrador surge (como menção direta) à p. 21: duas imagens arrancadas de uma revista, uma de um café por Van Gogh, “prefiguração também do prazer que meu corpo adulto poderia me dar a conhecer”, e uma de Munch, *O Grito*, “lenta desfiguração do personagem já desfigurado, numa imagem do medo e da morte”. São imagens que se irradiam sobre seu “corpo de criança” (idem), de forma violenta¹⁷⁵, imagens que o narrador de 29 anos relembra de forma lúcida: ele tem seu projeto literário, uma ideia de como memória e corpo se entrelaçam para dar luz ao literário autoficcional.

No parágrafo seguinte surge uma frase definidora para compreender a empreitada literária de Guibert: “Pode-se dizer que meus pais dividiram a posse do meu corpo” (p. 32). Durante o dia a mãe o lava, esfrega, higieniza. À noite, é o pai que assume a atuação repetitiva sobre o corpo. Assim, os *topoi* guibertianos estão todos aqui: o corpo (o seu, o dos pais): o desejo (o seu, o dos pais, uma mistura entre ambos), e, conseqüentemente, a homossexualidade (escondida, depois revelada, e então escancarada); a viagem (aqui, sobretudo férias em família); a violência (sobretudo a biopolítica, numa noção foucaultiana, que os pais empregam contra seu corpo de menino e mesmo de adulto); o escatológico; o jogo de imagens (sobretudo o filme e a fotografia, de família ou das páginas de revista); e também os temas que se juntam à forma – o embate entre real e ficcional, entre verdade e mentira; o fantasioso (que parte do biográfico para encontrar o escatológico, e o lírico absurdo).

A impressão inicial é de que se trata de um livro de memórias. O relato é mais ou menos cronológico, iniciando-se com histórias anteriores ao nascimento do narrador, ganhando anedotas de infância. Mas a focalização é específica: o narrador busca entender a relação entre ele, seu corpo, sua existência como ser que escreve histórias atreladas ao real, e esses dois pais, com suas trajetórias de vida cruamente contadas¹⁷⁶. Tal repetição é o que alimenta o interesse do público leitor. Como diz Genon: “As obsessões de Guibert acabam tornando-se as do leitor” (2012, p. 7). A sensação é que o

¹⁷⁵ O *martinet* que tantas páginas ganhou em livros como *Vices* ou *Les chiens* ressurge à p. 32 – era com ele que o narrador apanhava do pai. Se antes o chicote ganhava ares de objeto de desejo, repleto de pulsões secretas, aqui é descrito de forma cirúrgica como objeto de castigo infantil (o mesmo se dá com o cotonete, p. 33).

¹⁷⁶ Tanto que uma série de historietas será repetida de textos precedentes e retomada em volumes futuros: a viagem a Croix-de-Vie, explorada em *Les Gangsters*, o peito côncavo de menino (p. 52), as bolinhas de gude (p. 37), a máquina de escrever do tio (p. 55), a morte dos animais no abatedouro do pai, a limpeza de seu pênis de menino pelo mesmo ou, de forma detalhada, o epíteto de criança hipócrita dado pelo professor, o momento em que o rapazote encontra na cozinha a camisinha usada repleta de sêmen do pai (p. 70). Boulé oferece uma lista numa nota de rodapé (2001, p. 181).

livro, de início, passa a limpo a origem do que se acompanhou em obras anteriores em termos de origem biográfica e estatuto textual. Mas é o mesmo narrador, o mesmo estilo, e as mesmas histórias contadas que o leitor encontra¹⁷⁷.

Guibert não parece ver problema na repetição – antes o contrário: repetir reforça o sentido de verdade. A cada menção a um elemento biográfico já conhecido, o relato caminha a uma potência estética maior¹⁷⁸. É assim que podemos encarar a repetição de elementos autobiográficos e *topo* narrativos como formando o que Eco define como uma “mecânica mitopoiética” calcada na iteração. Juntos da homonímia e da voz que já são reconhecíveis no narrador guibertiano, chega-se a essa “fixidez emblemática” que o torna reconhecível, e que, segundo Eco (193, p. 251), “ao mesmo tempo atende ao âmbito de uma produção romanesca, devendo submeter-se ao desenvolvimento característico da personagem do romance”. Como delineei na introdução, Guibert cria assim um espaço autoficcional que atende à ideia de uma repetição programada no tempo e no espaço (além de o gênero específico, autoficção destilada ao longo de tantos livros, ser ele mesmo dado ao caráter iterativo).

A cada novo texto, o leitor espera novas camadas de segredos e detalhes da vida desse autor-narrador-personagem que já conhece, tendo na repetição de boa parte dos elementos autobiográficos o panorama necessário para o consumo iterativo. Diferente da iteração dos quadrinhos ou de uma série, por exemplo, aqui a história não começa de onde parou – ela nunca termina. Não só porque o narrador homônimo retoma sua autobiografia a todo tempo: ele escreve, sempre, uma meta-autobiografia mais ou menos autoficcional, muitas vezes apoiado no próprio questionamento do gênero ou da fidedignidade das histórias e sua percepção ou memória pessoal.

Tal consumo iterativo se apoia, assim, numa autoestereotipia (repetição de textos fragmentados e modos de escrevê-los). Mais que a simples intratextualidade, a autoestereotipia garante a noção global da compreensão de toda a obra. A encenação do

¹⁷⁷ Livro que, em sua versão *broché*, trazia na quarta capa a definição “autobiographie de jeneusse”.

¹⁷⁸ À p. 97, após contar sobre a experiência de ter sido hospedado por uma família na Alemanha, o narrador escreve: “Dans la maison, ou désormais on me laisse seul, j’écris en écoutant les symphonies de Beethoven. J’écris un conte, *Le Prince blond*”. É um dos textos que compõe o volume *La Mort Propagande*. À p. 106, após contar sobre o fiasco de uma tarde fotografando a mãe com a nova máquina recém-comprada pelo pai (o filme, mal colocado, restou virgem), o narrador conclui: “La lumière est tombée, ma mère s’est rhabillée, et nous savons de toute façon que nous ne pourrions jamais **rejouer cet épisode**, qu’il a déjà pris la pesanteur impuissante du regret. Et que cette image fantôme se tend désormais vers autre chose que l’image : vers **le récit**” (p. 106, grifos meus). E à p. 108, ao contar sobre a paixão recente por T., ele diz: “Il m’a écrit de temps en temps et les lettres que moi je lui écris deviennent si nombreuses et si torturées que je n’ai plus qu’à les faire passer sur un cahier”.

trabalho do escritor ao longo de diversos romances permitirá não só a solidificação da voz e da entidade narrativa (autor-narrador-personagem) como cria (para dela se nutrir, *ad infinitum*) uma espécie de vocabulário comum de temas e práticas.

O passo-a-passo do processo de escrita oferecido de forma clara é fundamental para a construção dessa relação estereotipada: a experiência de vida é traduzida em cartas (ou, como o narrador deixa claro, a experiência só existe por causa das cartas, ela surge a partir da escrita constante); das cartas migra ao caderno, ao diário; e, a partir deles, ganha o romance¹⁷⁹. Guibert alcança, assim, um grau de intertextualidade e autorreferência ímpares, transformando, retrospectivamente, seus narradores numa entidade autoficcional única. O mesmo narrador que fantasia com Suzanne e Louise (e assassinatos e obsessões criminais que nunca ocorreram) e diversas vezes sonha ou escreve coitos incestuosos com o pai, assina essas supostas memórias (*Mémoires*), equiparando seus textos num mesmo panorama de escrita. Esse “eu” que disfarça gestos e pensamentos, notados pela transcrição rotineira de um diário íntimo, sob a égide de um personagem de romance, explica seu processo criativo de forma didática.

Se a autoficção é vista do ponto de vista da dubiedade, da suspensão, creio que vale buscar o interesse do leitor também em seu contrário, na transparência repetitiva com que os métodos de retrabalho do real são oferecidos ao leitor, que se torna cúmplice e artífice do literário. Transparência que não carece de provocação.

Je me mets aussitôt à en écrire un second : *Il* (Un récit de la mesquinerie). C'est une suite de textes où le je, dans la transcription journalière de ses gestes et pensées, se déguise un peu mesquinement sous l'identité d'un personnage de roman. Le livre, que je n'ai finalement montré à aucun éditeur, est resté inédit (p. 109).

O livro que ele escreveu e nunca mostrou a nenhum editor (*Il* só seria publicado na reedição de *La mort propagande*, após o sucesso de *À l'ami*) ganha de repente uma entrada em outro texto, esse que o leitor tem em mãos, *Mes parents*, fazendo sua estreia de forma interdita, como confissão, revelação. O poder sobre o leitor de deixá-lo fuçar um material escrito há sete anos e nunca publicado é único. Mais: também o é saber se o que o narrador pensava dos pais antes é o mesmo que ele pensa agora. E diz algo sobre o método: revisando os escritos (cadernos, cartas, diários, romances não-publicados alimentados por esses documentos), ele encontra uma passagem que pode

¹⁷⁹ A relação fica clara, por exemplo, em *Les Gangsters*. O narrador explica a transposição: “Le cahier aux lettres d'amour est devenu un livre édité par Régine Deforges: *La Mort propagande*” (p. 109).

iluminar sua relação com os pais, tema do volume. Passagem escrita em terceira pessoa, numa quebra de narração que dura da página 109 à 114.

Un de ses épisodes s'intitulait "Le récit de l'inceste". **Je le recopie ici** car il montre bien dans quel état, il y a sept ans, était le degré de narration que je pouvais consacrer à mes parents: (idem, grifos meus).

A transparência com que esse narrador, que escreve em primeira pessoa e se chama Hervé, compartilha não só elementos narrativos de cunho biográfico repetidos à exaustão como temas de uma poética própria, mas o próprio fazer da escrita – sua materialidade, se ela surge de uma carta, de uma conversa, da memória da irmã ou de lembranças suas, de filmes dos pais ou a partir de fotografias. E isso se dá de forma direta: existe, para o narrador guibertiano, sempre uma ideia de experiência a ser relatada – como se fosse essa a descoberta do poder da sua literatura: comunicar um certo real vivenciado por ele, mas retransposto, esteticamente alargado¹⁸⁰.

De retorno ao texto do livro em primeira pessoa, percebe-se que, a partir dessa intrusão do excerto de outro romance, o texto se transforma numa espécie de depósito de escritas sem rédea narrativa outra que pequenas explicações do narrador. Por exemplo, o narrador diz, logo após o fim da longa passagem de *Le récit de l'inceste*:

J'écris: Ses impressions sont imprécises, se cognent les unes aux autres, sans ordre. (...) La prise en charge de son corps par ses parents l'anesthésie. Il se laisse aller à l'inertie (p. 115, grifos meus).

Por alguma razão, o narrador faz questão de manter o leitor informado de que aquela cena, aquela descrição, tão rica em sua terceira pessoa, vem de uma escrita anterior, encontrada no afã de escrever sobre os pais (a partir, do diário) e que aqui é retomada em sua forma original. Em um dos trechos trazidos de outras obras, o narrador em terceira pessoa escreve sobre como sua mãe reclamava de sua postura torta, como ele se via no espelho dissimulando seus defeitos (pp. 116). A história poderia ser trazida para o lugar do “je”, transmutada na mesma história que se desenrola em primeira pessoa (o autor já descrevera a cena, em primeira pessoa, em outro livro), mas não: o narrador faz questão de pontuar o caráter escrito, intertextual, desses trechos – como se a descoberta, para ele, de como ele se sentia perto dos pais anos antes fosse exatamente

¹⁸⁰ É curioso descobrir, na biografia escrita por Christian Soleil, que *Mes parents* não era a ideia inicial de Guibert. O escritor procurara o editor Hector Banciotti, da *Gallimard*, para publicar seu diário na íntegra, antes recusado pelas *Éditions de Minuit*. Foi o editor que sugeriu o corte no diário, extraindo somente as partes sobre os pais. Guibert diria, mais tarde, que seu diário (que seria publicado postumamente) teria ficado “pior” após a publicação de *Mes parents* (Apud Naito, 2011, pp. 31-32).

o elemento narrativo mais forte. A escrita tem poder em si e é esse processo de escrever, transcrever, retranscrever, verter de um registro a outro, comparar a história sob registros diversos o foco da escrita autoficcional.

E logo o texto em terceira pessoa se mescla à primeira pessoa, narrando, no mesmo contexto, a sequência da história. Pouco depois, o narrador parece decidido a não mais envolver os excertos que ele encontra em suas fontes biográficas em uma narrativa coesa. Como se ele decidisse reproduzir passagens tiradas do diário, sem uma preocupação maior com a diegese. “A partir de 1979, meus pais ocupam mais ou menos um quinto de meu diário. Eu vou recopiar aqui as passagens que lhes concernem, adicionando entre elas episódios que no momento me falharam” (p. 120).

Algumas das passagens são curtas, quase aforísticas. Outras são textos maiores, prenhes de reflexão. Por exemplo, o excerto que começa ao fim da p. 149 e narra uma visita aos pais após a descoberta do câncer materno e de sua cirurgia de retirada do seio. O narrador desfia uma série de comentários odiosos sobre os pais, detalhando tudo o que ele “odeia” neles sem interrupção, até que um parênteses metanarrativo vem no encalço do narrador: “(escrevo tais coisas terríveis escutando uma música tão alegre como a água que corre sobre uma superfície oleosa)” (p. 150).

O parênteses, assim como o esforço do narrador em dizer que ele escreve em temporalidades diferentes (“j'écris”, “je vais recopier les passages”, “ce récit”, etc.) é que dá a força estética da narrativa. Não se trata só de uma mudança de opinião, mas de um projeto literário próprio, onde a intertextualidade, assim como a transparência das fontes de inspiração, são a própria matéria do literário. O que está em jogo, aqui, é um uso estético deliberado do impacto de uma ideia de verdade, de uma ideia de real. O mesmo se dá nas frases que encerram o excerto (no qual, aliás, não há quebras, são 70 linhas seguidas, como se transcritas de uma anotação febril em um caderno):

Au retour, je ne porte que le regret de cette visite qui n'a fait que leur tendre le reflet de leur désolation et accroître ma hargne, **et ajouter ces quelques pages mauvaises à mon journal** (p. 151, grifos meus).

Se compararmos tais passagens (lembramos que o livro é composto de fragmentos sem título) com as primeiras páginas do livro e, sobretudo, com o que é vendido na quarta capa, temos a impressão de que o narrador simplesmente abandonou um projeto específico de escrita para transcrever seu diário – ou que essa quebra diegética é o que ele intencionava: de qualquer forma, para quem lê, a mudança na narrativa, de um texto com frases conectadas buscando uma compreensão do passado

e das memórias para uma série de pequenos excertos largados como aforismos, induz uma sensação de descontinuidade, de perda de sentido, o exato oposto de uma moral da história tão típica de uma autobiografia tradicional.

Um outro excerto, transcrito aqui em sua integralidade, mostra como essa transparência serve também de provocação estatutária:

Début d'un roman qui s'appellerait *Mes parents* (un peu à la manière d'Emmanuel Bove) et qui commencerait ainsi : **Maintenant que mes parents sont morts, enfin (mais je mens)**, je peux bien écrire tout le mal que je pense d'eux ou que j'ai pensé d'eux, en priant seulement le ciel de ne me jamais donner fils aussi ingrat et malveillant (p. 153, grifos meus).

Guibert, o narrador, não só cria uma *mise en abyme* ao mencionar o nome do livro como assume que mente ao mencionar a morte dos pais¹⁸¹. Esse é um expediente que Guibert usa na maioria de seus livros, assim vistos como autoficções, no sentido de que a transparência (do método e da origem autobiográfico), a materialidade (do texto que se escreve junto ao leitor), a repetição (iterativa, ao longo dos livros)¹⁸², o suplemento de verdade que surge dos itens anteriores (e da própria ontologia do gênero, visto que sua construção é ali posta em dúvida todo o tempo) – tais elementos fornecem ao leitor um parâmetro na ausência de parâmetros¹⁸³.

Assim, podemos separar o texto completo de *Mes parents* em três tipos de narrativa: um texto consensualmente autobiográfico, escrito como tal ou que passa tal impressão; uma série de enxertos de escritos anteriores ao livro, escritos de juventude, alguns em terceira pessoa; e, sobretudo à partir da p. 119, trechos extraídos diretamente do diário – que, se levarmos em conta a informação de Soleil e sua biografia, faziam parte do projeto de publicação integral do mastodôntico diário.

Como dirá Lecarme (1992), Guibert faz uma enganação (*tricherie*) com “consideráveis benefícios literários”, visto que ele quebra o pacto, escrevendo algo que

¹⁸¹ Interessante pensar que a cena em que o pai aparece teoricamente morto, um esqueleto num barco balançando na tempestade, surge em *Le mausolée des amants* numa frase solta (p. 222).

¹⁸² O leitor busca assim saciar o que Eco chama de “fome de redundância” por meio da iteração “tópicos fixos e recorrentes”. Ele sabe o tipo de história que vai encontrar: ela é previsível, encerrada dentro dos limites mitológicos do herói contemporâneo (americano, inglês, ocidental) – mas apresentada de forma romanesca, como uma vida que se desenrola e traz surpresas, sem, porém, arranhar o tólos da narrativa, que, em última instância, congraça o personagem à categoria de herói.

¹⁸³ Uma das últimas cinco frases do livro merece também atenção: “La haine de la dédicace du livre, bien sûr, était fictive” (p. 169). Os pais não estavam mortos à época da escrita nem da publicação de *Mes parents*, mas esse é o título do romance que o leitor tem em mãos. A dedicatória (“À personne”) é fictícia, porque o narrador não é esse ser “íngrato e malvado”, ainda que o volume ofereça, retrospectivamente, um retrato pouco elogioso, posto que realista e carregado de lembranças de infância repletas de sentimento de um corpo possuído de forma quase carnal pelos pais. Pais que são “mortos” nas últimas linhas do livro – o que não confere com o real.

ultrapassa as regras do gênero autobiográfico e que, tampouco, a essa altura, dados todos os elementos autobiográficos já analisados, tampouco pode ser reduzido a um romance ficcional. Um jogo, assim, estabelece-se: que gênero dá conta desse texto que o leitor acaba de terminar? Que regime de verdade sobressai – como dar conta da experimentação entre outros gêneros)? Meu argumento é que, nesse livro, a empreitada de Guibert se estabiliza: um equilíbrio entre forma romanesca, sobretudo no que trata da harmonia do estilo, da bagunça cronológica e da colagem de textos próprios com origens e intenções e gêneros distintos, e a matéria, conteúdo oriundo de sua vida real: o que é escrito nesse manancial de “documentos” anteriores ao livro.

O que surge de novo é o modo como Guibert trata sua suposta autobiografia de juventude, criando uma faceta do gênero autoficcional (com *Mes parents*, tal faceta se torna clara) como um “gênero anti-memórias”¹⁸⁴. Aqui se trata de microhistória, do uso repetitivo e escancarado do ultrapessoal, da repetição mecânica dos dias – uma poética do cotidiano calcada numa ilusão referencial que somente a homonímia e o uso do nome próprio não dariam conta de reverter. Se levarmos em conta que, do título ao paratexto à conformação inicial do texto, o livro se oferece ao leitor como uma autobiografia pervertida. Daí eu defini-la como “autobiografia autoficcional”.

Não só pela repetição de autobiografemas e pelo rearranjo das mesmas histórias, mas pelo esforço de organização de uma narrativa de si que, sob o signo organizador da relação com os pais (mesmo que imposta por um editor), ganha um caráter genérico específico, que boa parte dos críticos da imprensa, como veremos, batiza, na esteira do paratexto da versão em *brochure*, de “autobiografia de juventude”. Se Guibert já havia conseguido perverter a lógica do diário como espaço de escritura e formalização para a leitura em *Fou de Vincent*, aqui ele o faz com o gênero autobiográfico *stricto sensu*¹⁸⁵. Guibert deliberadamente justapõe textos de origem e gêneros textuais distintos como se pretendesse anular o caráter sumamente verídico das memórias de juventude¹⁸⁶,

¹⁸⁴ Boulé, ao analisar o excerto sobre o “debut d'un roman” à p. 153 do livro de Guibert, decide por uma denominação nova: “roman faux” (p. 192), que seria “un roman où je mens” (idem). Confesso que não fica claro para mim o que Boulé vê de diferente entre *Mes Parents* e outros livros de Guibert para defini-lo como “le premier roman faux de Guibert (un roman où je mens et où je falsifie la réalité dans l'écriture romanesque)” (p. 193). Seria o tamanho? A intenção que só ele consegue vislumbrar?

¹⁸⁵ Se compararmos *Mes parents* com livros próximos no tempo e na recepção (o ciclo de livros autobiográficos de juventude de Thomas Bernhard, como *Le souffle*, ou os livros de juventude de J. Coetzee, como *Verão*), não é possível dizer que fazem parte do mesmo gênero.

¹⁸⁶ Poderíamos comparar *Mes parents*, de certa forma, a *W ou le souvenir d'enfance*, onde dois registros distintos (um aparentemente autobiográfico, outro puramente fabular e fantasioso) se alternam para construir um sentido de verdade fenomenológico, oriundo da comparação. Mas a justaposição, aqui, não é da ordem do fabuloso, não é ficcional em seu conteúdo.

suspensando sua validade referencial e submetendo-as à lógica da verdade romanesca – e não se pode deixar de pensar que essa era sua vingança por ter perdido a chance de publicar seu diário integral.

Guibert criou algo seu, que chamo autobiografia autoficcional: texto que flerta com o gênero autobiográfico tradicional, mas o perverte; no qual expõe não só sua relação com o embate entre verdade e ficção, inerente ao gênero autoficcional, mas sua relação com o retrabalho ficcional imposto pela memória (e pelo contato repetido com documentos de si, que se intrometem no texto fina com seus signos de exterioridade e pelo embate de editar um texto com o formato tradicional¹⁸⁷. Com Darrieussecq, poderíamos dizer tratar-se de mais uma "guibertinage" genérica. Ao que retomo a pergunta cabal: a despeito da qualidade do livro, por que interessa aos leitores adentrar o universo privado do autor, saber as minúcias de seu cotidiano, ouvir suas perversões?

Sigo com outras perguntas de cunho heurístico: talvez saber que o *ethos* no qual brota o escritor é mais ou menos o mesmo que o seu? Que seu berço pouco tem de especial – seria a autoficção nos moldes de Guibert uma espécie de gênero anti-memória (contrária ao gênero das Memórias, que ainda assola a noção de autobiografia), porque desconstrói a narrativa do *self-made-writer* e tira qualquer teleologia do campo do possível, porque ataca a auto-historiografia do escritor? Será que queremos ler mais sobre a vida do escritor como obra em construção, sem o baque da genialidade *ex-machina*, do que sua capacidade de representar o real indistinto? Será que a fantasia que advém da crise da representação do real, em vez de ser abstrata (como pretendia o *nouveau roman*) ou fantasiosa (como era com o surrealismo), é justamente essa pastoral da vida urbana de um escritor em crise?

Tais perguntas encontram abrigo na resposta da postura autoral de um autor como Guibert. Lucas (2010, p. 176), diz que a autoficção “traz sempre uma problemática autoral ou, mais precisamente, uma postura do autor como escritor”:

Comme si le geste de s'écrire n'impliquait pas seulement de s'inventer une identité, mais de **convaincre de la littérarité d'un texte** et du **statut littéraire de son auteur pour mieux asseoir une figure de l'auteur travaillé en écrivain** (idem, grifos meus)¹⁸⁸.

¹⁸⁷ Curiosamente, Guibert não trata da obrigação de verter seu diário em uma autobiografia com recorte na relação com os pais por parte dos editores, algo que ele faria (vide sua relação de transparência do método já apontada) e que Christine Angot, publicada pela mesma Gallimard, fará anos depois - no caso, sua diatribe com editores e advogados. Vide capítulo 2 desta tese.

¹⁸⁸ A postura do autor como escritor em tempo integral é fundamental para que essa escrita fotográfica do cotidiano e seu caráter transparente de missiva ao leitor funcione. Ele é um “personagem encarnado”

Perverter o gênero ao tornar claro tal processo é a melhor forma de demonstrar uma postura do escritor como aquele se faz literatura conjurando-a. Um indício pode ser pensado a partir da recepção da crítica especializada. E fato é que, se antes Guibert fora agraciado com algumas críticas esparsas em alguns jornais e revistas, agora, pela primeira vez, Guibert recebe fartas resenhas de todos os principais veículos da França. Para Gaudemar, o livro “acaba por quebrar todas as regras do jogo literário”. Pois “ele ousa, na verdade, escrever sobre seus parentes vivos aquilo que mal ousaríamos editar quando eles morrem”¹⁸⁹. Assim, o leitor cai na armadilha de seu próprio voyeurismo (idem). O crítico compra a versão de que se trata de um “relato estritamente autobiográfico” e que o próprio autor, não suportando o peso de um tal tipo de autobiografia escancarada, chama em socorro o “enxerto” de um “verdadeiro diário íntimo” e da morte (obviamente ficcional) do pai ao fim da narrativa (idem).

Para o *Le Figaro*, esse que é “de longe o melhor livro” de Guibert “leva o leitor ao mal-estar e ao júbilo” – e isso “por meio do detalhe, dando a impressão de que o autor fala a verdade”, tornando-se um livro sobre a verdade e sobre “o escândalo da verdade”¹⁹⁰. Para outro jornal, essa “autobiografia-armadilha” tem um “grande valor catártico”, ao chocar e incomodar, mas também ao trazer à tona impressões e sentimentos “íntimos e universais”¹⁹¹. E para o crítico do *Le Monde*, pouco importa se ele é justo com os pais, mas sim “se a forma malvada e ingrata com a qual ele os vê soa justa. E é o caso, até o ponto do mal-estar”¹⁹².

Todas as críticas falam de escândalo. E todas elogiam a qualidade do livro. Guibert começa a ganhar espaço como autor com grande potencial por seu estilo, sua coragem, sua capacidade de fazer repensar as regras do jogo literário. Boa parte dessa acolhida se deu graças ao elemento escandaloso. Poder-se-ia, assim, pensar em *Mes parents* como primeiro golpe de mestre midiático do autor. Com sua autobiografia autoficcional, Guibert cerceou um terreno para si, o da autoficção sem limites – afinal, falar em detalhes sórdidos sobre a intimidade dos pais vivos é diferente, para o leitor comum, que abrir a caixa-preta da própria vida utilizando iniciais dos amantes.

(p. 177): “além disso, “as experimentações de seu laboratório íntimo são sempre midiáticas pelas palavras e sobre a cena da escritura” (idem). Voltarei à análise de Lucas ao fim da parte I.

¹⁸⁹ GAUDEMAR, Antoine de. “Livre d'infamille”. *Libération*, 22 de maio de 1986.

¹⁹⁰ NURIDSANY, Michel. “Le scandale”. *Le Figaro*, 15 de setembro de 1986.

¹⁹¹ FERENCZI, Aurélien. “La honte de la famille”. *Le quotidien de Paris*, 12 de agosto de 1986).

¹⁹² POIROT-DELPECH, Bertrand. “Enfances tendres ou cruelles”. *Le monde*, 18 de abril de 1986.

Guibert cruzou um limite ético tido como consensual – rompendo as regras do jogo literário, como pontuou Gaudemar. Ao rompê-las, colocou-se como sujeito ativo na reconstrução das regras. Ele delimita o espaço de seu jogo (como veremos ao fim desse capítulo). Faltar-lhe-ia apenas um escândalo de proporções maiores para que o grau de choque e falta de pudor o alçassem ao estrelato, nos braços do grande público.

1.3.2 À l'ami qui ne m'a pas sauvé ma vie: coup de force midiático, o corpo entregue ao leitor

À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie é o grande livro de Hervé Guibert, o mais conhecido, o mais debatido, o mais vendido e, à época de sua publicação, o que provocou mais escândalo e pôs a obra de Guibert em perspectiva nacional. O que fez o autor nos platôs de televisão, falando de vida e obra (e da AIDS em ambas) como processo indissociável engatilhou um debate sobre os limites entre ficção e realidade (e entre esse tipo de ficção marcada pelo real e a performance autoral fora do livro).

A análise desse romance precisa ser feita de forma dividida, pois, para melhor aproveitar suas possíveis entradas de leitura. Primeiro, vale analisar a recepção do livro pelo que nele está escrito. Segundo, vale reportar-se ao efeito midiático causado pela presença de Guibert na televisão, em jornais e em revistas no auge do debate sobre a AIDS – o que abriu também o flanco ético da autoficção para o autor¹⁹³. Boa parte do público francês¹⁹⁴ teve um primeiro contato com Guibert a partir desse livro. Então, diferentemente da análise dos outros livros, creio que vale seguirmos o passo-a-passo da recepção dessa escrita por um leitor que desconhece Guibert e acaba levado a essa obra pela temática (a AIDS em seu apogeu como doença sem cura) e pelo método (a autoficção, descortinada e julgada nos platôs televisivos).

O livro começa de forma enigmática, suspendendo o estatuto de verdade da narrativa: “Eu tive AIDS por três meses. Mais exatamente, acreditei por três meses estar condenado por essa doença mortal que chamamos AIDS” (p. 9). À época, ler que alguém se curou de AIDS já seria ficção. O narrador explica que, por três meses, acreditou ser uma das primeiras pessoas do mundo a conseguir escapar do “inexorável”.

¹⁹³ A versão que utilizarei para a análise é a de bolso. A versão original continha a rubrica “roman”, que desapareceu. Em contrapartida, aqui temos na capa a foto de Guibert, magro, olhando para a câmera.

¹⁹⁴ E mundial: o romance seria traduzido em 17 línguas, incluindo o português, pela José Olympio. Só na França, nas duas versões, bolso e brochura, o livro vendeu mais de 350 mil cópias em apenas dois anos, até 1994

Esse é o mote da narrativa (que se complexificará em seguida, na cronologia e na diegese). Na página seguinte, o projeto narrativo fica mais claro:

Ce jour où j'entreprends ce livre, le 26 décembre 1988, à Rome, où je suis venu seul envers et contre tous, fuyant cette poignée d'amis qui ont tenté de me retenir, s'inquiétant de ma santé morale, (...) plusieurs mois après ces trois mois au cours desquels en toute conscience j'ai été assuré de ma condamnation, puis de ces autres mois qui ont suivi où j'ai pu, par ce hasard extraordinaire, m'en croire délivré, entre le doute et la lucidité, au bout du découragement tout autant que de l'espoir, je ne sais pas non plus à quoi m'en tenir sur rien de ces questions cruciales, sur cette alternative de la condamnation et de sa rémission, je ne sais si ce salut est un **leurre** qu'on a tendu devant moi comme une embuscade pour m'apaiser, ou s'il est pour de bon **une science-fiction dont je serais un des héros**, je ne sais s'il est ridiculement humain de croire à cette grâce et à ce miracle (p. 10, grifos meus).

O trecho, lido retrospectivamente, mostra com clareza o recuo tomado pelo autor-narrador-personagem antes de ingressar na empreitada escrita sobre sua AIDS. Foram muitos meses sabendo da doença, três meses crendo-se salvo e, logo, o resto do tempo que se contará até o fim do livro. A precisão da data, do local da escrita¹⁹⁵, a afirmação da materialidade da escritura (*ce livre*, esse livro que eu escrevo agora para você, leitor), a enunciação clara de um “eu”, a focalização total na história desse “eu”: o gênero autoficcional vai se desenhando. O narrador se encontra em dúvida: não sabe se há salvação para seu futuro de doente, mas segue escrevendo. Mais: é sob o signo da dúvida que ele escreve; é ela, a incerteza, a ausência de fronteira (entre a verdade do relato simples e a do relato vertido em literatura), a dubiedade o que move sua pena:

J'entrevois l'architecture de ce nouveau livre que j'ai retenu en moi toutes ces dernières semaines mais j'en ignore le déroulement de bout en bout, je peux en imaginer plusieurs fins, qui sont pour l'instant du ressort de la prémonition ou du vœu, mais **l'ensemble de sa vérité** m'est encore caché : je me dis que ce livre n'a raison d'être que dans cette frange d'incertitude, qui est commune à tous les malades du monde (pp. 10-11, grifos meus).

O trecho serve de definição programática. O autor-narrador entrevê a arquitetura do livro (pensamos em ficção, em gestão da diegese, em formalização romanesca), livro que ele “retém em si mesmo há semanas” – o germe da história lhe é conhecido, ou, pode-se dizer, sem medo da metáfora, que a história jazia incubada esperando o ponto ótimo de eclosão e colonização do corpo que escreve a seu favor. A

¹⁹⁵ Que o leitor detetive poderá logo cruzar com outras obras e entrevistas (textos, paratextos, epitextos) de Guibert e localizar o autor-narrador-personagem na Vila Médici, em Roma, aonde ele simultaneamente escrevia *L'incognito*, pouco após ter finalizado os manuscritos de *Fou de Vincent* e *Les Gangsters*. As próprias informações serão semeadas ao longo do livro.

força da constatação é devastadora: ele não conhece o fim porque não sabe se vai morrer – o leitor sabe – e, se morrer, como isso ocorrerá.

O livro parte de um ponto diegético ímpar, *in medias res*, que coloca o leitor na condição única de cúmplice, *voyeur*, fiador da empreitada com tintas de sadismo. O narrador cogita diversos fins, mas o leitor que tomava o livro na época da publicação sabia que o autor morreria. A diferença é que o leitor sabe, desde o início, que o livro, cuja “verdade” ainda parece escondida do narrador, é escrito sob o signo dessa verdade (a morte iminente). E que só faria sentido para o autor escrever tal livro sobre a própria morte se o mesmo também fosse escrito sob o signo da dúvida.

Essa é a literatura de Guibert, calcada na fronteira entre o real e o ficcional levada a seu paroxismo: sem conceber o que aconteceria consigo mesmo, protagonista da história já iniciada, esse autor-narrador abre diante do leitor as portas do desconhecido da existência, que reconfigurará, pela via literária, a narrativa final que o leitor tem finalmente em mãos. Nesse sentido, de livro que tem sua razão de ser na incerteza comum a todos os doentes do mundo (p. 11), a literatura de Guibert é uma literatura doente: o livro ganha seu suplemento de verdade porque escrito sob o prisma da dúvida que assola todos os doentes – sobreviver ou não, eis a questão.

O livro é separado em 100 fragmentos de tamanhos distintos. Cada um conta uma historieta, uma etapa de um processo ou uma lembrança. A temporalidade vai e vem, mas, em sua espinha dorsal, temos a AIDS, de sua descoberta à sua progressão – o texto caminha para o fim de uma vida, via degradação física do protagonista que se narra. O narrador diz que começou um novo livro para ter “um companheiro, um interlocutor” (p. 3), talvez para se livrar do “envenenamento” causado pelo estilo de T.B. – Thomas Bernhard¹⁹⁶ –, como se esse autor e sua escritura fossem para ele outro vírus, que, uma vez inoculado, se propagasse pela leitura obsessiva de suas obras¹⁹⁷.

¹⁹⁶ O estilo o persegue. O narrador se autoironiza ao mencionar escritores que parodiam seus mestres, citando Thomas Bernhard (p. 172) e fala em “metástase bernhardiana” (p. 231). Basta ler *Le soufflé*, de Bernhard, para compreender a influência de tema e estilo. Interessante pensar por que Guibert, não contente em pastichar o austríaco, alardeia o fato como se fosse mais uma de sujeição, dessa vez da voz de outrem, que o contamina. Guibert se mostra de forma nua inclusive como escritor – o fragmento 55 de *À l’ami* apresenta não apenas o pastiche de Bernhard, como o escritor desnudando sua incapacidade de descrever a pensão, o rapto de seu estilo pelo homem mais forte, pelo doente mais capaz de transcrever a doença do que ele. Como se Bernhard houvesse tomado o gênero para si. A AIDS foi o gênero que Guibert conseguiu tomar para si antes e melhor que qualquer um. Mas Bernhard parece ter escrito por ele como que por procuração – e Guibert tentará demonstrar essa vampirização de estilo. Como se o fantasma tivesse se negado a morrer e deixado o *mouir* para assombrar a escrita de Guibert, no momento em que ele se encaminhava para o auge – ou seria por isso o auge?

¹⁹⁷ Já perto do fim do livro, sabemos que o narrador entregou ao editor o manuscrito em que contava todos os seus segredos (p. 216) – seria o manuscrito não finalizado do livro que o leitor tem em mãos?

Já no fragmento 4, o diário de bordo da decadência física ganha contornos claros. O narrador explica o que é a AIDS, como funciona o processo de tomada do sistema imunológico pelo vírus – utilizando para tal a imagem do *Pacman* (p. 13) e se coloca na posição de um doente perto da fase terminal, prestes a tomar o AZT¹⁹⁸:

Le processus de détérioration amorcé dans mon sang se poursuit de jour en jour, assimilant mon cas pour le moment à une leucopénie. Les dernières analyses, datées du 18 novembre, me donnent 368 T4, un homme en bonne santé en possède entre 500 et 2000 (p. 13).

O tom parece de desespero. Sabendo que seu sangue está desprotegido, tendo seus leucócitos dizimados pelo *Pacman*, o narrador sente que esse sangue está nu, aonde quer que vá, como uma flecha mirando-o a todo momento (p. 14). A analogia entre corpo e mente, entre ser que escreve e ser no mundo já é total, alcançando um paroxismo que apenas se antevia nos livros precedentes. Seu medo é adquirir um olhar humano demais, como o de um preso de campo de concentração – essa será apenas a primeira referência a um tipo de ser que perdera sua humanidade¹⁹⁹.

Seguindo o já típico elenco de elementos referenciais, logo surgem os nomes dos amigos como apareciam em outros livros (Jules, David, Gustave, Berthe). Suzanne, a tia-avó, também está aqui. “Até aqui, até esse livro, eu não havia contado a todos” (p. 15). Um nome que surge pela primeira vez é o de Muzil, cuja história será contada ao longo da primeira parte do livro (Muzil, como veremos, é Michel Foucault). O narrador teria lhe dedicado um livro (p. 22) e diz que Muzil começou seu livro interminável

Ele diz que não se importa mais com a vacina (p. 220) e culpa Thomas Bernhard pela “metástase bernhardiana” (p. 231), como se o estilo do escritor fosse um vírus que o infectara, destruía suas defesas e seus “reflexos de escritura” (p. 232) – ele o escreve pastichando o estilo. Aqui o narrador decide o futuro analítico do livro: ele diz precisar de uma “vacina literária” para se livrar do estilo do autor e conclui que seu livro se tornara assim “um ensaio sobre Thomas Bernhard” (p. 233). Procedimento típico da autoficção, o autor não apenas pontua a fonte biográfica das experiências descritas e escancara o método de escrita, o projeto, a materialidade do ato de escritura – ele critica o próprio estilo do livro, sua intertextualidade desabrida, a inspiração que contamina a obra de si.

¹⁹⁸ Os procedimentos médicos de inspeção do corpo que ainda não se sabe contaminado pela AIDS seguem nas pp. 18-20.

¹⁹⁹ Se, como quer Agamben (2008), “todo testemunho é um processo ou um campo de forças percorrido sem cessar por correntes de subjetivação e de dessubjetivação” (p. 124); se, como ele sustenta, na esteira de Benveniste, o “sujeito do testemunho é quem dá testemunho de uma dessubjetivação”, o que o leitor assiste é à construção de um sujeito literário que se constrói ao desconstruir o outro sujeito, o que está por trás de quem narra, o autor. Esse jogo, repleto de masoquismo de um lado e de sadismo do outro, se voltaria para o resto: o que sobra do intrincado e traumático processo de referências cruzadas contido na literatura de si. O resto da disputa entre o humano e o não-humano, entre o homem que viveu e o homem que fala, entre vida e ficção – essa literatura que encerra o testemunho da tentativa da escrita de si oferece ao leitor o resto decantado da luta dos sujeitos na escrita. É um resto saboroso pois seu preparo, sua decantação é escancarada, suas regras são escancaradas, a luta é assistida de camarote por um leitor que é, a todo tempo, ungido testemunha e juiz do processo.

quando ele mesmo, no início de 1977, publicou “meu primeiro livro, *La mort propagande*” (p. 35). Intertextualidade, autorreferência – o leitor vai recebendo tudo de bandeja. A homonímia surge finalmente à p. 72.

O poder de invocação das imagens e metáforas criadas por Guibert é marcante, sobretudo se levarmos em conta o projeto de ceder o corpo ao espetáculo reproduzido ao vivo da morte, desenhado já em seu primeiro romance. Seu “estado de fraqueza e abandono” abre “a jaula da fera que se tinha em si mesmo” (p. 17). E ele lhe dá “plenos poderes para que ela me devore”, devore seu corpo vivo até desintegrá-lo (p. 17). Frente à inexorabilidade de sua situação médica, o autor-narrador pode finalmente liberar sua fera devoradora de corpos para realizar o trabalho poético que antevira como projeto estético anos antes, ainda jovem, em *La mort propagande*. Sem o massacre não há arte, sem a doença não há o paroxismo de um tipo de literatura calcado na oferta de si, desmascarado e sujeitado, ao leitor.

A zona que havia sido mencionada em *Les gangsters* e *Fou de Vincent* retorna (p. 18) a um livro de Guibert, dessa vez ligada à suspeita de AIDS. Ao voltar do México em 1983, tomado por febre, enquanto seu ex-parceiro e amigo se contorcia com o inchaço de gânglios, o narrador já pressente a soropositividade.

Je me dis que nous avions tous le deux le sida. Cela modifiait tout en un instant, tout basculait et le paysage avec autour de cette certitude, et cela à la fois me paralysait et me donnait des ailes, réduisait mes forces tout en décuplant, j'avais peur et j'étais grisé, calme en même temps qu'affolé, **j'avais peut-être enfin atteint mon but** (p. 41).

Essa “certeza” que bagunçava a paisagem da vida lhe dava “asas”. O objetivo alcançado era seu grande livro-morte em potência, obra em que o narrador finalmente poderia se dissecar enquanto corpo físico e romanesco ao mesmo tempo. Mas esse livro só ganharia vida (só começaria a ser escrito) anos depois, quando a doença havia não apenas sido confirmada como já causava estragos concretos (1988). O que mostra que Guibert “guardara” sua doença fatal para um só livro – como se não quisesse desperdiçar o tema antes de saber a forma que daria ao livro – e, como já dito, como se preferisse usar de laboratório a doença dos outros (Foucault, Vincent).

O desejo de uma sentença de morte é explicado em diversas historietas. Ele havia tido um abcesso monstruoso na garganta (p. 43). Ao descobrir que tinha uma malformação renal (e não uma doença mortal), o narrador se sente “como um idiota” (p. 44), “desprovido momentaneamente de suas capacidades de sofrimento” (p. 48). O narrador sofria mais pelas possibilidades infinitas de doenças (fictícias) que sua fixação

hipocondríaca lhe impunha do que com o diagnóstico concreto e fatal. Ele prefere o masoquismo real ante o masoquismo imaginário, a ponto de dizer ao médico que o examinava, em 1981, antes de saber que a AIDS sequer existia: “Eu beijaria as mãos daquele que me anunciasse minha condenação” (p. 49). Tanto que ele dá um salto na narrativa, rompendo a lógica de progressão da doença, para reforçar o quanto a AIDS viria a preencher uma demanda sua, antiga, existencial:

Je n'ai jamais si peu souffert que depuis je sais que j'ai le sida, je suis très attentif aux manifestations de la progression du virus, il me semble connaître la cartographie de ses colonisations (...), mais cette lutte à l'intérieur de moi, qui est celle-ci organiquement bien réelle, des analyses scientifiques en témoignent, n'est pour l'instant rien, sois patient mon bonhomme, en regard des maux certainement fictifs qui me torpillaient (p. 48).

Tal salto na temporalidade pode ser visto como parte de uma “lógica romanesca, a fatalidade” (Blanckeman, 2008, p. 107). A partir dessa construção, o signo do “azar extraordinário” unge o narrador-protagonista como herói que deve contar uma história: “à descrição racionalizante da evolução da doença segundo diferentes parâmetros médicos, corresponde uma configuração de índices que amplificam a situação pessoal em luta, imemorial, contra o inexorável Destino” (idem). Para Blanckeman, esse signo da sorte lançada “transforma o estudo pessoal em um romance do escolhido”, do escritor que se sacrificará para contar sua história.

O livro alterna o testemunho, marcado pelo signo da verdade autobiográfica, da progressão diuturna de uma morte cuja liturgia é quase desconhecida do público da época – e que o autor conhecerá em primeira mão, dividindo seus detalhes com o leitor enquanto produz o relato-romance. E o faz por meio de uma formalização romanesca marcada ora pela “tensão atualizante”, como diz Blanckeman (p. 113), dessa evolução com detalhes numéricos e temporais, ora dilatando tal temporalidade para invadir memórias do passado, ora para realizar uma écfrase do próprio corpo ou unir diversos personagens sob um mesmo signo, o da AIDS. A écfrase da doença, algo imaterial por princípio, ganha assim toda sua poética específica.

Na urdidura da narrativa (quase toda ela, se concordarmos com o que diz paratextualmente o autor, verídica no que tange aos fatos propriamente ditos), porém, é fácil identificar dilatações e contrações na diegese principal que parecem nitidamente explicar-se por escolhas de ordem formal – traduzindo “esse tempo tão curioso, ao mesmo tempo paralisado, dilatado e acelerado, do fim de uma vida”, como dirá o

narrador de *Le protocole compassionnel* (p. 239). Guibert medita sobre a AIDS, a vida e a morte, seu passado, presente e futuro, a literatura e o dever de testemunhar a “sorte extraordinária” que lhe acometeu como herói ungido em escriba de um fenômeno, que precisa fagocitar seu corpo para se verter numa literatura dotada de verdade existencial – “sua própria verdade, aquela que ele tentará escrever por meio da ficção”, diz Naito (2011, p. 23)²⁰⁰.

Não concordo, porém, com certo ensaísmo existencial psicologizante que vê no signo da morte próxima um fator que força à ficcionalização, como fazem Naito e Genon. Para esse último crítico, a AIDS modifica a relação autobiográfica de Guibert com seu corpo, como se ele não pudesse dizer sua verdade ao vislumbrar a morte sem apelar à estrutura romanesca. “É nesse momento que Guibert decide realizar os desvios de uma escritura autoficcional para se dizer” (2013, p. 399).

Mesmo quando decide ficcionalizar-se ou autofabular-se, Guibert semeia os signos do procedimento na obra. Como diz Blanckeman, ele parte da “captação”²⁰¹ de sua própria vida, em busca da “essência de sua realidade” (p. 100) que surge do “excesso de fatos exaustivamente restituídos” (idem), e da “frontalidade” dessa descrição, imediata e dotada de “urgência” narrativa, para radicalizar os fatos reais além de sua própria realidade incompleta – o que ele chama de “imposturas romanescas”²⁰²: por meio de uma “formalização” romanesca – a ordem dos fatos, os parênteses na cronologia que causam suspense, o uso da écfrase –, Guibert transforma o relato da AIDS em um romance sobre a AIDS, tendo a si mesmo como protagonista.

²⁰⁰ A crítica, porém, verá em Guibert uma obsessão em inserir mentiras em meio a narrativas carregadas de veracidade testemunhal. Eu creio mais em uma necessidade de ficcionalizar (sobretudo pela formalização textual, pela dramatização) o que a descrição imediata não dá conta, no sentido de buscar essa “verdade” fenomenológica da experiência do autor-narrador.

²⁰¹ Analisando de forma ampla e ensaística toda a obra guibertiana, Blanckeman separa em sua noção de “posturas autobiográficas” a “frontalidade” e a “captação”. A primeira, a postura frontal da narrativa, “consiste em olhar de frente os períodos de existência, reduzindo ao máximo a distância que separa a experiência de sua narração, uma urgência de outra vida mais que memórias do além-túmulo” (p. 91). No caso da captação, tratar-se-ia de um “trabalho de questionamento da matéria anedótica” (p. 99) retirada da própria autobiografia cotidiana e que se transmutaria de acontecimento prosaico em “elemento de conhecimento” (p. 100). Essa “interpretação mais alargada” garantiria um “liame homológico”, e assim, o princípio narrativo de “similaridade” (idem).

²⁰² Elas seriam a radicalização (desenvolvimento narrativo de um *fait divers* em busca de sua essência maior, algo como “uma escritura do paroxismo” (p. 105), uma espécie de permissão em desenvolver o autobiografema em busca de sua potência narrativa), a formalização (conceito mais óbvio, ligado à cronologia e ao modo de narrar) e a falsificação, o mais próximo da noção de ficcionalização corrente – certa “transposição fantasmática” (p. 109) que funciona como impostura escancarada, o que não raro dá lugar a uma “lógica do desmentido” que denuncia a manipulação ficcional da escrita de si.

O próprio Guibert colocou, de forma simples, a questão da formulação da narrativa. “Há uma história, um suspense desde a primeira página, que vai ser mantido através de uma construção romanesca e um fim”²⁰³. Assim, “tudo é escrupulosamente exato e eu parti de nomes reais, eu tinha necessidade dos nomes reais para escrever” (idem)²⁰⁴. Mas todos, ele incluso, seguem sendo “personagens”: a verdade que sobressai do livro é uma verdade sobre a AIDS. “Tudo aqui é visto através do espectro da AIDS” (idem). O efeito é, ao mergulhar das fímbrias físicas e morais de uma morte degradante e desconhecida, pelo subterfúgio do relato mais desabrido e pontual, suspender a obra do tempo e do espaço e conferir-lhe uma poética própria indelével. Não à toa, como pontua Boulé, Guibert só retomará o tema da possível cura, aventado na primeira frase do livro, em sua terceira parte, à p. 184. O efeito de suspense é total.

A formalização narrativa é óbvia também no fragmento 18, que foca na materialidade da escrita em curso²⁰⁵ e no caráter diarístico do testemunho: “Hoje, 4 de janeiro de 1989, eu me digo que não me resta exatamente mais que sete dias para retratar a história de minha doença” (p. 51). Ele diz que escreveu as linhas pelas quais o leitor passou no dia anterior à noite, antes de dormir, “por medo de desabar durante a noite” (p. 52). Sua vida física e a vida do livro ganham um paralelismo umbilical. Ele explica que no dia 11 saberá o resultado das análises e parte para uma vertiginosa descrição do dia 22 de dezembro, quando realizou os exames num hospital desativado cuja única ala aberta é a dos soropositivos. Ele detalha a saga para chegar ao hospital durante uma greve, narra a cena da imigrante na cabine telefônica enquanto ele espera para pedir um táxi, detalha os corredores do hospital e sua população (que lembra um campo de concentração); ele está de jejum, tem fome, rememora o que disse o doutor Chandi sobre os prognósticos e o AZT – tudo isso num vai-e-vem circular: tais frases e cenas seguem em redemoinho por 239 linhas seguidas sem ponto.

A sensação, durante a leitura, é de uma perda de localização no tempo e no espaço, de perda de sentido, exatamente o que o narrador devia experimentar no momento da vivência e da escrita. Seria o que Blanckeman classifica como “deriva alucinatória” (p. 132), que “altera a representação do real pela projeção de um

²⁰³ *Libération*, 1 de março de 1990, entrevista a Antoine de Gaudemar.

²⁰⁴ Ver o subcapítulo sobre os nomes próprios na literatura de Angot, na segunda parte desta tese.

²⁰⁵ Esse expediente será usado outras vezes no livro. Vide: « À l'heure où j'écris ces lignes” (p. 172); ou quando o narrador, após contar sobre a busca de uma igreja em Lisboa para fazer uma promessa, diz: “vers la seconde église que j'avais repérée, qui est, selon les indications du plan redéplié aujourd'hui sur mon bureau” (p. 225). Ainda mais forte: o narrador conta suas células TV e chega ao número 213, indicando claramente a existência do manuscrito: “(je fais la soustraction au bas de ce page)” (p. 232).

sentimento frequentemente fóbico” (idem), traduzido na escrita pela acumulação de temporalidades e perspectivas sensoriais – e também de realidades diversas mescladas numa narrativa que une a experiência da escrita e a experiência do vivido.

O narrador então confessa sua dúvida diante do resultado, “a saber, se devo escolher entre o suicídio e a escritura de um novo livro” (p. 60). O resultado “ameaça o livro”, pois o que ele escrevera antevia um resultado específico, que pode pulverizar na raiz e devolvê-lo “à estaca zero”, ameaçando “apagar as cinquenta e sete páginas já escritas” (idem). Aqui, chegamos ao paroxismo da relação de transparência da origem do texto e seu processo de escritura. A recepção aponta para um efeito metonímico: a estrutura do livro inteiro se concentra neste fragmento. Ele tem sete dias para avançar o projeto de escrita antes de saber se poderá receber o AZT e ganhar dois anos a mais. Se a análise provar que ele não tem mais tempo, ele irá se suicidar, o livro irá se perder. Mais: o leitor sabe das 57 páginas escritas, e que elas não são as que acabou de ler. A cronologia bagunçada, a diegese dilatada ficam claras e, assim, o efeito romanesco do que podia ser lido numa chave estritamente autobiográfica²⁰⁶.

É o que Blanckeman chama de “esquemas romanescos pirateando a narrativa autobiográfica” (2008, p. 111), que permitem “abordar uma realidade em fuga em sua apreensão imediata” e trazer uma “identificação estabelecida entre o ato de viver e o de escrever” (p.112). Vide quando o narrador narra a fadiga do escritor em luta por sua obra, *topos* do martírio do herói que escreve contra o tempo²⁰⁷. “O livro luta contra o cansaço que se cria a partir da luta entre o corpo e os golpes do vírus. Não tenho mais que quatro horas úteis por dia” (p. 69). O livro torna-se, assim, sujeito da narrativa – é o livro que interessa, finalmente, ao leitor²⁰⁸.

²⁰⁶ A cronologia bagunçada oferece a sensação de que a AIDS existira desde sempre na vida do narrador. É como se ela e a morte fossem a mesma coisa. Tanto que ele afirma obter certa “*jubilation de la souffrance*” (p. 158). Afinal, “*depuis que j'ai douze ans, et depuis qu'elle est une terreur, la mort est une marotte*” (idem).

²⁰⁷ Vide quando o narrador descobre que atingiu seu limite e precisa decidir se deve começar ou não AZT. “*Sous-entendant: choisir entre le traitement et le suicide, un nouveau livre ou deux nouveaux livres sous traitement et grâce au sursis qu'il m'accordait, ou le suicide, également pour m'empêcher de les écrire, ces livres atroces*” (p. 215). O *topos* do martírio do escritor é claro: sobreviver dois anos de AZT em péssima qualidade de vida apenas para escrever outros livros (como esse que o leitor tem em mãos) ou suicidar-se e abrir mão de uma espécie de compromisso com a verdade que sempre marcou sua literatura – o que, em certo sentido, recoloca toda sua literatura sob o signo de uma ontologia da urgência que recobre o literário de um valor maior.

²⁰⁸ Num passo que junta intertextualidade autorreferencial e testemunho quase atemporal, o narrador diz: “*David n'avait peut-être compris que soudain, à cause de l'annonce de ma mort, m'avait saisi l'envie d'écrire tous les livres possibles, tous ceux que je n'avais pas encore écrits, au risque de mal les écrire*” (p. 73). Ele lista então todas as categorias, incluindo seu livro de maturidade antecipada (que seria *Adultes!*). O efeito é banhar seus livros anteriores, ao menos desde 1982, quando o autor-narrador passa

É essa formalização (ou *mise en fiction*, no sentido formal) que alcança, mais que uma transcrição puramente verídica, autobiográfica, “o sentimento total do vivido” que Blanckeman (idem) vê na “potencialidade alcançada” pelo procedimento estético guibertiano. Afinal, como diria Guibert em entrevista: “Vivemos uma brutal aceleração do tempo, para frente e para trás, e somos confrontados de uma forma um pouco selvagem a seu próprio destino”²⁰⁹. Ir e voltar no tempo diegético faria, assim, parte do projeto de dar testemunho de uma experiência do tempo na AIDS. Tal constatação reafirma a lógica da divisão em fragmentos²¹⁰.

Outro elemento cabal na análise da construção narrativa do livro é o uso deliberado do *topos* da traição literária, que aqui começa com Muzil²¹¹. O narrador conta como o filósofo livrar-se-ia dos manuscritos inacabados, para proteger o nome que construíra e como o silêncio em torno da AIDS foi estabelecido por médicos e editores. Enquanto isso, detalha física (o crânio raspado à p. 28) e intelectualmente seu “personagem”: os seminários, a obra sobre a história do comportamento (pp. 36-37), locais e datas de viagens e palestras, o itinerário médico e a intimidade sexual (vide o saco de brinquedos sadomasoquistas encontrados após sua morte, à p. 29). Narra também a fixação de Muzil em terminar seu “livro infinito” (p. 34).

Se até a p. 92 a história de Muzil era apenas evocada, a partir do fragmento ela será o foco. Sem pontuar a quebra cronológica com datas precisas, o narrador se debruça sobre a doença de Muzil²¹². O esforço de transparência na captação da história e do método de transcrição é total: “Desde minha primeira visita ao hospital, eu havia anotado em meu diário, ponto a ponto, gesto após gesto e sem omitir a menor palavra da conversa rarefeita” (p. 103), o que o acalmava e enojava ao mesmo tempo. Ele sabia que Muzil o veria como um “espião”, e que seu diário, que “provavelmente sobreviveria” ao filósofo moribundo, testemunharia uma “verdade que ele preferiria ver apagada”, tornando-se parte de sua biografia (idem).

a suspeitar da seropositividade, de um senso de urgência, projetando sobre a obra guibertiana como um todo um télos específico, o de uma relação complexa (de medo e desejo) com a morte.

²⁰⁹ *Libération*, op. cit.

²¹⁰ O fragmento 28, por exemplo, narra apenas a negativa do editor em publicar seu diário com 400 páginas datilografadas. Nenhuma relação com a doença é evocada.

²¹¹ Ao pedir que o filósofo (no caso, Foucault) publicasse um artigo, tendo esse postergado a sua entrega por causa da fraqueza mental causada pela doença, o narrador sugere um pseudônimo. Ao que Muzil responde: “Por que maravilha da inteligência tu compreendeste que não é a cabeça que causa problema, mas o nome?” (p. 26).

²¹² À p. 102, por exemplo, ele fala ao filósofo, no hospital, em retomar o manuscrito sobre os cegos (*Des aveugles*, publicado em 1985), então sabe-se que estamos, na diegese “real”, digamos, da vida do escritor que ele conta, em 1984.

Se o projeto de Guibert já comportava testar o limite do testemunho na autoficção, outro grau foi alcançado com a narração da morte de Foucault (a repercussão da imprensa foi tamanha que seria impossível ao leitor da época não identificá-lo, ainda que os dados fornecidos por Guibert no romance bastassem para utilizar essa chave e identificá-lo de toda forma). O testemunho do outro garante ao livro um suplemento antinarcísico fundamental, mas cujo preço a pagar é a acusação de falta de ética. “A traição é talvez o recurso principal do que eu faço”, disse Guibert²¹³. O que Blanckeman define como impostura autobiográfica, a ver, o ato de apreender “uma realidade sinuosa pelo subterfúgio do *trahir-vrai*” (p. 112).

Mais do que reproduzir trechos de cartas de amantes ou emular sua amiga Marine (Isabelle Adjani)²¹⁴ em um roteiro, aqui o narrador conta a lenta agonia de um dos maiores filósofos da história, não sem explicitar sua sexualidade (as orgias, os brinquedos sexuais) e seu medo de ser conhecido por elas. O mais importante para a análise, porém, não é o que Guibert autor fez, mas o que o Hervé narrador conta de um método de escritura: a captação diuturna da intimidade de quem o cerca no diário. Quando o narrador chega em casa após uma visita e lava os lábios com sabão, enojado pela própria atitude, ele corre para o jornal e anota o recente feito, sentindo aumentar sua vergonha. “Com que direito eu escrevia tudo isso?” (p. 106).

Assim, ele antecipa o julgamento ético dos limites do literário, não em defesa direta da prática (como faria Christine Angot anos depois), mas como questionamento, inicialmente, e como justificação quase mística, a justificação premonitória da conclusão de seu projeto de vida e morte autonarradas: ele sentia uma espécie de “visão” que lhe dava plenos poderes de relatar o indizível, relato que anunciava, como uma “premonição”, ou ainda “um pressentimento poderoso, de que eu estava plenamente habilitado a isso pois não era tanto a agonia de meu amigo que eu estava descrevendo, mas a agonia que me esperava” (pp. 106-107).

Muzil e o narrador estavam ligados por um “destino tanatográfico comum” – o que lhe dava direito a fazer o mesmo que ele fizera com Vincent: relatar sua morte (em potência ou já em ato) como laboratório de escrita do real. Uma pilhagem biográfica cujo objetivo era exatamente aceder a uma verdade maior, mais concreta, sobre si

²¹³ *Libération*, op. cit.

²¹⁴ O narrador pilhou “chez elle certains éléments biographiques” para seu roteiro, mas tinha “quelques scrupules à utiliser ainsi sa vie sans la prévenir” (p. 85). O marido de Marine, Richard, diz que “c'était atroce cette impression d'avoir été espionné à son insu pendant des années” (p. 86).

mesmo²¹⁵. Para o leitor, a despeito do questionamento sobre os limites éticos²¹⁶ da empreitada (que em si já faz parte da recepção da autoficção em sua especificidade), fica a noção de que é preciso acima de tudo em tal projeto literário, “testemunhar uma verdade” que vai além do “desvelamento de si”²¹⁷.

Tal constatação, esteticamente eficiente, sobre o lugar do real na literatura, é também construção formal, performance literária. A premonição é um excelente lugar literário: ela permite alinhar anotações feitas no diário em 1984, dia a dia, durante a doença de Muzil; anotações feitas nos anos seguintes sobre a própria doença, de início duvidosa, certa desde 1988 (o autor já se pensava possivelmente infectado desde 1982); elementos de livros anteriores, desde o primeiro, *La mort propagande*, onde um desejo abstrato pelo espetáculo da própria morte e da degradação do próprio corpo como projeto literário se desenha; e, por fim, a escrita final, que amarra todas essas escritas em uma obra cuja coesão depende, em parte, de um *télos*.

Afinal, a AIDS é uma “doença em degraus” que leva à morte, mas “cujo arco representava um aprendizado sem similar, era uma doença que oferecia o tempo de descobrir o tempo e de descobrir, enfim, a vida” (pp. 192-193). Ela seria “uma genial invenção moderna”, que lhe permitiria escrever um grande livro. O narrador condensa seu maravilhamento com a doença, que é a causa da escritura de seu melhor livro, a razão teoricamente aguardada para empreender uma escrita com personagens reais, muitos deles já parcialmente conhecidos do leitor, mas agora acometidos por um mal mais palpável e historicamente significativo. A AIDS deu forma (e densidade) a um incômodo de ordem existencial que marcara a autodescoberta do autor-narrador como personagem de si nos livros anteriores. E isso graças à certeza da morte. O *télos* é a morte anunciada²¹⁸. Contar essa história é algo que Guibert já sabe como fazer: de forma autoficcional, atendo-se, ao menos em grande parte, à verdade dos fatos.

É quando podemos falar de Bill, personagem que trouxera, no início do livro, a ideia de uma cura possível, e que ressurge à p. 184. Num jantar em “18 de março de

²¹⁵ Guibert chama de “antecipação” o trabalho feito sobre Foucault a partir de uma espécie de “visão” premonitória. *Libération*, 1 de março de 1990, entrevista a Antoine Gaudemar.

²¹⁶ À p. 115, lemos que a irmão de Muzil pede que os médicos apaguem do registro médico a causa da morte (AIDS), pois em alguns anos um “fouille-merde de biographe” poderia vir copiar o registro e denunciar a vergonha para a família. É Guibert, amigo próximo, e não outro, quem revelaria o caso ao mundo com o livro que o leitor tem em mãos.

²¹⁷ “Moi qui avais toujours procédé ainsi dans tous mes livres, de trahir mes secrets” (p. 216).

²¹⁸ Não à toa, o narrador pouco depois dirá que destruirá o manuscrito de sua autobiografia da vida adulta (*Adultes!*) por não ter tido coragem de iniciá-la com a frase que o perseguia: “‘Il fallait que le malheur nous tombe dessus’. Il fallait, quelle horreur, pour que mon livre voie le jour” (p. 237).

1988”, ele anuncia a criação em curso da vacina no Estados Unidos. É quando começa (ou recomeça) a luta contraditória do narrador pela cura – assunto que havia sido deixado de lado desde o início do livro. 56 dias haviam decorrido (p. 188) entre a descoberta definitiva da doença e a descoberta de uma cura. Aqui, começa “uma nova fase, de suspensão”²¹⁹. Fato é que, pela primeira vez na farta obra autoficcional do escritor, temos um personagem-chave além do narrador, que o livro pretende tirado da realidade imediata do autor-narrador-protagonista, cuja vida é escandida aos olhos do leitor como parte do *plot* maior da narrativa (da vida e da ficção de Guibert).

Mas o narrador reintroduz Bill de forma curiosa: salvador em potencial, ele surge causando um mal-estar no universo de certezas do narrador. “Se Bill, com sua vacina, colocasse em dúvida minha condenação, ele me mergulharia em meu estado de ignorância anterior” (p.193). Na lógica da narrativa, Guibert precisa manter Bill distante tanto tempo porque seu personagem servirá como provocador de sentimentos e pensamentos. Bill não só é o personagem que causa a reviravolta na história (ele carrega a possibilidade da cura, que nunca chegará): ele traz também a dúvida sobre o valor (concreto, mas também estético, narrativo) dessa possível cura. Não seria a morte o desfecho ideal da narrativa? Aqui, o suprasumo do esgarçamento ético da autoficção se coloca: se é preciso morrer para alcançar a melhor história da vida do autor-narrador-personagem, em que lugar o livro coloca o leitor?²²⁰

²¹⁹ Bill é descrito como “un des ces phénomènes du destin”, já que, com suas “relações quase sobrenaturais”, calhava de ser justamente o homem no mundo a poder lhe dar a cura – ele, seu amigo que conhecera sem querer numa lanchonete, e que, anos depois, trabalharia para Mockney, o pesquisador que descobria a vacina para a poliomielite, justamente a doença que assombrara Bill décadas antes. O narrador descreve essa sorte do destino de forma irônica. O fragmento 60 traz um feedback tipicamente ficcional, de como o narrador conhecera Bill em 1973 numa mesa de lanchonete. De tão bizarro o convite feito ali para passear no avião de Bill à África, o narrador descreve a cena como ficção: “C’est lui qui avait prononcé, ce soir-là, les mots qui ont été finalement redits et joués par un acteur qui tenait son rôle dans un film dont j’ai écrit le scénario” (p. 189). Assim, o fragmento traz também um *clin d’oeil* do narrador: Bill é um personagem tão bom (na vida real) que parece ficção – ou seria assim tão eficiente, do ponto de vista narrativo, por ter sido vastamente ficcionalizado?

²²⁰ Do ponto de vista da leitura, penso, com Ricoeur, que “a experiência estética extrai esse poder (de conferir prazer, ou gozo, durante a leitura) do contraste que estabelece de saída com a experiência cotidiana” (2010, v3, p. 302). É onde poética, estética e catarse se encontram – catarse aqui definida como “o efeito mais moral que estético da obra: a obra propõe novas avaliações, normas inéditas, que chocam ou abalam os ‘costumes’ correntes” (p. 303). O que o crítico não tinha em mente era justamente a ambiguidade do estatuto textual de uma obra que flerta com o ficcional e o autobiográfico calcado no testemunho da doença, como é o caso da obra de Guibert. Aqui, o leitor é levado a escolher pragmáticas de leitura que distorcem o senso-comum ético em prol de um suprasumo estético – por exemplo, imaginar a morte do autor-narrador-personagem como desfecho ideal da obra, mesmo que tenha sido levado a pensá-lo pelo próprio autor. Sobre tudo se concordamos com Ricoeur sobre “a tendência do leitor a se identificar com o herói e a se deixar guiar pelo narrador digno de confiança ou não” (idem). A catarse sugerida pelo romance permite uma “aplicação” ética que confronta o leitor, torna-o cúmplice, garante-lhe um tipo de leitura que se alterna entre o real e o ficcional.

O manuscrito é dado por terminado 46 páginas antes do fim do livro: “hoje, 20 de março, quando acabei de datilografar esse livro” (p. 239). O leitor há de ficar confuso: como o livro pode ter sido finalizado se ele continua? As notas transcritas do diário se mantiveram inalteradas?²²¹ O efeito na leitura é o de reaproximar o leitor ainda mais do presente da escritura. Quando o narrador se vê no espelho do hospital como um esqueleto cujo rosto já pertence ao seu cadáver (p. 259), ele sabe que precisa amar esse rosto descarnado – já que a morte alimenta seu livro, seu projeto.

No fim do livro, tal projeto e sua crítica ganham exatamente a transparência necessária para alimentar a dúvida e a ambiguidade da empreitada autoficcional. Em 20 de setembro (de 1989? Antes do fim, em março de 1990?), o narrador conta um jantar com Robin, no qual lembra que Jules acusara sua “teoria sobre Bill” como sendo “divagações romanescas” (p. 264) – o que colocaria em xeque parte do suplemento de verdade que o testemunho confere ao livro. “A AIDS permitiu com que ele tomasse o papel de mestre do jogo no nosso pequeno grupo de amigos, que ele manipula como se fosse um grupo de experimento científico” (idem).

O diálogo permite ao leitor uma análise retrospectiva do papel concedido a Bill. Se até o momento não duvidamos do papel de carrasco que Bill exerce sobre um grupo de soropositivos desesperados por uma vacina que está sob seu controle, de repente a escritura coloca em xeque a veracidade testemunhal da diegese, levando o foco do leitor para o plano da construção formal da obra. É quando Guibert adentra o território da metacrítica, dizendo que a AIDS foi, para ele, “um paradigma no meu projeto de desnudamento de si e de enunciado do indizível” (p. 264). Ele não diz que tudo o que escreve é verdade no sentido literal, mas sim que existe uma verdade que ele quer comunicar, que recai sobre o campo da transparência do que ele viveu²²². Como dirá Fassin (2001), ao analisar as obras de Christine Angot, o escritor autoficcional consegue trazer para dentro do próprio romance sua possível crítica, sua ontologia, as definições de seu projeto literário, a programática de sua literatura.

Para Loignon (2010, p. 349), o desnudar-se na obra se transforma em enunciado *sobre* a literatura: “Se deixar ver torna-se o ato de uma teoria textual”. O efeito do procedimento é esgarçar a fronteira entre realidade e ficção, suspendendo o estatuto do

²²¹ Guibert dirá em entrevista que seu livro, espécie de “pesquisa jornalística”, tinha intenção de contar uma história sobre a AIDS e seu tempo. Por isso, diz ele, “j’ai même remis le livre à jour, ajouté les quarante dernières pages”. In: *Libération*, op. cit.

²²² “Je parle de la vérité dans ce qu’elle peut avoir de déformé par le travail de l’écriture”. In: *Libération*, op.cit.

livro. Ao contar o jantar com Bill, o narrador diz que decidiu “ir até o fim dessa lógica romanesca”, pois “eu me preocupo mais com meu livro que com minha vida” (idem). E Bill é, sobretudo, “um personagem em ouro maciço” (idem).

Essa “lógica romanesca” de que fala o narrador não parece apontar para a ficção. Aqui, o *topos* do martírio do escritor ganha ares de uma ontologia definitiva da autoficção – viver para escrever o real, a serviço do livro, e jamais o contrário. A luta do autor-narrador é para subverter a lógica da vida que vira ficção, caminhando para uma lógica ainda mais perversa: testar os limites da própria vida para que o texto que dela surge (ficcional ou não), de forma direta, umbilicalmente correlacionada, entregue ao leitor um suprasumo de verdade. Por mais que o narrador tenha um resto de esperança na vacina, o que está em questão é até onde o jogo de Bill, “personagem em ouro maciço”, permitirá que seu livro se torne cada vez melhor, sem resvalar para a fabulação. É o processo da escrita, detalhado no tempo e no espaço e entrelaçado à vida que o autor-narrador-personagem vive em concomitância com a escrita, o suplemento estético que só a autoficção como a de Guibert consegue alcançar.

Como terminar um livro que coloca na morte o *télos* da narrativa, mas se escreve numa primeira-pessoa que se pretende real? Dirigindo-se ao leitor. “A *mise en abîme* do meu livro se fecha sobre mim. Estou na merda. Até onde tu queres me ver afundar? Enforca-te Bill!” (p. 284). O narrador, pela primeira vez, dirige-se ao leitor – o leitor presumido é Bill, mas a frase é lançada, em termos enunciativos, sobre cada um de nós. O livro se fecha sobre o autor-narrador-personagem numa *mise en abyme*. Esse é o panorama que se oferece ao leitor: a ambiguidade do estatuto real-ficcional do romance é alimentada pelas intrusões metacríticas do narrador, que, ao mesmo tempo, são soterradas pela carga de verdade que o testemunho da própria agonia fornecem. O jogo é esse: procurar saber até que ponto a história é verdade – o ponteiro alterna entre ver o texto e sentir a experiência –, e de que verdade se fala. A radicalização dessa partilha íntima com o que ocorre na vida do autor – transformada numa apreensão automática e sem limites desse real – encerra o jogo da leitura.

O leitor, ao terminar uma obra como *À l'ami*, que entrega tudo, desde o detalhe mais ínfimo que faz explodir a sensação de realidade até sua fórmula, a engrenagem que marcha a olho nu expondo seu funcionamento, o mapa da mina de ouro dos autobiografemas – recebe algo além de uma representação do real ou uma teorização sobre os limites da escrita. Qualquer literatura pode conseguir um efeito profundo de

identificação entre leitor e mundo da obra. A autoficção de Guibert oferece um suplemento de verdade que é a certeza da origem do real.

Assim, a análise do romance nos permite, até o momento, pensar a questão premonitória da obra de Guibert: entre *La mort propagande* e *À l'ami qui ne m'as pas sauvé la vie* existe um trajeto narrativo completo, do desejo de transformar seu corpo em espetáculo à concretização desse desejo em literatura. E não apenas por meio do livro, mas por meio de toda uma engenharia de exposição midiática, que Guibert tateou a seu modo²²³. Mais surreal ainda é pensar que essa flagelação do corpo do artista, imaginada de forma radical no primeiro livro, dar-se-ia a partir de uma doença inexistente no momento da escrita de *La mort propagande*²²⁴. Guibert morreu de AIDS, agonizando lentamente diante das páginas que representavam seu esforço de escrita e diante de leitores e de telespectadores em toda a França.

Em resumo: todos os elementos mencionados na análise das obras anteriores encontram-se aqui decantados: a transparência do método de escrita e do gênero em construção; a materialidade do texto sendo escrito; o suplemento de verdade do testemunho autobiográfico, a transparência da origem desses materiais autobiográficos, a intertextualidade autorreferencial, a homonímia e as referências ao real, o efeito do gênero diarístico com as entradas de datas e o presente contínuo – todo um arcabouço autoficcional que ganha o aporte do pacto ambíguo, do jogo, do exagero, da autofabulação e estetização permitidas pelo *topos* do escritor mártir. Além disso, há a formalização romanesca garantida pela cronologia quebrada e pelo desmentido da intrusão metacrítica do narrador.

Mas existe, além disso, um caráter performático que só pode ser alcançado fora do romance. Se o autor-narrador-personagem alimenta seu romance com uma série imensa de elementos autoficcionais, signos do tipo de verdade que seu texto traz e que incitam um tipo bastante específico de recepção que espera de sua obra (ambígua, visceral, física), fora do momento da leitura, ou seja, fora do texto, essa figura homônima que se narra também fala. E sua voz, projetada por um corpo de carne e osso na televisão ou assinada por um nome sem ambiguidades, diz o mesmo.

²²³ E que Angot, por exemplo, desenvolveu com apoio sólido de seu editor e de um *know-how* já disponível como fórmula de sucesso no sistema literário francês.

²²⁴ Como se a vida imitasse a literatura, Guibert alcançou o desejado espetáculo da “transposição” do corpo em arte em parte graças a um infortúnio que sequer sua imaginação de escritor alcançara.

Até esse momento da análise cronológica das obras de Guibert, não recorri tanto aos epitextos, até porque eles começam a ganhar espaço tardiamente²²⁵. É a partir do sucesso midiático de *À l'ami* que Guibert passa a fornecer ao público (tanto especializado quando aos leitores em geral) elementos de compreensão de sua empreitada fora do livro. Com *À l'ami*, o leitor recebe também, retrospectivamente, “as chaves” para empreender o caminho de leitura, como diz o próprio Guibert: “Esse livro não é um testamento, mas um livro que dá as chaves para compreender o que havia em todos os outros livros e que, às vezes, eu mesmo não compreendia”²²⁶. O autor sugere que as chaves para entender sua produção jazem no próprio romance – convite a uma leitura retrospectiva de sua obra em grande parte desconhecida do público. No livro e nos paratextos, ele cria a defesa ontológica de sua literatura.

Guibert defenderia tais chaves também na televisão. Ele já estava magro, fisicamente frágil, mas aceitou o papel de herói da AIDS criado para si por meio de sua literatura. Ninguém poderia narrar melhor que ele a dor íntima que é a destruição paulatina do corpo pela AIDS. Ele passara 13 anos testando-se narrativamente na vida cotidiana, condicionando seus gestos, deslocamentos e expressões a uma lógica de apreensão diuturna em notas no diário. Sacrificou a vida à escrita, fazendo um voto (deliberado, mas talvez ainda não tão consciente) de escrever-se até um *télos* dado no momento: a dissecação do corpo, a *mise en spectacle* de toda a matéria (biográfica), e também uma investigação existencial do como contar-se antes de si mesmo.

Quando chegou a hora de lançar seu livro tão esperado, Guibert aceitou integralmente o papel de herói exposto como mártir em praça pública – e, sugiro aqui, não só para vender livros e conquistar notoriedade. Era mister que o público tivesse acesso à sua obra completa e conseguisse acessá-la com as chaves de leitura necessárias. A ribalta (midiática, na imprensa, mas sobretudo a televisiva) era um passo necessário para essa defesa ontológica de sua literatura.

Vejamos, então, de forma detalhada a recepção crítica ao livro de Guibert. Quando lançou *À l'ami*, em 2 de março 1990, pela “Collection Blanche” da *Gallimard* (e a rubrica *roman*), Guibert tinha 16 livros publicados²²⁷, sem ter ultrapassado alguns

²²⁵ Os paratextos, antes da Gallimard, não propunham estratégias de conformação de uma entidade narrativa voltada para o viés autobiográfico, tampouco buscavam seduzir o leitor para um tipo específico de leitura. Já os epitextos (sobretudo entrevistas ou reportagens em que a voz do autor surgia entre aspas, sem ser retirada do texto literário) eram pouco fartos.

²²⁶ *Libération*, op. cit.

²²⁷ O autor fala, ao *Libération* (op. cit.), que *À l'ami* é seu “décimo terceiro livro”, sugerindo que não considerava os livros fotográficos como livros.

milhares de exemplares. Com *À l'ami*, a imprensa se debruçou sobre Guibert. Todos falavam de AIDS e eis que um autor já impudico, que baseara sua literatura na própria autobiografia (vide o pequeno escândalo de *Mes parents*), decide publicar um livro a respeito. No dia da chegada do livro nas livrarias, uma reportagem imensa tomava as páginas do *Libération*: “La vie sida”, que já falava de “verdade e traição” na chamada e trazia uma entrevista várias vezes citada nesta tese²²⁸.

O *Le Nouvel Observatoire* (8 de março de 1990) fala em “chef-d'œuvre” e descredita os “rumores” sobre o romance “escandaloso”. *Le Figaro* (14 de março de 1990), antecipando a presença de Guibert em *Apostrophes*, fala igualmente no “rumor” de um livro escandaloso, para desmenti-lo, aclamando o livro como “justo e bom”, livro “que não degrada ninguém”. Em 2 de março, o *Le Monde* publicou uma crítica completa, dura, honesta²²⁹. E, pela primeira vez, a preocupação com a identidade dos amigos descritos (com ou pseudônimos) ganha espaço. Seria impossível ignorar “o modelo real” de Muzil, Foucault. “Se é a fim de evitar um eventual processo, a astúcia parece insuficiente. Se é para estabelecer uma zona de ficção entre duas zonas de ‘fatos reais’, o procedimento não é tão honesto, já que nada permite ao leitor distinguir a fronteira do falso”. Mas o procedimento é “parte de seu charme” e Muzil o sabia bem²³⁰.

Mas é quando Guibert ganha as telas que o fenômeno se torna algo maior. Como diz Kaufmann (2007): “Em alguns meses e ao preço de uma troca de editor, ele se torna o acontecimento literário da década”. Duas semanas depois do lançamento do livro, em 16 de março de 1990, Guibert estava no platô do *Apostrophes*, programa de televisão apresentado por Bernard Pivot e focado em questões culturais. Ali estava o autor magérrimo, quase cadavérico, com voz fraca e entrecortada, defendendo sua obra num programa dedicado não à sua literatura, mas à AIDS como fenômeno. O título do programa: “O sexo homicida”.

“Para mim, tudo nesse livro é verdade”, disse Guibert. Sobre o trecho em que o narrador diz lavar a boca com sabão após ter beijado a mão de Muzil, ele diz: “Sim, é terrível, é a verdade”. Mas ao mesmo tempo, Guibert dizia que o livro era um romance, “porque há uma construção e um suspense posto desde a primeira página e que segue

²²⁸ A reportagem que acompanha a entrevista falava de um “romans à clés” repleto de “inteligência”.

²²⁹ Braudeau, Michel. “Écrire contre la mort”, *Le Monde*, 2 de março de 1990.

²³⁰ A crítica virulenta pela primeira vez joga luz sobre os procedimentos guibertianos no que concerne à identidade dos personagens de seus romances. Claro, chamar Foucault, uma instituição intelectual francesa, facilmente reconhecível no livro, de Muzil, não ajudou muito. Interessante pensar também que a inexistência conhecida de um rótulo aplicável pela imprensa a um tipo de romance que se escreve justamente sobre as fronteiras, os limites, parece deixar os críticos confusos, em território incerto.

até o final”. Guibert falava de autoficção sem falar “da” autoficção. Tudo aqui é verdade, dizia, mas é um romance, posto que ele inventou a forma de contar sua verdade. Mas teria ele o direito de fazê-lo, de implicar os outros? “Você tinha o direito de contar a agonia e a morte de Michel Foucault?”²³¹.

A pergunta guarda uma dimensão e uma limitação ética, de que a literatura talvez não pudesse ou devesse cruzar. Guibert defendeu o “direito” de falar da doença de Foucault, e referendou o que havia escrito no livro – por exemplo, sobre a tomada cotidiana de notas em seu diário após as visitas a Foucault no hospital e sobre como o direito advinha de uma premonição sobre seu próprio destino. Muitos criticaram o programa por ter exposto um escritor doente de forma sensacionalista²³², por ter exigido do escritor que seu sucesso fosse condicionado a um tal espetáculo²³³.

Ainda que o programa possa não ter saído da forma como imaginava, fato é que Guibert decidiu pagar o preço da exposição de seu corpo em definhamento na televisão, talvez como antecipação do que seria o filme que tinha em mente havia anos – e do qual falara em *La mort propagande*: morrer ao vivo, entregando-se em espetáculo ao público. Como bem pontua Kaufmann (2007), a performance fecha um percurso, tendo a imagem televisiva “servido do início ao fim ou de catalizador de uma empreitada de apresentação ou de representação do corpo doente, moribundo e a ponto de ser sacrificado”. Pelo estágio “catódico”, Guibert reforçava a lógica performática do “esse é meu corpo” (idem) que desenhara no romance (e ao longo de sua obra autoficcional).

Tal empreitada se encontrava num ponto-limite de um projeto autoficcional. Mais que um epíteto qualquer que lança chaves para compreender a obra, a entrevista televisionada dá corpo a uma voz que falara de si, desse corpo, a vida inteira, nos livros. E tal voz está prestes a se apagar, tal corpo está prestes a desaparecer. O *pathos* é o do escritor-mártir em essência: ele banha a obra num sentido de urgência. Entre o sensacionalismo midiático e o projeto de desvelamento patético de si existe uma fronteira fluida – e creio que a leitura retrospectiva de Guibert prova que o segundo depende, sempre, do primeiro.

²³¹ *Apostrophes*, emissão de 16 de março de 1990.

²³² Segundo Boulé, Guibert teria reclamado do programa em carta a um amigo. In: “Hervé Guibert à la télévision: vérité et séduction”.

²³³ “Il aura fallu attendre qu'il se livre en pâture aux charognards, affublé de la maladie à la mode, pour qu'on fasse largement connaître, et de quelque manière, cet écrivain subtil, fragile, hypersensible et impitoyable”. Cherer, Sophie. “Le jeune homme indigne”. *7 à Paris*, 18 de abril de 1990.

Guibert falara em seu primeiro livro de oferecer seu corpo como experiência ao vivo ao público²³⁴. Claro, mesmo dentro da lógica autoficcional, tais excertos saem de um livro romanesco. São, pois, texto literário. Mas a empreitada seguida por Guibert desde o seminal texto de 1977 comprova a intenção programática do que é dito: “não deixar se perder essa fonte de imediato espetacular”, morrer “diante das câmeras”, oferecer “esse espetáculo extremo, excessivo do meu corpo, minha morte” (1977, p. 172). Um espetáculo: os *topoi* são claros: o corpo, a violência ao corpo, a santidade do corpo que enfrenta a morte em prol do espetáculo para outrem.

No platô de Bernard Pivot, o corpo que agora é um corpo *mourant* não controla sua narrativa. O tema do programa é a AIDS, não Guibert, sua literatura. O objetivo do programa é gerar polêmica. Uma luta de *pathos* se põe em jogo: de um lado, a empreitada guibertiana de se imolar em nome do paroxismo da autonarração de uma verdade da experiência (do indizível dessa experiência); de outro, a mídia tentando apropriar-se desse desejo de autonarração para saciar o voyeurismo do público em seus sofás. Mas, nessa luta, Guibert sempre vence. Como diz Kaufmann (2007), “Guibert é a morte ao vivo”, é aproximar-se de um limite, do “tudo é dito” que permite à autobiografia “não ser mais um gênero essencialmente inacabado”.

Mais que essa noção de um fim autobiográfico contado pelo próprio autor (a noção de fim é sempre complexa; Guibert escreveria ainda outros livros, ao menos um deles publicado em vida sobre o mesmo tema), o que se coloca ao analisar tais epitextos midiáticos é o novo lugar de debate do literário. “Pode a literatura tudo dizer?” é a questão feita nas entrelinhas, sugere Cherer (idem). Ou “tem a literatura todos os direitos”, título do dossiê proposto por *L'événement du jeudi*, no dia 1 de março, quando *À l'ami* chega às livrarias²³⁵. O texto que abre o dossiê, virulento, condena a literatura que “se permite liberdades éticas” em nome do estético, “além de toda moral”, critica a exposição do “direito absoluto” de Foucault sobre sua memória, fala da “atitude criticável” da *Gallimard* (que, ademais, editava Foucault e Guibert ao mesmo tempo) e antecipa: “o livro de Hervé Guibert vai inevitavelmente suscitar um debate velho como um pergaminho” – a ver: “Pode o escritor tudo dizer?”²³⁶.

²³⁴ “Mon corps est un laboratoire que j'offre en exhibition, l'unique auteur, l'unique instrument de mes délires organiques” (1977, p. 171).

²³⁵ Garcin, Jerome. “Hervé Guibert raconte l'agonie de Michel Foucault”. *L'Evenement du jeudi*, 1 de março de 1990.

²³⁶ Sem falar de autoficção, mas citando Doubrovsky e a sugestão de que a esposa do escritor se matara após se ver retratada em seus livros, o texto menciona vários outros autores e fala da “revolução literária” iniciada por Céline. No mesmo dossiê, segue uma matéria com o título “O que Guibert descreve” e o

O dossiê não é sobre Guibert, nem sobre a AIDS, tampouco sobre sua literatura: é sobre os limites morais do testemunho. Para os editores, a questão era vender um autor, reinventá-lo, a partir da experiência da AIDS, como arauto de um novo tempo para o literário – e assim vender muitos livros. Não à toa tais entrevistas haviam sido concertadas com antecedência, o livro lido pelos jornalistas dias antes da publicação, a produção televisiva iniciada bem antes. Tanto Guibert quanto sua editora trabalharam ativamente na construção desse “evento” literário²³⁷.

Não à toa o crítico do *Le Monde* compara o livro de Susan Sontag a *À l'ami*, rebaixando o primeiro a uma especulação, quase como se dissesse: o momento é de ouvir a vítima, a vítima *real* da doença, a vítima autorizada a falar, e não de fazer elucubrações teóricas. Guibert aproveitou seu livro-chave, pelo qual esperara tanto tempo, construindo essa voz que agora era reclamada como a única voz apta a falar.

Ele usou a imprensa, numa escala ainda tímida, com suas duas aparições televisivas e muitas entrevistas aos jornais, para uma produção imensa de paratextos e epitextos nos quais jaziam decantadas as chaves que ele queria que fossem usadas para “compreender” sua obra²³⁸ – epitextos que seriam empregados, a partir da repercussão de sua morte, referendando uma ontologia de sua literatura.

Assim, um livro e um autor tomaram de supetão a atenção midiática para um fenômeno pessoal e universal ao mesmo tempo, pela via do testemunho indissociável da ficção. *À l'ami* seguiu os passos de um verdadeiro *coup de force* midiático. Primeiro, o autor construíra ao longo de 13 anos e 14 livros uma recepção crítica satisfatória, atenta ao caráter ambíguo do estatuto textual de sua obra. Segundo, ao se aferrar ao

subtítulo “Eis aqui, bem factualmente, o que Hervé Guibert conta sobre a vida sexual e a morte do filósofo, apelidado Muzil”. A ideia é explicitar ao leitor (que talvez não lerá o livro) toda a intimidade que Guibert entrega de Foucault – espécie de síntese dos fatos registrados pelo escritor, ignorando completamente que tais fatos só fazem sentido (literário) dentro da narrativa, envoltos na emoção primeira pessoa. E há ainda uma entrevista com Guibert com a rubrica “O autor se explica”. O jornalista pergunta se não seria hipocrisia mudar os nomes de pessoas que todos conhecem. Não haveria um roubo da verdade por um memorialista? Por que narrar a agonia de Foucault em detalhes? Por fim, segue um debate, em que diversos escritores são inquiridos a responder: “Podem os escritores tudo dizer?” Ou ainda: “Há uma fronteira onde termina a literatura e começa o atentado à vida privada?” “Deve-se misturar moral e criação?” (idem).

²³⁷ Vide a repetição de frases inteiras nas entrevistas citadas, nas mídias impressas e televisivas.

²³⁸ Vide a longa entrevista dada a François Jonquet, que foi publicada de forma integral no *Globe*, em 1992, mas que saíra antes, radicalmente reduzida, em 1990, após a publicação de *À l'ami*. Aqui, Guibert conta sua vida, detalhando em qual livro descreveu cada uma de suas partes; fala da importância do diário como processo de escritura, de sua “vontade de transparência”, sobre sua literatura ser a história de seu corpo e, enfim, defende seu “direito de contar tudo”, inclusive sua intimidade e a de seus amigos. Um espaço enorme, nobre, para trabalhar a recepção de seu projeto literário. Ao fim, um quadro com toda sua bibliografia aparece, separada por editora.

discurso crítico e autocrítico de que sua literatura era baseada na verdade, no testemunho do próprio corpo e escrita, e aliá-lo a um tema como a AIDS, quando ela surgia como pandemia, o autor conseguiu arregimentar uma posição fulminante no que Kaufmann chama de “economia da visibilidade” (2017, kindle, posição 1267).

Em sua “gramática do espetáculo”, Kaufmann destrincha algumas entradas possíveis no circuito espetacular: o comparecimento (reivindicar um espaço no qual se é julgado pelo que se tem a oferecer como material espetacular); a cultura da confissão (o termo é *aveu*), oferecendo sua intimidade como alimento a expectadores e leitores (pos. 1420), cujo horizonte, em tempos de inflação midiática, é o abjeto, o obsceno e o monstruoso (idem) e cujo limite inexistente. Isso explicaria que se pague o preço de expor terceiros junto à intimidade do autor, a despeito de questões judiciais e éticas, já que o risco se investe de um caráter subversivo que valida seu lugar na arena midiática; o “imperativo de autenticidade”, a garantia de um testemunho sobre a própria vida real, o “vivido”, que conduz a uma “literatura do trauma” (pos. 1537); a “transparência”, que, para Kaufmann, é mostrar-se sem obstáculos ou subterfúgios ao público, o que Guibert fazia a seu modo nos livros e que ganha um poder avassalador com sua magreza doentia no platô televisivo; a “dinâmica do sacrifício” (pos. 1655), a partir da qual o autor sacrifica sua intimidade, sua nudez (metafórica ou não) e mesmo sua “dignidade” para comprovar os outros elementos do jogo supracitados.

Guibert realiza tudo isso. Ele já o vinha fazendo antes, sem gerar nenhum grande evento midiático que ganhasse a televisão²³⁹. Com *À l'ami*, de forma radical, Guibert “compareceu” ao tribunal da opinião pública (e não apenas da crítica especializada) para defender sua literatura e suas posturas (ética e estética) e destrinchar, sob a forma de uma confissão televisionada, um livro que expõe sua morte anunciada, sua fragilidade física, a traição da intimidade. Pelo suprasumo de autenticidade que surge da performance autoral (o tom é de testemunho, referendado pelo próprio apresentador do programa), Guibert mostra de forma transparente o sacrifício feito em nome da literatura e do público.

A performance autoral segue a noção de “cenografia autoral” de Diaz: Guibert construiu sua posição no *ethos* do escritor autoficcional que tudo entrega em nome do literário; construiu sua gramática autobiografemática, seu vocabulário calcado na

²³⁹ Afinal, ele não tinha a garantia do “reconhecimento” massivo, que Angot, por exemplo, como veremos no próximo capítulo, construiu quase paulatinamente à publicação dos primeiros romances.

própria experiência como espaço aberto e compartilhado de escritura; aprimorou seu lugar de enunciação e seu estilo, ambos “codificados”, como diria Diaz, para construir um personagem que atendia à representação de um escritor imaginário específico. A AIDS se encaixou de forma perfeita nessa engenharia literária. O *topos* do escritor doentio, de cunho romântico, se engrandece com o tema da calamidade pública, na lógica da peste desconhecida. Mas “é preciso um acontecimento”, frisa Kaufmann (2017, pos. 1956). O acontecimento de Guibert foi a AIDS. Assim, esse “corpo que sofre”, investido de uma aura quase religiosa de sacrifício, cai como uma luva na empreitada espetacular da literatura contemporânea²⁴⁰.

Retornarei a esse debate na sequência, após analisar os livros de Guibert que seguem a linha narrativa de *À l'ami*. Novos elementos surgirão para complexificar e aprofundar a entrega sacrificial do corpo do autor. Mas, antes de encerrar essa parte, vale deter-se um pouco sobre o impacto do “acontecimento” que foi a publicação do livro e o espetáculo engendrado por ela. Sobre os limites da autoficção, Guibert deixou um veredicto: pode-se usar o que for para contar a “verdade” da experiência. Se pensarmos na crítica de Raymond Bellour na mais importante revista do campo literário francês, a empreitada vingou: a autoficção pode tudo, ela tem vida própria, que o projeto guibertiano conseguiu apreender justamente por não lhe impor limites:

La fiction serait donc cela : ne pas savoir, quand on commence à écrire, quels coups on va recevoir et donner, quels risques on prend, qui on devient ainsi, pour soi-même et les autres, selon ce qu'on invente, selon ce qu'on prélève (ou non) sur le miroir linéaire et interminable du journal qu'on tient depuis si longtemps, projeté sur l'écran de la mémoire²⁴¹.

Permitindo-me uma antecipação em relação à parte II desta tese: Angot não tinha a AIDS como tema, mas o incesto. Guibert expôs a sexualidade de seus pais, descreveu sonhos eróticos com o pai, aproximou várias vezes o que sentia a criança e o adulto em si. Mas Angot foi abusada física e psicologicamente pelo pai, após anos de desprezo. Guibert estipulou uma *doxa* sobre os limites do literário autobiográfico na França. Angot (e tantos outros) decidiu forçar os limites dessa *doxa* mais uma vez. Se essa *doxa* diz respeito a um senso-comum de certa *inteligência* parisiense que domina

²⁴⁰ “Toujours est-il que l'auteur qui souffre, qui tend même à montrer en direct qu'il souffre, c'est un auteur auquel on croit, qui satisfait en somme de façon optimale aux exigences très complémentaires de l'authenticité et du sacrificiel” (2017, pos. 1968).

²⁴¹ Bellour, Raymond. “Trompe-la-mort”. *Magazine littéraire*, n. 276, abril de 1990.

a crítica literária e a academia francesa, pouco importa. Importa, isto sim, que Guibert irá se transformar no que Kaufmann chamou de “o autobiógrafo absoluto”²⁴².

Com *À l'ami*, Guibert concluiu um projeto de escrita de si. Mas esse projeto não terminaria aí. Ele iria mais longe na destruição de qualquer limite à narrativa de si. Com a AIDS (e com noção de *roman à clés* que trouxe à baila a exposição de Foucault e os decorrentes questionamentos de ordem ética), ele alcançou uma atenção midiática espetacular, e um lugar de voz autorizada a dizer a AIDS para a França.

Assim, antes de seguirmos com o trajeto midiático de Guibert (sua entrevista em 1991 ao *Ex-libris* e seu filme autobiográfico), faço uma pausa analítica, não só em respeito à cronologia da obra, mas porque o tempo que o público teve para digerir a empreitada performática é importante. Antes, também, de adentrar o terreno das conclusões sobre o impacto (ético, estético, político) dessa exposição sem limites do “eu” que se narra, vale analisar os últimos livros de Guibert, que avançam sobre o domínio do discurso médico sobre o corpo e o esgarçamento estético da autonarração.

1.3.3 A literatura marcada pela recepção: a sequência das "sida-fictions"

Após o lançamento de *À l'ami*, em entrevista, Guibert se diz triste por saber que não escreverá outro livro sobre a AIDS. “Não escrevo nada além do meu diário”. Ora, o leitor sabe que esse é seu espaço privilegiado de escritura e que, mesmo tendo esgotado um ciclo possível de seu projeto, Guibert vivo é Guibert que escreve – e sobre si. Nos romances seguintes, o autor traz algo novo: os impactos da recepção do livro de volta à escritura. A crítica, cartas de leitores, interações com eles no cotidiano após *À l'ami* – é sob esse prisma, sobretudo, que analisarei tais romances.

Em 21 de janeiro de 1991 é publicado *Le protocole compassionnel*. Na quarta capa (assinada “H.G.”) anuncia-se que o livro é a “suíte” de *À l'ami*, “exatamente o que eu havia dito que jamais faria” (idem). O livro parte de uma promessa quebrada, que agora promete, exatamente por isso, um novo suplemento de verdade: se Guibert não conseguiu manter o silêncio, é porque a escrita deve ter se imposto a ele, é porque ele tinha algo inelutável a ser dito. O pacto de leitura é assim estabelecido sob o signo de um paradoxo em relação à verdade e de uma urgência de contar essa verdade.

²⁴² Afinal, como veremos, que outro escritor registrou em filme, e não só em livro, o destino de seu corpo, apreensão mais que brutal da noção de corpo romanesco?

“Um ano e meio separam esses dois livros”, diz o paratexto. “O tempo da renúncia à escritura, da experiência”. Encontramos aqui “os mesmos personagens”, incluindo “Hervé Guibert, escritor doente de AIDS, seus próximos”, e outros novos, como a jovem e “bela” médica Claudette Dumouchel, que “entra em cena”, e com quem o narrador desenvolverá uma relação “próxima ao amor, não se sabe”. Um novo remédio, o DDI (que matou “centenas nos EUA”), suplanta o AZT e é usado na França apenas para os doentes extremos, protocolo qualificado de “compassional”. É ele “que me permitiu vencer meu esgotamento e escrever”, segue o paratexto:

Si À l'ami que ne m'a pas sauvé la vie racontait la prise de conscience de la maladie et son travail sur le corps et sur l'âme, *Le protocole compassionnel* raconte l'étonnement et la douleur, la rage et la tristesse **d'un homme de trente-cinq ans dans lequel s'est greffé le corps d'un vieillard**. Mais le **bonheur d'une rémission** fait incursion dans le malheur. H. G (grifos meus).

Antes de abrir o livro, o leitor já encontra um resumo com as chaves de leitura. Se, em *À l'ami*, a quarta capa continha apenas um excerto do romance entre aspas, aqui sabemos que o livro é a sequência do anterior, pelo que esperamos a continuação da decadência física (já televisionada) e a luta ainda mais acirrada da escritura para se manter viva. Há novos personagens além dos antigos, e há uma remissão – não uma cura, não uma vacina, mas um período de trégua pelo qual a escrita se fez – graças ao DDI. Mais: temos a imagem, bastante reveladora, de um jovem em corpo de velho²⁴³.

Por que mastigar a história para o leitor? O autor-narrador-protagonista oferece de forma escancarada um novo capítulo de sua intimidade. Ainda que na capa da edição *brochure* haja a rubrica *roman*, boa parte da ambiguidade parece se perder num didatismo específico: Guibert quer contar sua história (aqui, a história do avanço brutal e inalienável da doença sobre seu corpo e, sobretudo, sobre sua capacidade de transcrição fenomenológica, sua escritura) da forma mais transparente possível²⁴⁴.

Curiosamente, a cronologia perderá espaço em relação a *À l'ami*, dificultando a localização espaço-temporal do leitor. Já no primeiro parágrafo do livro, esse leitor é jogado numa cena onde o narrador, moribundo, recebe a possível trégua.

²⁴³ Guibert parece ter retrabalhado tal imagem a partir do que seus leitores viram em *Apostrophes*. Na gramática autobiografemática guibertiana, sua imagem no espelho, tantas vezes repetida, é assim trocada por sua imagem pública, na televisão e os comentários dessa aparição nos jornais e revistas. Guibert agora pode ser, finalmente, “le mourant”, como disse o jornalista do *Cannard Enchainé* (p. 42).

²⁴⁴ Vide a dedicatória: “À toutes celles et à tous ceux qui m'ont écrit pour *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. Chacune de vos lettres m'a bouleversé”. Esse livro, como veremos, será escrito não apenas para si, mas para inaugurar um novo grau de intimidade e transparência com o leitor.

Une nuit, à quatre heures du matin, Jules entra chez moi avec sa clef et déposa au pied de mon lit, où endormi je pris à peine conscience de sa présence, un sac en plastique bourré à ras bord de sachets de DDI, ce nouveau médicament dont j'attendais en vains la délivrance depuis un mois et demi, à bout de forces physiques et morales (p. 11)²⁴⁵.

Não há datas ou locais definidos. O presente contínuo cobre a narrativa de uma sensação de quase-morte atemporal. Ele está “esgotado”, a narração segue em detalhes com as limitações físicas que a doença impôs: ele mal consegue levantar da cama ou subir num ônibus. Seu corpo, da noite para o dia, se transformou num corpo de velho. “Eu tenho 95 anos, como minha tia-avó Suzanne que é impotente” (p. 12). Ele não tem outra experiência, na vida, que esse pesadelo (p. 13).

Então podemos ver Hervé caindo de joelhos num café lotado por estar fraco (quando? não sabemos); agarrar-se ao pescoço do massagista para levantar da cama, nesse “abandono total” tal qual o velho impotente da foto de Eugene Smith (p. 16) ou uma das cenas de uma Pietá. Como o massagista, que num período de dois anos viu um corpo belo e vigoroso e agora se defronta com esse corpo “descarnado”, e como o próprio narrador, que agora se olha no espelho do banheiro e encontra um “panorama auschwitziano”, sua nova “experiência fundamental” cotidiana, o leitor será lembrado, a todo tempo, da lógica da morte inevitável que marca o livro. E ele pode, agora sem tergiversar, acompanhar o espetáculo do corpo que morre enquanto se narra²⁴⁶.

Até que, de repente, o leitor é confrontado com um choque enunciativo. “Eu não escrevia mais até o dia de hoje, quase já não consigo ler, e o que você encontrará de mais chocante é que eu tenho os meios de me suicidar” (p. 14). Pela primeira vez em 18 livros, o autor-narrador-protagonista se dirige diretamente ao leitor, no próprio romance. Ele o desmascara: aponta o dedo ao *voyeur*, descoberto sorvendo o quinhão de desgraça alheia. Mas ele não o acusa. Antes, convida-o a assistir ao espetáculo de forma digna, confortável em sua posição de leitor, sem subterfúgios ou ambiguidades.

Se no livro anterior tínhamos uma luta contra a ideia da morte e a colonização do corpo pelo vírus, aqui a morte é indissociável da vida e da escrita no curto prazo: a

²⁴⁵ A edição analisada aqui é a versão de bolso.

²⁴⁶ Não à toa, o tema da morte inelutável ressurgirá várias vezes: “Non, mes chers parents, vous ne récupérerez ni mon corps malade, ni mon cadavre, ni mon fric (...). Vous apprendrez ma mort dans un journal” (p. 63). Ou, quando de volta à Itália, à Ilha de Elba, ele diz: “cet endroit où je veux être enterré” (p. 137). Ou, ainda mais contundente: “J'aurais pu m'agenouiller pour baiser ses doigts rougeauds et courts” (p. 87), diz pensa o narrador em relação ao senhor que o tira da cave onde ele pensa que morreria sozinho. “Désormais j'étais incapable de penser : 'Je baiserais les mais de celui qui m'apprendra ma condamnation', mais exactement le contraire” (idem). Ou: “Après avoir tant rêvé à la mort, dorénavant j'ai horriblement envie de vivre” (p. 191).

morte é o tema. Para Boulé, Guibert cria um novo gênero, a “tanatografia existencial” (2001, p. 273). Essa “escrita tanatográfica” iria além da escritura guibertiana tradicional, que sempre tivera o corpo e a morte como temas próximos, na medida em que a própria escritura se torna condicionada pelo avanço diuturno da doença e pela aproximação paulatina da morte. “O corpo se transforma no corpus” (2001, p. 259).

Após realizar essa espécie de écfrase do corpo moribundo, Guibert retoma o *topos* da traição do escritor – aqui, a história do DDI que, como lembra Boulé, funciona aqui como “déclancheur narratif” como a vacina e o AZT no livro anterior²⁴⁷. Se em *À l'ami* a vacina não veio por traição de Bill, aqui o DDI chegará graças a um segredo a ser mantido, que não deve ser traído. Jules o faz prometer que não contará a ninguém que o remédio veio de um dançarino recém-falecido que não terminara suas doses²⁴⁸. Mas a história vai “surgir nesse relato” (p. 25). À crítica de que seus livros são malvados, ele assume que são “atravessados” pela verdade, pela mentira e pela traição (idem). Essa última é vista como produtora de “uma delicadeza” e agora responde a um receio de evitar qualquer recepção errônea do leitor.

Ele tomou a vacina americana, mas havia prometido não escrever a respeito. “Contá-lo aqui, da forma que escolhi, após ter pensado muito a respeito, não é verdadeiramente trair esse personagem admirável” (p. 187). Guibert parece dialogar com a recepção de *À l'ami*, marcada pela crítica à traição de pessoas reais e sua exposição – ou seja, sobre os limites do literário que careceriam de defesa. Tanto que o narrador acabará por elaborar um discurso, no próprio livro, sobre os limites do literário em relação ao uso da verdade para traduzir uma verdade maior²⁴⁹.

Ele então descreve como tomou a primeira dose da vacina em Los Angeles e, ao retornar para a última, a cápsula com seu nome estava vazia. A história, “inacreditável”, era, no entanto, “a estrita verdade” (p. 188). O que o narrador quis contar aqui? É uma ironia ficcional transformada em defesa da verdade em literatura –

²⁴⁷ O vampirismo como método de investigação para a escrita, já conhecido dos leitores do livro anterior, é aqui, mais uma vez, sugerido pelo narrador. Lionel, o médico amigo do dançarino cujo remédio ele agora toma, “sabia que se arriscava muito, especialmente comigo” (pp. 110-111). O médico, agora personagem, ganha um nome²⁴⁷ – mesmo que Jules não tenha “parado de despistar as referências, até conseguir tonar tal transação completamente incompreensível” (p. 111). Depois, ao encontrar o tal médico e detalhar onde ele trabalha, ele escreve: “(evidentemente, todos esses nomes foram trocados)” (p. 181). Mais uma vez, a luta pela vida se mistura à luta pelo livro.

²⁴⁸ “Il m'a dit le lendemain qu'il me tuerait si j'écrivais un jour cette histoire, ce que j'ai entrepris justement avant-hier, grâce à l'illusion d'amélioration” (p. 23).

²⁴⁹ “Há infelizmente uma pequena diferença, acerca da palavra trair, entre ‘não exatamente’ e ‘de forma alguma’”²⁴⁹. Ele preferia o segundo termo. “Mas eu não posso mais deixar esse relato no impasse. Eis, então, como as coisas de passaram” (idem).

afinal, seus livros são atravessados por mentira e verdade?²⁵⁰ Um único fragmento, que defende a traição de amigos para contar uma verdade parece colocar o próprio leitor sob um manto de indefinição sobre o estatuto da obra cabal do autor-narrador.

O fragmento termina com a frase de Muzil sobre Hervé: “A ele só ocorrem coisas falsas” (p. 188). O engano, o *leurre*, é tematizado às claras, pondo o pacto de verdade que se formara entre o leitor e o autor-narrador-protagonista no livro anterior (coroadado pela espetacularização midiática da condição de herói da AIDS) em cheque. O estatuto incerto dessa narrativa cria um pacto ambíguo, que demanda mais do leitor. Como se a arquitetura da obra, intencionalmente, mesclasse a esperança com a decadência inelutável rumo à morte, suspendendo o tempo diegético da narrativa em prol da sensação de dúvida²⁵¹. Mas o livro, “ce nouveau livre”, cuja materialidade é exposta²⁵², continua se escrevendo, o leitor acompanha essa construção de forma enigmática, confrontando-se com seu desejo de linearidade²⁵³ e teleologia, que, de forma brutal e sádica, só podem conduzir o narrador até a morte mais imediata.

Quando ocorre a primeira endoscopia, narrada em detalhes, é um “pesadelo” (p. 70). O trauma é tamanho que o narrador não consegue transcrevê-la imediatamente ao diário, não alimentando essa “escrita fotográfica”, imediata, que o caracteriza desde sempre. “Em casa, abri o diário e escrevi: ‘endoscopia’. Mais nada, nenhuma explicação, nenhuma descrição do exame e nenhum comentário sobre meu sofrimento” (p. 71). Impossibilitado de “alinhar duas palavras”, ele assume: “Eu havia me tornado incapaz de contar minha experiência” (idem)²⁵⁴.

²⁵⁰ Pouco importa, podemos pensar, em termos de narrativa. Mas se levarmos em conta que, em janeiro de 1990, *À l'ami* ainda não havia sido publicado e que a vacina era o mote narrativo do livro, tal fragmento, aqui, funciona como provocação ao leitor.

²⁵¹ Vide esse trecho: “Aujourd'hui, samedi 21 juillet, je n'ai plus que vingt-quatre sachets”. E depois: “J'ai commencé à prendre le DDI le lundi 2 juillet au soir, j'en ai consommé à ce jour trente-huit paquets, et officiellement je n'ai commencé le traitement que le 9 juillet” (p. 111).

²⁵² A primeira entrevista a respeito de “mon livre” com um jornalista é mencionada na p. 80, que ele marca como 21 de fevereiro (de 1990, dez dias antes da publicação de *À l'ami*). O leitor precisa sempre investigar a que se refere Guibert.

²⁵³ Se no livro anterior sabemos que ela é embaralhada pelo autor por razões formais (ele mesmo o dirá em entrevistas), aqui a sensação de perda do fio diegético é ainda maior e a urdidura desse enredo com ares de testemunho total parece mais natural, como se o autor não tivesse outra saída a não ser manter a falta de coesão que ele mesmo vivo quotidianamente. Sem menção a datas fixas, a narrativa flutua num tempo doente. Ontem, hoje, 13 de julho, há cinco dias... a cronologia bagunça a ordem diegética, como se refletisse os problemas de memória, a fadiga e a luta contra o tempo do narrador.

²⁵⁴ Comparemos com a entrada de *Le mausolée des amants*, seu diário publicado postumamente, ele escreverá: “Fibroskopie. Puis emmuré vivant le lendemain dans une cave. Les choses abominables me coupent maintenant le sifflet; auparavant j'en aurais tartiné des pages” (p. 512). Ou seja, “rien d'autre, rien de plus” é uma leve ficcionalização que reforça a incapacidade de transcrever a experiência em seu momento mais candente, imediatamente. Antes, ele teria enchido o diário de páginas.

Assumir ao leitor que a experiência não foi transcrita imediatamente é assumir um grau maior de inexatidão e dividir, ao mesmo tempo, um trauma além do exame – não conseguir “contar sua experiência”. Ele conseguirá, o romance o comprova. Mas a demarcação do limite em narrar é um signo potente²⁵⁵. A falha na escrita imediata que o diário permitia é uma novidade na obra guibertiana. Se em *L'image fantôme* ele falava da “placa sensível da memória” que revelaria, por meio da escritura, o que a fotografia não dava conta, agora o processo passa a ser dividido diretamente com o leitor, que, como pontua Boulé, graças a um contrato de leitura implícito (a meu ver, ele não poderia ser mais explícito), “deve assumir um papel ativo” (2001, p. 258):

C'est mon âme que je dissèque à chaque nouveau jour de labeur qui m'est offert par le DDI du danseur mort. **Sur elle je fais toute sorte d'examens**, des clichés en coupe, des investigations par résonance magnétique, des endoscopies, des radiographies et des scanners dont je vous livre les clichés, **afin que vous les déchiffriez sur la plaque lumineuse de votre sensibilité** (pp. 94-95, grifos meus).

É o leitor que deve extrair da descrição mórbida e detalhada dos procedimentos que dissecam o corpo do autor-narrador-personagem seu significado. Assim, retomando o caso da enunciação do “vous” (ao criar uma analogia entre a retirada de sangue e a “transusão” da experiência autor-leitor), ele diz: “Eu amo quando isso se dá o mais diretamente possível entre meu pensamento e o seu, que o estilo não impeça a transusão. Você suportaria um relato com tanto sangue? Isso o excita?” (p. 123). O narrador provoca o leitor com veemência²⁵⁶: *voyeur*, sádico, sensacionalista, suportaria esse leitor toda a transcrição direta do horror?²⁵⁷

²⁵⁵ O narrador demarca a incapacidade em não verter no diário, no papel, imediatamente, as histórias vividas. Esse tempo de “renúncia” à publicação do livro-suíte em prol da “experiência” que precisa ser digerida com mais tempo, aqui, dissemina-se em cada fragmento, em cada história que precisa ser contada, mas não pode sê-lo agora, quem sabe amanhã, a memória falha, as coisas se perdem.

²⁵⁶ Ao contar sobre a negativa das faxineiras em limpar sua casa, o narrador sugere: “Heureusement vraiment que le sida est une maladie acrobatiquement transmissible, sinon **je vous écrirais** depuis ma cellule, derrière des barreaux” (p. 79, grifos meus).

²⁵⁷ Esse paroxismo do “horror direto” se produzirá não só no livro, que conta o filme, mas no próprio filme, que retorna como ideia na última parte do livro, como motivo para o narrador realizar sua viagem imprevista a Casablanca. Usando um excerto de uma carta da produtora que o corteja para realizar o filme (o que dá um sabor de documento, de suplemento de verdade), o narrador sugere que o filme era seu “sonho de criança” (vide *La mort propagande*): “Puisque vous prétendez ne plus écrire, et bien sûr cela ne regarde que vous, il ne tient qu'à vous de recommencer ou de renoncer à recommencer, mais pour l'instant, je vous propose d'occuper cette zone intermédiaire et réalisant un film dont vous seriez à la fois l'auteur et le sujet” (p. 199). Ainda não tão persuadido pela sugestão de ser, ao mesmo tempo, “autor e tema” do filme, o narrador decide não prosseguir com a ideia e partir a Casablanca sem a câmera da produtora. O filme, no livro, seguirá em suspenso – assim como escrever ou não, nas idas e vindas da cronologia da diegese principal, acabará por escrever o próprio livro que se tem em mãos.

Um abismo separa *À l'ami* e *Protocole compassionnel*: se no primeiro ele narra todo o sofrimento de descobrir a AIDS aos poucos e com ela viver, praticamente sozinho, tendo seu livro como “interlocutor”, na esperança da cura, no segundo ele fala a uma multidão já conhecida. Não é à toa que o narrador tantas vezes se dirija diretamente ao leitor, ao “vous” que jamais habitara sua obra. Se o tempo de espera entre o último livro e esse, um ano, uma eternidade para o leitor que foi espetacularmente catapultado à intimidade completa do autor-narrador-personagem, é marcado pela “renúncia à escritura”, que corresponde, dessa vez, ao tempo da “experiência”²⁵⁸, tal ano de jejum pode ter atraído inúmeros leitores à obra anterior de Guibert – esse era, parece, o objetivo.

A fama é descrita como revanche sobre os que duvidaram dele. “Tomei-me por uma pessoa venerável”, diz sobre sua acolhida na ilha de Elba, onde escreve *esse* livro. “Sempre soube que um dia eu seria um grande escritor”, ainda que Jules risse quando ele dizia “que esses textos de juventude que todos os editores recusaram seriam publicados um dia” (p. 147). “Eu sempre soube que um dia eu faria muito sucesso após um de meus livros e que ele faria todos os outros conhecidos” (p. 148). Não só o narrador abre um chamado à leitura retrospectiva de sua obra antiga, que está em vias de ser publicada, como se garante o título de escritor conhecido e venerado pelo martírio²⁵⁹ que empreendera e pela qualidade de seu texto²⁶⁰.

E existe uma segunda diferença brutal entre *À l'ami* e *Le Protocole compassionnel*: essa vontade de posteridade escancarada, diretamente ligada a esse reconhecimento, a esse diálogo epistolar com um público inaudito. “Eu havia alcançado todos os meus objetivos: me fazer ouvir e fazer ler meus outros livros, todos os outros livros de uma vez, como a maioria das cartas testemunham” (p. 196). Parar de escrever

²⁵⁸ Se pensarmos na frontalidade, segundo Blanckeman, ou na escritura fotográfica, segundo Boulé, temos aqui uma novidade na escrita de Guibert. A urgência parece ter sido trocada pela decantação das urgências anteriores – justamente quando o autor está prestes a silenciar sua escritura, a morrer.

²⁵⁹ Se a vida de escritor, *topos* frequente na literatura de Guibert, exposta em graus distintos e sempre cumulativos, como vimos, aqui, a própria materialidade da escrita ganha um espaço inaudito, transformando-se numa espécie de liturgia compartilhada com o leitor. “Eu escrevo até a última gota de luz” (p. 155). A ela se junta a noção mais decantada do martírio da escrita. Várias vezes o narrador reclamará de dores por causa da escrita (p. 178). “É quando eu escrevo que me sinto mais vivo” (p. 144), mas ele mal consegue levantar da cama para “encontrar a página no manuscrito” quando tem uma ideia (idem). “Encontrei eu amanhã a palavra que faltava? Não” (idem). “Eu não tenho músculos suficientes para ficar muito tempo sentado para escrever” (p. 160). Cada linha que o leitor lê advém do sofrimento escancarado do autor-narrador-protagonista, o voyeurismo se transforma em sadismo, em cumplicidade numa tarefa hercúlea que é heroica e perversa ao mesmo tempo.

²⁶⁰ “Aos 15 anos, antes mesmo que eu tenha escrito o que quer que seja, eu sabia a celebridade, a riqueza e a morte” (p. 150).

talvez escrevesse sua “obra” de forma ainda melhor, sugere o narrador (p. 196). Afinal, ele encontrara um manancial enorme de textos de si mesmo – ou quiçá de um outro sujeito que diz eu, assina Guibert, mas é irreconhecível:

J'ai retrouvé, surtout dans des cahiers, des choses que j'avais écrites quand j'étais très jeune, que je n'avais jamais mises au propre, et que j'avais souvent complètement oubliées, **comme si elles avaient été écrites par un autre, un être plus rare et plus pur que moi, ce jeune Guibert qui me faisait le cadeau, par ces textes, de me faire croire qu'il était resté moi-même**, ou que j'étais resté lui-même, que nous étions qu'une seule personne (p. 196, grifos meus).

O autor prepara seu reconhecimento póstumo ao introduzir ao leitor as obras de juventude ainda não publicadas, que ele descreve como sendo escritas por esse “jovem Guibert”, mais puro e raro que ele. Ele usa o sucesso de um livro para garantir o sucesso de outros. Ele se faz editor de si mesmo no fim da vida, oferecendo ao leitor, de bandeja, um autor desconhecido, ainda não sufocado pelo peso da doença. Ele imagina até uma peregrinação até sua tumba na ilha de Elba, onde haveria uma placa: “Aqui, Hervé Guibert escreveu a maioria de seus livros: *L'image fantôme, Les Aventures singulières, Les Lubies d'Arthur, Des aveugles, Vous m'avez fait former des fantômes, L'incognito, Le Protocole compassionnel*” (idem). Eis que ele cita, pela primeira vez, o nome do livro que se escreve no momento da leitura, procedimento que geralmente marca o momento onde o livro já existe como estrutura narrativa.

Nesse caso, a ideia de peregrinação, ironias guibertianas à parte, vai ao encontro não só de um reconhecimento público, mas de um elemento novo de sua literatura: o diálogo com esse público. Se antes o diálogo era com o próprio manuscrito, agora será com o leitor. “É um pouco meu Vincent esse jovem drogado” (p. 54), diz um homem no hospital em que o narrador aguarda seu exame, falando de um rapaz de quem se enamorara e que está morrendo de AIDS. A frase irrompe no livro, viva. O impacto da literatura sobre a vida que vira literatura inaugura um círculo virtuoso, espiral de produção baseada não só nos romances, mas na autoria escancarada pela autoficção.

“Depois desse livro [*À l'ami*] e sua acolhida, eu não poderia mais escrever qualquer coisa, eu sentia uma responsabilidade em relação a esses desconhecido(a)s que eu havia emocionado” (pp. 195-196), diz o narrador. *À l'ami* fora reconhecido pela comunidade de portadores de HIV (p. 195), mas também pelo público geral: “homens e mulheres de todas as idades e meios sociais, como se diz, me suplicavam para que eu continuasse escrevendo, para que eu seguisse vivo, pois minha vida era a escritura”

(idem). A massa de cartas que ele agora recebe toda manhã (p. 194) tem um peso. “As pessoas me exortavam a reescrever” (p. 204). Se seguirmos o que diz o narrador, foram as cartas dos leitores que o mantiveram vivo (a afirmação é entrevista na dedicatória do livro) e alimentaram, ao mesmo tempo sua literatura²⁶¹.

Com *Protocole compassionnel*, Guibert adentra o terreno da autoficção em sua amplitude maior: ele não só retranscreve trechos de cartas de amigos e amantes ou das cartas que escrevera e jamais enviara: ele agora “transcreve” trechos de cartas enviadas por leitores para comentar sua escrita e sua vida como entes indissociáveis, abrindo caminho para um diálogo e uma *mise en abyme* da recepção da escrita de si²⁶².

Il y avait en gros deux types de lettres, le plus nombreuses disaient : “Vous n'allez pas mourir, parce qu'on ne le veut pas, et parce que vous ne devez pas y croire vous-même, vous allez vous en sortir, on va trouver le remède à temps, **et en attendant faites un autre livre**, on pense à vous, on vous aime”. Les autres lettres disaient : “Vous allez mourir, ça c'est sûr, mais c'est formidable, parce **qu'il y a une logique extraordinaire dans cette mort par rapport aux livres que vous avez écrits**. N'oubliez pas, au moment de mourir, que je continuerai toujours à **faire connaître vos livres** autour de moi, et que ça fera une grande vague pleine de répercussions” (pp. 204-205, grifos meus).

O narrador devolve ao leitor o conteúdo de suas cartas: elas pedem um novo livro em contrapartida às orações e sentimentos; elas garantem o sucesso póstumo de sua empreitada autoficcional; e, mais chocante, se creditarmos valor testemunhal ao trecho, elas compreendem a lógica que o autor criou e difundiu sobre sua obra. Ele descreve algumas dessas cartas, que incluíam uma médica que queria lhe doar sua medula, uma senhora que lhe oferecia uma casa de campo para viver (pagando aluguel) e, sem obter resposta, exige uma de forma agressiva, e mesmo um homem que dizia: “Eu também tive AIDS durante três meses, eu peguei num dentista” (pp. 205-206). Esse leitor convidava o narrador a viver com ele em sua casa e seguir seu tratamento de urinas que o teria curado após justamente três meses.

Outros convites surgiram. Só o do escritor de Casablanca foi aceito. Não à toa, é essa carta de um leitor desconhecido que fará o narrador empreender uma viagem, que tomará um quarto do livro. Uma carta que se sobressaía da massa de papel recebida diariamente porque era “romanesca” (p. 201). “Ele portava tanto a possibilidade de uma

²⁶¹ O narrador dirá de *À l'ami*: “Eu escrevi uma carta que foi enviada diretamente ao coração de centenas de milhares de pessoas” (p. 141). O livro, quando alcança a recepção profunda, a leitura que alcança o sentimento, é visto como uma carta. Sobre o livro que o narrador está escrevendo, que dará sequência a *À l'ami*, ele diz: “Je suis en train de vous écrire une nouvelle lettre” (idem).

²⁶² Procedimento que será tão comum em Angot, desde que ela ganha fama após aparecer na televisão.

história quanto uma esperança” (idem). Claro, o leitor não tem como inferir a veracidade da carta – a urdidura do texto a coloca no mesmo patamar que as confissões do autor-narrador-protagonista e seu testemunho da doença, assim como dos *mea-culpas* em relação ao livro anterior²⁶³.

Jules, o médico Chandi, todos opinam sobre a carta. Até Suzanne, a tia-avó, diz: “se eu te conheço, esse tipo de história é teu sonho, o que quer que aconteça estou certa de que ela te fará reescrever” (pp. 202-203). Para o leitor que se convenceu da frase de Suzanne (que dá nova forma à máxima guibertiana do “viver para contar”) e se compadeceu de um narrador que está morrendo sem escrever e para quem escrever é a única forma de seguir vivendo, temos um exemplo de leitor real intervindo na vida real do escritor que, a partir dessa relação, produz sua literatura²⁶⁴. Mais uma vez, podemos pensar numa espécie de vampirismo como método de investigação e escrita: se a “traição” sempre fora um *topos* da escrita guibertiana, esse novo tipo de apropriação, mesmo que nuançado por sentimentos de compaixão, amor, etc., não deixa de marcar um novo passo nessa relação incestuosa entre o autor e sua vida que vira escrita.

O último elemento novo que merece análise se refere ao já mencionado filme que o narrador dizia estar desenvolvendo em *Le protocole compassionnel*. Como vimos na análise de *La mort propagande* e *À l'ami*, o filme de sua autoria sempre foi um desejo de Guibert. Ele escrevera um roteiro, verdade, mas nunca dirigira – ele que sempre quis ser cineasta e que escrevia em seu primeiro livro a descrição do que seria o filme da dissecação de seu corpo. Com a primeira entrevista na televisão, em *Apostrophes*, já doente, Guibert entregou ao público a imagem em movimento do corpo que descreveu no livro (e em todos os seus livros; dessa vez, porém, o corpo já era o corpo *mourant*). O filme seria a continuidade desse espetáculo, agora controlado por ele, de autoria dele.

Afinal, Guibert alcançou um ponto em que era preciso “ir até o fim de um desnudamento” (p. 31), “até o limite mais extremo” (idem)²⁶⁵. Esse espetáculo da

²⁶³ Tudo em volta da história da viagem parece encoberto por uma camada de verdade inalienável. E agora a carta surge sob o signo da volta à escrita: mesmo sem precisão temporal, o leitor imagina que não havia nada do livro, esse livro, escrito antes da história se desenrolar.

²⁶⁴ Na parte II da tese, veremos como Christine Angot dará um passo além, não só transcrevendo trechos das cartas dos leitores, mas discutindo com eles através do próprio romance. Guibert parece ter introduzido o diálogo autoficcional com o leitor como um novo elemento do gênero. No caso de Angot, a autora autorizou o acesso a suas cartas depositadas no IMEC, de onde se pode comprovar a veracidade dos trechos por ela citados. Tal consulta não pode ser feita no arquivo de Guibert no IMEC.

²⁶⁵ Jules quer fotografar seu “esqueleto”. Um produtor o convida para subir nu ao palco. “J'avais retrouvé des textes, écrits quand j'avais vingt ans, qui décrivait déjà ce spectacle, cette maladie et cette nudité” (p. 31). Ele começou a emagrecer no verão passado e já perdeu 18 quilos (p. 32). Ele perdeu o controle da doença e do corpo, entrando na “zona do incontrolável”.

exposição do corpo ao morrer, encenado em *La mort propagande* e trabalhado em sua exposição midiática, como veremos em seguida, surge como ideia de filme – afinal, seu corpo está efetivamente morrendo²⁶⁶. O filme seria o único meio capaz de dar conta de um esforço máximo de narração, ocupando boa parte do próprio romance²⁶⁷. Como diz Kaufmann: a imagem em movimento (na televisão ou no filme) conseguiria não só dar vazão a um desejo profundo, quase atávico, de mostrar o próprio corpo narrando a si próprio em tempo real, no paroxismo de seu “estado de teatralidade”, mas corresponderia também ao fim da possibilidade da escrita imediata, automática, que passa pelo diário e se transforma na agora tradicional autoficção guibertiana.

Se, num primeiro momento, no corpo mesmo do livro, a escrita e o corpo do autor-narrador-protagonista se tornam indissociáveis de forma completa²⁶⁸ (a cada movimento do corpo para evitar a paralisia o narrador faz o mesmo exercício com as memórias, as palavras, até o ponto em que corpo e escritura entram em consonância absoluta, quando corpo e *corpus* se tornam indistintos), num segundo momento, o corpo se projeta para fora do livro, na tela da televisão e, depois, no filme. É o corpo de Guibert, moribundo, que o leitor encontrara no fim de *À l'ami* e, de forma mais radical e detalhada, em *Le protocole compassionnel*, o que encontramos de onipresente no filme. Ele serve de “metonímia do eu”, no dizer de Duncan (1995), uma espécie de texto que recobre como imagem tudo o que é dito ou mostrado no filme.

Numa experiência de intermedialidade e diálogo absolutos entre a construção do autor-narrador-protagonista ao longos dos romances e o filme de caráter testemunhal, na esteira da exposição midiática espetacular, vemos no filme imagens de vídeos de

²⁶⁶ Primeiro, na menção de “uma produtora de televisão” à p. 42. Depois, à p. 55 – como “um escândalo desinteressante” – filmar os moribundos de AIDS no hospital lhe parece, agora, algo esteticamente ruim. Desde 13 de julho ele se sente melhor, então pensa em filmar a primeira endoscopia: “un sel gros plan sur mon visage avec le tuyau qui rentre dans la gorge” (p. 62).

²⁶⁷ Tanto que, após narrar sua segunda endoscopia, que se passara de forma bem menos traumática, ele encerra o fragmento com uma pergunta de ordem estética (mas que interfere diretamente em sua própria vida de doente): que endoscopia ele deveria utilizar, a que traz o horror sem anestesia ou a que se desenrola numa clínica burguesa com anestesia? Ele que nunca se deixou fotografar nu, agora diz: “Lá estou eu, nu entre as mãos do massagista, e a câmera filmando” (p. 115). O projeto de “dévoilement”, aqui, ganha seu paroxismo na nudez concreta do autor-narrador – e não para uma descrição literária, mas para um filme autobiográfico – ou podemos dizer autoficcional? Ele e o massagista são “dois atores” (p. 116)²⁶⁷.

²⁶⁸ Vide o trecho: “Je fais ma gymnastique et j'écris mon livre. Je pince mes muscles à la façon du masseur, je les pétris, je malaxe leurs minces fuseaux, et j'arrive à l'os que je ponce, je me masse les fesses. Je nargue le moustique, désespéré par la circulation du sang inaccessible. Et j'écris mon livre dans le vide, je le bâtis, le rééquilibre, pense à son rythme général et aux brisures de ses articulations, à ses ruptures, à ses continuités, à l'entremêlement de ses trames, à sa vivacité, j'écris mon livre sans papier ni stylo sous le chapiteau de la moustiquaire, jusqu'à l'oubli” (pp. 174-175).

Guibert criança, no barco do pai tantas vezes mencionado nos livros, ou se banhando de mangueira – imagem que se funde, numa transição, ao Guibert moribundo se banhando com pesar, de pé (ele não pode deitar na banheira, teme não poder levantar, como sabemos desde *Le protocole compassionnel*).

O leitor encontra a mesma rotina de doente sem cura do livro. Sua magreza nua de frente ao espelho, “experiência fundamental”, diz sua voz em *off*, repetindo o diário e o romance, é para o leitor a nudez completa do autor-narrador-protagonista. A *mise en abyme* é total quando Guibert, diretor, roteirista e protagonista, aparece vendo a cena que captara (cirurgia em que seu gânglio é dolorosamente perfurado, narrada no livro), reagindo a ela, enquanto sua voz em *off* comenta o vídeo. Por fim, vemos Guibert escrevendo em sua máquina, enquanto o *off* diz: “É preciso ter vivido as coisas uma primeira vez antes de poder filmá-las em vídeo, se não as compreendemos, não as vivemos. O vídeo absorve rápida e bestamente a vida não vivida”. É a máxima conceitual da obra guibertiana que encerra o filme, paroxismo, ele mesmo, da empreitada autoficcional de desnudamento de si²⁶⁹.

A recepção de *Le protocole compassionnel* na imprensa foi diferente da reação a *À l'ami* por razões óbvias. Primeiramente, não havia Foucault no livro, logo a questão

²⁶⁹ *La pudeur ou l'impudeur* foi produzido por Pascal Breugnot e dirigido por Guibert. Pronto em março de 1991 e televisionado pelo canal TF1 em 30 de janeiro de 1992, é o filme que o público, sobretudo após o sucesso de *Apostrophes* que seguiu Guibert em *Le protocole compassionnel*. A primeira tomada é de um Guibert magérrimo falando ao telefone, sentado em uma poltrona balançando o pé, cercado de livros e papéis espalhados pelo chão, enquanto recita a alguém o périplo dos últimos exames e seus resultados. A segunda, dele tirando sangue, enquanto uma voz em *off*, de Guibert, diz: “Le processus de détérioration amorcé à mon sang par le sida s'est amorcé de jour en jour” – o que parece um resumo do fragmento de *À l'ami* nas pp. 13-14). Com uma pesada música de violinos, vemos o doente pedalando uma bicicleta ergométrica em casa, lentamente; o vemos tomando seu medicamento, ou levantando da cama de forma difícil ou sendo massageado, nu sobre uma maca. Temos ele fazendo cocô (ou correndo ao vaso para se livrar de uma diarreia), temos imagens de vários manuscritos empilhados sobre a mesa. Ele dança, faz exercícios, sempre dentro de seu apartamento. Duas entrevistas fogem dessa onipresença do corpo guibertiano. A primeira é com sua tia-avó Louise, sobre o tema da AIDS (“Tu me sens très près de la mort?”, ele pergunta). Mais tarde, é Suzanne, bem mais idosa e doente, quem fala. “Est-ce que tu penses qu'il faut se suicider quand on a très mal?”. Mais que a AIDS, o foco parece ser o possível suicídio dele mesmo. Curiosamente, tais entrevistas são pouco utilizadas no livro. Novos trechos em *off* saem de *Le Protocole Compassionnel*, sobretudo sobre o corpo idoso – o narrador diz sentir ter a mesma idade física que sua tia-avó Suzanne. Logo vemos Guibert sendo examinado por sua médica, tomada tão falada em *Le protocole compassionnel*. “Piqué, touché”, diz a médica, examinando-o – frase repetida no livro. Há ainda uma longa tomada do exame doloroso de punção dos gânglios – ele geme de dor. Na sequência, surge um plano fechado de Guibert assistindo, em sua poltrona, em casa, a gravação. “Il est devenu le spectateur de son propre spectacle”, como diz Boulé (p. 271). A cena mais forte é a encenação (o leitor só saberá do caráter ficcional da empreitada ao ler *Le mausolée des amants*) da digitalina, o remédio para o coração que ele guarda para poder dar cabo de sua vida, e que aqui vira um “suicídio” em roleta russa.

ética não se colocou²⁷⁰. Segundo, o autor estava realmente morrendo, cedendo seu tempo de vida à literatura, e, sobretudo, a narrar os efeitos deletérios de uma doença pouco conhecida. Agora, ele era o “herói da AIDS”, como descreve o *Libération*²⁷¹. Seu novo romance é um “estranho canto fúnebre”²⁷². Tratar-se-ia da “mais extraordinária empreitada de desnudamento” (idem), e justamente a que faria do autor reconhecidamente mau alguém que descobre “a bondade” (idem) e o amor²⁷³.

O livro unificaria, assim, toda a obra de Guibert, dando sentido retrospectivo a seus outros textos²⁷⁴. Para a imprensa, o tema do livro é a redenção: tudo o que foi feito por Guibert até aqui, todos os desvios éticos, os excessos estéticos, tudo se traduz em um esforço contínuo em transformar sua vida em literatura. Assim, na rubrica de leituras para as férias de verão, o livro é sugerido com o seguinte comentário: “Após o grande sucesso público de *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, a suíte das aventuras trágicas, cômicas, lúcidas, francas e nunca autopiedosas de Guibert e sua AIDS. Uma experiência de escrita magistral e sem precedentes”²⁷⁵. Ou seja: nesse verão, sugere o texto, acompanhemos o novo capítulo das aventuras de Guibert e sua AIDS.

Escritor que traduziu a doença do século, Guibert é recebido pela crítica, dessa vez, sob o signo de um consenso quase elegíaco. Com *Le protocole compassionnel*, cristaliza-se para a recepção pública a noção de que o projeto literário de Guibert servia a um objetivo louvável. Se *À l'ami* foi recebido com choque, sob o signo da tragédia vivida na pele por alguém que diz a verdade, *Le protocole compassionnel* foi recebido sob o signo da compreensão, da comiseração, do heroísmo²⁷⁶.

Guibert daria uma segunda entrevista à televisão, dessa vez exclusiva, ao programa *Ex Libris*, de PPDA, na sequência da publicação de *Le protocole compassionnel*. Lá estava novamente o autor, cadavérico, mas senhor de si, chamado a falar não apenas da AIDS mas, dessa vez, de sua literatura. Guibert falaria ainda,

²⁷⁰ O escândalo esconde o essencial, escreveu o *Le Figaro*: “Et l'on avait omis de dire la seule chose importante, l'incomparable splendeur de cette confession indiscrete”. Nerson, Jacques. “Guibert: la victoire des mots sur les mots”. *Figaro magazine*. 23 de março de 1991.

²⁷¹ Darmaillacq, Sophie. “Guibert: 'ras le bol du sida'”. *Libération*, 10 de março de 1991.

²⁷² Leclerc, Marie-Françoise. “Dernières nouvelles du sida”. *Le point*, 4 de março de 1991.

²⁷³ Bellour, Raymond. “Des instants de l'espèce humaine”. *Le magazine littéraire*, março de 1991.

²⁷⁴ Garcin, Jérôme. “Le testament d'Hervé Guibert”. *L'événement de jeudi*, fevereiro de 1991.

²⁷⁵ “Lectures en vacances”. *Le Monde*, 21 de junho de 1991.

²⁷⁶ Como disse uma crítica da imprensa semanas após sua morte, “Guibert est né du ventre de la télévision, après un ‘Apostrophes’. Jusque-là on le lisait peu. Après cela, et parce qu'un personnage terrible, le sida, venait d'entrer dans son oeuvre, il a touché le public, avec un ton, une insolence envers lui-même, une façon dure d'appivoiser la mort”. “Deux lions pour Fabius!”. Giroud, Françoise. *Le Nouvel Observateur*, 23 janeiro de 1992.

incitado por PPDA, da reação do público, que ele trouxera para dentro do novo romance²⁷⁷. Ela nascera como *best-seller* na televisão e a ela retornava para sinalizar ao público o epitexto seguinte: como seguir lendo seus livros, deglutindo seu corpo.

Essa refeição estética é única – nessa narrativa “crística”, como diria Boulé, em que o corpo do autor é oferecido ao leitor como o corpo de Cristo: na metáfora da hóstia, é entregue na boca do crente leitor transformado em telespectador da vida do autor. Assim, na esteira do que pensam Kaufmann (2017) e Lucas (2010), vemos Guibert entrelaçar todo tipo de mídia possível para garantir a visibilidade de seu projeto de desnudamento de si. Tal projeto se ancora num valor literário marcado pelo testemunho, de um lado, e, de outro, pela crueza naturalista de uma performance de compartilhamento do corpo e da voz que virá concretizar o que já vinha prescrito no seio da própria obra romanesca.

Pelo espetáculo midiático, que alarga o espetáculo engendrado no próprio romance (espécie de prescrição à leitura, digamos), Guibert oferece seu corpo (o corpo do escritor que sofre) em comunhão ao maior número de leitores possíveis, com “uma consciência extremamente aguda do caráter ao mesmo tempo espetacular e sacrificial” (2017, pos. 1929). Consciência que não passa longe, claro, da engenharia midiática necessária à melhor apreensão estética possível da empreitada de desnudamento de si. Como sugere Lucas, é essa “a riqueza dos espaços midiáticos mobilizados, em complemento, e não só à margem do livro” (2010, p. 177).

Claro, Guibert não teve o tempo necessário e tampouco o *know-how*, visto que não havia atrás de si um caminho pavimentado pela autoficção e nem as tecnologias que a internet oferece hoje, para transformar o “acontecimento” literário de *À l'ami* e da AIDS como Angot teria para falar de seu incesto e da reação a seus livros sobre o incesto ou, como diz Lucas, Chloé Delaume teve para multiplicar suas histórias íntimas em todo meio possível. Guibert trabalhou a mídia impressa (sobretudo por meio de entrevistas), a televisão e o filme autoficcional, paroxismo da empreitada de desnudamento de si e de transposição quase direta de sua rotina de escritor doente²⁷⁸.

²⁷⁷ Talvez a frase de destaque tenha sido a seguinte, resumo de um monólogo bastante eloquente: “J'en ai ras le bol (...) du sida (...) j'en peux plus quoi, maintenant j'ai fait le tour de la question (...) j'ai plutôt envie de jeter ça hors de moi (...) si je pouvais l'arracher comme ça, hors de moi, le jeter vraiment. C'est fini! Ras le bol! Que ça s'arrête quoi! Qu'on trouve quelque chose! Que les gens s'en sortent!” A frase prepara o terreno para o livro seguinte, que seria publicado postumamente).

²⁷⁸ Guibert fez também exposições de fotografia (à época da publicação de *Suzanne et Louise*) e um roteiro de cinema de um filme premiado. Mas não manteve uma coluna semanal sobre literatura e depois sobre temas diversos, como o fez Angot e Delaume, nem leituras públicas em teatros e livrarias, nem

L'homme au chapeau rouge e *Cytomégalo*virus foram publicados postumamente, em 1992, dias após o suicídio de Guibert, em 27 de dezembro de 1991. O leitor de Guibert aguardava o que fora vendido como o fim de uma saga da AIDS²⁷⁹. Mas o leitor, como personagem, perde espaço nesses dois livros – o que segue é uma espécie de “prestação de contas” de sua existência doente ao leitor, de últimos exercícios de escritura, ambos distintos entre si, que merecem análise na medida em que concretizam a preocupação do autor com a recepção de sua obra.

“*L'homme au chapeau rouge* representa a terceira etapa dessa história pessoal iniciada com *À l'ami* e seguida por *Le protocole compassionnel*”, anuncia a quarta capa. O paratexto (pela *Gallimard*) elenca o romance como a terceira parte de uma trilogia da AIDS – ignorando inclusive a existência de *Cytomégalo*virus, lançado por outra editora (*Seuil*) e que tem por subtítulo “diário de hospitalização” – seria então uma tetralogia²⁸⁰? O esforço explicativo do paratexto póstumo simplifica como “fuga da doença”²⁸¹ (no livro, o narrador passará a se dedicar à compra de quadros figurativos) o que seria uma paixão do escritor: a própria dedicatória do livro (“Aos meus modelos”) dá a ideia de que Guibert se apropriara de histórias que o circundavam para se permitir uma ficcionalização maior, enquanto mantinha como fio-condutor de verossimilhança e suplemento de verdade ao leitor sua condição de doente grave de AIDS²⁸².

teve um blog com uma espécie de diário íntimo compartilhado com o público que depois viraria material de livro (o que Delaume fez e Guibert não podia ter feito por falta, enfim, de tecnologia). Delaume faria uma “autofiction interactive”, diz Lucas. É de se perguntar o que teria feito Guibert em sua empreitada de desnudamento de si se tivesse tempo de conhecer as novas possibilidades trazidas pela tecnologia da informação e as mudanças na economia da atenção, como pensa Kaufmann.

²⁷⁹ Mesmo que dois outros livros tenham sido publicados antes, em 1991, com o autor em vida (*Vices*, escrito muitos anos antes, e *Mon valet et moi*, ficção bem distante da escrita guibertiana tradicional).

²⁸⁰ Seu tratamento editorial (e por parte dos críticos) como sendo a continuação do que seria a trilogia da AIDS, porém, parece um reducionismo brutal. Sim, o autor-narrador-personagem (aqui, “Monsieur Guibert”, p. 55) é o mesmo escritor, autor das mesmas obras autocitadas e morrendo de AIDS. O estilo é o mesmo. Mas a urgência da escrita, o medo da morte, a vontade de viver, a estetização da doença – nada disso se encontra, como veremos, na maior parte dessas páginas. A crítica do *Le Monde* vai na mesma linha: “Contrairement à ce que Gallimard voudrait nous faire croire, *L'homme au chapeau rouge* n'est pas à proprement parler la 'suite' de *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* et du *Protocole compassionnel*”. “Le beau diable”. *Le Monde*. 24 de janeiro de 1992.

²⁸¹ “Cette fois, le narrateur, identique, ose à peine prononcer le nom de la maladie. Pour la tromper, ou l'oublier, il se lance à corps perdu dans la recherche, le marchandage et l'acquisition de tableaux”, segue a quarta capa, que emenda com uma provocação classificatória prescritiva: “Dès qu'on commence à vouloir parler ou se mêler de peinture, on est inévitablement confronté à ce problème du vrai ou du faux, qui est peut-être au coeur de tous les livres d'Hervé Guibert” (idem).

²⁸² Mais: o paratexto se permite cobrir, retrospectivamente, toda a obra guibertiana com bastante facilidade, localizando todos os seus livros sob o signo desse vrai *versus* faux.

A estrutura de *L'homme au chapeau rouge* se assemelha a boa parte dos livros de Guibert, sobretudo aos últimos: há a tentativa de colar um suspense à diegese principal, há uma cronologia mais ou menos embaralhada e difusa, há enxerto de histórias paralelas (como as duas entrevistas com o pintor Balthus, feitas muitos anos antes e trazidas à tona por um comentário de alguém durante uma noite mal dormida) – mas, aqui, tudo gira em torno da pintura. Não em torno da AIDS, que quase inexiste no fim do livro, à parte as menções iniciais ao “vírus” e ao estado físico de do narrador.

Primeiramente, é preciso dizer que o livro é marcado por uma grande separação temática. De início, parece ser a continuação imediata de *Le protocole compassionnel* e do filme *Le pudeur ou l'impudeur*. O autor-narrador-personagem parte para a Grécia para encontrar o pintor Yannis, com os bolsos cheios de ópio para apaziguar a dor da biopsia na garganta (descrita e mostrada nos títulos mencionados anteriormente, o que crava a noção de continuidade anunciada no paratexto). Ele parte para acompanhar a denúncia do pintor de que quadros seus, falsificados, estariam sendo vendidos. Antes, ele encontra sua *marchande* de quadros armênia²⁸³ (Lena), cujo irmão (Vigo) desaparecera em Moscou por denunciar quadros falsos.

Assim, Guibert delineia bem o escopo de seu romance, utilizando seus artifícios corriqueiros: “Eu recopio uma passagem de um artigo publicado há uma semana no *L'Aurore* de 13 octobre 1990” (p. 13), escreve Guibert, seguindo com o pseudo-intertexto real (Bellour vai mostrar que, se não existia um artigo no dito jornal na referida data com o nome de Vigo e Lena, personagens de Guibert, havia sim um artigo com personagens vivos que serviram de “modelos”²⁸⁴). E na sequência:

Elle l'ignorait, j'avais élu cette femme comme personnage de mon prochain livre, si j'arrivais à avoir le temps de l'écrire, tout comme j'avais élu cette femme médecin personnage de mon précédent livre, dans un sentiment peut-être analogue (p. 14, grifos meus).

A diegese dá conta de uma continuidade, como se ele precisasse situar-se como o mesmo autor-narrador-protagonista dos livros anteriores. Outro intertexto marcante:

²⁸³ A compra de quadros surge já em *Le protocole compassionnel*, o que aumenta também a sensação de verdade do enredo atual. Interessante analisar o trecho em que o narrador fala do escritor inglês Bruce Chatwin, que semanas antes de morrer “par le vírus” – a AIDS não é mencionada – passava seus dias nos antiquários de Londres a comprar quadros, exatamente o que o narrador fará nesse livro. É como se Guibert precisasse sempre de um modelo a seguir – ainda que ele não mais mencionará Chatwin, diferentemente do que faria, por exemplo, com Thomas Bernhard.

²⁸⁴ Bellour, Raymond. “Vérités et mensonges”. *Le Magazine littéraire*, fevereiro de 1992. Já os artigos sobre o pintor Balthus no *Le Monde* descritos no livro foram realmente publicados, o que apenas fortalece a ideia de que tudo no livro é verdade.

a “médica personagem do último livro” chegou a aparecer no filme *La pudeur ou l'impudeur*, o que reforça a ideia, para o leitor, de que Lena, com outro nome, existe na realidade – ainda que ter sido “eleita personagem” abra um hiato ontológico sobre seu estatuto ficcional: exatamente o tipo de jogo entre verdade e mentira, biografia e ficção que Gilbert aprimorara nos últimos livros (vide Bill, “personagem em ouro maciço”).

E surge ainda, logo de início, um último artifício cabal: o suspense. Aqui não há o AZT, nem a vacina, nem o DDI. Mas há dois elementos produtores de suspense na narrativa: o “risco de morte” trazido pelo envolvimento com esses dois personagens, Yannis e Lena (dado seu envolvimento indireto com a máfia dos quadros falsos, p. 14) e a possibilidade de não ter “o tempo de escrever” (idem). Porque o narrador, que sente terríveis dores na garganta, aguarda o resultado da biopsia, que pode revelar uma tuberculose ou um câncer. À p. 16 ele revela: ele parte para Corfu, na casa do pintor Yannis, para se suicidar, “se a hipótese do linfoma se confirmar”, com todos os analgésicos e a Digitalina que leva consigo²⁸⁵.

O livro, como os anteriores, é separado apenas por espaços de algumas linhas em branco entre fragmentos de tamanhos muito diversos²⁸⁶. Assim, temos alternadas três narrativas: a dele e Yannis, a dele e Lena e a dele e seus médicos, exames e estado de saúde. Uma leitura particular (a minha) coloca ambas as histórias sobre o mundo da pintura (Lena e Vigo, Yannis), até esse ponto da narrativa, ao menos, como secundárias em relação ao que surge imediatamente como diegese principal: a deterioração da saúde do autor-narrador-personagem e a relação direta desse quadro de decadência física e moral com o processo e o ato de escrita e a escritura que temos em mãos – exatamente o *surplus* estético que o leitor contumaz de Guibert tem acompanhado nas últimas obras. Assim, quando ele narra, pela primeira vez por escrito, a biopsia que o leitor verá no filme *Le pudeur ou l'impuder*, somos tragados imediatamente para essa banda narrativa, por meio e um diálogo quase surreal:

Déjà couché sur le billard et recouvert du linceul vert, attendant qu'on m'injecte ce produit qui allait me faire tourner la tête, j'avais demandé au chirurgien s'il me permettait de filmer l'opération. “Comment ça ? Filmer l'opération ? Comment cela serait possible ? Avec quoi vous filmeriez

²⁸⁵ O suicídio volta à baila com mais força. “J'avais attendu pendant sept jours le verdict du lymphome, assimilant cette idée immangeable, et me décidant pour le suicide si ce à quoi on m'avait préparé se confirmait” (p. 24). O veredicto se mostra favorável à p. 25 (“pas de lymphome, pas encore”), mas entra em dúvida novamente quando o doutor Narcier põe em xeque o resultado (pp. 40-41).

²⁸⁶ Concorde mais uma vez com Blanckeman quando ele diz: “Le fragment isole l'événement, existentiel ou mental dans son surgissement abrupt, et substitue à l'idée unitaire le principe d'une juxtaposition hasardeuse” (2001, p. 127).

l'opération ? – Avec une caméra. – Vous avez une caméra là ? Oui, dans le vestiaire. – Et comment la tiendrez-vous tandis qu'on vous ouvre la gorge ? Vous êtes cinglé... – Il suffirait de la poser sur un meuble, où elle ne vous dérangerait pas dans vos manipulations, et de la déclencher en automatique. – Il n'en est pas question”, dit alors le chirurgien. Je n'insistais pas. “Bon, faites comme vous voulez, avait-il ajouté, faites ce que vous voulez, je m'en fiche” (pp. 41-42).

O narrador diz que detinha já 23 fitas com mais de dez horas de gravação sem jamais ter checado nenhuma delas, sendo possível que nada tenha sido sequer gravado (o que retoma o *topos* da narrativa perdida, cara a Guibert). O diálogo intertextual com o livro anterior e com o filme é total, o que só reforça o caráter de suplemento de verdade na leitura. Na sequência, o narrador descreve como, em casa, louco de dor, mas sem analgésico, aproveitou a força dada pela dor para rever a fita com a gravação da operação, “incrivelmente bela” (p. 44), com os médicos em torno de sua garganta aberta feito canibais sobre o festim (p. 45).

“É todo um romance” (p. 59), diz Yannis quando o narrador lhe telefona, a respeito dos quadros falsos envolvendo polícia, máfia, etc. Essa é a história que ocupará o cerne do livro, junto a Lena e a Balthus²⁸⁷. Na mesma página e na seguinte (p. 60) um novo fragmento fala de um pedido do professor Stifer para rever a análise da biopsia. E só: a partir daí, o livro se torna uma busca policialesca em nome da arte (da pintura), “em busca de posturas de relato perigosas” (p. 66)²⁸⁸. Afinal, o narrador “não pode mais ouvir falar de Aids” (p. 68). A morte que se aproxima parece não causar medo, já não merece espaço: como se a “reconciliação com a morte” aventada em *Le protocole compassionnel* (p. 260) tivesse se concretizado.

O narrador está à beira da fraqueza e da morte a cada momento (ele irá à África mesmo sabendo que uma picada de mosquito o mataria, irá a Moscou mesmo sabendo que uma intoxicação alimentar no país da fome o mataria), mas não há mais a urgência de viver para poder escrever. Quando o narrador tenta escrever sobre a experiência de

²⁸⁷ Novos fragmentos, porém, alargam as histórias sobre a pintura: o agente secreto que segue Lena e o narrador saindo de sua galeria; o retrato feito por P.F. de Guibert com a morte em filigrana no rosto; a visita a uma feira onde o autor vê uma tela desconhecida de Francis Bacon – e que serve para contar uma história paralela sobre sua relações com pintores – no caso, aqui, como, no dia em que seu primeiro livro, *La mort propagande*, em 1977, saía da gráfica, o narrador foi ao vernissage do pintor para entregar-lhe o exemplar autografado. O mesmo acontecerá com Balthus mais à frente, em longos fragmentos que ganharão parte do livro: ele ouvirá um nome durante uma conversa noturna dos amigos e descreverá duas antigas histórias de “caça” ao pintor Balthus quando era jornalista do *Le Monde*.

²⁸⁸ Uma última menção à AIDS surge na p. 153, ao fim do livro, com a dúvida de dever se vacinar ou não para ir à África. No resto do livro, a doença só existirá pela descrição da fraqueza do corpo.

ter posado nu, seu corpo esquelético, horas a fio para Yannis, ele não consegue traduzir o ocorrido como gostaria:

Il y a des évènements qui résistent à leur tentative de restitution par l'écriture. Cela fait trois fois que j'essaie de raconter les séances de pose avec Yannis, et trois fois sur plusieurs mois que j'ai senti la nécessité de déchirer immédiatement le papier. **C'était une trahison**, une banalisation, de la solennité de l'instant (p. 116, grifos meus).

Não é a doença que o impede. É uma nova sensibilidade estética, existencialmente orientada. Ele prefere deixar o episódio “em branco” a aderir a um “sucedâneo” sem intensidade (p. 117). Mais: seria uma “traição” do “verdadeiro mistério” que ele queria contar fazê-lo sem a certeza da transcrição ideal da experiência no papel. Por que trair todo e qualquer segredo que lhe foi conferido por amigos amados e não trair uma ideia de essência em literatura? Aqui também o tema da traição será presente. Vide o quase passa com Balthus: ele visita o pintor com uma câmera e um caderno de notas escondidos no sobretudo, sentindo que a esposa do artista o via como um “voyou” (p. 104)²⁸⁹. Ou vide o trecho seguinte:

Yannis savait que j'étais en train d'écrire l'histoire de Vigo, le frère disparu de Lena, et il m'avait donné sa parole de n'en parler à personne, mais **il ignorait qu'il était comme personnage au premier plan de mon récit**, en reléguant Vigo derrière Lena (pp. 151-152, grifos meus).

Poderíamos pensar tais repetições do *topos* da traição como suplemento de intimidade oferecido repetidamente ao leitor, efeito estético, mais do que elemento narrativo de cunho autobiográfico. Mas pensemos em termos de efeito de leitura: qual o horizonte de expectativas desse leitor que segue a obra de Guibert, que talvez o tenha visto na televisão testemunhando ao público sua condição cadavérica de “mourant”? Como separar o quinhão de testemunho de uma estratégia pragmática de construção de indecibilidade com vias a esgarçar o papel da verdade na autobiografia?

Do ponto de vista do *leurre*, da ambiguidade e da indecibilidade destiladas ao longo de seu projeto literário pelo autor que se confunde com o narrador-protagonista, o vai-e-vem do autocomentário de caráter prescritivo suspende, claro, o estatuto verídico do texto²⁹⁰. Mas, depois da performance midiática igualmente construída por

²⁸⁹ Primeiro o pintor P.F. pede “segredo” sobre uma história sobre Yannis, que o narrador conta no romance (p. 53). Depois, é sua postura de vampiro indiscreto ao armar uma entrevista forçada com Balthus que ele chama de “mon procédé de voyou” (p. 96).

²⁹⁰ O que Darrieuseuq define como “guibertinage”, esse jogo entre verdade e ficção, essa estratégia de sedução baseado no *leurre* que depende, claro, do leitor. “Car le jeu ne serait pas complet si le lecteur ne se doutait pas que l'on se joue de lui” (Hervé Guibert : l'homme qui disait tout? 1992, p. 88).

Guibert (na imprensa desde *Mes parents*, e depois também na televisão desde *À l'ami*), na qual seu corpo passou a falar por si mesmo, tais *tricheries* não perderiam espaço para esse suplemento de verdade que é a própria imagem do corpo erigida em metonímia do literário? Sobretudo quando o autor-narrador-personagem se mostra, no texto, e fora dele, como esse *voyou* que rouba histórias para entregá-las em primeira mão ao leitor – o mesmo que ele faria com sua história, seu corpo?

O mesmo pode ser dito do último fragmento do livro. Nos dois fragmentos que o antecedem, o narrador conta sua chegada à África, onde acompanharia o pintor Yannis e sua mulher numa viagem repleta de aventura (a começar pela chance concreta de morrer). No último, ele escreve: “Aqui se encontravam cinquenta páginas do meu manuscrito que se perderam. Era o relato de minha viagem à África” (p. 165). O narrador conta que despachou o manuscrito, mas teve a presença de espírito de reaver seu diário (de 15 anos) antes de a mala sumir na esteira de bagagens.

Um leitor que conhece a obra de Guibert sabe que o maior medo do autor-narrador-personagem é perder seu manuscrito, posto que a escrita imediata, que ganha o diário e logo o manuscrito traduz um momento, que o escritor compartilha com o leitor (junto de suas prescrições de leitura, suas confissões de método, suas aporias estatutárias, suas provocações de indecibilidade). Para um leitor que acompanhe Guibert em sua escritura após a AIDS, sabendo-o à beira da morte, essa perda é um choque que efetua um distanciamento, uma revalorização retrospectiva do romance, e, por extensão, da própria vida – este poderia ser o último livro escrito.

Poderíamos, ainda, fazer um esforço heurístico maior e pensar, na esteira do raciocínio de Ricoeur a partir da fenomenologia do ato de leitura (de Hurssel a Iser e Jauss): a partir desse “jogo de retenções e protensões” (2010, v. 3, p. 288) entre as expectativas do leitor (prefiguradas em seu mundo e seu horizonte de expectativas) e seu confronto com “lugares indeterminados” do ato da figuração (p. 287), o leitor, com seu “ponto de vista viajante”, perfaz um caminho reflexivo de leituras concomitantes: uma primeira, “inocente” (p. 301), marcada pelo gozo; uma segunda, “distanciada”, de onde adviria uma “dialética da pergunta e da resposta” (p. 301)²⁹¹.

Uma leitura distanciada (e, por leitura, podemos imaginar não o ato repetido, mas uma refiguração no sentido que Ricoeur imagina sua mimesis 3) permitiria que o leitor (sobretudo o que acompanha o projeto literário de Guibert, seus paratextos e

²⁹¹ Uma terceira leitura (papel do crítico) trata de aplicar o horizonte histórico, leitura “de controle”.

epitextos) vislumbra a arquitetura das estratégias formais de sedução – por exemplo, quando diz: “uma vez escritas, as coisas são para mim apagadas” (p. 166).

Formalmente, o texto cria mais e mais estruturas patéticas (o *pathos* do escritor moribundo, do escritor que diz tudo, a lógica da transparência do método). Mas eu creio que a performance midiática condiciona essa leitura, mesmo distanciada. Quando Ricoeur fala que a ficção não carece da “prova documentária” que sela o pacto de leitura verídico na autobiografia ou na História, ele ignora a “força ilocutória” que o caráter formal do testemunho e a performance midiática dão ao romance autoficcional. Se “o ato de leitura se inclui portanto numa comunidade leitora” (p. 307) que incentiva o “ler-em-comum”, como pensa Iser, o pêndulo entre estase e remissão (para usar o vocabulário de Ricoeur) penderá sempre para a estase.

Do ponto de vista da análise da produção (ou do projeto literário do autor), *L'homme au chapeau rouge*, de fato, não cabe na lógica de uma trilogia da AIDS como vende a quarta capa. Mas, do ponto de vista da leitura, por mais que a pintura seja abordada de forma rica, por mais que sejam atraentes as histórias sobre quadros falsos e sobre perseguição de pintores (engraçadas, bem narradas, repletas de provas documentais em intertextos ao alcance do leitor detetive), o que sobressai do livro é a magra presença de referências ao presente do corpo do autor, à sua condição de quase morte, ao poder deletério paulatino e diuturno da AIDS sobre a arte.

O horizonte no qual o livro se inscreve é a relação doentia mas frutífera entre a doença e a escrita. O narrador, homônimo, inaugura o livro sob o signo de uma continuidade autobiográfica. O meio de produção e venda da pintura e a trama dos falsos quadros são lugares que o corpo do autor doente e sua voz narrativa percorrem – como seria a África perdida com o manuscrito ou outra viagem. É assim que vejo *L'homme au chapeau rouge* como um projeto de continuidade, não da saga da AIDS, mas da relação íntima criada por Guibert com seus leitores. Guibert vivo é Guibert que escreve – de forma menos óbvia que em *Le protocole compassionnel*, aqui o autor-narrador-protagonista continua conversando com seu leitor, de certa forma agradecendo sua recepção (suas cartas, seus pedidos de continuidade). Uma forma de viver uma escrita que se entrega ao leitor como escrita de uma vida.

*Cytomégalo*virus foi o penúltimo romance escrito por Guibert (o último sendo *Le paradis*, que podemos chamar de ficção) e o último tendo a AIDS como ponto de

partida e chegada. É um livro pequeno, com o rosto de Guibert desfocado na capa. O subtítulo dá conta de um paratexto claro: “diário de hospitalização”. Se levarmos em conta as datas oferecidas no livro (e nada parece desdizê-las), ele foi escrito entre 17 de setembro e 8 de outubro de 1991, quando Guibert ficou internado para tratar do vírus homônimo que ataca o olho, menos de três meses antes da morte do autor.

De todas as obras marcadas pelo corpo e pela doença, nenhuma é tão crua, nenhuma põe o leitor numa posição tão aberta de *voyeurismo* (ainda mais se levarmos em conta que o livro foi publicado postumamente, envolvendo o autor-narrador-personagem num manto de fatalidade). É o diário de um morto, escritor que vimos morrer ao longo dos anos, seu último escrito coerente sobre si e a própria morte.

O livro começa assim: “17 de setembro. Visão do olho direito turva; difícil de ler. Escuto música: ainda não surdo” (p. 7). A escrita telegráfica, além de diarística, suscita uma apreensão de quem se defronta com a morte iminente²⁹². Desde o início, sabemos que Guibert se descobre finalmente preso ao próprio corpo que definha, dessubjetificado pela doença e pela instituição médica que o trata como um corpo:

Autrefois on me disait: “Vous avez de jolis yeux”, ou : “Tu as de belles lèvres” ; maintenant des infirmier mes disent : “Vous avez de belles veines”. Le médecin, la jeune femme à l'accent étranger, qui a fait l'échographie abdominale dit à son assistant debout et penché derrière elle devant l'écran : “Regarde là comme c'est beau!” Et à moi : “Vous avez une configuration à l'intérieur qui est tout à fait exceptionnelle et très rare. Nous allons aussi prendre des clichés pour nous” (p. 9).

Mas esse não será o tom de todo o livro. Sendo Guibert, há dúvida, há humor, há acidez, há engano, há verdade. Ao encontrar sua nova médica, ele diz rindo: “Prometo que não escreverei *Le Protocole compassionnel* nº 2, então podemos ter uma relação bacana” (p. 11). À parte o caráter intertextual²⁹³, também em relação ao futuro, já que ele diz, na sequência, estar escrevendo “uma história de amor bem física entre um homem e uma mulher, romance bem exótico” (p. 11)²⁹⁴, tem-se aqui uma espécie nova de posição em relação à vida e à escrita. No lugar de uma urgência da sobrevivência (do corpo e da escrita), temos um caráter novo de contemplação do fim.

Parte do diário traz pequenos problemas da rotina de hospitalização, com a apropriação do discurso médico, ao escutar a crise dos outros pacientes e a conversa

²⁹² O livro, com poucas 92 páginas em fonte maior que o comum, é composto por fragmentos curtos, alguns com uma frase ou duas palavras (“Cytomégalo-virus! Hospitalisation”, p. 8).

²⁹³ O narrador não deixa de notar que a obsessão pelos olhos que o fez escrever *Des aveugles* entre 1983 e 1984, e que, diz, parecia uma espécie de “premonição ao contrário” (p. 27).

²⁹⁴ O que podemos depreender tratar-se de *Le paradis*.

entre as enfermeiras (o que faz lembrar Bernhard, ainda outra vez, em *Le souffle*). “Esse diário deveria também ser um diário da guerra” (p. 18), declara o narrador. “Há um olho em jogo” (p. 19). Mas trata-se, sobretudo, de enxergar a temporada no hospital como “uma longuíssima viagem”, repleta de rituais “para preencher o tempo” (p. 20). Afinal, “escrever é também uma forma de ritmar o tempo e vivê-lo” (p. 15).

Guibert parece, de forma ainda mais direta, estabelecer com seu leitor uma prestação de conta de seus últimos dias. O *vous* aparece quando ele se desculpa pela repetição do seu cotidiano em detalhes: “prometido, você não saberá mais de cor o menu dessa noite” (p. 28). E o caráter de autenticidade do diário, já marcado pela disposição gráfica da página, surge como forma de aviso e ameaça: “Esse diário, que deveria durar quinze dias, pode parar de um dia para o outro, graças ao desencorajamento absoluto” (p. 31). A provocação como método de sensibilizar o leitor ganha dois momentos-chave: primeiro, quando a possibilidade de ficar cego (se o tratamento não funcionar) ganha terreno:

Je ne dirais pas que j'aimerais bien devenir aveugle, il y a des situations de désespoir telles qu'on les retourne comme un gant, mais c'est une situation que je ne connais pas, et j'aime toujours à me glisser, jusque dans l'extrême ou dans le pire, dans des situations inconnues (p. 40).

Na mesma lógica de viver para contar que surge desde o conselho de Yvonne em *Les aventures singulières*, ele cogita o lado positivo da cegueira para sua literatura. Num segundo momento, ao descobrir que talvez vá para casa antes do previsto, escreve: “(ao mesmo tempo eu pensei: genial, e Merda! Meu diário não durará quinze dias” (p. 41). Claro, o pacto de leitura aqui é regido pelo valor de testemunho que a engenharia de exposição do corpo doente e da homonímia trazem. Guibert, *enfant terrible*, pode brincar com a própria morte. Mas a noção de que sua escrita se garante pela continuidade da doença e pela proximidade da morte não deixa de colocar o leitor numa posição de sadismo absoluto.

Quando ele diz: “Eu confiei o primeiro caderno a H.G., num envelope fechado, sem dizer do que se tratava, pois amanhã eu desço para o bloco operatório” (p. 55), não só nos perguntamos quem é H.G. (provavelmente Hans-Georg, o Gustave de outros livros, mas a sigla é a mesma com que ele assina a quarta capa) como nos colocamos no lugar de quem lê em tempo real o diário de alguém que pode morrer antes do fim da escrita. Ou quando, após descrever o sofrimento de uma operação, ele diz: “Eu pensei que não poderia mais escrever nesse diário, por traumatismo, mas esse é o único jeito

de esquecer” (p. 64), o caráter fenomenológico da leitura pende outra vez para o voyeurismo sádico. O mesmo à p. 84, quando ele deixa indicações de como gostaria de ser cremado. O livro termina com os dois fragmentos a seguir:

Je quitte l'hôpital. HAD = hospitalisation à domicile. L'horreur absolue : la réhos (abréviation d'infirmière pour réhospitalisation).

Écrire dans le noir?
Écrire jusqu'au bout?
En finir pour ne pas arriver à la peur de la mort?
(p. 93).

“Escrever até o fim?” Não conseguir por medo da morte? É assim que Guibert se despede de sua saga contando sua doença de forma direta e íntima ao leitor, que ele menciona (pelo *vous*), que ele inquiri no próprio corpo do texto – já indissociado de vez do seu próprio corpo. Assim, terminar *Cytomégalo*virus é dar adeus a Guibert – ao Guibert que compartilha com o leitor sua vida e escritura de forma transparente. É o fim de uma saga, que traduz o fim de uma vida real, que conhecemos tão bem.

Longe da lógica de um romance de formação, o fim de um ciclo iniciado pelo jovem Guibert com *La mort propagande* ganhou seu *télos* no meio do caminho, a despeito da própria narrativa – o signo da premonição não basta para ligar início e fim de uma vida e uma escritura marcadas pela tentativa de expor o corpo à vida que vira ficção e ao leitor (algoz e salvador), exorcizar seus fantasmas, explorar suas possibilidades narrativas²⁹⁵. Forma e conteúdo, se insistirmos em uma separação, foram elaborados paulatinamente, diante de nossos olhos, ao longo de quase 25 anos.

Tudo o que fora tocado pelo corpo e pela assinatura de Guibert valeriam a publicação e a leitura. É o que se sente ao ler *Cytomégalo*virus, diário escrito para um leitor que ansiava por um fim narrativo que significava o fim de uma vida – no que Guibert alcança com maestria o anseio tantas vezes anunciado de se oferecer em espetáculo, de transformar seu corpo em laboratório de escrita viva. Quase como se a verborragia guibertiana fosse sendo silenciada paulatinamente pela morte, e a escrita de si brotasse à pena à conta-gotas. Gotas preciosas de uma voz prestes a se calar.

²⁹⁵ Não deixa de ser curioso que Guibert tenha adentrado o terreno da literatura como *enfant terrible*, na esteira de Jean Genet, Renaud Camus, etc., marcado pelo sexo homossexual, pela exposição do próprio corpo e da própria sexualidade (como, aliás, parece ser o caminho óbvio de todos os escritores homossexuais que decidam aderir a uma escrita de cunho algo autobiográfico), além da exposição de sua família e amigos (o que foi questionado eticamente em *Mes parents* e, depois, com *À l'ami* e tenha o deixado, morto, como mártir espetacularizado, escritor reconhecido, um nome na história do literário.

1.4 *Le Mausolée des amants*, o diário póstumo como literatura: fetiche autobiográfico, arqueologia (im)possível do autor real e da escrita originária

Mencionado em diversos romances, em entrevistas, em quase tudo o que escreveu e disse o autor-narrador-protagonista e seu autor, o diário de Guibert, à época de sua publicação, era já uma espécie de instituição literária. A análise que pretendo aqui é, não o cotejar com o resto da obra até aqui analisada em busca de certa relação de referência²⁹⁶, mas antes encontrar paralelos com o discurso metacrítico do autor-narrador-protagonista sobre seus processos de escrita e sua relação com a escritura e a vida real. A preocupação do autor com a “escrita imediata”, sua relação problemática com o romance como gênero e sua defesa de certo tipo de literatura calcada na indefinição estatutária, sim, mas sobretudo numa poética do inacabado.

O primeiro choque ao começar a ler o diário de Guibert (na capa de *Le mausolée des amants*, abaixo do título, jaz o subtítulo “diário 1976-1991”) é perceber que não há “entradas” como nas outras apropriações do diário na obra do escritor. Não há datas, qualquer referência a lugar ou tempo específicos, definidos, exceto algumas menções a dias de semana ou mês, noite ou dia, etc. A única cronologia possível a ser seguida é a menção à idade do narrador no momento da escrita de alguns trechos (o que acontece esporadicamente, como à p. 243 e à p. 429) e, claro, as fartas menções aos nomes das obras do próprio Guibert durante seu processo de escrita e publicação.

Meu ponto será justamente esse: antes de ser um diário sobre os amores de Guibert, como pretende o título póstumo²⁹⁷, esse é um romance – no sentido guibertiano do termo, a ver, uma narrativa autoficcional – sobre o processo de escrita autoficcional guibertiano. Ele só é um romance sobre o amor se entendermos por amor a relação de Guibert com seu próximos e com sua escritura²⁹⁸.

²⁹⁶ Mesmo que reler os trechos reconhecíveis de *À l'ami* e outros que não parecem constar do romance, mas a ele estão diretamente ligados, traga uma sensação de refiguração bastante peculiar, espécie de forma mais potente da iteração autobiografemática, visto que o relato póstumo detém um poder de silenciamento futuro (essa será a última narrativa possível) e de reconfiguração dos relatos passados – seu caráter de resignificação retrospectiva da empreitada literária de Guibert. Por exemplo, após uma das mais belas passagens da primeira parte de *À l'ami*, em que o narrador visita Muzil no hospital (aqui, o nome é Michel), beija-o, chega em casa e lava a boca, ele escreve: “Rayer les précédents passages? Hier Michel a bien meilleure mine” (p. 332). A ideia de que boa parte do livro pudesse ter deixado de existir é chocante para um leitor do momento, assim como para um leitor tardio.

²⁹⁷ Talvez retirado da passagem seguinte: “Je rêve d'un mausolée rond, en forme de coupole, traversé de part en part par les gisants des amants qui y sont enterrés” (p. 197).

²⁹⁸ “L'écriture est ma faculté d'amour” (p. 156), dirá o narrador ao sentir o “chamado à escritura, ao amor” (idem) quando conhece Arthur.

Todos os elementos que vimos ganhar espaço na obra guibertiana estão aqui, condensados (de forma paulatina, já que o texto foi escrito durante 15 anos) de maneira mais ou menos bruta (deliberadamente ou não): o projeto autoficcional, de uma escrita de si como desnudamento anunciado; a linguagem fotográfica, que tenta transcrever imediatamente a experiência vivida; a relação frutífera com os espaços de escritura, da caderneta à carta, do diário ao romance; a metanarração, o comentário metacrítico, o questionamento (transformado em jogo, provocação, *leurre*, sobre o estatuto do real e do imaginário); a definição de um tipo de escrita que reflita a escritura como sendo sua literatura mais própria; o *topos* da morte como espetáculo e a ascensão da doença; e, enfim, a cristalização do *topos* do martírio do escritor.

O que não é de forma alguma uma surpresa, visto que o diário, como vimos até aqui a partir de afirmações do narrador guibertiano nos romances publicados e do autor em epitextos, sobretudo entrevistas, era a “espinha dorsal” de um projeto de escrita, o espaço de escritura privilegiado de onde saiu a maior parte da melhor autoficção do autor. O que me interessa é pensar como sua publicação oferece ao leitor um suprasumo decantado da escrita guibertiana em seu caráter espetacular. E, antes disso, como sua composição deu conta de um expediente de estratégias de persuasão que funcionam, em relação à leitura, como um guia (não fácil de seguir, mas um guia) para entender a escritura de Guibert – pois o livro amarra ontológica e pragmaticamente, de forma retrospectiva, toda a obra de Guibert.

O primeiro ponto a ser analisado deve ser: como um livro que só foi publicado cerca de dez anos após a morte de seu autor (enquanto os outros livros póstumos foram publicados nos anos seguintes), e que se coloca editorialmente como “diário”, é recebido pelo horizonte de expectativas do leitor de Guibert²⁹⁹? Parece óbvio pensar que o objetivo desse “leitor-detetive”, na definição de Gasparini (2004, pos. 3623), *voyeur* interessado na prática de escritura, seja encontrar os segredos dessa prática ainda não revelados, as chaves de leitura, os cruzamentos possíveis entre as obras. O diário seria o alimento final para o leitor que busca se saciar pelo resto decantado, maturado e esquecido do corpo escrito do autor-narrador-protagonista³⁰⁰.

E é o que vende, em suma, o paratexto principal da obra:

²⁹⁹ O autor é marcado, como mostramos, pelo jogo entre verdade e ficção (sua suspensão estatutária e seu pacto ambíguo), pelo rompimento de limites do literário e pela poética do inacabado.

³⁰⁰ Por outro lado, o mistério continua acerca da identidade do diário: sua versão dactilografada nunca esteve disponível aos estudiosos e não consta de seu fundo no IMEC.

Le personnage principal a entre vingt-deux et trente-cinq ans. Il est journaliste, il aspire à l'écriture, il n'en finit pas de mettre en forme un roman raté avec un personnage à la troisième **personne**. Le roman s'appelle *Le récit de la mesquinerie*, il ne voit pas le jour. Et il glisse : il devient un récit d'amour. **On repère, dans la trame de ce livre, plusieurs livres en un, et aussi plusieurs refus de livres** : un livre qui s'appellerait *Roman posthume*, un autre qui s'appellerait *Autobus et métro*, une suite des *Aventures singulières*, un **Journal de travail**, mais c'est le *Récit d'amour* qui l'importe : bâti comme un mausolée pour les corps des amants. Apparaît alors, par-dessus tout, **le refus de ficeler un roman pour en livrer la matière brute, la vive continuité de la vie**, des rêves, des rencontres, des aventures... H.G.

Assinado com as iniciais de Guibert, a quarta capa levanta questões. Até que ponto o livro foi editado pelo autor em vida, já que é ele quem assina, dez anos após sua morte, o paratexto? Se é um diário, por que falar em “personagem”? Se há vários livros em um, o diário confirma o que dizia Guibert em seus epitextos, sobre ele ser a espinha-dorsal de sua escritura? Qual relação com esse *Journal de travail* que nunca saiu? Existem diferenças entre a linguagem do diário e a linguagem (a economia da voz do autor-narrador-personagem) dos livros que dele saíram? E, mais que tudo: essa “recusa de finalizar um romance para entregar dele a matéria bruta, a continuidade viva da vida” – até que ponto ela é a essência mesma da escritura guibertiana?

Muitas respostas podem ser encontradas no corpo do livro, que pretendo analisar aqui de forma detalhada, visto que a obra joga luz, retrospectivamente, sobre todo o percurso literário de Guibert. Mesmo que vários trechos já tenham sido utilizados para iluminar, em diversos momentos da parte I desta tese, pretendo agora analisar o diário *como livro*, como obra inteira, como escritura: deixar a narrativa do livro contar sua história. Assim, veremos como o leitor encontrará respostas a novas perguntas, que não deixam de o aproximar ainda mais do autor-narrador-protagonista.

O primeiro espaço de escritura que Guibert parece ter construído em sua vida de escritor é exatamente reflexo de sua relação pessoal, íntima, amorosa, com T., seu mais frequente “personagem” além de si próprio. É o que testemunha o primeiro fragmento do livro, separado, na edição, do resto da obra por uma folha em branco (sem mencionar o uso do verbo no imperfeito, o que lhe confere um ar epigráfico que banha o restante do livro, prospectivamente, do signo de sua importância)³⁰¹.

³⁰¹ E que Genon (2015, p. 88) define como “note d'intention rédigée rétrospectivement”. Vale ainda lembrar que a capa da edição Folio traz a belíssima fotografia “Le fiancé”, que retrata Thierry (T.) sob um mosquito, o corpo nu perfeitamente visível. Que tal corpo, tantas vezes descrito como objeto de desejo e paixão pelo autor-narrador-protagonista, se materialize na capa do diário que pretende contar tudo o que não foi contado, justaposto ao título escolhido, não é mero detalhe para a recepção.

(**J'écrivais des lettres à T.**, sous la douleur les mots sortaient, je ne les lui envoyais pas, plaçais l'enveloppe cachetée à son nom dans une boîte de bois blanc, et il venait les lire, elles étaient à sa disposition, dans la boîte, je les relisais contre lui, je les échangeais contre sons corps, sa bave, et il m'interdisait de les déchirer, elles s'empilaient, je lui disais : “Je t'ai écrit, là”, en désignant la boîte, qu'il allait ouvrir, **pour laquelle il laissait mon corps. Les lettres ont cessé, le cahier a pris le relais, est devenu l'endroit où il pouvait venir lire**, à tout moment, dans mon absence. Je lui laissais mes clefs pour qu'il soit plus libre de le consulter. **Maintenant j'ouvre la boîte en public, j'ouvre le cahier et je le laisse ouvert, exposé** : je peux facilement m'imaginer mort.) (p. 9, grifos meus).

Sua literatura nasceu dessas cartas a T., como diria Guibert em entrevistas³⁰². “Sem ele, eu não escrevo, eis a realidade, ele escreve tanto quanto eu ao enfiar a língua em minha boca” (p. 178), diz o narrador. É o “drama” imposto pela presença ou ausência de T. que o faz, de início, escrever. O primeiro leitor de Guibert era T., o primeiro personagem com o qual o autor-narrador-personagem pôde construir uma história foi T. O primeiro espaço de escritura – já aberto, exposto durante o percurso, antes de qualquer noção de obra acabada ou gênero definido – era a caixa de cartas e logo o caderno (que viria a ser o diário datilografado) dedicado a T. O narrador reconhece que o fato de T. ter acesso permanente ao diário o mantém num estado de “radiografia permanente”, como se ele se visse obrigado a dizer tudo o tempo todo, o que faz dele “um homem nu” (p. 45).

A caixa de madeira repleta de cartas que não esperavam respostas (a carta era uma forma de narrar sua experiência, gênero que lhe permitia dizer-se ao outro, uma forma de diário íntimo aberto ao outro) é um espaço, *un endroit*. Espaço de escritura, que logo se transformará no caderno e, mais tarde, na decantação de um processo que culminará no diário – não íntimo, no sentido de secreto: ele sempre esteve aberto a T. E, como veremos, esteve desde o início mais ou menos aberto a todos nós.

Sem data nos fragmentos, é difícil saber quando Guibert escreveu esse primeiro trecho, que parece introduzir o diário como obra. Assim, como saber se o autor-narrador abre a caixa (no sentido metafórico) ao público quando começa a publicar suas obras ou quando imagina o diário pronto para publicação – pronto no sentido da decisão, como logo veremos? O que leva a pensar, do ponto de vista do leitor: qual o grau de edição, digamos, de retrabalho, no diário?

Os primeiros fragmentos sugerem um germe de metonímia que trairia uma reescrita posterior. No primeiro deles: “Canto de janela: lugar vazio, onde eu vou

³⁰² “Je disparaîtrai et je n'aurais rien caché”. *Globe*, fevereiro de 1992, entrevista a François Jonquet.

colocar esse manequim de criança se eu o comprar” (p. 11); e, no terceiro: “Do outro lado da janela me sinto observado e fujo”. “Decido me ver fazê-lo eu mesmo sem jamais virar o olhar para o observador” (p. 12). Ele abre um envelope, tira uma folha branca finge ler. “Que significado tal gesto pode ter para o observador?” (idem). Seria, assim, um gesto “premeditado”, com o único objetivo de despistar quem o observa.

Quem é esse observador senão o leitor, que acaba de adentrar o espaço de escritura que antes pertencia apenas a T.? O gesto de pretender acessar, frente ao observador, um documento real, íntimo, como a carta (mesmo falsa, em branco), tem o que de *premeditado*? Seria esse fragmento (datado de 1976, se levarmos em conta a ideia de que o diário segue a cronologia estrita) dotado de um caráter premonitório, mais uma vez, sobre o projeto literário de Guibert ou seria um *clin d'oeil* guibertiano sobre o estatuto em suspensão da obra que o leitor tem em mãos?

Genon (2006, p. 88) afirma que *Le mausolée des amants* é uma obra literária à parte, com “tudo o que isso implica de construção, composição, reagenciamento, correções...”, e não um documento não literário, “ao qual Guibert teria dado uma importância secundária”³⁰³. O caráter amoroso sugerido no título seria mantido ao longo do livro (nas inúmeras entradas sobre a relação com T.) como um “uma linha, se não ficcional, ao menos decididamente romanesca” (p. 89). A seleção de momentos e evocações sobre sua vida sentimental, que enquadraria uma temática específica, diz Genon, “oferece ao todo uma densidade romanesca, uma tensão dramática reforçada pela presença da morte que surge estranhamente cedo no diário” (idem).

Do ponto de vista da criação, não resta dúvida de que o livro foi preparado para publicação (Guibert falará, no próprio livro, sobre sua possível publicação, mudando de ideia sobre se pretende ou não o fazer) – e o próprio fragmento que serve de introdução deixa claro o caráter editado do diário³⁰⁴. O que a estratégia editorial chama

³⁰³ Genon assim define *Le Mausolée des amants*: “Dès le début, il se lit davantage comme un texte fragmentaire, un patchwork de notations, de pensées, d’esquisses romanesques, de récits de rêves qui reviennent constamment à celui qui est à l’origine même de ce livre : T”. (2015, p. 88).

³⁰⁴ Como já vimos, na esteira dos estudos de Blanckeman, a tensão dramática, o suspense, garantidos pela formalização obtida por Guibert na seleção e na cronologia reconstruídas nesta espécie de “diário pervertido”, dão o tom de obras como *Fou de Vincent*, *Mes parents* e *À l’ami*. Aqui se dá o mesmo. “Je raconte mon rêve : (...) Ce dernier épisode, du retour de T., de cette espèce de crise de confiance comme dit Hans-Georg à qui j’ai raconté le rêve, a peut-être été rajouté, de j’ai inventé sans doute, presque malgré moi, pour achever mon récit. Il s’est inventé tout seul : et je crois que cette continuation du rêve, dans le récit, a autant d’importance que le rêve lui-même, elle n’est pas mensongère” (pp. 40-41, grifos meus). O narrador aponta, de forma particular, a necessidade imposta pela narrativa aos fatos contados, como versão confessada da noção de *mise en intrigue* de Ricoeur, com um adicional: importante é contar a história que se impõe – aqui, pelo sonho, construção imaginária em essência. É também a primeira vez

de “diário” deve ser interpretado da forma como Guibert se relacionava com ele: não como diário íntimo, mas como espaço de trabalho literário e de referência do vivido – basicamente, um espaço de escritura³⁰⁵. E, na concepção guibertiana – que, como veremos, alimenta hoje a discussão trazida pela autoficção como gênero ou como prática –, tal espaço não pode ser reduzido a um estatuto simples.

Vejamos como se deu, então, a recepção do livro na imprensa – efusivamente positiva. Os críticos dos grandes jornais viram em *Le mausolée* um grande livro – em nada diferente dos outros romances de Guibert. Ou seja, ninguém pretendeu ver no diário exatamente e apenas um diário, mas uma obra literária do começo ao fim. Segundo um crítico, *Le mausolée* “foi praticamente todo talhado e retrabalhado pelo autor antes de sua morte”³⁰⁶. Como ele sabe? Para o crítico, parece óbvio³⁰⁷.

Para o *L'express*,³⁰⁸ o primeiro elemento a se levar em conta é o silêncio que Guibert exigira, via testamento, antes da publicação do diário: Guibert sabia que uma pausa entre o escândalo da AIDS e sua obra decantada se fazia necessária. *Le mausolée* traria, assim, “a matéria primeira dos romances de Guibert” (idem), mas não seria seu rascunho. “Ao destiná-lo à publicação, Guibert cuidou de fazer ouvir a mesma música que em suas partituras romanescas”. A mesma música, a mesma voz, o mesmo tipo de literatura (autoficcional). E, para a crítica do *Le Monde*³⁰⁹ (jornal que deu um grande espaço ao livro, inclusive na capa), “descobrimos a gênese de vários livros”, mas “pode-se começar nesse livro e depois ir aos outros romances” (idem). Não se trata de caçar as chaves de leitura da obra anterior. O livro funciona por si só.

Mesmo com todo grau de retrabalho narrativo sobre os registros (que só podemos confirmar pela lógica de seleção³¹⁰ e cronologia), resta um caráter de hibridez:

que Guibert usa, no diário, a noção de *mensonge* para se opor ao estritamente vivido. Mas logo confessa: “Raconter une histoire fausse (*Le lanceur de couteaux*) m'ennuie” (p. 41).

³⁰⁵ O autor-narrador vai criticar o fetichismo de seu amigo H.G. em relação à “constituição do escritor”, no caso, ao fato de ele “transcrire au fur et à mesure mes paroles dans son journal” (p. 177).

³⁰⁶ Lançon, Philippe. “Hervé Guibert est dans le journal”. *Libération*, 27 de dezembro de 2001.

³⁰⁷ “Il distribue parfois des ‘signes d'outre-tombe’ à ses amis, amants, lecteurs: ces phrases sont entre parenthèses; elles ont dû être rajoutées postérieurement, au moment du choix et de la fusion finale; elles agissent comme une mise en perspective, un accompagnement discret du journal” (idem)

³⁰⁸ Rabaudy, Martine de. “Le trompe-la-mort”. *L'express*, 6 de dezembro de 2001.

³⁰⁹ Savigneau, Josyane. “Pour retrouver Hervé Guibert”. *Le monde*. 23 de novembro de 2001.

³¹⁰ A seleção se torna patente, por exemplo, quando lemos que Guibert retirou *Fou de Vincent* integralmente do diário, como vimos, e não encontramos qualquer trecho do romance em *Le mausolée des amants*. Mas também podemos nos localizar dentro do próprio livro, por exemplo quando o autor-narrador diz: “Je suis étonné, en relisant le premier carnet, qui coïncide avec l'année où je l'ai connu, de ne pas y trouver T.” (p. 158). Que primeiro caderno é esse, se desde o início do livro T. já é proeminente? “J'ai envie alors de rayer toute cette période antérieure à l'apparition de T.” (idem), prossegue o narrador. Ele, que pensava se apoiar sobre “une matière sûre”, os cadernos, diz descobrir que havia mais do que

mesmo não havendo como comparar as entradas do diário com suposta realidade, e tampouco as entradas do livro com o que seria o verdadeiro diário, podemos comparar as entradas do diário com obras publicadas – nas quais a repetição intertextual é flagrante³¹¹ –, o que constrói, pelo exercício de comparação intertextual, uma dimensão de existência fora da obra (pela noção de colagem ou autorreferência).

É essa a estratégia de persuasão que faz com que, do lado da recepção, o livro se apresente como híbrido entre verdade e ficção – sobretudo quando, nos próprios fragmentos, como veremos, denuncia-se como empreitada mista. Para Braud, estudioso de diários de autores, “a autobiografia na qual o diarista não elabora seu discurso íntimo” é por ele composta “para representá-la diante do outro como uma formatação do real e por demandar do outro uma apreciação como tal” (2006, p. 256). Essa “*mise en forme* do real”, por mais que admita uma ideia de “composição”, como quer Braud, dirige-se a um suposto real – e é esse o coração da estratégia textual guibertiana, da qual *Le mausolée des amants* surge como corolário póstumo.

A ambiguidade entre registro autobiográfico imediato e ficcionalização *a posteriori*, dois registros que são perceptíveis como tais, não pode ser anulada pela simples presença da *mise en intrigue*, segundo o conceito de Ricoeur. Sobretudo quando a recepção da obra é marcada pelo metadiscurso constante do autor-narrador-personagem dentro do livro (e sobre o livro, como veremos, já que se trata de um livro sobre a escrita), e por todo o arcabouço paratextual e epitextual construído ao longo de décadas de recepção da trajetória de Guibert, em parte arquitetada por ele mesmo.

A transparência e a materialidade da escrita são aqui igualmente fartas como no restante da obra autoficcional de Guibert e corroboram esse efeito de verdade. “Ontem de noite, num ônibus (eu me lembro dessas três histórias na sequência, hoje de manhã num café, esperando a abertura do museu), me ocorreu que...” (p. 217). Ele fala o tempo

supunha. Do ponto de vista da leitura, é isso que ele parece ter feito – o que apenas faz aumentar a sensação de origem referencial do texto – parte, provavelmente, de uma estratégia de persuasão já amadurecida.

³¹¹ Naito (2011) realiza esse trabalho, por exemplo, em relação a *Mes parents* em sua tese (pp. 36-37). Ela compara trechos das duas obras, oferecendo uma lista detalhada de onde cada passagem de *Le mausolée* corresponde a *Mes parents*. Genon (2007, Kindle, pos. 611) faz um esforço menos exaustivo, mas curioso: conclui que os primeiros fragmentos de *Mes*, comparados a *LM*, ora são maiores, ora mais sintéticos. Onde presume que a mudança no texto se deu na ordem *Mes* -> *LM* e que não houve reedição posterior; daí falar que ora há o “desenvolvimento”, ora a “condensação” do “texto primeiro” do diário (pos. 620). Genon, por seu turno, percebe ainda que não há qualquer “transgressão” no uso cronológico dos excertos do diário transpostos ao romance e que não há alteração na maioria esmagadora dos trechos transpostos. É possível fazer comparações semelhantes com ao menos alguns outros livros: *À l’ami*, *Le protocole compassionnel*, *L’homme au chapeau rouge*, *Cytomégalo-virus*...

todo em “esse caderno”, “esse diário”, pontuando sua relação com a história, o registro da história, a transposição do registro de um modo a outro. Como ele diz: “Eu me coloco, ao começar a digitar esse diário, como pesquisador de mim mesmo” (p. 321).

Os mesmos elementos que já garantiam uma recepção dúbia, marcada por um efeito de verdade, de intimidade, ganham aqui o aporte nada desprezível do gênero diarístico publicável. Do ponto de vista da criação, parece apressado fazer como Genon, que vê nas referências à doença (de forma geral) e à morte uma espécie de prefiguração “que funciona durante todo o diário como um recurso trágico” (2006, p. 89), sugerindo o caráter editado (ficcionalizado, inventado) de parte do diário³¹².

Para a leitura, sim, a morte e o amor funcionam como fios condutores – e eu, como crítico, ficaria tentado a imaginar Guibert inserindo pequenos enxertos para obter uma fluidez temática e narrativa no diário já redigido. Por exemplo, quando o narrador diz: “A ideia de que eu morro da doença transmitida pelo outro, por seu sexo” (p. 180)³¹³, num momento que, se mantivermos alguma lógica cronológica da narrativa, ocorre por volta de 1981. A entrada pode ser vista como referencial, menção corriqueira de alguém que passa a conhecer o sexo gay da metrópole; ou como uma premonição; mas também como um trecho criado *a posteriori* que serve de fio condutor e mantenedor da tensão narrativa rumo à morte em decorrência da AIDS.

Como leitor, por outro lado, mantendo o ritmo de fruição que se obtém da leitura desses fragmentos em sua ordem, eu tenderia a imaginar que a morte, de fato, faz parte do cotidiano de Guibert desde jovem, tanto que o tema marca tudo o que ele escreve (ao menos o que é publicado desde 1977, sendo o centro mesmo de seu primeiro livro publicado). Não seria esse o caso da AIDS, de como a doença preencheu todos os pré-requisitos para se colocar como o fruto maduro de uma literatura que se lançou invocando-a – a doença sexualmente transmissível, a ideia de culpa atrelada ao corpo e à sexualidade – décadas antes, quase uma premonição?

Diz o narrador: “a extraordinária sorte da escritura: que acreditemos quase sempre no que lemos no momento em que lemos, que a leitura porte em si esse fenômeno de crença” (p. 379). Crença que não se limita à dimensão referencial da

³¹² Quando o narrador diz: “Philippe remarque ces deux veines qui affleurent sous mes yeux, de chaque côté : il ne les avait jamais remarquées, je lui demande s’il faut y voir un présage funeste” (p. 24), o leitor logo saberá, mais à frente, no diário, que Philippe é Bill, o amigo que não salvou sua vida. Para Genon, “cette dernière phrase ne peut alors se lire rétrospectivement que comme l’annonce de ce que le lecteur sait déjà – la mort de l’auteur malade du sida – au moment où il lit *Le Mausolée*” (p. 89).

³¹³ Ao observar um homem vomitar no restaurante, o narrador vê “ce spectacle comme une manifestation de ma propre maladie” (p. 180). Mas qual?

entrada de diário, mas que ganha com ela um *surplus*. Isso sem mencionar um elemento extra de sucesso na publicação de *Le mausolée*: se o documento concreto do manuscrito do diário não está disponível, não apenas nunca se conhecerá seu caráter de edição como a dúvida tomará conta de cada um dos fragmentos, permitindo qualquer análise e restringindo o caráter minimamente científico dessas análises. Assim, a suspensão do estatuto, que já garantia o efeito estético único dessa literatura, contamina retrospectivamente a análise crítica com a mesma suspensão³¹⁴.

Se analisarmos o tema dos dez primeiros fragmentos, temos uma ideia do todo: 1) relação com um objeto, o desejo de tê-lo, cotidiano material (p. 11); 2) relação com o espaço de escritura³¹⁵; 3) o amor por T. (idem); 4) imaginação, fabulação a partir de uma experiência que se volta ao estatuto da escrita (pp. 11-12); 5) injeções, relação com o corpo físico³¹⁶; 6) desejo sexual, T. (idem); 7) sonho, ele como herói perseguido (p. 12); 8) ideia de narrativa – “ideia de uma carta a T.”; 9) espaço de escritura – “É um bom sinal que esse caderno seja rapidamente rasurado, que a escritura não seja nele)” (idem); 10) sensação, percepção (insônia) (idem).

A amostra não é exaustiva: a menção obras e autor (que ocupará parte do livro) surgirá à p. 17); a menção a um título de obra do próprio narrador surge só à p. 23 (e serão várias, a maioria de seus livros)³¹⁷. Guibert também escreverá sobre temas que

³¹⁴ Genon (2007) vai elaborar uma teoria sobre a “dissolução” ou a “dispersão” pós-moderna do sujeito, na esteira de Régine Robin. Essa dissolução dar-se-ia pela relação do autor com a AIDS, que teria “modificado a postura” de Guibert e sua enunciação – vide o estilo bernhardiano que o acomete na escrita de *À l'ami*. Assim, uma “fratura autobiográfica” (2007, pos. 4200) teria lugar. Discordo: apenas a análise de *La mort propagande*, em que o narrador ora se insinua pela homonímia como sendo o autor, ora imagina a dissecação de seu corpo como espetáculo ao vivo – ou a análise dos outros textos do volume expandido de mesmo nome, no qual figuram um “je” e um “il” nos mesmos tempos – já bastariam para engendrar a mesma teoria pós-moderna. Essa “atitude pós-moderna face à sua própria representação”, para concordar com o uso do termo guarda-chuva “pós-moderno”, não surge com a AIDS. Genon tenta, inclusive, analisar *Le protocole compassionnel*, no qual, para o leitor, a identidade de Guibert nunca foi tão clara, sob o signo do “corpo fragmentado”. A fragmentação do corpo, a meu ver, faz parte justamente da empreitada de desnudamento de si por ele anunciada e reiterada, elevada a um novo patamar com a doença. Dizer que a autoficção – gênero utilizado, a seu ver, como instrumento “pour procéder à l'effacement progressif du moi”, por “une avancé dans la fictionnalisation du sujet” devido às doenças causadas pela AIDS (pos. 4363) – é ignorar que o procedimento já era utilizado, por exemplo, em *Voyage avec deux enfants*, anos antes, bem antes da AIDS. Forjar um olhar subjetivista pós-moderno sobre a obra de Guibert faz escapar ao crítico a especificidade da literatura guibertiana no que tange às estratégias de persuasão do texto: transparência, materialidade do espaço de escritura, fragmentação (ligada à linguagem fotográfica e à notação imediata) – enfim, a relação indissociável (posto que fenomenológica) entre corpo e escritura. Incorrer nessa empreitada de identificação pós-moderna é aceitar as injunções da própria literatura de Guibert.

³¹⁵ “Il faut s'habituer à ce cahier (...), moins secrète que celle des carnets” (idem).

³¹⁶ “j' imagine que je me fabrique mon corps de mort” (p. 12).

³¹⁷ *La mesquinerie* (que será *Il ou Le récit de la mesquinerie*) (p. 23, depois p. 43, p. 61, p. 131, p. 158, p. 160, p. 235, p. 276); *Journal de l'onaniste* (p. 24); *Vice* (p. 53, p. 104); *Les rivaux* (p. 131); *L'image fantôme* (p. 160, p. 232, p. 411); *Les aventures singulieres* (p. 160), *Les lubies d'Arthur* (pp. 259, 263,

parecem verdadeiras obsessões, como a calvície, o suicídio e a ideia de ser assassinado. E preencherá boa parte do diário com historietas cotidianas, muitas de rara beleza, fragmentos que lembram uma versão expandida do haiku japonês, e que acontecem em cafés, ônibus, metrô, viagens ou olhando pela janela³¹⁸. “Eu sei que tudo isso são notas”, diz o narrador, “sem pretensões, como as cartas que eu deixava com ele, para que ele pudesse vir lê-las: e essa banalidade não me desagrada” (p. 23).

A priori, parecem fazer sentido o título e a crítica de que se trata de um livro sobre o amor. Pouco a pouco, porém, o trabalho de escritura ganhará espaço como tema da própria escritura do diário – que se mostra, como bem definiu Lejeune (2007), como “laboratório de sus autoficções”. A sensação de que acompanhamos o diário de trabalho do escritor (seu *Journal de travail*) logo ganha corpo:

Se remettre à travailler sur *La mesquinerie*, et s'arrêter presque aussitôt : je me dis que **ce projet** est frappé de malédiction. Je n'ai tapé qu'une seule page, et je n'en suis toujours pas content. Et si ce texte me dérangeait, au point que je ne veuille pas le mettre "au propre"? Si j'effectuais, sur moi-même, **une sorte de censure, qui est le ratage**? Réellement, je ne m'en sors pas (p. 23, grifos meus).

O diário é o espaço não só de transcrição do cotidiano do narrador, seu espaço de criação, mas é essa “longa faixa contínua, quotidiana, que se relaciona com a relação que se tem com ele (o diário)” (p. 188). O diário, à moda guibertiana, é onde ideias viram projetos, onde projetos são retomados ou abandonados, é um espaço de diálogo consigo mesmo, com o texto e com o mundo exterior. Vide o trecho a seguir, provavelmente relacionado a *À l'ami*: “Releio uma parte bastante antiga do diário para ver se devo incluir excertos no romance; e as acho terríveis” (p. 452). O enxerto permite a Guibert alimentar um projeto presente com uma verdade (a seu ver) do passado, criando uma sincronia que vai além da diacronia autoficcional.

p. 276, p. 289, p. 312); *Le désir d'imitation*, (p. 185); *Chiens* (p. 230); *Mes parents* (pp. 269, p. 272, p. 298, p. 353, p. 359, p. 364, p. 386, p. 467); *Mauve le vierge* (p. 276, p. 288); *Des aveugles* (p. 298, p. 337, p. 341, p. 344); *Papier magique* (p. 318, p. 465); *Voyage avec deux enfants* (p. 328, p. 420); *Vous m'avez fait former des fantômes* (com títulos diversos) (p. 383, p. 385, p. 386, p. 402, p. 431, p. 436); *Les gangsters* (p. 419, p. 424, p. 461); *L'incognito* (p. 461, p. 478); *Le protocole compassionnel* (p. 530); *L'homme au chapeau rouge* (p. 550). Não há qualquer referência a *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. Há ainda uma infinidade de menções a títulos de livros que nunca foram publicados.

³¹⁸ De qualquer forma, já integram esse primeiro cômputo a relação com o espaço de escritura (que surge duas vezes em dez entradas), com o cotidiano imediato, a fabulação a partir desse registro imediato, ideias de novas narrativas (sobretudo livros). Se analisarmos de forma simples os primeiros 50 fragmentos do livro, 15 mencionam T. ou a ele se referem – o que em nada espanta, dado o amor por T. e a *contrainte* que o texto sugere (de que T. pode a todo momento ler o caderno, versão incipiente do diário, o que torna T. parte do espaço de escritura guibertiano).

Do ponto de vista da estratégia de sedução do leitor, mostrar da forma mais escancarada possível seu “local” de trabalho, seu espaço de escritura, é o grande tema do livro, sua novidade. Antes, em cada livro, Guibert trouxe, como já mostramos, um pouco de seus processos, de sua linguagem, de sua forma de conceber a vida e a literatura como indissociáveis. Aqui, nesse espaço de escritura, o leitor consegue traçar uma genealogia do romance. Vide o caso de *Les gangsters* nas três citações abaixo:

Profondément choqué, comme on dit si bien, par ce qui vient d'arriver à mes grand-tantes (l'affaire des gangsters).

Ce qui est excitant, dans **le désir neuf, imprévu de raconter une histoire** (*Les gangsters*), c'est d'entrevoir une infinité de ramifications et, encore vaguement, **la structure** qui les fera courir.

C'est sans doute une assez **longue histoire, et je suis en plein dedans, je vis son commencement...** (p. 419, grifos meus).

Do acontecimento real, passando pela ideia de transformá-lo em literatura até o nascimento do título e do primeiro esboço de estrutura, está tudo aqui, entregue ao leitor. O diário é também seu espaço de metacriação, de reflexão sobre a literatura, no qual ele pode anotar uma frase no diário, oriunda de uma carta a T., e perceber que a transposição denuncia um drama de escritura, que ele precisa viver para contar. A frase tem “um fundo de verdade” e, ao mesmo tempo, é “um pouco mentirosa”, tornando-se “uma direção romanesca”, uma criatura, um Frankenstein (p. 189)³¹⁹. Por que explicar a si mesmo o papel do diário, se não fosse com vistas a esclarecer sua escritura ao leitor, ou suspender novamente o estatuto de sua escrita?³²⁰ Para o leitor, tal entrada concede mais uma chave de leitura, ao reafirmar seu desejo de vivenciar um drama que pode ser transposto, então, como verdade ao diário, do qual uma nota seguinte poderá arrancar a própria essência ou desmentir a própria afirmação.

³¹⁹ “‘Absence de T. et perte de l'écriture : je suis comme si on m'avait débranché, coupé mon nerf amoureux.’ (**Les notes du journal sont souvent le fait d'une exagération, d'une tentation**; ainsi cette phrase, que j'écris dans une lettre à T., et que je recopie : **elle a un fond de vérité, vraiment un fond**, un fond profond, ultime, mais elle est aussi un peu mensongère : je ne suis pas à ce point abandonné pas l'écriture, mais tenté de l'être, cet état (ou sa supposition) me plaît, **il est un jalon romanesque, je me plais à me rêver créature de T., Frankenstein de l'écriture...**)” (p. 189, grifos meus).

³²⁰ Guibert se mostra, no próprio livro, um grande leitor de diários de outros escritores, sendo o de Kafka o mais mencionado. Sabemos também que Guibert tinha uma relação com o diário de grande literariedade, a ponto de tentar publicá-lo, sem êxito, pelas *Éditions de Minuit*. Algo que fazia parte de seu *zeitgeist*, como bem lembra Braud: “1978 est l'année de parution du premier volume du Journal de Charles Juliet qui peut être considéré comme l'un des premiers journaux, dans le champ littéraire, à avoir été publié par son auteur comme première œuvre et non après plusieurs volumes de fiction ou de poésie – journal-œuvre au plein sens du terme, pourrait-on dire” (2002, p. 76).

Tal dialética da escritura diarística pode ser pensada com o cerne da escrita guibertiana, a ponto de o embate entre verdade e ficção, tantas vezes mencionado pelo autor e tão central em toda crítica, ser a ele subjugado. É aqui, no diário, através dele, que Guibert formula ideias de novos livros e que pensa o específico de sua literatura: Vide a nota: “Para o livro: o entrelaçamento de dois estratos de memória; a memória imediata, parcial e tateante do diário; a memória vaga e sintética do relato em trabalho” (p. 442)³²¹. Entre a entrada imediata no diário (ou caderno, ou carta) de uma experiência vivida e o retrabalho da memória que sintetiza, a partir do diário, uma narrativa autoficcional, existe um entrelaçamento impossível sem esse espaço de escritura.

Ce soir, un peu ennui, je jette un coup d'oeil sur **les précédents cahiers : c'est à l'envers que j'aurais envie de les mettre au propre, en partant d'ici**. Plus je m'éloigne dans le temps passé, plus j'ai l'impression que ces choses notées se sont évaporées, décharnées, absorbées au fur et à mesure par les livres voisins (p. 306, grifos meus).

O narrador relê suas notas e imagina uma nova estrutura para contar sua história – Guibert usaria tal expediente em *Fou de Vincent*. Em outro momento, ele coloca em dúvida o caráter referencial das entradas: “(esses momentos em que me metamorfoseio, no diário, em personagem de romance)” (p. 411)³²². Em partes de *Le mausolée*, esse trabalho de pensar a própria literatura, seus limites e intenções, parece se juntar a uma série de provocações de ordem ontológica ao leitor – provocações que garantem a suspensão estatutária de toda sua obra, visto que, concebido para a publicação, o diário serviria como base para a reinterpretação de sua obra e para uma caça às bruxas da verdade e da ficção. Vide os trechos a seguir:

La vérité est la base de 'mon' romanesque, mais 'mon' romanesque prime la vérité? (p. 449).

J'aime dans le travail le moment où il décolle imperceptiblement vers la fiction après avoir pris son élan sur la piste de la véracité. (p. 528)

Pour moi, en fabriquant un livre, c'est souvent quand le récit prend l'allure d'un journal qu'il est le plus fictionnel. (idem).

³²¹ “Je crois que plus le récit est proche dans le temps avec l'expérience qui le suscite, plus je suis à l'aise dans l'écriture” (p. 527).

³²² De forma mais intensa, surge a declaração de “falsidade” sobre a terceira parte de *Les gangsters*: “Le début du troisième volet: Vincent ne m'a pas poussé dans le Trou du diable. Et pour cause. **Tout ce qui est écrit à la fin de mon dernier livre est archifaux.** (...) C'est n'est qu'une semaine plus tard que j'ai pu faire pour de bon ce voyage avec Vincent, alors que mon livre, qui lui racontait en détail, était déjà fini, et remis à l'éditeur” (p. 424, grifos meus).

Tais afirmações, salpicadas ao longo das 500 páginas, mantêm vivas as dúvidas sobre o estatuto ficcional da obra guibertiana, suspendendo de forma circular qualquer tentativa de concluir sobre o que é verídico ou imaginário. Como separar os momentos em que ele “se metamorfoseia em personagem de romance” e em que se aferra à transcrição exata do que viveu ou sentiu? *Le mausolée des amants* cria uma espécie de *mise en abyme* da indefinição estatutária e da ambiguidade do pacto de leitura. Se o livro for lido como só mais um romance autoficcional guibertiano, perde-se exatamente o caráter de caixa de segredos que o livro sugere. É na incerteza, não só a respeito da relação duvidosa entre verdade e ficção típica da autoficção, mas sobre o grau de adaptação da matéria bruta do diário que jaz o apelo estético específico dessa obra.

Para Braud, o diário “é a *mise en intrigue* no dia-a-dia de sua existência e pode, evidentemente, explorar todos os recursos habituais da representação do mundo”³²³. No caso de Guibert, o processo seria ainda mais complexo, diz Braud, pois seria preciso dar espaço às “anotações autoficcionais num diário que se oferece como verídico”, no qual “cenar reais quase oníricas, transcrições de sonhos ou roteiros romanescos não são distinguidos das descrições reais” (p. 84). O que não poria em risco “a leitura referencial do diário como um todo” (idem).

O narrador, por exemplo, explicita sempre sua relação de posse imediata da realidade, pela anotação, pela transcrição do vivido (mesmo que em termos artísticos)³²⁴. “A obrigação que me imponho de prestar contas de tudo o que vejo (exposições, filmes, peças) e de tudo o que vivo se torna talvez uma espécie de loucura” (p. 82). Mas é essa relação de prestação de contas ao diário que lhe permite trazer, para sua zona de pensamento laborioso, para seu espaço de escritura, histórias em potência. E não no sentido de que cada história pudesse ou devesse ser um romance. A escrita imediata, fragmentária que Guibert consegue através da notação diarística e à qual se submete sua escrita contínua de si depende dessa relação.

Ainda que haja pressão para que seu talento se enquadre no convencional: “O editor, que vejo pela primeira vez”, diz que “é preciso escrever romances, é só o que vende” (p. 74). Ao que responde: “Voltarei para vê-lo quando tiver escrito um

³²³ No que Braud segue a lógica defendida por Ricoeur (que separa, no discurso de verdade da História e no discurso de imaginação da ficção, certa intencionalidade, sem a qual ambos os discursos são apenas histórias contadas no tempo).

³²⁴ Mesmo no cinema, ele escreve, no escuro, num cheque ou na mão, o que acha do filme (p. 145). Seria uma “doença”: “la maladie d'avoir toujours à dire quelque chose de quelque chose, à écrire, comme pour ne rien perdre” (p. 157).

romance', e sei bem que não o verei pois a ideia do romance, em si, é para mim intolerável" (p. 74)³²⁵. Vide sua relação com Dostoiévski³²⁶. Faz três anos que ele parou de ler D., porque deveria "tomá-lo por modelo?" (idem), pergunta-se³²⁷.

A forma da escrita guibertiana parece não se adaptar ao gênero tradicional do romance (no caso, o realista, cristalizado ao longo do século XIX). Quando ele começa a escrever um romance, que se chamaria *Le désir d'imitation*, "logo vem o tédio de uma fabricação" (p. 185). Como sabemos, tal título batiza a última das *nouvelles* de *Les aventures singulières*. "O romance acabado é talvez uma forma banal de escritura" (p. 186), diz o narrador. Ao reler seus cadernos pensando em transformá-los em um livro, ele diz: "assim, esse livro será feito apenas de sínopes de escritura" (p. 251). Afinal, seu sucesso seria "a decadência de si, da obra" (p. 278).

Assim, vemos que, nos trechos mencionados do diário, parece se condensar uma espécie de "poética do inacabado", que encontra abrigo não apenas no elogio da escrita imediata cotidiana (sobretudo na transcrição diarística dos acontecimentos), como na crítica ao romance realista, a seus defeitos e exageros. O narrador escreverá, a título prescritivo: "Escrever um dia algo sobre as técnicas de inacabamento, quando eu não tiver mais nada eu mesmo para não acabar" (p. 370)³²⁸. O que o toca nos românticos alemães é o caráter inacabado de suas obras, "essa falta de construção, de linearidade, essa forma irritante de adicionar histórias que nada têm a ver" (p. 42).

Mais forte seria o exemplo de *ratage* (de falência) no fato de que Hoffmann "confessa sua impotência em escrever seu conto, revelando ao leitor suas receitas de escritor" (idem). Ora, tanto o caráter inacabado quanto a falta de linearidade, o enxerto de histórias fora da diegese principal e a transparência do método de escrita pela confissão de suas entranhas – fazem parte das obras publicadas por Guibert.

Ao se fazer publicar, *Le mausolée* entrega ao leitor todas as receitas do escritor, tanto as que ele explica quanto as que se inscrevem nas entrelinhas do livro. São receitas

³²⁵ E ainda: "Les conseils de l'éditeur : 'écrire un chef-d'œuvre'" (p. 295). E depois: "Nouveau discours de l'éditeur sur la façon de vendre des livres: taper dans le grands thèmes éternels, la vie, la mort, l'amour, la guerre..." (p. 323).

³²⁶ O narrador fala de *L'adolescent* mais à frente (p. 159), no qual crê que Dostoiévski luta contra a complexidade do romance.

³²⁷ Mas ele passa a anotar sua reação a *Crime e castigo* (p. 75, p. 89) e logo de *O Idiota* (p. 90), a analisar a estrutura do romance (realista, no caso) de Dostoiévski, a criticar o excesso de personagens que brotam uns dos outros criando uma montanha que é o edifício do livro. "Chaque histoire pourrait se raconter en trente pages, mais le roman en fait huit cents" (p. 90).

³²⁸ E mais tarde: "Quand j'entreprends un récit joue toujours la menace qu'il soit inachevé" (p. 420).

para identificar o estatuto de sua literatura autoficcional; para conhecer de perto, de dentro, seus processos de escritura (inclusive o *leurre*, o jogo entre verdade e ficção que engana um leitor que quer, até certo ponto, ser enganado³²⁹, desde que sinta o suprasumo de verdade; seu espaço de escritura (e todo seu arcabouço de experimentações com linguagem e estilo, do qual o diário é a melhor materialização possível); a origem de suas histórias (para acreditar se quiser) e o percurso de sua evolução, da evolução dessas histórias, autobiografemas, em contos e romances (publicados ou falhos, *ratés*); e, sobretudo, para poder apreender, num único livro, de forma mais voyeurística impossível, o que ele espalhara ao longo de dezenas de obras – a ver, como diria Lejeune a respeito de Michel Leiris, essa espécie de “movimento perpétuo da escritura de si” (2007).

Quando ele diz que *Le récit de la mesquinerie*, “em sua forma reescrita a partir do diário” (p. 43), seria um caso de intoxicação por Peter Handke – admiração que o joga numa “*mise en écriture* fotográfica do quotidiano”, e que o livro “em sua forma definitiva não será nada além da transcrição bruta do diário, a história da falência do romance” (idem), o leitor se defronta com uma dupla falência. Ao lermos *Le récit de la mesquinerie* (que não é um romance) não encontramos os trechos do diário³³⁰.

Essa é outra questão que permanecerá elíptica ao fim da leitura de *Le mausolée* – ao mesmo tempo em que parece responder a pergunta feita no início do capítulo: até que ponto a seleção (subtração) de parte do diário foi deliberada, pensada em termos de economia da obra? Por que manter boa parte dos trechos de *Mes parents* e *À l'ami* tirados do diário, por exemplo, e não de outros livros? Tal resposta não faz parte do arcabouço metacrítico de *Le mausolée*. Mas outras vão surgindo, às vezes em entradas sem conexão com o que vem antes ou depois. Afinal, a relação do autor-narrador com o diário é um dos principais temas do próprio diário³³¹.

³²⁹ Como bem coloca Gasparini em *Est-il je?* (2004), a autoficção, parte já integral do horizonte de expectativas do leitor (eu afunilaria a afirmação, ao menos dada a ênfase, ao microcosmo francês), traz uma ambiguidade genérica e de contrato de leitura que, “loin de nuire au plaisir du texte, il est probable qu'au contraire elle l'excite” (kindle, pos. 111).

³³⁰ Assim como não encontraremos trechos de *Fou de Vincent*, que Guibert diria em entrevistas ter saído do diário. Mais à frente, encontraremos o seguinte excerto: “Le livre *Le récit de la mesquinerie* (*Journal intime non daté*) (la retranscription partielle des trois carnets) serait ainsi divisé, en deux parties : 1. Le refus systématique d'Hervé Guibert de mettre du pathos dans son jeu. 2. Portrait chauve” (p. 61). Isso nunca ocorreu, o que atesta a falência do romance como ele metacriticamente expõe.

³³¹ “Quando releio esse diário, já tenho uma impressão póstuma” (p. 86). Seria póstuma tal impressão no sentido de que a transcrição imediata é natimorta, nasce pronta, não deve ser conjurada pela escrita? Ou seria essa sensação fruto de uma segunda leitura? “Eu posso facilmente ler esse diário como alguém que lê o diário de um morto” (p. 150).

Chega um ponto da leitura de *Le mausolée des amants* em que o já diário não pode mais ser visto como um simples conjunto de anotações: a unidade na fragmentação é patente e é dada justamente pela relação do autor-narrador com seu trabalho de escrita – e que vai ganhando corpo e densidade com o trabalho de rememoração do que faria parte dos livros por vir (sobretudo *Mes parents* e *À l'ami*).

Unidade a não ser confundida com formalização ficcional, como pensa Genon. “O diário é uma espécie de instalação, que joga com a fragmentação e a deriva, numa estética da repetição e da vertigem bem diferente do *récit* clássico”, dirá Lejeune (2007). Instalação que conjura as possibilidades e as registra de forma não menos artística – conjuração feita ao passado e ao futuro e que resgata, no presente da notação, os frutos da experiência como literatura imbuída de certa verdade. Sentido garantido aqui por essa estética da repetição, da vertigem e da deriva, a partir do que o narrador sublinha: “Um suspense, como para mim mesmo (como se eu seguisse no cinema a história de um personagem ameaçado): qual será o fim desse livro?” (p. 328).

Genon, numa aceção feliz, diz que o diário guibertiano é um “romance em potência” (2015, p. 90) – mas é também um romance *sobre* a potência do diário como produtor de literatura, a partir de cuja tensão “entre o vivido e o romanesco, em sua oposição e complementaridade”, ganha o escopo de um “recurso criativo capaz de nutrir a totalidade de seu projeto artístico” (p. 91). *Le mausolée* pode ser visto, assim, como um romance autoficcional sobre a escrita autoficcional em potência.

Independente da estratégia de criação, do ponto de vista da recepção, o livro se mostra como um canteiro de obras literárias a céu aberto, amarrados pelo *télos* narrativo da conjuração da morte, transformado em algo mais potente pela descoberta da morte iminente³³². Mesmo que não esteja claro seu grau de formalização *a posteriori*, importa pensar como *Le mausolée*, tratado editorialmente como tal, permite ao leitor-detetive (esse leitor que imaginamos até aqui como conformado pelo tipo de literatura e de *mise en scène* da literatura guibertiana) um mergulho nas profundezas do íntimo, não só do autor, mas da fonte de sua literatura³³³.

³³² Concorro os críticos que afirmam que Guibert não teria alcançado tal sucesso (e, por extensão, tal qualidade) sem a AIDS. Mas sua literatura sempre se pensou justamente atrelada ao real – não por uma ideia concreta de poder representá-lo, mas como única possibilidade da representação de si.

³³³ Deixadas de lado qualquer ideia de pureza e qualquer pretensão de verdade absoluta, o diário permite uma fruição de um tipo totalmente distinto do que seriam as *nouvelles*, a autobiografia (que eu chamo de autoficcional, e que Boulé chama de *faux roman*) e mesmo de um diário íntimo *stricto sensu*.

Le mausolée des amants tira sua força justamente do caráter prescritivo de uma escrita em potência, que em parte irá se realizar ao longo da vida de Guibert. É daí que se retira uma espécie de prazer voyeurístico único em flagrar o nascimento da ideia, depois em vê-la crescendo e depois ao ser publicada e comentada – ou, ao contrário, abandonada e retomada no luto do narrador como cristalização da escrita apenas como potência, restando apenas como prescrição, como intenção lançada ao acaso do diário, como semente que não brota, mas contém em si todo o DNA do texto pronto³³⁴. Assim, o leitor alcança uma espécie de domínio do processo como um todo.

Dessa forma, *Le mausolée des amants* detém justamente essa poética do inacabado do artista, a potência irrealizável da ideia de romance natimorta (e também ideia de conto, de filme, de peça, de fotografia, de quadro). Lado a lado, textos em potência e poética do inacabado dão ao livro uma aura de mergulho às profundezas do autor-narrador-protagonista, de tudo o que ele escreveu, de tudo o que poderia ter publicado. Todo o projeto de desnudamento completo de si que a autoficção guibertiana pretendia se encerra neste livro e atinge seu ápice.

Vide o excerto que segue, fragmento mais bem acabado do que poderia ter sido o *Journal de travail* mencionado por Guibert na quarta capa e que vejo como sendo o próprio cerne, o próprio espaço de *Le mausolée*:

Quelques pensées sur ce projet de roman (auquel j'ai réfléchi, ces derniers jours, sur l'île d'Elbe, tenté d'abandonner la troisième partie des *Fantômes* – mais finalement ce sera bien comme ça : de faire quand même cette troisième partie, dans **l'impatience du prochain roman**, et un peu contre lui, comme *Mes parents* avait déjà lutté avec *Les Fantômes*) : les personnages porteront des noms un peu décalés (...) (ils seront : moi, T., C. Mathieu, Michel, Hans-Georg, Claire, Yvonne). **Et aussi : l'écriture.** (...) La mort de Michel. Les rapports avec Jérôme Lindon. **Reprenre les choses de ce journal, comme une seconde chronologie parallèle – les mélanger, sans couture apparente – et une chronologie intime, avec ses amorces de récits entremêlés aux épisodes plus évidents, plus tranchés. De la sensation et de l'évènement. Ne plus (définitivement ? c'est bien la première fois que j'ai une telle idée!) publier le journal.** Un modèle : *L'homme sans qualités*, mais sans l'action parallèle. Un seul gros volume. Six cents pages ? Lire *La recherche*? (...) Une première phrase possible : C'est un spectacle qui opéra sur Gaspar cette transition entre l'adolescence et l'âge adulte. Finir sur la veille du premier jour du tournage du premier film (ce bonheur dont j'ai rêvé l'autre jour sur l'île d'Elbe). Garder ce titre, *Les adultes*. Une biographie de l'âge adulte, de dix-huit à trente ans. **Et les années d'écriture...** (pp. 385-386, grifos meus).

³³⁴ “Un livre qui s'appellerait J'adore la guitare électrique” (p. 113); *Hombres* (p. 353); *Savoir-vivre, savoir-mourir* (p. 422); *L'alibi* (p. 475); *Destroy Suzanne?* (p. 483) ou “cette biographie de Suzanne” (p. 492, p. 496); *La mort de Gaspar* (p. 484, p. 499, p. 519); *Congolô gaté* (que dará origem a *Le paradis*) (p. 550).

“"Esse projeto de romance", pensado antes do fim de *Vous m'avez fait former des fantômes*, teria como personagem, além de si próprio e seus amigos de sempre, ela, "l'écriture". Como narrativas, haveria a morte de Michel Foucault, as relações difíceis com seu editor e, "como uma segunda cronologia paralela", "as coisas do diário". Não haveria costuras aparentes, mas haveria a sensação do "acontecimento". Guibert não publicaria mais seu diário como tal, mas publicaria sua "autobiografia da idade adulta", num grosso tomo de 600 páginas, que teria como modelo um livro inacabado. "Os anos de escritura" estariam lá, seriam o tema, a matéria fundamental.

Tal livro nunca viu a luz do dia. E, se o leitor cruzar tal passagem de *Le mausolée des amants* com outros livros publicados de Guibert, crendo em seu estatuto referencial, chegará a conclusões interessantes. Em *L'incognito*, o narrador guibertiano falava a todo o tempo que estava prestes a terminar "l'histoire de ma vie" (p. 11), na academia (que seria a Villa Médicis), já doente de AIDS. Seu próximo livro publicado, porém, será *À l'ami*, onde ele escreve:

Mon livre condamné, celui que j'ai entrepris à l'automne 87 en ignorant tout ou en feignant d'ignorer tout ou presque de ce qui allait m'arriver, **ce livre achevé dont j'ai décrété l'inachèvement et requis la destruction** auprès de Jules, n'ayant pas le courage de le faire par moi-même et lui demandant d'accepter ce que j'avais refusé à Muzil, ce gros livre interminable et fastidieux, plat comme une chronologie, qui racontait ma vie de dix-huit à trente ans, s'appelait "**Adultes**". (p. 236, grifos meus).

Se, no primeiro excerto, o do diário, temos uma espécie de "sinopse" do que seria um livro, um resumo com uma espécie de receita de escritura (quais materiais autobiográficos, a escritura sendo o principal deles, qual diegese, que cronologias, que sensação transmitir ao leitor), no segundo excerto, de *À l'ami*, encontramos o resumo da falência do livro, sua *ratage*, termo tão caro a Guibert. Inferimos, do segundo excerto, que o livro *en chantier* foi decretado morto por causa da AIDS. O trecho segue, dizendo que o livro nunca veria seu fim por sua incapacidade de enfrentar sua "verdadeira primeira frase" (p. 237): "“Era preciso que a desgraça caísse sobre nós”. Era preciso, que horror, para que meu livro visse a luz do dia" (idem).

Para Lejeune, o diário (de um escritor, que se lê como literatura) é um processo que conhece três fases, encaixadas (emboîtées) uma na outra: primeiro, "uma parte secreta, composta pelo "vai-e-vem de nossa vida e da escritura, que deixam sobre o papel os traços nos quais o explícito serve de suporte ao implícito abundante e de motor da ação quotidiana" (2007); segundo, a releitura do autor, a partir da qual "essa massa

em fusão começa a se solidificar”, que pode ser uma “releitura de proximidade”, ligeira, sem pretensões, e outra, “a releitura longínqua”, que “autobiografisa o diário e prepara a terceira fase”; no caso, seria, finalmente, a leitura por um outro (idem).

Em *Le mausolée*, é fácil visualizar o processo diarístico como pensa Lejeune. No diário de Guibert, é comum o autocomentário do próprio diário como fruto explícito da releitura dos fragmentos anteriores, tido como exercício fundamental para a continuidade da escrita (e da vida). Por exemplo, quando o narrador escreve: “A morte de B.” (p. 104), frase solta, espécie de entrada que pede um retrabalho posterior, no sentido de fazer germinar, na memória, a necessidade de se debruçar sobre o assunto. Na sequência (dias depois), o narrador retoma a frase: “A brevidade da nota sobre a morte de B. pode parecer uma baixa, uma indiferença chocante ou um efeito estilístico, e é tudo isso ao mesmo tempo” (pp. 106-107). Vejamos ainda o exemplo do enxerto em potência das letras de T. ao diário de que comenta o autor-narrador – o que faria todo sentido, se pensarmos que, a essa altura, o diário já parece funcionar como essa “espinha dorsal” da qual saem os escritos publicáveis do autor:

J'ai tenté de reprendre les lettres de T. pour en détacher et recopier des fragments dans l'idée de les incorporer à ce journal, et d'en clore la première partie. Mais très vite (avant même que je commence en fait, les lettres tout juste relues) ce travail m'ennuie, me semble absurde : car ces lettres sont bien des lettres, et **elles sont d'une autre texture que le journal**, plus libre, plus dispersée, plus futile, plus réelle aussi (p. 128, grifos meus).

Na página seguinte, ele escreve “Nas cartas que escrevi a T.” (p. 129), ao que seguem dez fragmentos, entre aspas, com o que seriam os excertos das tais cartas que ele havia decidido, como vimos, não mais incorporar ao diário. Mais do que fazer o contrário do que se propôs antes, o narrador se prova errado, confirmando a riqueza, para a escritura, do diálogo entre os fragmentos do diário – o que referenda a noção de Braud de que a transcrição parece se trair, mas é, na verdade, fiel ao momento, visto que a natureza imediata da notação demanda outro trabalho, o da memória, na releitura. “A verdade da descrição íntima é relativa ao sujeito e ao instante de enunciação. Isso não afeta, entretanto, a aptidão da linguagem de transcrever a percepção de um sujeito num dado momento. A transcrição pode ser denunciada como falsa no instante que segue; ela foi, porém, autêntica no momento da enunciação” (2002, p. 77).

Analisando outros casos de diários publicados como literatura, Braud destaca a relação de potência ficcional da “distância temporal” entre o acontecimento e sua transcrição no diário. “A distância temporal permite aproximar o diário da autobiografia

retrospectiva, possibilitando a autoficção” (p. 79). À parte a noção problemática de autoficção de Braud³³⁵, é o que faz Guibert, em seu trabalho de retomada de memórias no diário, seja de horas, dias, semanas ou anos depois – quando o jornal já é tomado por um projeto de escritura específico que o faz escavar o passado. Espaço de escritura, de reflexão escrita, de comparação com outros fragmentos que apontam outras direções, o diário dita o caminho de escrita a seguir. Entre os fragmentos das cartas que abraçam a matéria viva do diário no que ele tem de laboratório de escritura, vale destacar exatamente aquele em que Guibert antecipa o papel do leitor imaginado por Lejeune:

Mes lettres ont un tort : celui de l'outrage, de l'exagération; en t'écrivant, sans doute, je n'écris pas seulement à toi, mais au personnage du roman général (T.), **j'élabore quelque chose, s'interposent entre toi et moi à ces moments-là des lecteurs de mes lettres**, et nous sommes déjà enterrés... (p. 130, grifos meus).

O que significa escrever ao personagem, senão criar um diálogo possível com a escritura? Conjurar vida e literatura ao mesmo tempo, visto que são, nesse sentido, inseparáveis? Esse “romance geral”, narrativa escrita que mescla vida e texto de forma inseparável, poderia ser o próprio diário. E esses leitores que se interpõem entre o narrador e T. – podemos vê-los como o leitor imaginado por Guibert (o leitor implicado, se quisermos) ou, antes, como uma provocação guibertiana clássica: os leitores por vir, quando sua literatura ganhar o espaço que ele crê que ela merece³³⁶.

Guibert passa a pensar sua escrita através das entradas do diário de forma cada vez mais intensa. Da ideia aberta ao título, da evolução do tema à forma narrativa, da construção ao embate de gêneros, o diário se transforma no canteiro de obras do escritor, ao passo que lhe serve de fundamento para a ontologia de sua literatura.

Sur le carnet lacé que m'a donné Hans-Georg, début d'élaboration du roman, d'une forme classique de roman, *Les rivaux*, mais aussitôt ennui de la linéarité et de la construction, ennui de trouver un nom au personnage. Deux

³³⁵ Braud separa a empreitada diarística em três possibilidades: o diário estritamente tomado da experiência cotidiana, que se pensa, ao menos, como transcrição direta da vida no dia-a-dia; o diário que nasce autoficcional – do qual o autor aproveitaria a forma, e que Braud define como autoficção; e aquele em que o caráter “romanesco” da *mise en intrigue* é colocado, sem perda da relação referencial, ao menos para o autor. O diário de Guibert, penso, seria os três ao mesmo tempo e é justamente o fato de o autor denunciar as três possibilidades, num eterno vai-e-vem de percepções, que faz de *Le mausolée des amants* um livro único.

³³⁶ Outro fragmento conversa com o anterior e versa igualmente sobre o projeto de escrita em curso, função do diário que, assim vemos, fora iniciada, antes, nas cartas a T., seu “seul correspondant” (p. 129): “T., j'ai pensé tout à l'heure que le roman général dont je te parlais, *Le récit de la mesquinerie*, allait se clore avec cette lettre : commençant par une tentative de roman, puis continuant sous la forme du journal, puis aboutissant à la lettre, qui est la vraie forme de ce récit, la forme sincère. Le mouvement, un jeu de flèches, comme des masques ôtés les uns après les autres : il -> je -> tu. Le modèle de l' lettre d'amour” (p. 131).

débuts différents, aussitôt rejetés, lus à T. **L'idée d'écrire plus librement, et sans ennui, en se laissant aller à l'enchaînement des souvenirs. L'idée de faire un plan** (pp. 131-132, grifos meus).

Assim, “deixar-se ir por meio do encadeamento das lembranças” o leva a tomar as “primeiras notas por um romance a ser escrito” (p. 132). Seguem uma série de notas com memórias de infância que darão vazão a *Les rivaux*, curto texto que só seria publicado no volume *La piquêre d'amour* anos depois, e acabarão por originar *Mes parents*. Mas, se levarmos em conta a ordem dos fragmentos do diário, Guibert estaria pesquisando para *Mes parents* antes de ter publicado seu terceiro livro³³⁷.

O diário também serve para contar a agonia do escritor impubescível, que sonha com a resposta do leitor imaginário: ao mencionar os romances rejeitados, que “bloqueiam a escritura” (p. 161), ele diz que a publicação de um deles “provocaria o desentupimento de uma pia”, e a escritura poderia voltar a acontecer. Faltar-lhe-ia o “encontro” com esse “único leitor” (p. 161), cuja leitura é uma “oração” (p. 166), que toma o livro como uma “hóstia”, um “outro corpo favorável” que receberia a escritura como inseminação, vinte anos depois. Afinal, o livro não é nada, “é a imaginação dos outros que o faz, que o refabrica” (p. 196). O livro é “uma demanda de amor” (p. 199): “Estamos diante do leitor como um bufão que deve realizar diante do rei a peripécia mais absurda para não ter a cabeça cortada” (idem). E, pela primeira vez, o narrador se dirige ao leitor: “E tu, leitor ou leitora dessas linhas, se tu não tens mais nenhuma esperança, tu podes sempre encontrá-la, mesmo que te sintas sozinho(a) saiba que, da minha tumba, eu quero te reconfortar como acabam de fazer por mim” (p. 375)³³⁸.

³³⁷ A estrutura do livro não muda radicalmente do início ao fim. Alternam-se, sempre, histórias do cotidiano próximo ao autor, pensamentos sobre literatura, trechos de diálogos, cartas a T. e fragmentos de trabalho literário em curso. Aos poucos, porém, *Le mausolée des amants* vai sendo pontuado por referências a doenças que o leitor já conhece de livros precedentes de Guibert, em sua relação renovada com a AIDS: as micoses (p. 301), o abcesso da garganta (p. 315). Michel (Muzil) vai para o hospital (p. 330). A AIDS é pronunciada pela primeira vez na notação de um sonho (p. 341 e logo, em outro sonho, à p. 347). Ele se percebe magro no espelho (p. 345). “Un virus comme une aubaine” (p. 351). Sangue no catarro (p. 353). « Crampes affreuses au ventre depuis trois jours. Certitude » (p. 366). “Aller à la recherche du sida au lieu de tenter de le fuir ? ” (p. 371). E assim por diante³³⁷. Mesmo que cerca de dois terços do livro não tratem da doença (a não ser como entradas misteriosas, da forma que vê Genon), a partir da primeira menção, o diário se torna imediatamente mais tenso, mais intenso, uma leitura que remete a uma experiência (na vida e na literatura) de outro calibre. Assim, não é de se estranhar que seja na relação com a AIDS que o leitor busque o “sentido”, o *télos* do livro-diário – tanto o autor, em suas entrevistas e paratextos, quanto o narrador, nos romances, como também os críticos e a mídia em geral criaram uma teleologia travestida de premonição, que faz de *Le mausolée* o livro onde se busca o que nem mesmo Guibert mostrou.

³³⁸ Ou ainda: “Inégalité des parties (mutisme de celui qui lit ; agitation de celui qui écrit) : vous, vous connaissez la fin de cette histoire, moi pas (pas du tout ou pas vraiment?) ” (p. 417).

Deixando de lado a tentação crítica de supor o enxerto das frases anteriores ao diário “original”, como faz Genon, vale pensar ao menos o efeito que tal frase tem na leitura: qual é o fim da história, além da morte do autor? E que tipo de impacto se dirigir diretamente ao leitor tem sobre o estatuto genérico do diário? Aumentar seu grau de intimidade com o leitor, seu grau patético, ou reduzir a confiança na existência autônoma do diário como diário de um escritor – seria, afinal, essa a intenção de Guibert aqui, sua *guibertinage*? Acho que podemos responder de forma positiva a todas as questões. É ao erodir as certezas do leitor, num vai-e-vem eterno, que o autor-narrador-protagonista se faz mais vivo e presente.

1.5 Primeira conclusão: o jogo guibertiano – literatura do corpo e do espaço de escritura, da suspensão estatutária entre verdade e ficção e dos limites de dizer a verdade; performance e espetáculo

Cada um dos capítulos anteriores, ao analisar uma obra literária em específico (a de Guibert), composta por diversos livros diferentes – mas dotados de uma unidade enunciativa bastante clara –, deu conta de trazer à tona um ou mais aspectos dessa relação entre escrita de si e leitura do outro que é o cerne da autoficção e de nossa análise atual. Mas chegou o momento de aproximá-los aqui numa tentativa de primeira conclusão, em que toda a obra autoficcional guibertiana possa ser vista em conjunto, sob o signo mais amplo de seu projeto e seu jogo literário particular.

Analisarei na sequência, na esteira de críticos que pensam a ritualização da presença do corpo do autor “fora da obra”, sua espetacularização e performatividade na literatura contemporânea, o papel que tem o corpo na autoficção guibertiana. Mas, antes, é preciso concluir sobre qual é o papel que já detém, no caso da literatura de Guibert, o corpo do autor “dentro da obra”. O corpo, sujeito e objeto de quase tudo o que escreveu Guibert, faz parte do próprio texto do romance e é por ele conjurado a todo tempo. O corpo frágil de peito afundado desde criança, que ele repetidamente olha ao espelho, o corpo que os pais disputam como capital a ser dominado (cuja descrição é fundamental em *Mes parents*), o corpo que se expõe aos prazeres e perigos do sexo (*Les chiens*, *L'incognito*), o corpo que se vê colonizado pela AIDS (*À l'ami*) e logo pelo sistema, pelo hospital, pela medicina (*Le protocole compassionnel*, *Cytomégalo**virus*) é o mesmo que se narra em todos esses livros.

Objeto da narrativa, o corpo é o sujeito que faz dela sentido – pois encoberto pela homonímia e pela gramática autobiografemática própria, a ela se referindo a todo tempo; é um corpo que se enuncia, parte de forma indissociável dessa entidade enunciativa que chamo de autor-narrador-protagonista. O corpo é tema, ele fala, ele se identifica, ele (se) acusa; ele testa seus limites e se oferece em espetáculo, como sujeito e objeto de um projeto. É nessa “dialética do corpo e da escritura”, como sugerem Delorme e Labrosse (2008), que se funda parte da literatura contemporânea, sobretudo na França. “Da escrita do corpo ao corpo da escritura, não há que um passo a dar para que o objeto da representação se transforme em sujeito” (idem). A carta, o diário, a escrita fotográfica, assim como o discurso metacrítico, dão vazão a uma “poética da encarnação da escritura” (idem). E Guibert soube fazê-lo como ninguém.

Ou seja, entre o corpo do autor que jaz na contracapa do livro, o corpo do narrador que conta sua história em primeira pessoa e o personagem em sua dimensão de “corpo romanesco”, para utilizar a tradicional expressão de Kempf (1968), estabelece-se uma união jamais redutiva, mas nunca mais possível de desfazer-se por completo. Bem além da dimensão de corpo romanesco e mesmo da “escrita-corpo” que Boustani (1993) identifica em Colette, na autoficção de Guibert não temos apenas um corpo escrito ou um corpo que escreve, mas um corpo que se escreve provocando o leitor a senti-lo como real, e mesmo hiperrealista: a consciência exacerbada de sua existência, como diria Brullote (APUD Labrosse, p. 20), convida o leitor a testar os limites da indefinição estatutária, sua recepção.

A dimensão enunciativa (e ilocutória) dessa entidade autor-narrador-protagonista atinge seu ápice quando o autor, encarnado, disserta sobre seu corpo no corpo do livro: o narrador tem a impressão de ser seu próprio personagem, assim como de ser “um corpo posto em jogo nas narrações, nas situações, nas relações” – pois sua literatura, diz ele mesmo, é também “a história de um corpo”³³⁹. Trata-se de uma *mise en abyme* tentadora, que serve para incutir no leitor uma perspectiva menos reducionista do relato testemunhal, tão cara à ontologia da autoficção em Guibert.

Assim, vimos até aqui como Guibert ofereceu seu corpo no corpo textual de sua obra, utilizando todos os expedientes possíveis para aproximar enunciação e leitura, da metonímia à metacrítica. A análise até aqui não focou no que seriam as intenções do

³³⁹ “Pour répondre à quelques questions qui se posent...”, entrevista concedida a Christophe Donner, *La Règle du jeu*, vol. 3, n° 7, maio de 1991.

autor – já que mesmo o que se depreende da voz do autor nos epitextos e paratextos ou da voz do autor-narrador-protagonista dentro dos romances seriam, a meu ver, sobretudo na lógica autoficcional guibertiana, da ordem da performance autoral. Falei até aqui de estratégias, mas no sentido do que o texto (epitexto e paratexto incluídos) comunica ao leitor. Penso, assim, a partir do efeito possível que a leitura consegue extrair de toda a engenharia de criação e apresentação do texto.

É pela via da denúncia diuturna da materialidade do texto e de seu processo paulatino de escrita, de sua escritura – e de seu método, das origens dos materiais autobiográficos à sua transcrição e a seus efeitos, inclusive no próprio autor-narrador-personagem – que essa entidade narrativa se constrói diante do leitor. Mas essa literatura, além de seus efeitos estéticos sobre o leitor (e a partir dele, seu horizonte de expectativas, sua participação na delimitação do espaço do texto), participa também de um campo de forças, da qual depende e que ela acaba, por sua vez, alterando.

Além do jogo entre autor e leitor do qual falamos até aqui (e que se efetua pelo texto em si e pela performance autoral mais ampla), há em cena um jogo maior, que Bourdieu chamava de campo literário, e que afeta diretamente a percepção do leitor sobre a própria literatura. Daí a questão: qual era, afinal, o jogo literário de Guibert?

Primeiramente, e seguindo de perto a conceituação de Lahire (2006), Guibert não jogou o mesmo jogo sua carreira inteira como escritor e por motivos óbvios: na linha do tempo de sua empreitada de autoficcionalização, há o Guibert jovem escritor sem dinheiro e desconhecido, que trabalhava como jornalista para pagar as contas – em parte ainda sanadas pelos pais –, e que publicava *nouvelles* em revistas restritas a uma vanguarda beligerante de poetas malditos como a *Minuit*³⁴⁰; há o Guibert escritor reconhecido por certa crítica especializada (comentado nos jornais a cada *rentrée* e publicando romances, dos quais o mais reconhecido fora *Mes parents*, e volumes de *nouvelles* por grandes editoras), mas incapaz de tiragens acima de cinco mil exemplares e tendo de se apoiar num segundo metiê, como jornalista; e, por último, há o Guibert famoso e requisitado após *À l'ami*, tendo vendido quase meio milhão de exemplares, virando porta-voz literário da AIDS e da escrita de si ao mesmo tempo, com largo espaço para falar de seu trabalho, ressignificá-lo, criar seu discurso.

³⁴⁰ Durante muito tempo, a obra de Guibert seguiu restrita a um universo vanguardista ligado à revista *Minuit* e às *Édition de Minuit* – a publicação de seus primeiros livros por editoras ainda menores confirmam a mesma localização de Guibert numa margem da literatura e do mercado literário à época.

Em cada fase dessa trajetória, para usar a terminologia emprestada por Lahire a Bourdieu, houve um ganho diferente e um grau de investimento específico – mas a *illusio*, essa fé na necessidade ontológica do jogo, essa pulsão libidinosa que move o jogador pelas regras do jogo – seria a mesma, se não crescente. Guibert pode ser visto como esse “mordu du jeu” (2006, p. 78), esse participante do jogo literário que faz “do jogo o motor primeiro de sua existência”, ao passo que segue “em busca de um estilo próprio de jogar” (idem). Guibert era, na acepção do crítico, esse “jogador patológico ou compulsivo”, para quem “o jogo invade toda a existência” (idem).

Esse estilo próprio de jogar (a ver, de ser escritor), Guibert desenhou desde suas primeiras publicações (*La mort propagande* e os textos escritos à mesma época, depois publicados como coletâneas de *nouvelles*): a homonímia e a criação de um narrador que empresta a história de vida do autor (jovem loiro, gay, jornalista e com pretensões literárias); o uso da história de vida dos pais e tias-avós, do amante T. e amigos, em texto e imagem; a dissecação (metafórica ou não) de seu corpo de autor, transformado em espetáculo diante do leitor; e o discurso metacrítico e autorreferente, que termina por construir, dentro da obra, a entidade narrativa-enunciativa indissociável desse autor-narrador-protagonista que sela um pacto ambíguo com o leitor.

Guibert formulou seu projeto autoficcional desde o início e o manteve coerente, adicionando ênfase e riscos à empreitada. Como diz Lahire, existem aqueles escritores preocupados em apreender as regras (movediças) do jogo literário e aqueles que, “tendo perfeitamente integrado as regras do jogo, querem desenvolver seu próprio estilo de jogo (distinto e reconhecível), e, em parte, contribuir a transformar o jogo” (2006, p. 75). Esse último era o tipo de Guibert.

Conforme foi sendo publicado (inicialmente pelas *Éditions de Minuit*), Guibert foi sofisticando seu jogo. Com *L'image fantôme*, o caráter enunciativo (dúbio, pendendo para a homonímia) se mantém coerente, como a continuidade da escrita de si, mas com o aprimoramento da escrita fotográfica, imediata, transparente em relação ao método de transcrição. A forma da *nouvelle* permitiu-lhe desenvolver a linguagem clara e destrinchar pouco a pouco sua gramática autobiografemática (o corpo em todas as variações, a falência do romance, a relação entre memória familiar e escrita, etc.)

Forma que o autor usará nos próximos livros para desenvolver de forma mais escancarada essa relação aberta com o “espaço de escritura” – como cartas, cadernos e o diário. Essa transparência do método seria, ao mesmo tempo, justaposta ao jogo do

verdadeiro e do ficcional: o discurso metacrítico (com o narrador pondo em dúvida a todo tempo o caráter “verídico” de sua empreitada) construiria, assim, a indecibilidade do estatuto da obra e da necessidade da participação judiciosa do leitor³⁴¹.

É com *Mes parents*, porém, que ele dá o primeiro salto rumo a um novo lugar, mais exposto, no jogo literário: agora na *Gallimard*, uma grande editora, com acesso a todo o arsenal da imprensa especializada e sob os auspícios de um novo editor, bem mais agressivo (no caso, Hector Banciotti, que o convenceria a editar seu diário), ele assume novos riscos, ao trazer os pais, desde o título e o paratexto (*autobiographie de jeunesse*) para o centro da empreitada autoficcional. Não só os elementos anteriores seguem na construção da obra³⁴²: Guibert passa a ser confrontado sobre os limites dessa autoficção – no que ganha uma ribalta epitextual nova.

Sua “postura literária” ganha assim contornos reconhecíveis, refletindo a criação de uma imagem específica de escritor, vista aqui também como trabalho literário, criação literária, prática central na estética, na recepção e na poética da obra. A própria definição de autoria, assim como a noção própria a Guibert de “verdade”, de “traição”, etc. trabalham para formar isso que Meizoz (2007) chama de “postura literária”: cada frase, dita ou escrita, dentro ou fora do romance; cada gesto, cada imagem (foto, vídeo, o filme autoficcional) – todos os atos enunciativos pelos quais o público atribui uma voz ou figura a esse autor formam uma postura reconhecível, que influi no modo como os romances são construídos, de um lado, e lidos, de outro.

Tal postura “constitui a ‘identidade literária’ construída pelo próprio autor, não raro expandida pela mídia, que a leva a ler pelo público” (2007, p. 18). Ela traduz um “novo estado do campo literário contemporâneo”, quando o escritor assume sua *mise en scène* pública de escritor, muitas vezes “através de frequentes polêmicas sobre sua pessoa e seus escritos” (p. 19). Tal postura recai na “performance” (p. 21), que habita toda enunciação ligada ao autor e à sua imagem, sua figura, seu *ethos*. Tal performance,

³⁴¹ *Voyage avec deux enfants* e *Les aventures singulières* são bons exemplos disso. Com *Fou de Vincent*, esse mesmo espaço do romance (o diário, o metadiscorso sobre verdade e ficção no projeto de obra em construção diante do leitor) ganharão o aporte temático da doença, a AIDS ainda velada. Como vimos pela recepção na imprensa, o interesse sobre o caráter (auto)biográfico da história ou sobre os limites de tal descrição (os nomes reais, a exposição de uma vida privada, a morte de Vincent, na realidade ficcionalizada) passam despercebidos diante da qualidade encontrada na narrativa, sobretudo devido à força da forma diarística.

³⁴² O diário como espaço de escritura, o processo de escritura exposto ao leitor, o discurso metacrítico a respeito da relação entre verdade e mentira e dos efeitos do livro na vida, a invenção ficcional da morte de personagens vivos.

“ao mesmo tempo física e verbal” (p. 30), faz-se pela seleção “de valores e fatos da biografia do autor ou de seu ponto de vista peculiar sobre o mundo” (idem).

Guibert trabalhou e retrabalhou essa “cena cenográfica” construída pela enunciação de seus escritos e logo pela performance midiática. Pois a postura não apenas identifica o autor no campo literário como “formata o horizonte de expectativas” do leitor, a recepção do autor e sua obra. E mais: o autor, ao não dissociar a “postura discursiva” na obra e em público, acaba por “indissociar a fronteira entre autor e narrador” (p. 31). Poderíamos falar de uma noção de estilo, de voz, que habita ambos os universos, chegando ao cúmulo da “ficção vivida”, na definição de Starobinski sobre Rousseau (APUD, idem, p. 32). Meizoz crê ainda que postura e poética andam necessariamente juntas. O tom da poética se encontra na escolha da postura. E essa postura se reflete na enunciação do romance.

Essa postura é fundamental para a autoficção, diz Lucas (2010, p. 176): por trás do projeto autoficcional, “há sempre uma postura do autor como escritor” – como se o gesto de se escrever “não implicasse só criar uma identidade”, mas convencer sobre a literariedade do texto e do estatuto literário do autor, “para assentar uma figura do autor retrabalhada como escritor” (idem). Ao colocar *en abyme* suas experimentações no livro, o autor cria um segundo grau da escritura (idem).

Como diz Dias (1996), o estatuto do autor “não é da ordem do ‘dado’, mas do ‘construído’. Tornar-se autor é um procedimento complexo que consiste, em grande parte, em endossar as insígnias de autor disponíveis em uma dada época”. Assim, caberia ao autor assumir a direção de seu próprio discurso, ou seja, criar, ele mesmo, deliberadamente, uma espécie de “figura”, de “persona facilmente identificável pelo imaginário social”. Assim, podemos falar de um “escritor imaginário”, na acepção de Diaz (2007), que pensa essa instância autoral como sendo composta por três planos: o do autor como sujeito real, de carne e osso; o textual, que rege o texto; e o imaginário, aquele que ocupa a função-autor, que é imaginado como sendo o autor pelo leitor.

Guibert urdiu bem tal dimensão autoral ao cruzar um (aparentemente nítido) limite ético tido como consensual, rompendo as regras do jogo literário em voga. Assim, assumiu uma posição ativa na reconstrução das regras desse jogo, delimitando o espaço e as regras de seu próprio jogo literário³⁴³. O fato de a imprensa ter aclamado

³⁴³ Seguindo a biografia de *Soleil*, desde *Mes parents*, Guibert negociará de forma dura seu modo de publicar na Gallimard.

seu livro “escandaloso” por sua qualidade intrínseca assinala o sinal verde para que ele experimentasse ainda mais. Faltar-lhe-ia apenas um “acontecimento” maior, que permitisse ao mesmo tempo traduzir certo *zeitgeist* – como a AIDS – para que seu tipo de jogo, visto ainda apenas como falta de pudor bem escrito, na linha de um *enfant terrible* ou poeta maldito tradicional, alçassem-no ao estrelato.

Esse corpo do autor, que já permitia, numa fenomenologia da leitura pensada como prolongamento do mundo do texto no mundo do leitor, uma aproximação (física, em certa medida erótica) intensa, ganha uma dimensão ainda mais íntima quando sai do livro e toma o jornal impresso, com suas aspas e sua fotografia, por exemplo – temos então um primeiro prolongamento epitextual. Cria-se uma primeira sincronia entre o que diz o narrador homônimo (sobretudo nos momentos de metacrítica e autorreferência no livro) e o que diz o autor que se projeta como artista propriamente dito – o corpo, objeto e sujeito da escrita, “encarna”, como diria Meizoz.

Com *À l'ami*, Guibert conseguiu juntar três elementos-chave para o sucesso de sua empreitada autoficcional: primeiramente, tendo trabalhado ao longo de anos e diversos livros sua gramática autobiografemática (reconhecida pelo público especializado, pronto para disseminá-la a um público maior) e exposto seus métodos e sua relação com o espaço de escritura, assim como sua ontologia do literário (como a questão fundamental da separação estatutária entre verdade e ficção, que o autor constantemente embaralhou, transformando sua indecibilidade em regra de sua própria literatura), seu *modus operandi* literário já era claro.

Segundo, Guibert cruzou o limite (ético, e logo estético) do que se pode dizer em literatura sobre a dita vida real – sobretudo no que se refere aos nomes próprios e às histórias de terceiros: amigos, parentes, amantes que têm a vida posta à mostra por um romance – em momentos diversos e de forma crescente. Quando questionado por amigos, por críticos e pela imprensa, Guibert soube retrabalhar tais questões (novamente nos livros e fora deles), transformando-as em uma teorização, de cunho ontológico-praxiológico, e em novo material romanesco. Assim, ele colocou em marcha automática uma máquina centrípeta de produção textual, típica da autoficção, que, posta em modo centrífugo, alimentou seus livros e epitextos.

É o que o autor chamou de seu “sistema” em *Le mausolée des amants* – um sistema que nem todos acharam válido ou defensável³⁴⁴. Guibert não inventou o termo autoficção, nem foi o primeiro autor a ter problemas (como acusações de cunho ético) com um romance que, ora funcionava como *roman à clés*, ora dizia claramente o nome das pessoas –, mas foi dos primeiros a transformar justamente o meio do caminho entre ambos (a suspensão estatutária por completo, dentro e fora dos romances) em regra de sua arte. Esse era seu “sistema”, no que seria seguido por tantos, como Angot.

A estratégia, então, passa a ser exposta também via epitexto – sobretudo quando o “acontecimento” ocorre. Com a plataforma midiática alcançada com a revelação da AIDS (sua e de Foucault), Guibert se permite responder aos questionamentos do público (via mídia), explicando as regras de seu jogo: verdade, ficção, provocação. É nesse esse espaço epitextual, espetacular, na definição de Kaufmann, no qual sua literatura é “encarnada na sua figura”, que o autor “entra em cena”, como diria Meizoz (2015), por meio de um corpo real, e não mais apenas romanesco. É por uma voz, uma presença legitimada institucionalmente pela imprensa e pela lógica do espetáculo – que a concretização final do projeto autoficcional de desnudamento de si se efetua.

Se pensarmos em Guibert defendendo o direito em pilhar a biografia de Foucault na televisão, frágil fisicamente, tão forte em seus pontos de vista, entenderemos que sua postura se solidifica com *À l'ami*: a provocação, a contradição, a defesa de uma ontologia nova do literário que tudo pode em prol de uma “verdade literária” – ou seja, “uma postura pública que prolonga e desloca o dispositivo romanesco sobre a cena midiática”, como diria Meizoz (2019). Como vimos, a recepção na imprensa atesta o sucesso da empreitada³⁴⁵.

É quando ele fala de “projeto” dentro do romance e vê o entrevistador repetir a noção de “projeto” fora dele, como algo dado. É quando o espetáculo televisionado, preparado na data da publicação do livro, confronta o público com a magreza do jovem escritor já moribundo e revela a doença de Foucault ao país – colocando os limites

³⁴⁴ Naito explica bem o imbróglie entre Guibert e o amigo e escritor Eugene Savizkaya, acontecimento decorrente da escrita do texto *Papier magique* e da exposição superlativa de Savizkaya no personagem Fernand. Guibert relata esse episódio no diário.

³⁴⁵ Assim, o desnudamento se completa em todas as instâncias possíveis, deixando a cargo do leitor construir sua própria experiência de verdade. No livro, um jovem escritor define e conta sua trajetória. Na tevê, um jovem escritor define e conta sua trajetória, contando também sobre o livro que conta sua trajetória. No filme autoficcional, encenação ficcional e real se coadunam. A *mise en abyme* se completa, as questões sobre estatuto, limites, recolocam-se. A refiguração do mundo do texto no mundo do leitor, na aceção de Ricoeur, intensifica-se.

supostos da literatura em relação ao real na boca de todos –, que o autor ganha uma ribalta inestimável. Permite-se, assim, a ampliação radical de seu espaço de produção de epitextos e performances. Só então podemos falar de uma verdadeira engenharia de construção da entidade enunciativa do autor-narrador-protagonista dentro e fora do romance, textual, *para* e epitextual, espetacular e performática.

Repetição, iteração e provocação (indecibilidade, ausência de limites, defesa dessa ausência como ontologia) prepararam o terreno para *À l'ami* dentro dos textos. Curiosamente, porém, se compararmos Guibert a escritores recentes que seguem o trilho da autoficção, um ponto “fraco” dessa preparação de terreno seria justamente a ausência de vários prolongamentos possíveis à sua literatura, na concepção de Meizoz³⁴⁶.

Guibert nunca apareceu na televisão para comentar literatura ou outro assunto até *À l'ami*. Não participou de leituras públicas, prática hoje comum na França, nem deixou rastro de sua presença em salões do livro ou eventos de livreiros. Ainda que tenha assinado um roteiro premiado para um filme, trabalhado no texto de uma peça e exposto em galerias seu trabalho como fotógrafo, inclusive com uma exposição sobre as tias-avós, nunca fez nenhuma performance no sentido estrito de atuação artística baseada na presença corpórea do autor. Sua participação em revistas literárias, como *Minuit*, assim como sua carreira incipiente como fotógrafo, deixaram de existir a partir da publicação dos primeiros romances.

Podemos imaginar que ele não teve chance e não teve tempo³⁴⁷. É só a partir de *À l'ami*, quando o escândalo da AIDS encontra no corpo do escritor uma morada visível, que ele acessa a totalidade das possibilidades de encenação de si como personagem³⁴⁸. O que, no caso de sua literatura, não é um mero detalhe.

³⁴⁶ O autor trabalhou como crítico de fotografia do *Le Monde* (por oito anos) e depois em *L'autre journal*. Foi ainda repórter de uma revista feminina. Mas nunca assinou uma coluna comentando literatura ou qualquer outro tema. Tais metiês secundários eram, na definição de Lahire, “alimentares” – enquanto, como veremos no segundo capítulo, no caso de Angot, tais metiês comumente servem de plataformas para aprimorar essa instância enunciativa do autor-narrador-personagem de forma epitextual, trabalhando a construção de uma persona pública que se reflita nos livros.

³⁴⁷ Meizoz reflete sobre as diversas maneiras “*d’incarner le rôle d’écrivain* pour les mettre en relation avec les poétiques singulières et l’état du champ littéraire” (2015). Por exemplo, na “ritualização” quase litúrgica da leitura pública feita por Angot de suas obras (muitas vezes no teatro). Guibert, penso, acabou restrito à lógica da urgência trazida pela AIDS. É o que veremos no capítulo seguinte acontecer com Angot.

³⁴⁸ Mas Guibert parece não ter se disposto a abraçar todas as possibilidades desse universo epitextual à disposição. Claro, sua condição de doente não facilitava, mas, se levarmos em conta, como referenciais em alguma medida, o que diz o autor-narrador-protagonista de *Le chapeau rouge*, Guibert detestou ser famoso, ser abordado na rua, ignorou pedidos de entrevistas. Guibert parecia exigir um domínio de sua imagem dentro e fora dos livros que não cabia na exigência espetacular da autoficção.

A busca do narrador reconhecível parece ser consensual na literatura contemporânea, se levarmos em conta autores como John Coetzee, Philip Roth (que não fazem, necessariamente, o que chamaríamos na França de autoficção), e mesmo o polêmico Michel Houellebecq. No caso de Guibert, esse narrador não é só reconhecível por sua postura narrativa, seu vocabulário, seu estilo. Ele mantém uma mesma gramática autobiografemática, com a qual constrói histórias verossímeis dentro desse universo de existência – histórias banhadas ainda por outros elementos que servem como estratégia de persuasão, como a homonímia e os epitextos.

Porque interessa a Houellebecq, para citarmos apenas um exemplo bastante comum no microcosmo literário francês³⁴⁹, aparecer numa entrevista televisiva como um senhor mal arrumado, ranzinza, meio racista e misógino e sobretudo misantropo? Porque essa é a imagem de seu narrador típico – e é essa possibilidade de grudar o narrador (que geralmente é escritor) ao autor, mesmo quando a ficção se coloca de forma clara, que garante o suprasumo de intimidade exigido pelo leitor autoficcional. É uma estratégia romanesca que a performance epitextual permite elaborar, alargando a dimensão do literário, ainda mais, no sentido de uma “atividade”³⁵⁰.

No caso de Guibert, tal estratégia se mostra ainda mais importante, visto que o papel do autobiografema é muito maior – o escritor parte da base de verdade para adicionar películas de ficção, como dirá várias vezes, mas a relação com o real não é apenas suposta, é a todo tempo alardeada, ela faz parte do efeito estético desejado por essa literatura³⁵¹. A construção desse manancial epitextual e espetacular é fundamental para a autoficção atingir o efeito máximo dessa indecibilidade que pende para o íntimo verdadeiro – quando o próprio autor fala abertamente dessa indecibilidade, quando delineia seu “espaço ficcional”, suspendendo o estatuto do texto, uma outra verdade emerge – poderíamos chamá-la “verdade autoficcional”.

³⁴⁹ Essa lógica do espetáculo com presença física do escritor na televisão em seu caráter especificamente francês será melhor explorado e aprofundado no capítulo seguinte.

³⁵⁰ “Envisager la littérature non comme un thesaurus de « textes » mais comme un ensemble d’« activités » a pour mérite de déployer sa dimension énonciative et discursive. On y redécouvre la voix derrière la lettre et le corps derrière le livre” (Meizoz, 2019).

³⁵¹ Com *Le protocole compassionnel*, Guibert adentraria o campo do diálogo explícito com seu leitor, trazendo trechos de cartas e histórias que se passaram por causa de sua carreira como escritor, e mesmo se dirigindo diretamente ao leitor. Ele faria referência ao caráter espetacular de sua passagem televisiva e daria espaço a uma literatura da urgência (com a certeza da morte próxima) que substituiria, em parte, a confissão. O livro conta ainda a história do filme *Le pudeur ou l'impudeur*, que virá esgarçar de vez os limites do autoficcional ao mostrar a lenta degradação do corpo do autor em vídeo, na televisão aberta (que será, por sua vez, reforçada pelo póstumo diário de hospitalização, *Cytomégalovirus*).

Um estatuto autoficcional do texto – seria isso possível, passando por cima da dicotomia tradicional entre verdade e ficção? Creio que sim. E é o que Guibert, a seu jeito, no pouco tempo que teve em vida após a “entrada” na cena espetacular francesa, conseguiu. Naito (2011) sugere, ao analisar a construção ficcional da morte (do pai, de Vincent) na obra do autor, assim como a construção de um jogo mais intrincado de pequenas mentiras envolvendo a AIDS (sobretudo em *À l'ami*), que o objetivo de Guibert não seria apenas criar um impacto estético com sua autoficção dentro dos livros, mas justamente fazer “circular os segredos”. Trata-se de um jogo de verdade e invenção que só poderia ser aprendido por um leitor frequente e com ajuda do epitexto.

Assim, a “traição”, termo tão presente na obra guibertiana, dá vazão à revelação da “*mensonge*”, da mentira, e o embate entre fato e ficção traz à luz o específico dessa literatura. O próprio autor-narrador incorpora em seus romances as reações de seu círculo íntimo, seus “modelos”, usados à exaustão, com nomes reais, iniciais ou pseudônimos³⁵²: a reação de cada um às traições é fundamental ao jogo de verdadeiro-falso e é retrabalhada em novos textos, num caráter de produção em espiral.

Tal dimensão autoral é também fundamental para a defesa da ontologia da própria literatura que vemos surgir nos livros de Guibert. Já analisei diversos trechos de entrevistas do autor ao longo da parte I desta tese, mas aqui seleciono dois que versam especificamente sobre o caráter ontológico do uso da verdade (da experiência vivida com outrem) em sua autoficção:

- 1) Pour écrire de la fiction, j'ai besoin d'un **socle de vérité**. Sur ce socle, mon plaisir est de couler quelques **particules de mensonge, comme une greffe, un point de suture**. Comme une collure transparente, entre deux plans différents d'un même film, fait croire qu'il s'agit du même plan (grifos meus)³⁵³.
- 2) LIBÉRATION – Vous écrivez encore que le sida est pour vous un “paradigme”, dans votre projet du “dévoilement de soi et de l'énoncé de l'indicible”. H.G. – (...) Le sida m'a permis de **radicaliser un peu plus encore certains systèmes de narration, de rapport à la vérité**, de mise en jeu de moi-même (...). Je parle de la vérité dans ce qu'elle peut avoir de déformé par le travail de l'écriture. C'est pour cela que je tiens au mot roman. **Mes modèles existent, mais ce sont des personnages. Je tiens à la vérité, dans la mesure où elle permet de greffer des particules de fiction comme des collages de pellicule avec l'idée que**

³⁵² Aqui, Naito sugere que Guibert teria abandonado as iniciais e criado pseudônimos desde *L'incognito* e nos próximos livros sobre a AIDS por um “souci juridique” (2011, pp. 21, 136).

³⁵³ “Les aveux permanents d'Hervé Guibert”, entrevista a Antoine de Gaudemar, *Libération*, 20 de outubro de 1988.

ce soit le plus transparent possible. Mais il y a aussi des grands ressorts de mensonge dans ce livre (grifos meus)³⁵⁴.

É assim que Guibert conseguiu definir seu conceito de verdade (que permeia, como vimos, a maioria das análises críticas de sua obra hoje): ele aproveitou o *timing* perfeito do espetáculo de caráter epitextual que lhe era oferecido pelo escandaloso tema da AIDS (que ele confessava em cadeia nacional), para incutir num público amplo uma dimensão não apenas prática, praxiológica, do que pode a literatura, mas também e sobretudo uma dimensão ontológica, e logo ética. É quando as regras do jogo pendem para seu lado e sua literatura se investe de uma dimensão política – e sua ação se torna efetiva no sentido de modificar o que Rancière define como partilha do sensível³⁵⁵.

Guibert jamais pretendeu que escreveria pura e simplesmente a verdade. O jogo entre verdade e ficção está na base de sua escritura e de sua defesa ontológica da literatura como espaço de construção de um conceito mais amplo de verdade. O que, defendendo aqui, seria uma verdade fenomenológica, tanto do lado de quem escreve, de quem publica e assina o texto, quando do lado de quem lê e dá sentido ao trabalho do outro que se mostra como um “je”.

Muitos críticos se debruçaram logo sobre a estrutura “ficcional” de livro sobre a AIDS, por exemplo, lendo no discurso metacrítico da obra certas chaves. Mas pouco importava o grau de verdade do texto em si. Guibert de repente passou a dominar o que Kaufmann chama “gramática do espetáculo” dentro de certa “economia da visibilidade”. Com *À l'ami*, de forma radical, Guibert “compareceu” ao tribunal da opinião pública para defender sua literatura e sua postura literária, usando a lógica do testemunho e da confissão, a transparência e a dinâmica do sacrifício – firmando-se como um protagonista na mudança das regras do jogo literário.

Por fim, com *Le mausolée des amants*, Guibert encerra seu projeto autoficcional de forma brilhante. Publicando um diário póstumo (dez anos após sua morte, tempo exigido em testamento), Guibert oferece ao leitor não só uma série de chaves para compreender a gênese e o sentido (para o autor) de seus livros como explicita, de forma didática ou velada, o caráter inerentemente indecível do estatuto de sua obra. Todas as estratégias de persuasão, toda sua relação com o espaço de escritura (agora sacralizado como obra final) do diário, sua relação dialética com a escritura, entre a

³⁵⁴ “La vie sida”, entrevista a Antoine de Gaudemar. *Libération*, 1 de março de 1990.

³⁵⁵ Tal relação entre ética, estética e política será abordada com afinco na conclusão desta tese.

verdade originária da experiência e a ficcionalidade intrínseca à narrativa, tudo é entregue ao leitor de bandeja, como um (belo) manual de instruções.

Corolário póstumo do jogo literário guibertiano, *Le mausolée* delineia ainda a poética do inacabado que ilumina a escritura guibertiana (sobretudo quando vista sob o signo teleológico da morte). Romance autoficcional sobre a escrita autoficcional em potência, o livro é um eterno convite a navegar a obra inteira de Guibert, instaurando a possibilidade de uma trajetória cíclica e interminável por sua literatura³⁵⁶. Assim, um longo “processo de inervação do corpus guibertiano”, na definição de Genon (2007, pos. 866), foi criado a partir dessa “mecânica de autocriação” (pos. 450), com a obra que se lê e se escreve no presente se referindo sempre aos textos passados (que fariam parte do atual, por seu turno) e promovendo os textos por vir³⁵⁷.

Com a publicação do diário, Guibert efetivou essa relação rizomática, de “vasos comunicantes” que Genon busca em Deleuze (pos. 1324)³⁵⁸. O crítico verá ainda, nessa espécie de *work in progress*, a lógica pós-moderna do sujeito de identidade múltipla, invocando Freud, Lacan, etc. Creio que o que sobressai de tudo o que Guibert fez é, antes, a dimensão de uma única escrita de si, de um organismo vivo, de uma “architexture”, para endossar o neologismo francês em tons pós-estruturalistas de Genon (pos. 1728). Guibert não era Proust, mas criou sua catedral autoficcional.

E assim, por tabela, sobressai igualmente o papel do leitor em retrabalhar constantemente a gramática e o vocabulário autobiografemáticos e organizar sua própria narrativa sobre Guibert, sobre sua escrita conforme seu próprio mundo (o do leitor). Obra aberta, intratextualmente inseparável, ela convoca o leitor a decidir. Tudo.

Guibert surge, assim, como um primeiro exemplo na história da literatura francesa de um autor que tenha explorado as novas sendas do espetáculo midiático atrelado ao efeito da própria literatura, ao menos no que tange ao lançamento meteórico a partir de um escândalo orquestrado, em parte, por ele, sua editora e a mídia, sobretudo a televisão. Muitos (Meizoz, por exemplo) citam Marguerite Duras como pioneira de um tipo de literatura que bebe no espetáculo para se efetivar. Mas sua literatura não foi toda construída como um projeto aberto, não apenas pela homonímia e pela gramática

³⁵⁶ A publicação do diário, ainda que possivelmente editado nos moldes guibertianos, acena para um ato radical de transparência que se converte em um ato radical de engano em potência.

³⁵⁷ Uma “*mise en écho*” (pos. 1315) que insere qualquer livro no manancial dos outros, processo de metonímia natural e de retro-contaminação que faz da obra de Guibert uma rede de partes indissociáveis – e *Le Mausolée des amants* seria o golpe de mestre final.

³⁵⁸ “Cette dynamique interne de connexions permet ainsi de ne pas figer le sens de l'œuvre, de l'envisager comme un *work in progress*, corps en devenir, œuvre en devenir et donc vouée à l'inachèvement” (idem).

autobiografemática, mas como literatura do desnudamento total de si. A de Guibert foi, do início até o extremo fim. Algo que veremos, na sequência, ser depurado por Angot.

PARTE II

2. Christine Angot e o jogo literário da autoficção: da estratégia performática à máquina centrípeta de escrita de si

Christine Angot publicou seu primeiro livro, *Vu du ciel* (1990) pela *Gallimard*, no mesmo ano em que Guibert publicava *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* – e pela mesma editora³⁵⁹. Em 1994, quando Angot publicou *Léonore, toujours*, seu primeiro romance estritamente autoficcional (escrito em primeira pessoa, usando todo arcabouço possível da autoficção maturada por Guibert), o autor já havia se tornado um *case* de sucesso, já havia se suicidado, seus livros póstumos haviam sido publicados (exceção feita a *Le mausolée des amants*). O caminho autoficcional reconhecido como tal já havia sido pavimentado, sobretudo, por Guibert.

Se este último se escrevia a partir de uma não-aceitação de seu próprio corpo em vida, da premonição da morte e sua busca estética reconfigurada, aos poucos, em uma fuga da morte transformada em escritura sobre a morte (a morte e o corpo eram sua obsessão), Angot irá se escrever, desde o início, sob o signo do trauma – o abuso sexual. Ela será eternamente a criança violada pelo pai que precisa contar sua história, obsessivamente – a obsessão é o *topos* também aqui: pelo incesto, pela escrita íntima escancarada, pelo direito de poder tudo dizer e sobre tudo escrever. E se Guibert teria de esperar o sucesso de *À l'ami* para ser convidado ao platô dos programas culturais na TV e a fazer leituras públicas (que negaria, aliás), Angot, como veremos, mergulhará com um só fôlego em todas as possibilidades do sistema.

Analisar a trajetória de Angot permite identificar um projeto literário pensado para se transformar numa máquina automática de produção de narrativas, que concebe a literatura de forma similar a Guibert e partirá do sucesso de suas conquistas como método, para pôr em marcha a autoficção em seu paroxismo. Angot tomará as rédeas

³⁵⁹ Guibert já havia publicado 15 obras, na maioria das quais, como vimos, havia todos os elementos que seriam usados para classificar os livros de Angot de autoficção – ainda que nenhum crítico ou jornalista houvesse definido assim uma obra de Guibert.

de seu jogo literário, aproveitando cada chance (quase todas, digamos) do que ocorre em sua vida como escritora como motor para alimentar sua máquina centrípeta de si.

2.1 “Entrer en littérature”

Neste capítulo, pretendo mostrar como Angot “entrou em cena”, no sentido atribuído à expressão por Meizoz (2015), já com seu primeiro livro, *Vu du ciel* – distintamente de Guibert, que construiu um percurso à margem do jogo literário e que conquistaria uma expressão completa de sua escrita mais tarde, após a publicização da AIDS. Desde sua aparição na cena literária, Angot já abraçou toda a extensão possível dessa “littérature exposée”, como pensam Rosenthal e Ruffel (2010): a entrevista na televisão, os ateliês de escritura, leituras públicas... Como veremos, Angot construiu sua “voz”, sua postura, sua cenografia passo a passo³⁶⁰.

Mas é com seu segundo livro que a autora abraça a homonímia e a estrutura autor-narrador-personagem, assume sua história de incesto como autobiografema definidor de sua empreitada literária, e lança mão do autocomentário (metacrítico) que coloca o gênero romanesco em xeque. Ela passa a investir na imagem de uma figura provocadora e questionadora dos limites da escrita literária – postura, *ethos* que desenvolverá depois a partir do sucesso de *L'inceste*. Juntos, ambos os romances introduzem os elementos que marcarão a literatura de Angot como processo, método e recepção. Uma literatura que se tornará completa a partir da conjuração da imprensa e da crítica e sua fagocitação (performática, espetacular) dentro e fora do romances.

2.1.1 *Vu du ciel*: début na cena literária francesa; continuidades e rupturas

No primeiro romance de Angot, em primeira pessoa, quem diz eu, em tese, formalmente, não é Christine Angot, mas Séverine, o anjo da guarda de Christine. A voz que “fala” em *Vu du ciel* (1990), porém, é a mesma que falará nos outros livros de Angot. A um leitor que tenha lido qualquer um de seus romances – *Les petits*, por exemplo, o mais polêmico de todos –, os 28 anos de escrita de si de Angot encontram em qualquer ponto de sua trajetória dramática a coerência da voz. É o mesmo estilo, a mesma ironia, o mesmo tom de distanciamento de uma possível moral favorável da

³⁶⁰ Angot performaria uma “reentrada” em cena com *L'inceste*, recolocando-se no jogo literário com suas próprias regras, fagocitando-as com sua máquina centrípeta de si. Vide o capítulo seguinte.

história. Estão ali a mesma economia do verbo³⁶¹, a descrença da vida transformada em escritura, a melancolia transformada em violência a partir do trauma originário – e, claro, os mesmos *topoi*: a confissão, a provocação dos limites, o incesto.

Num anúncio no *Libération* de 3 de março de 1990, a Gallimard vendia sua coleção “L'arpenteur” como “uma coleção que marca seu terreno” e trazia a imagem de dois livros – um deles, *Vu du ciel*, com a rubrica *roman* na capa³⁶² e, ao lado da imagem do livro, um trecho da crítica de Patrick Poivre d'Arvoir no *Le journal du Dimanche*: “É um relato de tirar o fôlego. Para mim, é o acontecimento da primavera”. Um paratexto nada qualquer, visto que PPDA mantinha um programa televisivo que catapultou tantos escritores franceses ao estrelato³⁶³. A quarta capa traz um trecho qualquer do livro. Mas, já nas primeiras frases do romance, insinua-se de forma clara o que seria o *leitmotiv* de Angot em toda sua carreira como escritora: recontar-se a si mesma a partir de um trauma:

Je suis l'ange gardien de Christine, **je tiens son livre de vie jusqu'à sa mort**. Elle me rend visite presque chaque jour. Se raconte. **Mon sujet, Christine**, habite Amiens comme moi. Mon horrible mort l'a bouleversé (p. 10, grifos meus).

O tema (*sujet*) do livro é Christine, mesmo que quem narre seja o anjo³⁶⁴. *Vu du ciel* é um romance curto, 84 páginas em sua versão de bolso³⁶⁵. Mas já carrega, na primeira página, a assinatura da narrativa de vida de Angot: a personagem “Christine”. No nível da diegese, o leitor logo se dá conta de que o anjo é uma figura criada como metáfora: Christine, a personagem, vai ao cemitério e conta sua vida à tumba da menina violada e assassinada dias antes, crime que ela vira na televisão (p. 26)³⁶⁶. “Eu a apresento a vocês”, segue a voz (p. 12), que descreve seu *sujet*:

³⁶¹ À p. 14, numa “nota”, a narradora angelical diz que os anjos “não têm estilo próprio” e são influenciados pelos seres que guardam. “Ainsi, pour la forme, j'ai du mal à ne pas adopter certaines tournures de phrases, typique de Christine” (idem). O leitor não conhece o estilo de Christine Angot, esse é seu primeiro livro. Mas o estilo, como veremos, surge brutal e límpido já aqui.

³⁶² A edição de bolso Folio, analisada aqui, não tem a rubrica *roman* na capa.

³⁶³ Ao lado de Bernard Pivot e seu *Apostrophes*, PPDA era o grande lançador midiático da literatura. Guibert, por exemplo, passou por ambos.

³⁶⁴ Assim como o tema será ela, obviamente, em *Sujet Angot*, oito anos depois, quando é a voz do ex-marido quem conta a vida de Christine.

³⁶⁵ O livro é parte da coleção Arpentier, da Gallimard, composta por livros curtos, sobretudo de novatos, qualificados por seu editor como “*Moins-que-rien*”, menos que nada. Mais informações em: [http://www.gallimard.fr/Divers/Plus-sur-la-collection/L-Arpeur/\(sourcencode\)/116009](http://www.gallimard.fr/Divers/Plus-sur-la-collection/L-Arpeur/(sourcencode)/116009).

³⁶⁶ Que a autora mobilize uma figura da mitologia cristã, o anjo, ainda que seja um anjo amargo vítima de abusos sexuais, não deixa de intrigar um leitor que volte no tempo para ler a sua bibliografia inicial.

Mariée à un Anglais, John, pas d'enfant, quelques amis, peu. Ces renseignements liminaires sont donnés une fois pour toutes, Il faut les avoir lus au moins une fois (...) Elle est également née de Paul Angot. Lui, c'est autre chose. Les personnes non citées, sans importance, agrément le décor et ne servent à rien d'autre. **Pour un ange de ma sorte, écrire est un devoir. Je plante des personnages.** (...) Sa maman fécondée par P.A. P.A. ne reste pas, il part juste après la fécondation. Un ami de sa maman a touché Christine autrefois, pendant son enfance (p. 12, grifos meus).

A descrição da personagem Christine feita pela narradora do primeiro romance é fidedigna à história pessoal da autora, em 1990. Ela tem 29 anos, é branca de cabelos e olhos negros, tem perfil de pássaro, seu marido é inglês. Ela é “misantropa” (p. 24)³⁶⁷. Claro, podemos facilmente identificar, prospectivamente, Christine Angot (entidade autonarrativa que se mescla indissociavelmente à figura pública, à sua imagem) tanto na personagem Christine quanto na personalidade e no vocabulário do anjo, que fala de sexo e violência sem pudor. Mas seria apressado simplificar a análise: se Angot decidiu não colar imediatamente a onomástica ao protagonismo da enunciação, é porque queria fazer um *detour* que vale respeitar.

A menina-anjo conta o *fait-divers* que Christine teria acompanhado pelos jornais na televisão (ou seja, o estupro seguido de um assassinato por um homem da sua cidade-natal) e sobre a primeira “visita” de Christine à sua tumba, na qual ela agradece pela desgraça da menina. “Eu me sinto melhor, obrigado, Séverine” (p. 19). Numa dimensão diversa do tradicional *roman à clés*, Angot conta seu estupro, ainda não caracterizado como incesto, pela via tangencial do *fait-divers* de um terceiro. “Minha história a tocou. Ela a achou pior que a sua” (p. 19)³⁶⁸.

O anjo vai consertar a situação. Christine “luta contra um destino ordinário”, mas o anjo diz: “farei de Christine uma obra” (idem). A menina se anuncia como a voz por procuração de Angot, portadora de sua história, “escriba” que a transformará em obra. “Christine, em sua vida, tudo gira em torno dela. O personagem principal é ela” (p.21). Mas ela precisa de ajuda. “Falta-lhe um destino” (p. 22). A escrita irá aos poucos se transformar em escrita como terapia e válvula de escape. O destino de Christine será a escrita – e quem permitirá que isso ocorra é o anjo.

Um diálogo de surdos ganha espaço: em itálico e entre aspas, seguimos as frases de Christine, que se confessa à tumba da menina morta, conta seus problemas, seus

³⁶⁷ Há certas mudanças entre Angot autora e essa primeira personagem que em tese não domina a narrativa: o nome do marido foi trocado (o real, à época, chamava-se Claude), e quem abusou da autora na vida real foi, não um amigo da mãe, mas o próprio pai, conforme ela contaria tempos depois aos leitores. Mas o pai aqui já se chama Paul Angot (p. 13), a mãe, Rachel.

³⁶⁸ Pois ela, Christine, “ela tinha ao menos doze anos” (p. 21) quando foi abusada.

sofrimentos. “Contarei histórias sensacionais, tu verás!” (p. 27). Fora do itálico, seguimos a narrativa do anjo, que decide o futuro de Christine. “Eu faço de Christine um livro” (p. 28), reafirma. “Sobre Christine, Deus terá que ler só um livro” (p. 34). Ela será “Ch.”, a partir da página 40. “Afim, trata-se apenas de um tema [*sujet*]”³⁶⁹. Assim, vemos como Angot decide tematizar, em seu primeiro livro, justamente a criação do personagem Christine Angot, escritora que sofreu um abuso. Ela está em busca de sua voz, ela precisa comparar sua história com a do outro, para poder construir-se enquanto protagonista da própria história

A homonímia com a personagem que narra sua vida por procuração, terceirizando sua voz à menina-anjo estuprada e morta que tem coragem de contar sua história, é uma provocação epistemológica. Angot poderia ter publicado um livro chamado *L'inceste* logo de início, contando em primeira pessoa homônima seu próprio trauma. Mas não: *Vu du ciel* introduz o trauma pessoal de forma discreta, usando o subterfúgio do narrador em primeira pessoa com outra identidade, fixando-se no efeito de verdade específico do *fait-divers*.

À p. 56, um longo trecho italizado em primeira pessoa conta a visita de Christine ao enterro de outra menina assassinada, no qual ela vê o estuprador em todo canto. Ela, Christine, vai aos poucos confessando seu trauma – fala da mãe, que sabia do ocorrido e a culpou por isso. A mãe diz agora que ela mistura seu trauma ao da menina (p. 57). Pouco a pouco, o itálico ganha proeminência no texto. A narradora reclama; Christine está expondo ela própria e seus pais ao sofrimento.

Até que um trecho manifeste uma relação umbilical com Guibert. “O melhor para Ch., eu acho, seria uma morte gradual”, diz o anjo. “O envelope carnal se degradará pouco a pouco até perder a razão”. Decadência física e mental que se dá a partir de uma contaminação: “a inoculação terá lugar durante o ato de amor. Depois, o sangue ruim passará gota a gota. Amor e morte devem seguir ligados, se possível”. Nos dias que seguirão, “ela encontrará um desconhecido” e, “num ato carnal, o veneno fatal passará” (pp. 77-78). Poderíamos pensar num esquema prescritivo sobre um projeto narrativo do narrador guibertiano em *La mort propagande*³⁷⁰.

³⁶⁹ De forma sardônica, a narradora falará de “morte do sujeito” (p. 51) ao perder Ch. de vista. Em se tratando de Angot, poderia ser uma metáfora do incesto em sua literatura. Um sujeito, um livro de vida, eis como essa figura chamada Christine Angot surge no primeiro romance.

³⁷⁰ No fim do romance, publicado no mesmo de *À l'ami*, Angot estabelece uma relação extra entre essa personagem escritora marcada pelo abuso sexual (Christine) e o “mal do século”, tão bem empregado pelo narrador guibertiano. Se o trecho não for suficientemente convincente sobre a analogia com a AIDS que acometeu o escritor, no fragmento que segue³⁷⁰ a narradora fala que Ch. pesa cada vez menos (p.

Em um curtíssimo romance, Angot dá início à sua gramática autobiografemática, assim como fez Guibert com seu primeiro livro, permitindo-se, poupar-se de uma primeira pessoa homônima de saída – preferindo o subterfúgio da voz do anjo saído diretamente de um *fait-divers* real e recente. Ela traz nesse romance a violência sexual (o estupro, mas também o incesto travestido no abuso do “amigo da mãe”), o tabu, a pena, o nojo, a raiva, o trauma; ela fala de imprensa, de escrita, de opinião pública; ela joga com a homonímia e com os nomes reais de seus parentes; ela traveste o nome do marido, seu futuro grande personagem – e ainda não sabemos ao certo por quê –, mas já lança todas as bases para um longo projeto autoficcional.

E, por fim, ela mata a si mesma na obra, como fez Guibert em *La mort propagande*³⁷¹. Ela só não disseca seu cadáver em público *no livro* – pode-se dizer que ela o fará, mas será uma dissecação de seu corpo vivo, em público, como veremos a seguir, na esteira da exposição midiática conquistada ao publicar pela grande editora que é a *Gallimard*. Em síntese, já com seu primeiro romance, de forma hábil, Angot lança todos os elementos de uma gramática autobiografemática e constrói os rudimentos de uma postura literária, que usará de forma epitextual e espetacular (dominando a “gramática espetacular”, de que fala Kauffmann), já nos meses a seguir.

A recepção do primeiro livro foi mais do que positiva. Não só a imprensa abraçou a intenção do romance de falar de um tema tabu (o estupro, sobretudo de crianças) como permitiu a Angot aproximar a história, digamos, ficcional (o livro carregava a rubrica *roman*) ao *fait-divers* real do estupro e assassinato da menina de Amiens. A escritora fez a menina morta do *fait-divers* falar, contar sua história e também a de certa Christine Angot. Mais do que isso: se Angot conseguiu, no livro, por meio dessa narradora peculiar, insinuar elementos de sua própria autobiografia, ao ganhar espaço para falar de seu livro, ela mesma trará sua vida pessoal à baila.

Vide o texto de uma reportagem (talvez a primeira) sobre seu primeiro livro:

À chacun son créneau, mais c'est ne pas le choix de Christine Angot: “Je ne veux absolument pas **provoquer, en parlant d'autobiographie, un sentiment de compassion**. Le risque consiste à dire que la narratrice s'amuse du malheur d'une enfant. Je trouve, en effet, qu'il est indécent de se mettre en avant”. Mais il n'est pas indécent de s'en remettre au moins un avantage: ne pas cacher le silence qui tue (grifos meus)³⁷².

79), que a fadiga a domina. “Ela tem algo no sangue” (idem), “ela contrai todas as doenças da terra” (p. 80). Por fim, Ch. morre e o anjo muda de ocupação.

³⁷¹ Ela também matará a filha Léonore (em *Léonore toujours*) e a mãe (*Un amour impossible*).

³⁷² Marchand, Valérie. “Le silence qui tue”. *Politis/Le Citoyen*. n. 93, 22-28 de fevereiro de 1990.

O curioso é perceber que é a própria autora, Angot, e não a jornalista, quem fala de autobiografia, e, logo, de autoficção. Ou seja, já nesses primórdios fica claro que Angot quer se dizer nos romances, quer contar sua história e quer que o leitor e a crítica saibam, percebam, sintam que é sua história verdadeira que ela narra no livro. “Quando escrevi essa história, eu era Séverine, mas ocorreu comigo uma história análoga ao que correu com Christine. Eu me liberei dela, digamos que eu tinha resolvido a questão de forma terapêutica. Restava a mim fazer algo de belo disso”³⁷³.

Já com o primeiro livro, Angot conseguiu exposição na televisão, no programa mais prestigioso para um escritor. Ainda não seria uma entrevista bombástica, como nove anos depois com *L'inceste*, mas ela já fazia sua performance. No programa *Ex-Libris*, de PPDA³⁷⁴, Christine Angot, jovem de voz doce, diz sobre Christine, a personagem do livro: “Ela teve pequenos problemas”. O entrevistador pergunta por que Angot se interessou pelo tema, se teria acontecido algo parecido com ela. “Algo se passou comigo, sim, claro. Algo do mesmo gênero, do mesmo gênero que Christine”. Ela não havia contado sua história antes porque ela detesta ser objeto de “pena”. *Vu du ciel* seria não um livro para dar pena, mas um livro “de vitória” (idem).

Assim, Angot consegue, pela via do epitexto (a entrevista na televisão, num programa cultural que abre espaço para a fala dos escritores), referendar o caráter autobiográfico da história que conta no romance. “Eu consegui expressá-lo. Christine, no livro, consegue se expressar pelo olhar de Séverine” (idem). De forma performática, Angot usa a terceira pessoa para se referir à Christine do romance³⁷⁵, rebatendo o caráter tabu de falar do próprio abuso. “Eu conto a todo mundo porque acho normal” (idem).

Vide o excerto abaixo, de uma reportagem dedicada à autora, que fala da violência de seu estilo que substitui a violência na própria autora e no qual Angot diz: “Muitos amigos ficaram surpresos pela crueza do meu estilo. Mas essa violência, eu a tenho em mim, ele se explica a partir das violências que eu conheci e das quais me recuso a falar”. Depois de *Vu du ciel*, diz o texto, seu pai a renegou. Diz a autora do texto: “Para escrever, Christine Angot parte sempre da realidade”. Grandiloquente,

³⁷³ Ela segue na fala: “Par rapport à un viol, il y a deux attitudes possibles: refuser de regarder l'horreur ou l'affronter. La compassion de Christine pour Séverine est sans doute malsaine parce qu'elle est faite de fascination. Mais je préfère cette attitude au rejet. Mon livre cherche à redonner à Séverine le respect qu'elle mérite”. “Premier roman”. *Sud-Ouest Dimanche*, 25 de março de 1990.

³⁷⁴ A entrevista faz parte do acervo do INA, consultável *in loco* no IMEC.

³⁷⁵ “En tout cas elle n'a pas dit non. Et elle aurait peut-être pu parce qu'elle était plus âgée... en tout cas elle n'est pas morte” (idem).

segue o texto, Angot afirma: “a literatura é bem mais importante que a vida!”³⁷⁶. Angot não apenas reafirma a natureza autobiográfica originária de seu romance como inicia sua defesa ontológica do literário.

Mais importante, porém, é pensar como funcionava (à época) a circulação de obras literárias e suas críticas nessa rede de discursos que compõe o campo. Entre os lançamentos pelas editoras, a exposição de tais obras e seus autores na televisão e as críticas na mídia impressa existe (na França, no microcosmo francês) uma triangulação intrínseca, vital para lançar um escritor novato, mais ainda do que para referendar a relevância de um autor conhecido³⁷⁷. Assim, jornais e revistas publicam sínteses dos programas por vir nos canais televisivos, pondo em marcha um mecanismo de retroalimentação – se está na televisão, a obra (e o autor) será elencada na sinopse e logo merece ser analisada e resenhada no jornal/revista que publicam tal sinopse –, sobretudo se, após a veiculação houver algum escândalo ou algum momento de catarse ou êxtase³⁷⁸. Ao conseguir espaço no programa, Angot apareceu em todos os meios da imprensa, seja como resenha do livro feita por um crítico de rubrica, seja apenas como sinopse na grade de programas televisivos voltados à cultura – tradição na França.

³⁷⁶ O texto segue caracterizando a autora, explicando sua vida de escritora, referendando, assim, o tema central da tese de Lahire sobre a dupla vida dos escritores. “Cette ex-étudiante en droit au visage lisse, qui travailla quelque mois chez un avocat, vit à Nice avec son mari, professeur d'anglais à la fac. D'un commun accord, ils ont décidé de permettre à Christine de s'adonner pleinement à son vice: l'écriture. Depuis l'âge de 23 ans, elle a donc rédigé deux romans, jamais publiés, puis ‘Vu du ciel’. Christine Angot est entrée en écriture comme on entre en religion. Vu du ciel, on a une claire idée de l'enfer”. Tredez, Florence. TF1, 22H10. EX-LIBRIS. “Christine Angot a transformé ses souffrances en violences”. *France-Soir* - 1.3.90.

³⁷⁷ Em entrevista ao *Journal du Dimanche*, PPDA diz que *Vu du ciel* é “o acontecimento da primavera”. Fica claro, na sequência de pequenas resenhas que surgem na esteira da aparição de Angot no programa, o quanto ele foi seu pontapé inicial para poder indissociar vida e escrita como projeto literário. Vide as sinopses publicadas à época, recolhidas por mim no Fonds Angot, no IMEC: 1) *Télérama*, 1.3.90, TF1 22.10, EX-LIBRIS: “Expliquez-moi: Christine Angot, pour ‘vu du ciel’ (l'Arpenteur). Un étrange roman, où une enfant morte à la suite de sévices sexuels devient l'ange gardien d'une jeune fille”; 2) *Télé - 7 - jours* - 1.3.90, UNE ÉMISSION DE PATRICK POIVRE D'ARVOIR, EX-LIBRIS: “Christine Angot, pour ‘Vu du ciel’ (l'Arpenteur). Ce premier roman de Christine Angot est une histoire fantastique: une gamine morte à la suite de sévices sexuels devient l'ange gardien d'une jeune fille bouleversée par ce drame...”; 3) *Télé - Star*, 1.3.90, 22.10, Ex-libris, Magazine littéraire de Patrick Poivre d'Arvoir, L'amour au féminin: “Christine Angot, pour ‘Vu du ciel’ (l'Arpenteur). Premier roman, cette histoire fantastique est celle d'une gamine, morte à la suite de sévices sexuels devient l'ange gardien d'une jeune fille obsédée par le drame”; 4) *Télé-loisir*, 1.3.90, Christine Angot, auteur de ‘Vu du ciel’ (l'Arpenteur): “Cette histoire fantastique se déroule sur deux plans – terre et ciel –, au risque de courts-circuits foudroyants”; 5) *T.V. Magazine - Le Figaro*, 1.3.90, 22.10, EX-LIBRIS, Présentation: Patrick Poivre d'Arvoir, Thème: “L'amour au féminin”, Explique-moi: “Premier roman de Christine Angot, ‘Vu du ciel’ (l'Arpenteur) est le coup de coeur de P.P.D.A.”; 6) *Télé - Poche*, 1.3.90, 22.10, Ex-Libris, L'AMOUR AU FÉMININ, Christine Angot: “‘Vu du ciel’ (l'Arpenteur). Morte après avoir subi des sévices sexuels, une fillette devient l'ange gardien d'une jeune fille obsédée par son histoire. Un premier roman singulier dans écriture comme dans le choix du sujet”.

³⁷⁸ O livro foi publicado em 23 de janeiro de 1990. Ao menos na lista de clipping encontrado no *Fonds Christine Angot*, no IMEC, apenas uma crítica é anterior ao dia 1 de março, data do *Ex-Libris*.

A autopublicização não pararia por aí: já no ano seguinte, Angot faria seu *début* como escritora midiática no *Festival du premier roman*, na Savoia, onde participou de leituras públicas, debates, conheceu fãs, falou de sua história pessoal e de seu romance, recebeu críticas duras e outras elogiosas... enfim, “encarnou” o papel de escritora, na exata acepção de Meizoz (2014)³⁷⁹. Vide o trecho de um jornal a respeito de uma leitura pública organizada em torno de Angot e *Vu du ciel*, evento que é aqui batizado de “O caso Angot” e conta como a autora foi interrogada “no sentido quase policial do termo”, elogia sua coragem em expor “a veracidade, para não dizer o vivido do termo”, ironiza os homens leitores que se sentem “literalmente agredidos” por esse “pedacinho de mulher e de romance”, cujo “odor sulfuroso” lhes é insuportável³⁸⁰.

Já com o primeiro livro, Angot consegue mesclar duas facetas desse sistema de espetacularização: a máquina de criar polêmicas e a presença física do escritor, na lógica do *The artist is here*³⁸¹. Um ano após publicar *Vu du ciel*, Angot já anunciava um ateliê de escrita em Nice³⁸². Parece claro que, já de saída, Angot manifestava toda a engenharia performática possível ao metiê no qual ingressava, todo o dispositivo de práticas ligadas à escritura³⁸³. Ela ainda não detinha os meios, talvez, para perverter o jogo, na dimensão de Lahire, e se reapropriar das regras desse jogo. Mas seguiu passo a passo uma receita permitida pelo gênero autoficcional, dentro do sistema francês, para efetivar a entrada de sua literatura no *mainstream* midiático.

2.1.2 Léonore toujours: criação do topos autoficcional “incesto”, formalização de sua gramática autobiografemática e do vampirismo escancarado

O terceiro romance de Angot, *Léonore toujours* (1993), mostra que *Vu du ciel* anunciava um projeto literário³⁸⁴, o da escrita que tenta esgotar a possibilidade de dizer-

³⁷⁹ “Au cours de ces *activités*, les auteurs incarnent leurs écrits, qu’il s’agisse de les promouvoir et/ou de les performer” (Meizoz, 2005).

³⁸⁰ “Odeurs de souffre et de papier: le festival du premier roman... chapitre deux...”. *Le dauphiné*, sábado 20 de abril de 1991.

³⁸¹ Angot logo levará suas leituras públicas, de bibliotecas e festivais, para o teatro, focando uma espécie de sacralização da voz do escritor, transformando tais leituras em uma verdadeira liturgia de sua prática de escritura literária. O Théâtre de la Coline será exatamente esse lugar sagrado, onde ela poderá ler sua literatura encenando-a.

³⁸² O anúncio consta do fundo do IMEC, guardado pela própria autora.

³⁸³ Nos capítulos seguintes, voltarei com mais precisão ao lugar desses elementos autofissionais (a cenografia autorial, o caráter performático, a encarnação do autor presencial em suas práticas literárias “fora do texto”, etc.), conforme eles ganharem corpo e especificidade na trajetória de Angot.

³⁸⁴ Em *Not to be*, segundo livro da autora publicado em 1991 pela mesma Gallimard, pode-se perceber o que pareceria uma mudança de percurso. A voz, o estilo, são os mesmos. Mas é um homem qualquer, doente, acamado, quem narra o livro de seus dias finais. Mas o segundo romance é apenas um sobressalto

se como ser real, testando os limites do dizível em literatura. O livro começa assim: “Segunda, 8 de março. Eu dei a vida. Isso me matou, eu havia apenas uma. Eu não escrevo mais. Desde hoje. Isso, isso não se chama escrever, isso se chama marcar [*marquer*]. Eu marcarei todo dia algo sobre ela, ao menos uma linha. Só existe ela” (p. 11). Ela, a filha que a matou, “ela se chama Léonore” (idem).

O leitor logo sabe que a narradora é uma escritora que teve uma filha chamada Léonore e que sofreu um incesto (p. 15) por parte do próprio pai (p. 16). A história antevista em *Vu du ciel* pelo prisma de um personagem em terceira pessoa, Christine, aqui é escancarada pela primeira pessoa homônima³⁸⁵. Ela chega a falar da filha como um projeto de escrita, no que tece uma filiação direta (genérica, inclusive), mais uma vez, com Guibert: “Eu quero fazer exatamente como Hervé Guibert com a AIDS. Mas eu, com Léonore” (p. 18). Ele morreu disso, segue a narradora, mas foi “a partir daí”, da doença, que ele pôde escrever, “e até a morte. Ele só falou disso, a AIDS. Isso certamente o prolongou, fez com que ele suportasse um pouco mais. Eu faço o mesmo com Léonore a partir de hoje” (idem). E ela também o fará até sua morte (idem).

A prova da filiação genérica é que Angot passa a fazer uso do expediente guibertiano. Primeiro, a própria lógica de filiação³⁸⁶ é um procedimento típico de Guibert, que o promovia às claras, e não apenas por meio do intertexto – do pastiche. Assim, no primeiro livro em que a homonímia se casa perfeitamente com sua voz (seu estilo na escrita, a enunciação cristalina), Angot o faz sob o signo de uma filiação literária. Segundo, a lógica da exposição de seu entorno (parentes, amigos) fica óbvia: Angot vai usar a filha como matriz para a escrita de um livro, anunciando, além disso, que toda sua literatura verteria dela³⁸⁷. Ela falará igualmente de Claude, o marido (agora com o nome real), e manterá o uso do nome do pai, já anunciado no primeiro livro.

Terceiro, a narradora Christine passa a transcrever trechos de um caderno de notas (*calepin*) do marido, Claude, que entra assim no mesmo procedimento de pilhagem biográfica cotidiana. Em caráter prescritivo, como delineando um projeto literário, ela diz: “Todo dia, ao mesmo tempo que com Léonore, marcar algo sobre ele.

na carreira inteira de Angot. Pergunta a ser feita: seria este um dos dois romances realizados antes de *Vu du ciel* e nunca publicados, mencionados por Angot em entrevista?

³⁸⁵ Seu marido se chama Claude (idem). A narradora fala em escrever, em parar de escrever, do incesto, do abuso paterno e do desejo por quem amamos, os filhos.

³⁸⁶ Que em Guibert ganhava contornos de contaminação e sujeição, caso da “metástase bernhardiana”.

³⁸⁷ Uma foto de Léonore bebê cobre a capa da versão de bolso de *Léonore, toujours*. Trata-se de intermedialidade na origem dos personagens, algo que Guibert fez com maestria por ser fotógrafo.

É fácil, ele me deu um caderno com suas ideias. Vou me servir delas” (p. 25)³⁸⁸. Afinal, ela tem acesso cotidiano a tal fonte de material biográfico. “Eu o leio regularmente, o caderno dele” (p. 32).

Assim, ela passa a trair sua confiança, ao expor sua intimidade de forma humilhante: a falta de carinho sexual constitui uma “passagem forte”, que ela decide transcrever “para mim”, assim como por ele, “quando eu o faço ler” (p. 54). Transcrevo o trecho original para que se perceba como a escrita de Angot absorve o texto do outro de forma sutil, sem dedos.

J'ouvre le calepin, “le temps passe lentement. Légère déception, les journées sont moins remplies, moins excitantes que prévues. Christine est très fatiguée. Ce sont les soirées surtout que je regrette. (...) Jamais de caresses de mon corps, sexuelle surtout. (...) J'ai un peu peur car j'ai besoin de sensualité et de féminité. Je sais pourquoi tu es ainsi, Christine, mais vas-tu changer un jour? J'ai trente et un ans et l'impression que mon corps s'étiolle”. **Ça devait être l'été 85. J'ai recopié entièrement ce passage poignant. Pour moi. Pour Claude quand je lui ferai lire, et pour... non, pas pour Léonore, jamais** (pp. 54-55).

Angot efetua um procedimento semelhante, mas invertido, em relação ao diário de Guibert. Se, no primeiro caso, era o autor-narrador que oferecia seu espaço de escritura ao amante, para que ele controlasse sua vida e sua escrita, visitando tal espaço como bem lhe conviesse, aqui é Angot que se assenhora do espaço de escrita (íntima, ainda não literária) de seu marido, vampirizando-o em prol da sua própria escritura. E, como Guibert, ela o faz de forma escancarada: ela deixa clara a expropriação, a origem do material biográfico, o procedimento de transcrição³⁸⁹.

Vide o trecho em que ela começa a contar o abuso sofrido de um amigo de sua mãe, aos 16 anos: “Agora algo grave. Após anos, eu penso nisso, eu me digo: ‘um dia vou escrever sobre esse negócio [*ce truc-là*] e eu não o faço. Em *Vu du ciel*, isso bem poderia ter se integrado” (pp. 73-74). Mas o tema lhe foge das mãos. “Cada vez que eu escrevo a respeito eu apago essa coisa” (idem). “*Ce truc-là*”, esse tema de que Angot desvendara apenas a generalidade, como a ponta de um iceberg, serve de estratégia de criação de suspense – como Guibert fizera com sua AIDS. A sensação, para o leitor, é

³⁸⁸ Ela passa a enxertar tais entradas do caderno-diário no romance. Vide o trecho: “En 80, rencontre de Christine, le 15 décembre. À Noël on ne se s’est rien offert... ‘Il a écrit ce qu’on s’offrait’” (pp. 25-26) ou o trecho seguinte: “Aujourd’hui, jour de Saint-Claude, j’ai envie de connaître l’empereur Claude. Confiant cela à Christine, elle s’étonne que je m’aime tant. Mis qui donc le ferait mieux?” (p. 32).

³⁸⁹ O nome dos editores reais que trabalharam com Angot, autora, vão surgindo. Gérard Bourgadier (p. 49), por exemplo: “Claude est sorti. (...) J’ouvre son calepin. ‘Vendredi 17 mars: hier, jeudi 16 mars 89, coup de fil de Christine vers 10h30 au labo de la fac, ça y est. Bourgadier a dit: travail magnifique, elle va être publiée. Il ne manque plus que le feu vert d’Antoine Gallimard’.” (p. 64).

a de ver nascer e se desenvolver não apenas o personagem do bebê, Léonore, mas o próprio livro, que brota, dia após dia, das notas desse diário de escrita.

Esse livro é alimentado pela vida da narradora (aqui confundida com a autora) em seu seio familiar. Até que a relação entre o incesto com o pai, o nascimento da filha e a escrita do livro em primeira pessoa ganhe um sentido claro.

Maintenant elle y est. Ces pages la détruisent mais qu'est-ce que j'y peut?
Mon père il bandait, qu'est-ce qu'il y pouvait? Pardon pour l'amalgame, faux e exagérée, Je n'y peux rien. Il faut que j'écrive ce livre (p. 64, grifos meus).

Escrever o livro sobre sua vida como escritora que deu à luz uma menina é reescrever sua história de abuso sexual. Uma intimidade que ganha mais vida quando ela questiona sua honestidade como escritora: “Agora devo confessar algo. Eu menti. Eu recopiei um poema de *Impressions du Sud*, revista desconhecida, e disse que era meu. Os escritos pessoais, espera-se que um dia alguém os encontre, então eu menti” (pp. 79-80). O jogo com o leitor a respeito do estatuto ficcional da obra em mãos vai sendo tecido passo a passo. Esse livro, “escrito íntimo” que espera ser encontrado e lido, e que vai trazer à tona, mostrar ao mundo, a verdade da vida de Angot, é mencionado a todo momento. Em seguida, o nome (igual ao) do irmão por parte de pai³⁹⁰, Pierre³⁹¹, é citado, pouco antes de o livro ganhar seu nome definitivo. “Tive ainda outras ideias. Entre elas, um título, *Léonore toujours*” (p. 97).

A transparência no método de escrita vem, como vinha em Guibert, junto da materialidade do ato de escrever. “Eu vou lá. Ela acordou, são seis horas” (p. 55). Ela fala, claro, da filha bebê, que interrompe sua escrita enquanto a alimenta. “Eu esquentei a mamadeira, porque o estômago de Léonore esperava. Depois, vim digitar” (p. 63)³⁹². O leitor consegue materializar a cena da escritora que vampiriza o material do ser amado, o caderninho íntimo, trancrevendo-o em sua máquina, de noite, enquanto seu bebê a acorda e a escrita se interrompe³⁹³.

³⁹⁰ A informação se encontra na biografia oferecida no site oficial da autora. Ver: <http://www.christineangot.com/biographie>.

³⁹¹ “Hier, Pierre m'a dit au téléphone ‘quand on lit tes livres, qu'on voit les thèmes, on comprend que tu as un héritage lourd à porter’” (p. 131).

³⁹² O topos do martírio da escrita vai se insinuando: “Mais Léonore m'aimera plus encore. On aura la littérature tous le deux. Quand je lis, elle m'arrache mes livres. Elle en a à elle, elle veut les miens. J'ai arrêté d'écrire à cause d'elle, des romans je veux dire. Oh! je ne regrette pas. C'est une activité pour des gens sans enfant, prêts au suicide” (p. 63).

³⁹³ Exatamente o mesmo procedimento executado por Guibert.

As notas servem como colagem, intertexto que dá voz ao personagem do marido, oferecendo ao leitor um acesso privilegiado à intimidade interdita de um terceiro que é, dentro do jogo, alguém real. É um documento que, a partir das referências autoficcionais (homonímia, metaescrita, o nome das obras, datas e referências geográficas, a profissão da narradora, sua descrição física, etc.), ganha certo estatuto de discurso real, suplemento de verdade.

Interessante perceber também como se constrói o diálogo entre as notas da narradora Christine Angot em seu diário com as notas de Claude em seu caderno, visto que ambos tratam de temporalidades distintas. A voz de Angot anota seu presente que é também do livro, instantâneo; Claude se refere a um passado muitas vezes desconhecido³⁹⁴. Como no trecho abaixo, onde cada um está falando de uma obra diferente, de um momento no tempo distinto:

Tout à l'heure, ensemble on ira poster à Gérard tout jusqu'à hier, cinquante-cinq pages. Dans le carnet je tombe sur le 10 juillet: "Voilà, c'est arrivé, c'est non pour Christine, mais dans la foulée c'est l'avalanche de compliments et d'encouragements de Pascal Quignard. (...) Visite triomphante de Christine à Paris avec Bourgadier. Je suis sûr de sa réussite. C'est lui qui la publiera" (pp. 116-117, grifos meus).

Essas “cinquenta páginas” que a narradora e seu marido irão entregar ao editor Gerard Bourgadier fazem parte de um manuscrito (ou datiloscrito) que, tecnicamente, refere-se ao que o leitor teria em mãos na hora que lê. Materialidade, transparência, espaço de escritura, intertextualidade, Angot abre com o leitor um canal de intimidade. Fenômeno que ganha o ápice quando ela transcreve uma carta do editor, onde ele comenta o seu livro e as notas do marido (*carnet*) dentro do romance, jogo de referências que concretiza para o leitor a certeza de um acesso à vida da escritora, à feitura do livro, sua gênese e explanação. “Gérard acaba de me ligar, ele me disse ‘não sei se você vai querer publicar...’ e depois ‘o caderno é genial’” (p. 119).

É quando surge no romance uma voz mais claramente ligada à autoria, à homonímia, voz que alimenta um discurso metacrítico autorreferente, que pensa o futuro em potência de um projeto literário em plena expansão – e mais, como fotografando o momento de inflexão, de radicalização da escrita de si em Angot: “Às vezes eu me digo ‘Léonore não é o tema de tudo isso’. É, no máximo, o pretexto. Eu

³⁹⁴ Num dos trechos do *calepin*, o próprio Claude menciona o texto, o que parece trazer uma espécie de *mise-en-abyme* estatutária: “La soirée a commencé doucement, et puis vers onze heures j'ai commencé à lui lire quelques pages de ce carnet... Ça nous a emmenés en rires et en émotion, jusqu'à minuit. On s'est couchés tout heureux” (p. 136).

sempre tive necessidade de apoiar minha imaginação em personagens reais, mas eu nunca os descrevi, eram sempre personagens inventados” (p. 122). Enxertar Léonore em sua escrita, “num universo de convenção, no caso, o diário” (idem), integrar “a verdadeira Léonore nessas páginas” seria um procedimento que não se sustentaria. “Mas eu o faço mesmo assim”, diz ela. “Eu imagino toda uma vida, a sua, em um livro. Será talvez apenas um pálido reflexo da verdade, mas é isso ou nada” (p. 123).

Finalmente, o que soa como mea-culpa ficcional, ganha vida: os personagens do livro, homônimos aos da vida real da autora, ganham aqui um estatuto duvidoso: eles seriam inventados, ficcionais, dotados de uma convenção literária ficcional, graças à incompetência da autora em conseguir pintá-los fidedignamente. A intenção é trazer o real total para o livro, mais isso seria impossível. Ainda assim, ela (esse personagem-narrador de uma escritora chamada C. Angot, que escreve um livro chamado *Léonore toujours*, que será, de fato publicado) tenta, mesmo que seja para alcançar apenas “um pálido reflexo da verdade” (p. 123).

Por outro lado, o jogo se complexifica quando o próprio estatuto do texto final, material, ao qual o romance se relaciona, é colocado em dúvida pelo diálogo entre autora (no romance, a autora do livro) e seu editor: “Eu sei agora que essa espécie de diário será publicado. Gérard leu apenas as primeiras cinquenta e seis páginas, mas ele pensa que isso pode interessar. Ele diz ‘claro que vamos chamá-lo de romance’” (p. 132). Nem Guibert havia deixado tão clara sua relação com os editores, o que não deixa de ser um dos aspectos do complexo processo de escritura de um romance, sobretudo quando envolve possíveis interdições de cunho ético ou legal.

Um estatuto que parece ficar claro no trecho seguinte, quando a narradora manifesta que toda a intimidade oferecida ao leitor deve permanecer presa ao livro, jamais sair dele. Mais ou menos o impossível, ou o oposto do sentido da literatura para Ricoeur, quando este pensa a refiguração da experiência da leitura. Para Angot, o que é dito no romance fica no romance. “Evidente que tudo é verdade. Íntimo. Eu decidi publicar mas isso segue sendo verdadeiro” (p. 137). Ela fala de um ato sexual na praça Garibaldi no livro, e não há problema nisso. Fechado o livro, porém, não se fala mais nisso. “Entre você e eu é feito para ser lido. Mas o primeiro que me disser ‘então essa transa na praça Garibaldi’, eu o mato” (idem).

Assim, o autor-narrador-protagonista, que se desenhava com tanta clareza nesse livro, que explicitou as engrenagens de seu processo de criação e a origem de seus

materiais biográficos (reais) já começa a desenhar sua ontologia literária: o que se pode ou deve fazer em literatura, como e porquê. Tudo pode ser dito, e tudo é oriundo do real, mas desde que o livro se feche e termine a leitura, esse leitor (que ela aborda diretamente, numa enunciação bastante agressiva, pelo *vous*) não tem o direito de trazer sua vida à baila fora do livro. Ela o mataria – agressividade que já delineia a postura literária que será assumida nos próximos livros.

Curiosamente, Angot recebe menos espaço na crítica com esse romance (publicado igualmente pela coleção “L'arpenreur” da *Gallimard*) do que com *Vu du ciel*. Não há, por exemplo, crítica no *Le Monde* ou no *Le Figaro*³⁹⁵. Na revista *Art Press*³⁹⁶, a crítica entende que o diário de Léonore se transforma em pretexto para expiar traumas inauditos, como o incesto, mas assume que “as violências mais insuportáveis não são aqui nada além de ficção”. No *L'événement du jeudi*, a crítica sugere que Angot é “boicotada” pelos temas de seus livros, diz que sua escritura é “feminina” e que, “apesar de tudo, o livro é um romance”³⁹⁷. Talvez se trate mesmo de um boicote – a própria Gallimard deixará de publicar Angot, dada a insistência da autora no tema do incesto. Angot, porém, aprenderá rápido a contornar as regras do jogo literário, como veremos a seguir, e justamente no momento em que o sistema lhe diz “não”.

2.2. A imprensa como espaço de construção do literário

A leitura cronológica das obras de Angot mostra como sua literatura se constrói a partir da oposição, da *contrainte*, do limite. Uma literatura que se apresenta como monológica em grande medida, mas funciona como diálogo (às vezes aos berros) com um outro que a censura. Desde o início, Angot vai se apoiar nas negativas (regras e proibições oriundas do sistema literário) para criar sua própria literatura.

A imprensa, pela via da crítica à autoria e à obra, será seu espaço ideal de criação. Tematizada como acerto de contas, mas também como defesa do método e libelo anticensura, a imprensa se tornará seu material favorito para uma provocação de ordem ética e estética e para a defesa ontológica de sua escrita como processo. O mesmo será feito em relação ao universo editorial de forma mais específica (incluindo seus próprios editores, advogados, etc.) e à recepção dos leitores de forma geral.

³⁹⁵ Além de me basear no fundo do IMEC, fiz pesquisas na base de dados de alguns grandes jornais.

³⁹⁶ Cane, Cécile. “Sem título”, n. 190, abril de 1994.

³⁹⁷ Grosjean, Blandine. “Osez lire Christine Angot!” *L'événement du jeudi*, 26 de maio de 1994.

Sem um inimigo, a voz de Angot fica presa à página branca – ela própria o afirma. É por meio do espaço de enfrentamento institucional (voltado a figuras reais, expostas em sua sanha dialógica vista como moralizadora) que Angot construirá sua postura, sua cenografia e seu espaço literário. Com *Interview*, com a desconstrução da figura composta pela imprensa, Angot inaugura uma série de romances nos quais a imprensa servirá de espaço de escritura privilegiado, processo que ganhará contornos dramáticos com *L'inceste* e chegará ao paroxismo de *Quitter la ville*.

2.2.1 Interview, a imprensa tragada pelo discurso autoficcional;

Quando Angot publica *Interview* (1995), para o leitor, já está construída sua figura autoral-narrativa, sua voz que conta uma história reconhecível, o tema da escrita confessional, do incesto, da família, da vida privada transformada em literatura em devir. Um estado de coisas está colocado, no qual o leitor sabe quem diz eu, quem narra, o que narra e, até, por que narra. Se, como disse acima, a imprensa decidiu em grande medida ignorar *Léonore toujours*, agora é justamente a imprensa, seu modo de submeter a literatura à biografia do autor, de indissociar vida e obra, de sociologizar e psicologizar, digamos, a literatura, que Angot usará como tema.

Em *Interview*, cuja dedicatória é “à ma belle Léonore”, a primeira palavra do texto é “eu” (*je*). “Eu voltei da Itália em janeiro, eu fiz uma entrevista em fevereiro, eu a conto a vocês” (p. 9). Ela não menciona para qual jornal, mas diz que a entrevista nunca saiu. “Por que, não importa. Foi desagradável. Na minha memória, porém, ela está gravada, eu quero escrevê-la” (idem). Afinal, tudo o que se grava na memória, ela precisa escrever. Não só o postulado do acesso à escrita da experiência vivida *in natura* já se mostra, como uma das frentes de batalha da escrita de Angot ganha vida: a luta fratricida com a crítica, a imprensa, a mídia.

O estilo narrativo está, aqui, plenamente desenvolvido. Angot (a narradora, até aqui ainda não mencionada, mas que sentimos ser a mesma do livro anterior³⁹⁸) fala diretamente ao leitor, dialoga com ele, debate. “Eu sei o que vocês vão insinuar”, diz a narradora, colocando o leitor na posição de testemunha, cúmplice, juiz. “Que eu poderia ter recusado. Mas o desejo de todo escritor é que vocês nos leiam. Nós precisamos da imprensa. Por ela nós seríamos dispostos a nos prostituir” (idem). O tema do livro é,

³⁹⁸ Na página seguinte surgem as referências cabais: “Claude, Léonore, moi, on était un belle famille” (p. 10). O contexto e a chave de leitura estão dados.

então, a relação abusiva (incestuosa), entre literatura e imprensa – algo que Angot trabalha de forma interessante, recriando uma *mise-en-scène* na qual o papel de ambos os lados se mostra contaminado pela engenharia do sistema literário.

No capítulo seguinte, surge um exercício de estilo peculiar. A entrevista é transcrita como um fluxo caudaloso de perguntas sem resposta:

Vous aviez quel âge? Ça a duré combien de temps? De quand à quand exactement? Y a-t-il eu des reprises? Étiez-vous surprise? A-t-on des traces? De quel type? Vous faites allusion à quelle partie du corps exactement? Vous êtes tombée amoureuse? Quel sentiment? Vous habitez quelle ville? Venait-il à Reims ou alliez-vous à Strasbourg? Vous n'aviez évidemment pas de voiture. Votre mère vous laissait-elle? Eh oui, bien sûr (p. 11).

O trecho citado jaz na quarta capa. Assim, desde o início, antes de abrir o romance, o leitor se sente bombardeado. “Você se sente culpada? Sua escrita foi influenciada por isso? Você teria escrito sem isso? Teria escrito a mesma coisa? Você pensa que todas as mulheres se recuperam disso como você? Você tem vontade de dizer algo mais? Você quer um chá?” (idem). Angot dissecava a entrevista elencando as frases em sequência, dando o mesmo peso à pergunta sobre os “traços” do coito e ao oferecimento banal do chá. Mas o texto logo ganha a voz de Angot, que se entremeia à da jornalista, mesclando ordem direta e indireta, interrogação e afirmação³⁹⁹.

É assim que o caráter dialógico do texto, como uma análise da experiência, dotada também de violência, é transcrito ao leitor, não como um simples relato, mas como experiência vivida em primeira mão, compartilhada no presente do texto. “Ela não está nem aí” (p.15), diz a narradora. “Que se veja bem no meu livro, que se veja bem. E que isso, além de tudo, é de uma violência física” (idem).

A partir daqui, sabe-se que a história do incesto (que Angot tateara em *Vu du ciel* e esclarecera em *Léonore, toujours*) causou uma reação (curiosamente, a parca repercussão do livro anterior se traduz, aqui, numa entrevista que nunca ocorreu). A sensação, para o leitor, é de estar com Angot, na poltrona menos confortável, assistindo de camarote ao enfrentamento da autora-narradora-personagem com a jornalista: ela conta a violência sofrida, no romance, depois a justifica perante a sociedade, traduzida pela imprensa. “Eu sei, já faz cinco páginas, mas eu ainda não terminei” (p. 17). Foram

³⁹⁹ “Elle me demande si nous avons un dialogue. Elle veut savoir comment c'était la toute première fois. Vous vous êtes dit ‘voilà c'est ton père’? Si je posais de questions à ma mère, elle veut le savoir. Mais sobre. Si j'étais à la recherche d'un père. Si je suis tombée amoureuse. Si ce fut un choc. Vous vous dites "je le trouve séduisant"? Suis-je séduite par lui? Quel genre de fille j'étais à quatorze ans. Je suis en face et je réponds. Je ne suis pas à l'aise” (pp. 13-14).

três horas de entrevista, afinal. “Por favor. Eu quero que vocês leiam essas frases. Por favor” (idem). Não só Angot se dirige ao leitor, pedindo-lhe paciência: ela descortina, pela voz da jornalista, as críticas feitas à sua escrita⁴⁰⁰.

O texto mostra, pela sucessão ininterrupta de perguntas, ora sobre o incesto, ora sobre a literatura de Angot, ora sobre as férias na Sicília, ora sobre amenidades, como a busca por uma história pode ser desumanizante⁴⁰¹. E traz ainda uma espécie de prognóstico-receituário a partir do que diz a jornalista: “Que tudo isso, eu devia escrevê-lo cruamente, de fato, para nunca mais voltar a isso”, diz a jornalista. Pois ela poderia, assim, sugere a interlocutora, passar a outro tema. “Se eu não temo me fechar nesse tema? Se não temo que me cataloguem? Ou o contrário, explorar o filão” (p. 32).

O livro entremeia capítulos narrados em primeira pessoa (boa parte do livro dá espaço à rotina familiar de Angot⁴⁰², ao marido, à filha, às férias felizes) com memórias da narradora, e capítulos onde a entrevista se desenrola em vozes diversas⁴⁰³. É quando a temporalidade da narrativa se explicita. A viagem à Sicília tem uma razão: entender um mito e dele extrair um romance por comparação⁴⁰⁴. O romance, o leitor logo compreende, surge quando, retornando da viagem, ela é confrontada com a entrevista, quando é novamente estuprada pela curiosidade mórbida sobre seu estupro.

J'étais partie sur les traces de Sainte Christine, avec une bourse des Affaires Étrangères. Elle avait eu la révélation divine, et son père, païen, l'avait mise

⁴⁰⁰ Vide os trechos: “C'est mystérieux. Que mon écriture échappe aux codes. Qu'elle n'est soumise qu'à sa loi propre. Ouais, que c'est intimement lié. Que je ne suis pas un styliste véritable. Que je ne suis pas une femme de lettres en somme. Elle rit” (p. 18). E: “Si je transforme? Si j'en rajoute dans mes livres? Dans quelle mesure? De manière réaliste? Ouais, Ouais. Bien sûr, impossible à dire” (p. 23).

⁴⁰¹ Vide a forma como a entrevistadora tenta arrancar os detalhes sórdidos do incesto, reduzindo Angot a um personagem qualquer de entrevista jornalística: “Se sent-on sale? Se sent-on sale physiquement? Qu'on se douche après paraît-il. Qu'on se douche souvent. Obsessionnellement. Tous les parents, quels que soient les parents. Que l'autre jour Catherine Allégret le lui disait. Dans ce même fauteuil. Qu'elle a écrit un livre. Qu'heureusement pour elle, elle n'as pas eu ce genre de problème. Mais qu'elle a fait une psychanalyse aussi. Qu'on ne s'en sort pas” (p. 24). Angot descreve também a entrevistadora: ela usa a poltrona mais confortável, pois tem dores nas costas – ela a humaniza enquanto personagem. Ela é loira, tem olhos azuis-acinzentados, ri todo o tempo; ela também escreve um livro e as páginas com citações cobrem a parede do pequeno apartamento empoeirado (p. 25).

⁴⁰² Um exemplo: a mãe é tratada com amor. Ela nada poderia fazer. A história é insinuante: quando pequena, Christine dormia em um quarto, a mãe em outro, separadas por uma parede, na qual batiam, cada uma a seu turno, três batidinhas, para se dar boa noite. Se a mãe estava sempre no quarto ao lado de Christine, mais tarde, nas visitas do pai, por que ela nada dizia, por que não batia? O tema das batidas, da parede, dos quartos, vai e volta no romance e retorna em outros livros, como *Un amour impossible*.

⁴⁰³ Um dos personagens, logo, é a jornalista: ela não tem filhos, perdeu a mãe cedo, escreve um romance, explica como mobiliou o apartamento, usa vários cremes contra as sardas, ama a Sicília tanto quanto a narradora e conta suas viagens enquanto pergunta sobre incesto. Ao menos no nível diegético do enredo, ao buscar uma história em Angot, a jornalista se transforma em uma história.

⁴⁰⁴ É digno de nota o fato de Guibert ter escrito a maior parte de seus livros na Itália, na também idílica Ilha de Elba, que se transforma em cenário e corpo de boa parte de suas *nouvelles*. E também é digno de nota o fato de que Angot tenha obtido uma bolsa de estudos (como fez Guibert) para o mesmo país.

à la roue puis dans le feu. Il y avait un parallèle avec l'inceste, je trouvais. Ne serait-ce que le prénom Christine (p. 50).

O tema de Santa Cristina, que já aparecera antes, em *Vu du ciel*, é aqui retomado como um tema da vida que vira escrita: o martírio de Cristina, a santa, se assemelha ao martírio de Cristina, a escritora⁴⁰⁵. No mito, Cristina não afunda mesmo quando jogada ao mar com uma pedra amarrada ao pé, graças ao poder de Cristo. Mas termina morta após ser atirada ao fogo, às víboras e receber duas flechadas no coração. No texto de Angot, é a repetição que faz o tema ganhar vida. Ela se vê como uma mártir, atacada pelo conteúdo e pela forma das perguntas que não cessam, que a ferem, que a violentam. “Você tinha que idade exatamente?” (p. 59). A pergunta, repetida uma e outra vez faz as vezes de uma torturante lembrança. “Quais são as provas? Você guarda traços?” (p. 60). E, de novo: “Toujours pas de thé?” (p. 79).

O trecho que segue dá uma noção de como o escritor pode ser tragado por uma máquina de extração de intimidades que reconstituirá, por sua vez, o conteúdo biográfico a explicar a literatura – maior medo do escritor, sobretudo do escritor que transcreve, de forma deliberada e transparente, sua vida para a literatura. Ao explicar como a entrevista é gravada, a jornalista a coloca como simples fonte de uma história:

Que c'est pratique ces petites machines. Que ça lui permet de m'écouter, au lieu d'être penchée sur ses genoux en train de noter. Même pour moi. Que c'est plus agréable. Qu'elle espère que la première moitié a été bien enregistrée. Qu'elle a eu une frayeur la dernière fois avec Catherine Allegret. Que le son était faible, faible. Qu'elle n'arrivait plus à décrypter. Que c'était seulement le début de la cassette, heureusement. Qu'elle est ravie. Que je précède les questions. Qu'en plus, ça sort organisé. Que son travail est fait. Qu'elle pourrait descendre au café du coin. Et me laisser seule, enregistrer. Qu'elle n'aura plus qu'à transcrire (p. 80).

Como veremos, é exatamente esse o método Angot: o vampirismo aplicado sem pudores a um projeto de tudo dizer. Aqui, porém, ela se vê na posição de quem é analisado, dissecado em vida. Para o leitor, esse processo ocorre quase “ao vivo”. O uso constante do “que” (forma simplificada de dizer “ela diz que, ela pergunta por que”, etc.) concede ao texto um ritmo frenético, prende o leitor na posição de quem é

⁴⁰⁵ “Christine, prenant des morceaux de sa chair, les jetait au visage de son père, lui disait "prends cela tyran, mange cette chair que tu as engendrée!" S'envoyer la chair à la gueule ne m'intéressait pas, moi. Je suis écrivain” (p. 57).

interrogado – exatamente o que Angot parece sentir desde que publicou sobre seu incesto em seu primeiro romance e dele falou de forma autobiográfica.

Mais à frente no livro, jornalista e escritora se encontram num café para almoçar. A primeira vai ao banheiro e a autora conta como pede papel e caneta ao garçom e decide escrever – escrever tudo aquilo que queria ter dito à jornalista, mas que não despertou o interesse desta última. Num longo trecho *italizado*, ela conta os sinais dessa espécie de parto iminente de uma escrita que surge dentro da escrita que até então acompanhávamos, escrita nova que se transforma em parte do livro. Falo em parto em duplo sentido, já que, da página 91 à 95, o texto *italizado* conta, em primeira pessoa, o parto de Léonore. Até que a jornalista retorna à mesa e, com ela, o mesmo tipo de pergunta de antes. Finda a entrevista, ainda durante o parto da história sobre o parto (as duas histórias, agora paralelas, juntas à própria escrita do livro, do parto do livro), o livro, material que o leitor está lendo, ganha vida própria – como se a escritura, em Angot, respondesse apenas a um impositivo maior⁴⁰⁶.

O trecho seguinte emula o modo formal da entrevista, mas a partir de Claude. O método inquisitorial é o mesmo. “O que se passou? Se ela gravava? Se ela anotava? Que tipo de mulher ela era? Se ela disse quando a entrevista vai sair” (p. 108). É Claude que a coloca contra a parede, seguindo o mesmo tipo de violência da jornalista. “Que eu devia ter ido embora”, segue o trecho, elencando as frases, extirpando sua condição de diálogo e transformando-as, mais uma vez, numa bateria de questões. “Quanto tempo durou? Que não é preciso chorar. Que o mundo exterior é assim. Que a violência começa desde que saímos de casa. Mas que não é preciso se arrepender. Que a entrevista vai sair e a imprensa é necessária” (p. 108). Angot expõe os mecanismos de produção textual que dão vida a um texto, seja ele jornalístico, literário, íntimo.

Mais tarde, ela conta que deu “essas páginas” ao marido para que ele lesse (p. 128). A referência é poderosa. É a história do livro em mãos contada em detalhes. “Essas páginas” foram oferecidas ao julgamento do marido, homem real, marido da autora – mais uma vez, a voz de Claude se confunde formalmente com a voz da jornalista, com a voz do voyeurismo mórbido, da curiosidade pelo tema (em francês, *sujet*), e não pelo sujeito que viveu a experiência.

⁴⁰⁶ O mesmo ocorre quando a narradora pega o metrô (ela chora) e o avião (segue chorando). Ela pede folhas à comissária e um novo trecho *italizado* narra o parto. No meio do trecho, sem *itálicos*, ela diz: “au retour de l'avion Claude m'a dit ‘ces pages sont moins bien que ce que tu fais d'habitude’. Je sais, mais ce sera comme ça ou pas du tout. Je ne suis pas une styliste véritable, je ne le deviendrai jamais. (...) C'est trop difficile mon sujet” (p. 102).

Que tout de même ça doit être gravé dans mon corps. Que c'est très curieux. Que pour lui c'est un mystère. (...) Si j'étais dupe quand il disait 'notre amour est merveilleux'. Si j'ai oublié. Ou alors pas du tout, si je donne l'impression seulement d'être remise sur pied (p. 128).

Angot busca contar a história que só ela viveu, única, então sua generalização, a transformação dessa vida em tema é um sofrimento – sobretudo quando lhe escapa das mãos o controle final sobre o que é dito. Até que, na página 129, no centro da folha, a ideia que cerca a recepção do livro ganha um aporte decisivo. “Eis o que eu proponho. Para os curiosos, seguem dez páginas autobiográficas. Para os que se incomodam com isso, rasguem-nas, eu os agradeço por isso. E, ao mesmo tempo... estou bem orgulhosa dessas páginas” (p. 129). O jogo que se instaura é a problematização do caráter dubio do estatuto do texto: até que ponto a voz anterior da narradora Christine Angot é a mesma dessa narradora que diz: “a partir de agora, o que segue é autobiográfico”? Antes não era? E como saber que agora será? Apenas porque a narradora disse? O jogo quebra mais uma regra do pacto, complica-se ainda mais.

Até que surge de chofre a narrativa detalhada do incesto⁴⁰⁷. A história, apenas antevista nos outros livros, em *Interview* será contada de forma bruta. Ela descreve o quarto amarelo, ela se furta de qualquer observação de ordem opinativa, ela apenas descreve. Angot está no quarto com o pai (sem a mãe) “e ele vem me dizer adeus no meu quarto de noite, ele me beija nos lábios. Eu tinha treze anos, eu recém-tinha menstruado pela primeira vez” (p. 131). O grau de detalhamento dos ambientes, realista, a ordem das ações, nada lembra o estilo físico, dolorido de Angot, como se ela houvesse decidido contar sua história como um terceiro, sem senti-la com as palavras. Como se, pela primeira e única vez, ao chamar o texto de autobiográfico, ela pudesse alcançar o tal distanciamento que lhe exigem a todo momento, nas críticas⁴⁰⁸.

C'était la première fois que j'embrassais un garçon dans la bouche. J'étais surprise par la salive, les dents et la grande ouverture. Quelques semaines après au téléphone il me dit qu'il m'aime. Qu'il ne peut rien contre ça, mais

⁴⁰⁷ Angot não conheceu o pai até a adolescência, a nova lei de 1972 permitia reconhecer um filho de outra relação. “Ma mère a téléphoné à mon père, qui habitait Strasbourg en Alsace. Il était d'accord, et aussi sa femme, d'un mariage postérieur à ma naissance. Ils avaient deux enfants, ils les ont toujours, Philippe et Muriel, Angot comme moi. J'ai changé de nom, jusqu'alors je m'appelais Schwartz comme ma mère. Je suis devenu Angot” (p. 130). Até que no verão de 72 ou 73 (ela não se lembra), ficou decidido que Christine e a mãe o visitariam em Strasbourg. “Pour le connaître” (idem).

⁴⁰⁸ Também ficarão claros os maiores motivos de frustração de Angot, a narradora dessa vida real. Primeiro, o descaso da polícia (no caso, da lei) em relação ao seu incesto. “Je ne me souviens plus dans le détail, ni du nom de l'hôtel, ni du nombre des fois, ni de quels gestes dans le détail. Quand j'ai voulu porter plainte l'année dernière, de toute façon l'action de la justice est éteinte” (pp. 132-133). Segundo, o fato de a mãe não ter percebido a situação e ajudado a resolvê-la, tema que será presente nos livros futuros e também tema central do último romance, *Un amour impossible*.

qui son sexe se dresse quand il entend ma voix. Je ne savais pas quoi répondre. J'ai déménagé, je me suis appelée Angot, on s'écrivait. Certains weekends, il venait me prendre à Reims en voiture. Et nous allions à l'hôtel. Un weekend de Pâques (moi qui adore cette fête) il s'est attaqué à mon sexe. Il m'a dit que je moulais, que ça voulait dire que j'aimais (p. 132).

Nas últimas páginas, temos o retorno da feitura do livro, da censura que envolve a tematização repetitiva e ostensiva do próprio incesto pela romancista, que será, isso também, tema desse e dos próximos romances. Ela conta dos problemas que teve com o editor a respeito do livro que estamos lendo – livro que começa com a entrevista e termina contando, da forma mais crua possível (como sugerira, afinal, a jornalista) sobre o incesto. “Ele recusou meu manuscrito porque ainda se tratava de incesto”, diz a narradora. “Ele me diz ‘haverá afastamento do público, já está tendo, o público se diz será ela capaz de escrever outra coisa?’” (p. 135)⁴⁰⁹.

Angot não deixa claro que o manuscrito em questão é o do próprio livro que está sendo lido pelo leitor, *Interview*. Mas faz uso de trechos reais, entre aspas, da carta que lhe foi enviada pelo editor supracitado⁴¹⁰. Fica claro como, para Angot (a do romance, a da vida real), poder falar mais uma vez e sempre que quiser do próprio incesto é um direito inalienável e se transforma, no âmbito da literatura, numa cruzada pessoal e pública. Nesse sentido, última página do livro é definidora:

Alors j'ai dit “cette fois ça sera dans le sexe”, j'ai proposé de moi-même. Et il y a eu autre fois, cette fois la dernière, à Nice. Dans une chambre au-dessus de Claude, qui nous a entendus, qui n'a rien dit de toute la nuit (de toute façon, pour une nuit de plus...) Et qui, le lendemain matin, m'a ouvert les bras. Et puis ça a été fini. Fini (p. 137).

⁴⁰⁹ A narradora se defende: a questão merece ser uma e outra vez repisada – ou contar a história das vítimas do nazismo uma vez já bastaria? (idem). “Eu não posso deixar de pensar em meu editor, e em vocês, enquanto pensam “não, mas ela voltou a isso, não pode ser” (p. 136).

⁴¹⁰ Vejamos, por exemplo, o trecho acima com a carta enviada pelo seu editor na *L'Arpenteur/Gallimard* (que publicara seus três primeiros romances): “Ma chère Christine, Vous êtes à un croisement. C'est ce que j'ai tenté de vous faire comprendre et qui a provoqué chez vous une réaction défit choqué. Je vais donc être clair. Vous avez fait une apparition sur la scène littéraire remarquée avec *Vu du ciel*. Vous vous êtes constitué à ce moment-là un noyau de lecteurs qui va se réduisant (1.486 ex, puis 782 ex, et enfin 732 ex. (retours à venir). C'est la réalité. **On observe l'avance d'une désaffection.** Pourquoi? Vous vous enfermez dans un univers réduit, obsessionnellement fixé sur l'inceste auquel on vous a maintenant identifiée. **Peut-elle écrire autre chose que ça? C'est la question posée à votre sujet par ceux qui vous suivent.** *Interview* risque de confirmer les doutes qui s'expriment à ce sujet. Vous devez un moment vous mettre à distance de ce narcissisme qui vous tient mais qui, aussi, vous fige et bien réfléchir à ce que vous allez devenir comme écrivain. Comme éditeur je suis partagé entre le désir de vous encourager (donc publier *Interview*) et celui de vous crier casse-cou! Je vous communique le rapport de lecture de quelqu'un que suit votre travail depuis le début. Il dit la vérité. Publier *Interview* serait de la complaisance à l'égard d'un auteur original mais qui (?) dans un ressassement où l'on risque de l'abandonner. Vous connaissez mon affection et mon intérêt. J'attends de vous Le livre que vous vous devez d'écrire. *Interview* n'est qu'un livre de plus. Sa publication risque de vous nuire. Mon rôle est de vous le dire. Mais je vous embrasse, Gérard” (grifos meus). A cópia da carta, assinada “Gérard”, com o brasão da “L'Arpenteur”, datada de 8.12.94, encontra-se no *Fonds Christine Angot* do IMEC.

Angot se utiliza do expediente do contato do escritor com a imprensa para, a partir desse embate (temático e formal) contar-se ao recontar seu incesto, objetivo final de sua escritura⁴¹¹. Entre o leitor e a narradora, entre o leitor e a autora, entre o leitor e essa história que se constrói em dois níveis, o imaginativo-ficcional e o real-biográfico, cria-se um campo de forças e saberes que é o espaço literário da autoficção⁴¹².

Para o *Le Monde* (por questões de espaço, me detenho apenas sobre essa crítica), a “vingança” da autora em relação ao trabalho redutor da imprensa rendeu um livro “engraçado e justo”:

Mais il est convenu que personne ne doit poser ces questions-là. Les livres n'existent, paraît-il, que si la presse s'en occupe. Il est donc recommandé de subir et de se taire. Une jeune romancière en a décidé autrement. *Après Vu du ciel, Not to be et Léonore toujours*, Christine Angot a voulu se venger et publie un quatrième récit tout simplement titré *Interview*.

Prova de que sua empreitada de conjurar a imprensa em sua relação com o literário funciona, Angot conseguiu, na crítica especializada, ecoar exatamente essa ideia. A narradora, que se chama Christine Angot, é escritora e publicara os livros da autora, constrói-se aqui como mártir – tal qual a Santa Cristina trazida para o texto. Em nome da literatura, ela “precisa da imprensa”, é censurada pelo editor por insistir num tema (o incesto) que aparentemente não rende mais vendas. Para vender, ela se subjugava a mais uma entrevista, ao pior do trabalho da imprensa. Uma relação que, como veremos a seguir, vai se complexificar e tencionar ainda mais, permitindo a Angot perverter finalmente as regras do jogo literário e se colocar como uma voz que deve ser ouvida em se tratando de literatura e, especificamente, autoficção.

2.2.2 *L'inceste*, o *coup de force* midiático de Angot

L'inceste é o oitavo livro de Angot e o primeiro que surge sem a rubrica “roman”. É também o livro definidor da carreira da escritora, não apenas por seu conteúdo e forma, mas pelo lançamento triunfal no meio midiático. É com esse livro que Angot exporta sua performance provocativa do livro para a televisão, obtendo um

⁴¹¹ Assim, o livro, forte, formalmente desafiador, consegue não apenas estabelecer uma série de diálogos em aberto (entre literatura e a crítica literária na imprensa, entre ética na vida e ética na criação literária), como oferece ao leitor todas as questões prementes de uma literatura que se separa do comum ao se manifestar como mais real – mais viva, sem limites.

⁴¹² Nenhum outro livro que se categoriza a partir desse rótulo parece oferecer tão bem uma experiência autoficcional – lembrando que Angot ainda não é a figura midiática que se criará a partir da publicação.

sucesso (de recepção, de público e vendas) que não fora possível antes. Vou analisar *L'inceste* em duas partes: primeiro, vou me deter sobre o romance propriamente dito⁴¹³. O que interessa, nessa questão, é ver a que ponto Angot utiliza suas estratégias de persuasão para levar o leitor a aderir à empreitada autoficcional. Num segundo momento, analisarei a recepção na imprensa, explicitando como o livro lançou Angot ao estrelato, nos moldes do que Guibert viveu com sua AIDS – não à toa, Angot começa o romance com uma alusão direta à estrutura textual de *À l'ami*⁴¹⁴. *L'inceste* tornará Angot uma escritora do *mainstream*, traduzida em diversas línguas, voz a ser ouvida sobre diversos temas, detentora de colunas em revistas e *habituée* da televisão. Com ele, a autora altera sua pertinência no jogo literário. E cria suas próprias regras.

Começemos pela primeira frase do romance. “Eu fui homossexual durante três meses. Mais exatamente, eu acreditei que eu estava condenada a isso” (p. 11). A sentença (em ambos sentidos do termo) condiciona uma leitura específica: referência cristalina à conhecida frase do livro de Guibert (pastiche e paródia ao mesmo tempo)⁴¹⁵, ela inaugura um pertencimento – se não à autoficção de cunho guibertiano, ao menos à empreitada de escancaramento da própria vida do escritor, que contou sua descoberta da AIDS de uma forma a provocar o estatuto ficcional. Ninguém tem AIDS por três meses, ninguém é homossexual por três meses.

A filiação parece óbvia também em outro sentido: Guibert decidiu expor não somente sua doença e sua intimidade física, mas também a de companheiros e amigos, como o intocável Michel Foucault (Muzil), comprando uma briga em nome de certo lugar da verdade em literatura (o que permitiu o acesso irrestrito às mídias diversas); Angot fará o mesmo. Ela se esforçará não só para se desvencilhar de qualquer lógica da compaixão que ainda acompanhasse a recepção de seus livros, como para construir a imagem de uma escritora abjeta, que diz o que não se pode dizer⁴¹⁶.

⁴¹³ Permito-me certo grau de antecipação, por exemplo no que tange ao uso dos nomes próprios e à dimensão de documento para Angot, analisados no capítulo 2.3, em que foco no que chamo de “método Angot”. *L'inceste* já traz o método Angot desenvolvido e não faria sentido ignorar tais elementos

⁴¹⁴ Nome que ela menciona como “fonte”, Guibert, à p. 21. “Le petit écrivain raconte sa vie” (idem).

⁴¹⁵ O início do *À l'ami*, como vimos, é esse: “Eu tive AIDS por três meses. Mais exatamente, acreditei por três meses estar condenado por essa doença mortal que chamamos AIDS” (p. 9)

⁴¹⁶ Como veremos, Angot construirá sua cenografia autoral entrando de vez em cena, aprimorando sua gramática do espetáculo, sua postura literária, delimitando as regras de seu jogo. Angot se tornará “a Angot” – dentro e fora do romance.

Em *L'Inceste*, Christine (p. 12), escritora⁴¹⁷, conta como se apaixonou por uma médica e a perseguiu, por telefone e carta, durante dias⁴¹⁸. É a mesma narradora de *Léonore, toujours* e *Interview*. Mas, aqui, ela está apaixonada por uma mulher. “Eu te amo MCA. Ainda não decidi se te chamarei X, anônima, MCA ou seu nome inteiro” (p. 21). Assim, logo se vê que o que está em jogo não é um simples amor platônico (a narradora não sabe se se sente atraída pelo corpo feminino ou não) e sim a ideia do que pode ser matéria de literatura. É o jogo do dizível, dos limites, sanções e perigos que envolvem a literatura de tipo confessional, pessoal, íntima – a autoficção.

Au début c'est moi que le voulais. On se laisse prendre à des choses contraires. À mon intérêt. Je le prétendais. La première fois que je l'ai vue je l'ai trouvée moche, une petite brune maigre. : Phrase que je me suis censurée moi-même, qui lui aurait fait trop de peine. Ces mains avec de jointures un peu grosses sur les doigts maigres (pp. 23-24).

O uso de espaços em branco é outra provocação: sua voz, a voz de sua literatura, foi criticada, acusada, podada. Ela vai responder à altura. “Hoje, quando começo esse livro, no meu apartamento em Montpellier onde vivo só com minha filha” (p. 26), diz, explicitando a materialidade do livro que se escreve⁴¹⁹ – estratégia de cultivar a transparência do método de escrita que vem⁴²⁰, como em Guibert, junto à materialidade do ato de escrever. O jogo é o mesmo: a referência, o martírio da escrita, o choque contra qualquer imposição (ética, moral, legal) de limites. É na provocação que jaz O espaço de criação. “As pessoas pensavam ‘ela prepara o próximo livro, é nojento’. Guibert se injetou rapidamente o sangue. Eu mesma, aos quatorze anos. Eu queria ser escritora, eu queria começar com força, eu pensei no incesto, eu seduzi meu pai” (idem). Ela vai extrair pedaços de sua carne e secá-los “ao sol para o próximo livro” (p. 27).

Há no romance, desde o início, duas histórias paralelas: a do incesto paterno, que fez dela escritora, que lhe deu o tema, e um amor de cunho “doentio”, o amor por MCA, que faz dela uma pessoa deplorável, que persegue, que expõe (nomes, ações, intimidades). Entre o corpo e o romance há apenas o verbo traduzido em provocação íntima da vida real. “Eu dizia a ela: eu queria fazer um livro contigo sobre todas as

⁴¹⁷ “Impossible d'écrire. Quand on n'est pas soi-même” (pp. 11-12).

⁴¹⁸ Ela fala de seu editor, que seu pai tem Alzheimer (p. 13), que ela não tem limites (p. 14), que sua filha é Léonore (p. 16) e seu ex, Claude (p. 19).

⁴¹⁹ Assim como o faz no trecho que segue: “Je vais raconter cette anecdote (...). Il y aura une anecdote, tant pis, la description d'un déclic, ce sera Noël, ce sera descriptif. J'en étais à peine consciente, **jusqu'à la page précédente**” (p. 101, grifos meus).

⁴²⁰ A defesa do procedimento é feita pela autora-narradora-protagonista em *L'usage de la vie*.

formas de morrer”, diz a narradora (p.29). “Eu preciso fazer um livro contigo, por favor” (idem). O outro é matéria biográfica, não um indivíduo.

Há, desde o início, o embate da apropriação, muitas vezes indébita, de quem cerca o escritor, como se viver junto já autorizasse o uso da vida como texto⁴²¹, de sua história de vida, de seus documentos íntimos, notas, cartas, cadernos, telefonemas. “Um dia de ruptura eu dizia a ela ‘eu não soube me aproveitar de ti’”, diz a narradora. E “ela havia se oferecido. Ela me havia dado o diário íntimo de seu pai” (idem). O pai era médico como ela, a ideia do livro era sobre as formas de morrer.

Apropriar-se do corpo e da vida do outro ligado a quem se escreve era um dos temas principais de Guibert – que ele via, como já analisamos, como uma espécie de traição necessária a seu projeto de escrita. Angot segue a mesma empreitada, desnudando seus procedimentos enquanto os avalia e referenda. Ela faz questão que vida e literatura se mesquem também para os outros que a cercam. A narradora então diz que NC é Nadine Casta (p. 40), conhecida comediantes francesa, para logo emendar outra provocação e um longo trecho do que parece ao leitor uma carta do advogado da editora que a publica, demandando mudanças no texto, procedimento comum no meio, que aqui é exposto naturalmente como um manifesto anticensura.

“Eu não tenho o direito de usar os nomes reais, o advogado me proibiu, nem as iniciais verdadeiras”, diz a narradora, que traz, entre aspas, o documento jurídico. O trecho começa assim: “Esse manuscrito apresenta de maneira recorrente um problema ligado à divulgação da vida privada de pessoas próximas à autora, sobretudo sua filha Léonore, menor, seu ex-cônjuge Claude, seu pai [que manteve com ela – ver as longas descrições no fim da obra – relações incestuosas]. Outras pessoas veem igualmente a intimidade de sua vida privada escancarada à luz do dia, com diversos detalhes, sobretudo Marie-Christine Adrey, a amante da autora, e 'personagem' principal da obra, a comediantes Nadine Casta, etc.” (p. 41)⁴²².

É importante transcrever parte da carta porque é a tal tipo de documento que a narradora se reportará para denunciar o silêncio que “os outros” querem impor a seu

⁴²¹ Mais uma vez, há nesse romance diversas notas, recados, falas de Claude. Por exemplo, na p. 34.

⁴²² Em certo ponto, um jogo se coloca entre ela e o leitor: “(Ça m'ennuie d'avoir changé les noms. Ça rend le livre moins bon. Mais je préfère, plutôt que de payer des dommages.)” (p. 144). São verdadeiros ou não, os nomes, abreviações e siglas que ela usa até aqui e que apareciam no excerto proibitivo do advogado (p. 41)? A frase acaba por incitar o leitor a uma busca fora do romance, uma busca comparativa entre o discurso ficcional e a biografia real, na internet, por exemplo, nos jornais, em outros romances da autora. Analisarei de forma mais detida o uso dos nomes próprios e sua importância para a autoficção de Angot no capítulo 2.3.2.

modo de fazer literatura. O advogado pontua, página a página, onde há um possível crime, onde a literatura avançaria os limites legais.

Au-delà du problème général, qui atteint l'ensemble du manuscrit, il faut relever les passages suivants qui révèlent un propos particulièrement imprudent. *Elle ne veut pas que je l'appelle X. Ni son vrai nom, ni ses initiales. (...) Ni X, ni MCA, ni Marie-Christine Adrey, ni Aime CA.* Atteinte à la vie privée d'autant plus intolérable que le refus de Marie-Christine Adrey d'être reconnue est souligné par l'auteur elle-même et que la révélation de son identité permet de la relier à l'ensemble de l'ouvrage. *Ta cousine. NC, Nadine Casta, haine c'est, ce cinéma, ce théâtre, ce fric-là (...)* *Pour l'Ascension, l'île de Ré avec NC.* Atteinte à la vie privée teintée, au surplus, de dénigrement. Puis page 23, *Eustache, tu m'excuseras, c'est mieux que Nadine Costa*, dénigrement qui, s'il ne paraît pas fautif en soi, le devient par la multiplication, au cours de l'ouvrage, de remarques du même type que révèlent une animosité profonde (pp. 41-42).

Aqui há um paroxismo de *mise en abyme* superior aos livros anteriores, já que a voz da narradora homônima é evocada, copiada, reproduzida pelo advogado que a censura, voltando ao livro como romance. Trechos recém-lidos nas páginas anteriores são aqui transcritos (em itálico) como devendo ser amputados – sua presença, antes e agora, prova o descaso com o conselho jurídico e a “vitória” de uma intenção literária. O livro diz o que não pode enquanto diz que não poderia dizê-lo, e explica como e porquê o faz. Para o leitor, o efeito de uma voz exterior emanando de um texto que se coloca como documento real, discurso de verdade, dizendo que o que ele está lendo não deveria ser publicado, é esteticamente único. O livro aborda a censura imposta de dentro (do sistema literário, da editora, da "cozinha" do mercado literário) a partir de sua negação de princípio, posto que o livro jaz nas mãos do leitor, incandescente.

“Concluindo: essas passagens são trazidas a título indicativo, mas todo o manuscrito traz um problema global de atentado à vida privada das pessoas que nele são mencionadas”, segue o documento (p. 42). “Os riscos de processo são ainda mais evidentes já que os ataques são ácidos”, diz o advogado, que sugere que as multas serão altas, em caso de ação na justiça, “se nenhuma precaução for tomada” (pp. 42-43). É como se Angot buscasse de fato confrontar a justiça e invocar uma batalha – o que, infelizmente, para seu projeto em potência, só aconteceria anos depois⁴²³.

O advogado, porém, compreende a intenção da obra: a falta de ponderação, diz, constitui “elemento determinante da obra”, ao permitir ao leitor aproximar-se “da loucura passional da autora” (p. 43). Claro, o leitor não tem como comprovar que tais

⁴²³ O tema da relação com a justiça será abordado no penúltimo capítulo.

trechos são extraídos de documentos reais⁴²⁴. Mas todo o procedimento de aproximação trazido pela homonímia, pelas referências nominais de conhecidos, pelas datas e menções a obras da autora e por sua história pessoal midiaticizada levam a crer que a performance que se abre no romance tangencia a realidade da feitura da obra. O poder estético de uma *mise en abyme* como essa, que não só cria uma espiral sem fim em torno do gênero, mas também em torno da veracidade da obra, marcará o resto da leitura – sobretudo se o leitor for um habituê do “sujet Angot”.

A pilhagem biográfica apontada pelo advogado no intertexto trazido ao romance será assumida pela própria narradora. Ela diz que amaria transcrever as palavras de X, mas que “vampirizar, alimentar-se, impedir de viver, de respirar, não aguento mais que me recriminem sempre pela mesma coisa” (p. 42). Ela se mostra como vampira que se alimenta da vida alheia, que estrangula e absorve suas vítimas. Referência, talvez, à carta de Claude em *Sujet Angot*⁴²⁵, na qual ele fala de seu vampirismo, de como ela consome sua vida⁴²⁶. O espaço do romance é esse debate: direito à privacidade, de um lado, censura, de outro. E toda a loucura vampiresca da autora que não reconhece limites e brada que continuará enfrentando homens e leis, por quixotesca que seja, é atraente. Tanto que ela se permite ironizar o processo⁴²⁷.

Após as menções ao livro de Guibert na abertura do romance, novas referências ao autor ganham corpo ao longo do romance, com referências à AIDS (p. 51) e a Muzil (p. 52, 54, 57, 62), fora as menções à “contaminação”, ao exame que deu positivo para homossexualidade (p. 11), até ganhar uma citação propriamente dita do romance de Guibert⁴²⁸. Angot vampiriza a própria obra de Guibert, além de sua estratégia de espetacularização. Ela se apropria da lógica da doença (a AIDS aqui é a loucura travestida de homossexualidade), da lógica da traição dos próximos e sua exposição (vide o jogo com nomes e iniciais), assim como da lógica da citação: Angot cita

⁴²⁴ O documento, porém, é real e se encontra no *Fonds Christine Angot*, no IMEC.

⁴²⁵ Veremos como a relação de vampirismo com Claude se dá em detalhes no capítulo 2.3.1.

⁴²⁶ Mesmo que vejamos a história como sendo apenas a história de uma narradora escritora chamada Christine Angot, que reclama de censuras e pressões de um marido chamado Claude, e de livros com os mesmos títulos, o paralelismo, do ponto de vista da recepção, repousa exatamente sobre esse “muro fino” que já não separa ficção e realidade.

⁴²⁷ “Rita a dit à Claude ‘*Les Autres*, Christine, elle a exagéré’, et aussi ‘est-ce qu’elle est toujours avec la femme?’ Est Herman ‘**on saura tout dans le prochain livre**’. Je ne voyais plus mon père, j’avais rencontré Claude, je m’étais mariée avec lui. J’ai décidé de revoir mon père. (...) Il fallait un tour d’horizon complet pour que l’écriture continue de battre (...) J’avais lu dans la presse ‘une couverture médiatique se mérite’. Faire honte aux journalistes, les petites piques, comme on lance des fléchettes à la foire, c’est **l’éthique**, c’est la détente aussi” (pp. 66-67, grifos meus).

⁴²⁸ “Muzil m’avait dit ‘le médecin ne donne pas la vérité abruptement, il offre au patient les moyens de l’appréhender ou non par lui-même, dans un discours diffus” (p. 69).

Guibert⁴²⁹, vampiriza seu jogo literário, filia-se à posição de *enfant terrible* da literatura, abrindo caminho, no texto, como veremos, para depois construir sua cenografia autoral e solidificar sua postura literária. Mais do que citar a referência ou o trecho do livro, seguindo um projeto anunciado em outro romance, Angot (como Guibert) abre sua caixa de ferramentas textuais diante do leitor:

Midi vingt. J'ai devant moi la chance unique, le livre de Guibert, le magazine *Eurêka*, *Libé* sur Viagra, les carnets de son père, les clones d'animaux, le téléphone. Elle ne m'a pas appelé ce matin. Je suis épuisée (p. 69).

Como se, em sua busca por uma tal verdade absoluta, Angot precisasse a receita exata de sua obra, oferecesse ao leitor a lista de materiais dos quais ela se serve para escrever lado a lado com esse leitor. Angot expõe sua fórmula, a fórmula do sujeito Angot: a literatura dos outros, documentos reais, cartas de amigos, manuscritos censurados, a imprensa em toda sua vastidão, da crítica ao jornalismo cotidiano. Mais à frente, após um longo monólogo entremeado a outras vozes, menções ao Viagra, à clonagem, a situações de medicina, declarações de amor, em boa parte do tempo sem pontuação, um longo fôlego narrativo, diz a narradora (em relação aos trechos sobre medicina e animais que ela lê para Marie, sua amante):

Ça l'a énervée toutes ses remarques, quand elle a lu le manuscrit. C'est facile, je sais. Toujours m'appuyer sur des choses annexes, faire de rapprochements, depuis que j'écris, il y a toujours eu d'autres voix, d'autres textes, d'autres choses, un autre angle sous lequel j'essaye de me montrer. Moi et autre chose, toujours. Il faut que je comptes sur moi maintenant, le plus proche, le plus réel, pas grand-chose, avec l'inceste je ne peux pas me sentir grand-chose, le corps, la vie, le lieu où je vis, la comédie que je me joue, dans me angoisses mes crises de larmes, mes coups de fil, mon intelligence, etc., toutes mes limites, **être juste sur ma limite**, m'appuyer dessus, comme à la rampe qui monte chez l'avocat (p. 92, grifos meus).

Primeiramente, ela assume sua posição como “vampira” – termo que ganhará a imprensa. É como se a autora-narradora-protagonista tentasse dar um passo à frente e responder às possíveis críticas, como se ela decidisse efetuar o diálogo consigo mesma antes de surgir a possibilidade de um diálogo com o leitor. Por exemplo, a partir da p.

⁴²⁹ Se pensarmos no trecho de *Léonore toujours* no qual a narradora diz querer fazer com a história da filha o mesmo que Guibert com a AIDS, transformar a mudança no corpo e na vida em literatura, a relação intertextual (com Guibert e o romance anterior da autora) ganha mais força: “**Je veux faire exactement comme Hervé Guibert avec le sida. Mais moi, avec Léonore.** Il avait qu'il mourrait de ça. À partir de là, il a écrit, et jusqu'à sa mort. Il n'a plus parlé que de ça, le sida. Ça l'a certainement prolongé, tenu un peu plus longtemps. Je fais la même chose avec Léonore à partir d'aujourd'hui. J'en ai pour jusqu'à ma mort. Je jure de ne plus parler que d'elle jusqu'à ma mort” (1994, p. 18, grifos meus).

93, a narradora passa a discorrer sobre uma suposta mudança, uma tomada de consciência sobre sua escrita. “Logo não haverá mais esse tipo de coisa nos meus livros. Espero. Mesmo cartas, nem isso, eu espero” (p. 93).

Uma tomada de consciência⁴³⁰: escrever sua vida, dar sua voz a ouvir pelos livros é se afastar de quem ama, pois é remexer a “merda” de uma vida de traumas. A partir daqui, essa tomada de consciência virá com uma série de menções ao livro em curso, à sua escrita imediata, à temporalidade da narrativa como ideia e como texto final nas mãos do leitor. O paralelismo entre vida, narrativa/escrita e texto final será esgarçado⁴³¹. O texto nunca deixa de existir materialmente, como anteposto entre sua vida e a leitura. Mas a ideia de se livrar da “mistura” excessiva não é um “jogo”, garante a narradora.

Stop. Jusque-là, je l'ai montré ma folie, je l'ai exposé, mon univers mental débile. Il y a trois ans, Laclave l'avait dit "son univers mental, morbide et carcéral". J'ai touché depuis mercredi, ça a culminé hier soir, **la limite** (p. 105)⁴³².

Angot constrói, no livro, a ontologia de sua literatura: seu espaço literário é o “limite”. Afinal, “isso mata as coisas”, diz MCA, diz Claude, dizem as pessoas que ela ama – “isso” é a apropriação indébita, a pilhagem biográfica. Mas ela os expõe mesmo assim, é sua loucura. É preciso parar, mas ela não para. A “tomada de consciência” é, também ela, parte do mesmo jogo – a comparação com Guibert em *À l'ami*, em *Le Mausolée*, como vimos, é tácita: o autor repensa os limites do seu tipo de literatura, aparentemente volta atrás – mas todo o processo está no livro, escrito, publicado⁴³³.

Ela buscará, por exemplo, os signos, sintomas “e outras manifestações físicas” (p. 129) que a levaram à epifania do livro. Viver, aperceber-se do que se passou e

⁴³⁰ “Il ne faut pas que je mélange. Le genre de rapport que j'ai fait jusque-là entre tout, tout et n'importe quoi, je veux arrêter. (...) Il faut se calmer (...) Mettre tout ça à peu près en ordre (...) Et puis je vais essayer d'être poli. Précise, logique et claire pour une fois” (p. 102).

⁴³¹ O tempo todo, a cada ideia, a cada *déclat*, é ao texto que ela se refere. “La série des coups de fil, décrite en première partie, a repris, sans même me rendre compte, sur le coup, que c'est l'œuvre, d'un esprit dérangé” (p. 105).

⁴³² Laclave faz alusão à Laclavatine, editor da *Gallimard* que recusou dois manuscritos de Angot e cujo rapport de lecture se encontra no fundo, como já mencionado. É com ele que performa um embate televisivo em *Bouillon de Culture*, em 1999.

⁴³³ O mesmo se dá com seu estilo. Ela repensa seu estilo, sua pontuação. “J'ai d'habitude une ponctuation un peu particulière. Je ponctue mes phrases d'une façon inhabituelle, je vais tenter d'arrêter. Ma ponctuation aura seulement pour but la clarté, que les gens s'y trouvent. La clarté du propos” (p. 106). A narradora repete frases do início do livro dizendo que as escreveria diferentemente. Num procedimento que será recorrente a partir daqui, a narradora se refere o tempo todo ao percurso de escrita do livro, a trechos anteriores e ao que virá, num reforço da noção de materialidade do livro em mãos do leitor: isso não é só uma vida e uma história de vida, isso é um livro. Um livro em obra. E não deixa de ser curioso que é exatamente esse o procedimento de Lísias em *Divórcio*, 12 anos depois.

escrever fazem parte de um mesmo todo, nunca harmonioso para ela, mas cuja “ordem” passará a buscar a partir de então. Angot, a narradora-escritora, narra a crise com a própria escrita que reflete sua vida (e, pouco a pouco, começa a regurgitar todas as críticas feitas à sua escrita, por amigos, na imprensa, na academia)⁴³⁴.

De repente, surge uma série de intertextos fundamental. Angot traz, sob o subtítulo “Définitions”⁴³⁵, uma série de definições sobre temas e termos psicanalíticos que a crítica (de todo tipo) sempre usou para definir sua literatura e sua vida. Aqui, ela as usa para “um primeiro diagnóstico, empírico” (idem). Ela sublinha os termos incesto, loucura, paranoia, narcisismo, homossexualidade, sujeito, suicídio, perversão, sadomasoquismo, nazismo, histeria, desejo, esquizofrenia. Tais termos então, surgirão no resto do como explicação para as atitudes da narradora.

Applications

Je me reconnais surtout dans deux phrases : Les paranoïaques aiment leur délire comme ils s'aiment eux-mêmes. Et: Il s'agit de pouvoir maintenir une certaine quantité de souffrance. Et dans d'autres sur le mépris ou le délire de persécution, conduisant à la destruction.

Je me rappelle avoir dit à propos de *Vu du ciel* que le viol c'était bien "bien sûr, le viol c'est bien, sinon, on ne peut pas le supporter". Je n'avais aucun doute, à l'époque, ça me paraissait imparable. J'étais tout simplement : paranoïaque (p. 140).

A narradora, partindo da noção psicanalítica de *witz*, diz que os jogos de espírito “mentem quando dizem a verdade e dizem a verdade por meio da mentira” (idem). Como se Angot insinuasse que sua performance autoral, baseada na negação de qualquer interdição de limites (éticos, estéticos, morais, legais), se fizesse até então de forma não apenas agressiva, cínica e obscena, mas cética: atacando o próprio julgamento dos limites, atacando a própria crítica em seu papel de criticar. Isso tudo a partir da performance que expõe o corpo, a vida, a narrativa como um todo inseparável, que não permite limitação, posto que é uma “mistura” incompreensível.

Ela fala dos outros que a cercam, seus “próximos”, “mon entourage”, enlouquecidos por sua escrita a ponto de a agredirem, insultarem, estrangularem:

Mais toujours, poussés à bout, je leur fais confiance quand ils se disent à bout, **ils me connaissent, ils me connaissent bien, ils m'ont vue, ils m'ont entendue, poussé à bout par une machine en moi, verbale, une machinerie, extrêmement efficace, extrêmement destructrice, extrêmement retorse, extrêmement surtout sadique, évoquant toujours**

⁴³⁴ “Ce chapitre aurait pu être long et détaillé, j'ai en peu oublié, et il faut que ce soit précis, clair, net, et ordonné. Je ne veux pas faire un truc plus ou moins impressionniste, comme on dit : flou artistique” (p. 130).

⁴³⁵ “Tirées du *Dictionnaire de la psychanalyse* d'Élisabeth Roudinesco et Michel Plon” (p. 130).

des éléments de la réalité, justes, qui font du mal, dans une sorte de machinerie féroce que personne ne peut arrêter en tout cas pas moi.
Sauf un jour la mort (p. 162, grifos meus).

É essa máquina verbal imparável, que evoca a realidade de quem lhe é próximo sem conseguir parar de fazê-lo em nome da literatura, a tradução da performance literária de Angot, dita por ela mesma em seu romance até aqui mais próximo de uma “literatura da verdade”. Seu tema, afinal, é essa literatura singular sendo pensada a partir de si mesma, a partir do texto em prol do qual se sacrificam todas as vidas. A ética é vista do lado da literatura, jamais do lado da vida.

Se dividirmos o livro em três partes (como sugere o editor, como veremos em seguida), temos a primeira parte versando sobre o amor “doente” e homossexual, ainda que mesclado ao seu passado incestuoso e como escritora; a segunda, em que a narradora perfaz uma investigação da loucura na psicanálise e seus reflexos em sua obra; e uma terceira, onde, após refletir sobre o lugar de sua literatura, seus limites, seus impactos, ela oferece a versão (talvez definitiva, pensaríamos) de seu incesto.

À p. 166, o livro sofre uma quebra. É quando o título se faz presente. Em sua busca de “pôr em ordem não mais como, mas por que, os erros que cometi, as coisas com as quais não me meterei jamais”, Angot traz a mesma história de incesto já abordada nos livros anteriores⁴³⁶, mas de forma “polida”, sem agressividade. Diz ela:

Je ne passerai jamais à autre chose (...) Je vis essayer de vous parler.
(...) J'essaie de **vous** parler, j'y vais, il n'y aura pas de jeux de mots, il n'y aura pas de haine, il n'y aura rien, **il n'y aura pas de construction littéraire**, peut-être que ça ne sera pas de la littérature, il n'y aura rien; rien, rien, rien, il n'y aura rien. Il n'y aura que des souvenirs, chaque souvenir va être un arrachement à écrire (p. 166, grifos meus).

A narradora se dirige diretamente ao leitor. Ela explica que não tentará “fazer literatura”, não é essa a intenção, a literatura brotará do que o leitor fizer do texto. É o mesmo procedimento guibertiano, quando este critica a formalização literária de suas histórias reais. De forma clara, sem as “torções” típicas de sua escritura, a autora-narradora-protagonista recontará o primeiro encontro com o pai, em Strasbourg, aos 14 anos (p. 168), a primeira impressão desse pai inteligente e charmoso, o primeiro beijo na boca. Ela pede desculpas por “ter de falar” novamente e tão claramente do incesto cometido por seu pai. E o faz de forma direta ao leitor, como se olhasse em seus olhos,

⁴³⁶ Como já foi dito, as referências à sua obra são fartas. Por exemplo: “‘Cela bousille la vie d'une femme’, comme disait l'autre dans *Interview*, oui” (p. 197). Ou: “J'ai fait un beau lapsus plusieurs fois. Je citais une phrase dans *Les Autres*” (p. 205).

como se estivesse lendo o romance para ele, tal como em suas leituras públicas, cenicamente, teatralmente: uma performance.

Je suis désolée qu'il faille parler de tout ça. Désolée. Pourquoi j'en parle? Et bien parce que j'en ai parlé à Marie-Christine et elle pense que c'est bien (...) Je ne devrais pas écrire ça. Et je ne devrais pas lui en parler. **Ce que va provoquer, à elle, et à vous, ce sera la même chose, ce sera de la pitié, vous ne pourrez plus m'aimer, ni elle ni vous.** Elle ne pourra plus m'aimer. On ne pourra plus faire l'amour. **Vous ne voudrez plus me lire. Je crois que tant pis il faut que je prenne le risque** (pp. 169, 170, grifos meus).

“É preciso arriscar-se”, diz. Angot não apenas recoloca o jogo da recepção, o paradoxo da autobiografia, sobre o colo do leitor: ela se dirige ao leitor dizendo que sabe o que ele pensa⁴³⁷, antecipando a possível recepção do romance, ao explicitar que sabe o impacto estético de um texto forjado sobre o limite frouxo de um estatuto em construção. “Esse livro vai ser tomado como uma merda de testemunho”, repete duas vezes (pp. 171, 197). “Mas como fazer de outra forma”? (p. 171). Ler o livro como testemunho seria uma “sabotagem”, mas o leitor o fará mesmo assim, ela afirma.

Seu conceito do que é, afinal, sua literatura, fica claro: escrever é contar o que se passou, como se passou, por meio de um tipo específico de voz. Escrever “não é escolher sua história” (p. 174), mas transcrevê-la o mais fielmente possível, “da forma como ele se vira ainda no túmulo, se seu túmulo é meu corpo” (idem).

D'où cette mise en garde qu'il ne faut pas prendre mal, c'est un regret, un dernier, de n'avoir pas pu écrire d'autres livres que ceux-là, **sachant comment vous allez réagir et que votre réaction va me faire souffrir.** (...) Vous verrez, j'irais jusqu'au bout. Comment je suis devenue folle, vous allez comprendre, j'espère. **Et si ça ne suffit pas, je ferais d'autres livres encore. Pleins d'autres. Et à la fin, tous les lecteurs auront compris.** (..) Je vous le promets, c'est une **promesse**. Elle sera tenue (pp. 174-175).

O objetivo do romance (porque ele se diz cheio de objetivos) é que o leitor entenda por que ela faz o que faz, escreve o que escreve⁴³⁸. E, enquanto o leitor não compreender, ela promete continuar sua saga. Mesmo que alguns lhe perguntem se seria melhor não ter conhecido o pai. “À merda quem ler a resposta” (p. 178). O jeito que a narradora interpela o leitor é inédito, assim como é o tipo de recado deixado a terceiros. Em geral, Angot se contenta em transcrever trechos de cartas, conversas, documentos

⁴³⁷ “Il suffit de faire ça (Je m'appelle Angot depuis mes quatorze ans, où il m'a reconnue, loi sur la filiation de 72, avant je m'appelais Christine Schwartz, mais ça vous le savez, je l'a écrit dans presque tous mes livres; ou alors c'est que vous n'avez pas fait attention.) ” (p. 179-180).

⁴³⁸ “ (*Sujet Angot*, le narcissisme dont on m'a accusée, ce n'est donc pas ma faute) ” (p. 189).

de terceiros. Aqui, não mais. Por exemplo, quando ela reclama de ser reconhecida pela filha de seu terapeuta e se dirige a ele:

J'en profite pour dire à Jean-Claude Brot, s'il lit ce livre, qu'il ne devait pas parler de moi à ses enfants, c'est une grosse faute. (...) Je ne suis pas un sujet de discussion (p. 184).

O romance se torna um embate com sua possível recepção. Angot pretende dominar a recepção de sua escrita, evitar que o que se passara com os outros livros aconteça novamente, desvencilhar-se, quiçá, do conceito de autoficção⁴³⁹. Ela quer que o leitor receba o testemunho do processo de escrita, e não de sua experiência de vida. Aí jaz seu conceito de literatura – dizer o real: o foco está no dizer, não no real. Em mais um procedimento de referência à produção do texto, que escancara o tempo da narrativa e devolve ao livro sua materialidade, Angot escreve:

Rome
Contrairement à ce que vous lirez à la fin, nous y sommes allées. J'en parle maintenant à cause de sabotage, c'est plus logique. J'ouvre une parenthèse pour y insérer ce qui s'est passé après la fin du livre. **Je ne savais pas que nous irions à Rome quand j'ai écrit la dernière page.** J'en suis revenue maintenant et j'ai fini (pp. 197-198, grifos meus).

Antes do fim do livro, a narradora fala desse fim, que abre um parênteses na temporalidade da narrativa e nela insere uma historieta, criando um ruído. Por que não editar e reescrever? Talvez porque a escrita, para Angot, respeite a ordem de suas anotações transpostas do caderno para o romance final⁴⁴⁰. “Eu fu infernal, eu exagerei, ainda, as duas últimas páginas, eu escrevera na manhã do 22” (p. 198). Talvez porque a narradora queira deixar claro que o texto final não é apenas uma narrativa retrabalhada visando a um efeito formal, como se, para respeitar o poder que a escrita tem na vida e vice-versa, para deixar claro que ambas correm juntas e indissociáveis, escrita e vida precisassem se alterar também no texto.

O fim retoma a construção dessa autora-narradora-protagonista como escritora que tenta se desvencilhar de uma dimensão de martírio (na vida, não na escrita), em busca de outra imagem, outra postura, combativa, sem limites, sem pudores, sem remorsos. “(*L'inceste* é realmente o livro onde eu me apresento como uma grande

⁴³⁹ No programa *Boillon de culture*, Angot se apressa em se desvencilhar da comparação feita por Pivot entre ela e Doubrovsky: “Mais Doubrovsky fait de l'autofiction et je crois que c'est pas du tout ce que je fais. Parce que lui il fabrique quelque chose, il fabrique un personnage à partir de lui, et moi je fabrique rien du tout et je fabrique pas surtout de personnages et pas non plus... C'était pas ça.”

⁴⁴⁰ Como se pode verificar no estudo de suas anotações no IMEC.

merda, todo escritor devia fazer isso uma vez, depois a gente vê” (p. 202), diz a narradora. “Escrever, é mostrar a grande merda em si mesma. Claro que não, vocês não estão prontos para acreditar em qualquer coisa. Escrever é tudo. No limite. Sempre. Da vida, da caneta, do tamanho e do peso” (p. 202).

Angot é, finalmente, “uma grande merda”, é abjeta e pagará o preço para dizer “a verdade”. Ela é uma “intocável” (p. 86), como os indianos de casta inferior que tocam os dejetos e de quem todos se afastam. Cada pessoa que ela traiu, que ela expôs em sua saga para se contar a si mesma, dizem que “isso mata as coisas” – isso sendo o procedimento de tudo dizer da autoficção⁴⁴¹. Mas é um preço a ser pago por seu projeto de tudo dizer. “É bom ser um cão” (p. 217) é a última frase do romance.

Como diz Kaufmann sobre o romance, “a obra mobiliza de forma exemplar, se assim podemos dizer, os recursos do pornográfico-sacrificial que o espetáculo tanto ama” (2007, p. 2104). Graças aos dispositivos de enunciação que engajam a intimidade sexual da autora, obrigando-a a pagar “de sua pessoa, a sacrificar, a tornar visível o que não se deveria ver” (idem), cria-se, dentro do romance, essa entidade enunciativa autor-narrador-personagem, marcada pela homonímia, pela história compartilhada, pelo estilo e pela postura assumida no campo: pela voz que tudo diz sem temer o enfrentamento, antes nutrindo-se dele *a priori*, antecipando sua recepção para construir-se como a vampira, a grande merda que subverte as regras. Angot construiu, no livro, a cenografia que pretendia habitar no jogo literário francês, urdiu sua postura como escritora, lançou seu modo de fagocitar as regras do jogo literário.

Como veremos, é justamente essa figura que ganhará espaço na imprensa e na televisão. Em 3 de setembro de 1999, dias após o lançamento de *L'inceste*, Angot apareceu em rede nacional no programa *Bouillon de Culture*, de Bernard Pivot⁴⁴². Toda uma estrutura de marketing fora montada para catapultar a figura já polêmica de Angot

⁴⁴¹ “Ce livre, Marie-Christine ne lira pas, comme Claude, elle ne veut pas. ‘Ça tue des choses’, paraît-il. Claude n'a pas lu *Sujet Angot* non plus. Autour de moi personne ne lit plus. En fait je suis une Indienne, de la classe des Intouchables. (...) Personne ne veut toucher avec moi. **Mon manuscrit je suis seule avec pendant des mois, de mois, des mois et des mois. Même après quand c'est publié, ceux qui m'aiment ne veulent pas le lire, ‘ça tue des choses’, paraît-il.** À la suite de l'article ‘Christine Angot parle juste’ (*Le Monde*, 24 de septembre 98), le ministère de la Culture m'a proposé les Arts et Lettres, la décoration” (p. 98, grifos meus).

⁴⁴² Como já foi analisado no capítulo 2.1, ela já havia participado de um programa de televisão nos mesmos moldes, *Ex-Libris*, de PPD, quando lançara seu primeiro livro, *Vu du ciel*. Ela havia dado entrevistas a jornais e revistas. Mas a recepção, apesar de positiva, não fez da escritora um “fenômeno literário”, tampouco midiático. Ela fora lançada no mercado, ganhara uma voz tímida, restrita a vendas pequenas e críticas na imprensa. Dessa vez, seria diferente.

(lapidada, como vimos, no próprio livro) ao enfrentamento midiático⁴⁴³. Com *L'inceste*, a pedra de toque seria movimentada. E de forma espetacular. Não apenas porque a estratégia de marketing funcionaria para catapultar Angot ao centro da ribalta autoficcional, mas porque todo o processo seria mais tarde apropriado pela máquina centrípeta angotiana e transformado no próximo livro, *Quitter la ville*.

O *Bouillon de culture* era o primeiro programa da *rentrée littéraire*⁴⁴⁴. *L'inceste* havia sido publicado uma semana antes, e já havia conquistado espaço destacado em três publicações de renome, *Les inrockuptibles*⁴⁴⁵, *Le Nouvel observateur* e *Libération*. Todos os outros meios impressos (ou sua esmagadora maioria) publicariam seus textos após 3 de setembro. Creio que vale deter-se na recepção crítica da obra antes, durante e depois do evento televisivo, para termos ideia de como tal recepção foi construída, não a despeito da literatura, mas a partir dela.

“Trois, deux, un... Angot!” era o título da capa do caderno “Livres” do *Libération*, que saiu um dia após a publicação do livro. No subtítulo, lê-se: “Reuniões entre livreiros, autor e editor: relato completo retrospectivo do lançamento de ‘*L'inceste*’ de Christine Angot, cujo eventual sucesso – que desejamos – não dependerá de um mal-entendido”⁴⁴⁶. O artigo, assinado por Mathieu Lindon (escritor dos mais polêmicos), conta os bastidores da operação de marketing editorial montada por Jean-Marc Roberts, editor de Angot desde *Interview*⁴⁴⁷. “Com esse livro”, diz o artigo, o editor “deseja garantir a *L'Inceste* o máximo de repercussão possível”. Desde essa primavera, a editora “Stock se ocupou cuidadosamente do livro”. Aqui, Roberts conta como leu o manuscrito de *Interview* rejeitado pelas editoras e, em 24 horas, decidiu publicá-lo⁴⁴⁸.

J'ai fait lire en avril le manuscrit à une avocate et je me suis bien gardé de le dire à Christine. L'avocate m'envoie ses conclusions, je les envoie à

⁴⁴³ Em 1999, ano da publicação de *L'inceste*, Angot já havia escrito e publicado sete livros, já havia conquistado uma posição no sistema literário, no jogo literário: ela escrevia sobre si, sobre seu incesto, tinha uma “língua” reconhecível. Já era reconhecida como produtora de polêmicas (vide *Interview*). Mas não dominava nenhum espaço específico.

⁴⁴⁴ A *rentrée* é o grande momento do mercado editorial francês, quando, após o fim das férias, centenas de romances eram lançados de uma vez (330 romances franceses, contabilizava o apresentador).

⁴⁴⁵ Na reportagem, o autor já adiantava que, em 3 de setembro, Angot enfrentaria no programa um dos editores da Gallimard que havia recusado um manuscrito seu. Viviant, Arnaud. “Fandango” *Les inrockuptibles*, 25 de agosto de 1999.

⁴⁴⁶ Lindon, Mathieu. “Trois, deux, un... Angot! ”. *Libération*, 26 de agosto de 1999.

⁴⁴⁷ Troca que se deu após a negativa de Gerard Bourgadier, que editava Angot na *L'arpenteur-Gallimard*. Roberts, por sua vez, decide publicar o livro.

⁴⁴⁸ Ele conta como pediu que Angot “adicionasse” uma parte final ao livro – assim como pedira que Angot juntasse dois manuscritos distintos para formar o que seria *L'inceste*.

Christine. Je savais qu'elle en ferait son miel, c'est ce qui s'est produit. **J'aurais préféré qu'on puisse garder les vrais noms mais on aurait été sûr de perdre le procès.** Elle veut être célèbre, Christine, et j'ai tellement envie qu'elle le soit (grifos meus).

O editor cria uma aura de mistério fundamental à construção polêmica da figura de Angot: o livro continha questões de cunho legal, o que levaria a crer que Angot sairia atirando para todos os lados. Para um leitor do romance que tenha lido a reportagem sobre Roberts, os trechos do documento do advogado citados no romance viram intertextos do real. O editor joga com o que a autoficção tem de mais sedutor: a dimensão de verdade. “*L'inceste*, de Christine Angot, é o livro que todos esperam. Faz dez anos que espero que se espere desse jeito”, diz o editor, que compara o fenômeno (criado por ele) a Hervé Guibert (que ele também editou, postumamente). “É preciso parar com os livros que confortam, que provocam o consenso” (idem).

O tom é esse: o livro é uma bomba prestes a explodir e o editor conta seus segredos. O texto narra a via-crúcis de reuniões com livreiros (das quais Angot teria aceitado participar pela primeira vez, assim como das entrevistas na televisão)⁴⁴⁹. O artigo conta então, de forma bastante literária, como Angot chega, hirsuta, para ler um trecho do livro aos livreiros, como sua postura ao ler e sua voz impressionam o público da sala. Um deles a convida para ler em sua livraria.

Por fim, o artigo traz uma conversa com Angot, onde ela diz: “É importante ser publicada, ser comentada na imprensa, é um reconhecimento de saúde mental. Não sei se o livro fará sucesso, estou completamente a mercê de Jean-Marc Roberts” (idem). Angot faz, também ela, sua parte no jogo, ao plantar os signos que deverão nortear a leitura e, logo, a construção de sua imagem: “Se um de meus manuscritos deve funcionar, seria bom que fosse esse, que se chama *L'inceste*, que termina com ‘ser um cão’, que não é um livro que as pessoas querem ler, agradável” (idem).

Assim, a construção da figura abjeta vai se completando a cada passo do processo. Como bem coloca Kaufmann, “o escritor maldito, abjeto, escritor-lixo, é isso que Angot encena explicitamente, como a verdade escondida do espetáculo, que ela toca assim de forma brutal, mas irrefutável” (2007, pos. 2112). O próximo passo seria a aparição fulgurante na televisão, onde Angot terminaria por levar ao grande público não só a temática do incesto, em si só garantia de atenção⁴⁵⁰, mas a *mise-en-scène* de

⁴⁴⁹ “Pour *Sujet Angot*, j'aurais dû insister qu'elle aille à la télévision, pour *L'inceste* ce ne sera pas la peine. Tout le monde veut le livre, les épreuves” (idem).

⁴⁵⁰ Tema que Kaufmann define como a “mais valia do incesto” (2007, pos. 2112).

enfrentamento com o mundo que ela traz no romance. Descrevo a interação em detalhes, posto que é por meio dela que essa postura e cenografia se constroem.

“Christine Angot, você é sem dúvida a escritora da qual se fala mais e com ainda mais paixão nessa *rentrée*”, diria Pivot⁴⁵¹ ao apresentá-la dentre os convidados de seu *Bouillon de Culture* (havia ainda Amélie Nothomb, Nicolas Genka, Michele Gazier e Jean-Marie Laclavetine). Pivot então pergunta aos convidados a opinião sobre o livro de Laclavetine, mas não a Angot. É quando ela entra em cena: “Porque você não me perguntou se eu apreciei o livro?”⁴⁵². Claro, ela não apreciou. O livro seria “insuportável”, nada além que palavras e “discurso literário”, logo, inútil.

O livro de Laclavetine conta a história de um editor que recusa manuscritos ruins. E Pivot traz a questão à baila: não havia se passado o mesmo com Angot?. Ao que ela responde: “De fato eu me encontrei no olhar falso que pode ter esse tipo de editor, claro, que é um homem de letras, certamente, mas não um escritor”. Angot tem as mãos trêmulas quando emula a escrita do livro. Séria desde o início, aqui ainda mais grave, como se defendesse um tipo de literatura do tribunal do senso-comum. “Por que escrever se não se tem a faca na garganta?”, segue, irritada, defendendo sua ontologia da literatura, mesmo procedimento que fizera no seio do romance, agora diante de um público massivo na televisão. “A questão não é que as coisas contenham uma mensagem que seja justa”, diz, “é a voz que é justa ou não. E aqui, desculpe... não”.

A conversa, ríspida, permite a Angot defender um ponto de vista sobre a literatura (“é preciso haver uma voz”, o que o outro escreve é apenas “discurso literário”, etc.) e insinuar uma relação com Laclavetine que ela explora na sequência, quando Pivot lhe pergunta se ela teria contas a acertar com o editor. “Digamos que tenha sido ele, efetivamente, quem recusou meu manuscrito”, diz Angot, olhando diretamente para seu algoz. Ao que Laclavetine responde: “Não lembro direito disso. Nunca fui editor de Christine Angot. Eu dei meu parecer sobre um manuscrito”⁴⁵³. Até que ela se

⁴⁵¹ O romance, diz, é o mais audacioso “e certamente o mais representativo de seu talento singular” (idem).

⁴⁵² Aqui fica claro que a organização do debate se dá pela relação entre um editor que virou escritor e uma escritora que por anos foi recusada pelas editoras (especificamente pela Gallimard, onde trabalha Laclavetine). A performance parece ter sido pensada antes, tematicamente.

⁴⁵³ Insisto na descrição dos diálogos porque eles dão o tom do enfrentamento, tão importante para criar a “cenografia autorial” de Angot como escritora maldita, que agride e se agride, que não foge dos embates, antes os cria –em nome de certa dimensão da importância da literatura. Angot fala que escreve não sobre “sua verdade”, mas sobre “A verdade”.

volta contra seu algoz: “você não tem nenhum direito de leitor, os leitores não tem nenhum direito e sobretudo não o direito de esperar algo dos escritores”.

Com o dedo em riste, Angot alfineta: “Um escritor é alguém livre, então não se pode dizer ‘espero isso de ti, mas é impossível!’”. Laclavatine rebate: ambos não teriam a mesma concepção de liberdade. “Pois sua liberdade é essa que envolve seus próximos... na aventura do livro”. Ela arrastaria todo mundo para a obra, acusa ele. “Você havia me colocado lá” (no livro). Angot, irônica, diz: “Você se reconheceu?” Ao que ele responde: “Eu me reconheci porque você me chamou Laclave, então era bastante próximo de Laclavatine, você tem problemas com os nomes próprios”⁴⁵⁴.

Não se poderia esperar nada de um escritor, rebate Angot. “Quando você fala de proteger meus próximos ou sei lá quem, isso não é problema meu”. O dia em que a literatura se ocupar “em proteger a organização social e o bom convívio entre vizinhos, bem, não faz mas sentido”. Momento em que o embate feroz é interrompido pelo apresentador, que lera num artigo do *Le Monde* que Angot lia de forma belíssima seus livros em voz alta. Ele quer dar ao público um pouco do estilo da autora, “evidentemente singular”. Todos riem nervosos, enquanto Angot, trêmula, escolhe para sua "performance de leitura" um trecho do romance que traduz sua empreitada:

En ce moment, je me dis pareil, faire silence. Si je parle ça va être pire qu'avant : ça fait du bien d'en parler on va me dire. Je déteste avoir à écrire ça. **Je vous déteste. Je vous hais. Je voudrais ne pas savoir ce que vous pensez. Je sais ce que vous pensez. Toujours la même chose, et tout pareil. Des veaux et je vous déteste. C'est ça, ou la clinique. Je suis obligée. C'est la clinique ou vous en parler. À vous.** L'écriture est une sorte de rempart contre la folie, j'ai déjà bien de la chance d'être écrivain, d'avoir au moins cette possibilité. C'est déjà ça (p. 171, grifos meus).

Nos dias seguintes à emissão, dois tipos de material midiático foram produzidos: resenhas literárias⁴⁵⁵, com foco no livro e na autora, e resenhas midiáticas, com foco no espetáculo televisivo e na engenharia editorial – e, dentre estas, com destaque maior ou menor à atuação de Angot e ao que fora de fato discutido, a ver, o papel, os limites e os direitos da literatura em dizer a verdade, “sua verdade”. Na crítica

⁴⁵⁴ O que ele teria recebido dela “como uma grande violência”.

⁴⁵⁵ “Un récit enragé et magnifique” (“La folie Angot”. *Le nouvel observateur*, 26 de agosto de 1999), “un livre bouleversant et violent”, “on y prend du plaisir” (“La littérature excédée”, n. 28, 1999), “Plus que jamais implacable et gravissime, Chistine Angot répond magnifiquement avec son septième roman” (“Fandango”, *Les inrockuptibles*, 25 de agosto de 1999), “Elle a fait exploser le réalisme, la pseudo-littérature consensuelle (...) pour poser la seule question, la plus dérangeante : quel est le rapport d'un écrivain avec la vérité?” (“La force Angot”, *Le monde*, 3 de setembro de 1999).

do *Télérama*, por exemplo, Angot é chamada de “Joana d’Arc de platô⁴⁵⁶”. Os diálogos mais fulgurantes do entrevero com o editor são pinçados. Ela “napalmizou o platô”, desestabilizou Laclavetine, dominou o show. O artigo analisa os gestos de suas mãos, seus olhos arregalados, ironiza sua fala repetitiva (“quand même, quand même, QUAND MÊME!”). E sugere uma estratégia em Angot: ignorar as regras, quebrar o consenso, desdenhar a cortesia entre pares, ganhar o jogo⁴⁵⁷.

Em sua crítica televisiva, Viviant diz que Angot é o principal “evento televisivo da *rentrée*”, que ela é “calorosa e decotada: pura literatura”⁴⁵⁸. E Troncy, numa crítica no mínimo machista, se debruça como um colegial apaixonado sobre sua “beleza quase glacial, sexy incandescente, quase icônica e terrivelmente contemporânea”⁴⁵⁹. O crítico pontua ainda “a violência eroticamente retida que se alinhava ao decote magnífico de seu *corsage* negro, esse busto duro e esse porte majestoso, de outro tempo”. Eis que a imagem de violência pintada em outros lugares ganha um caráter sensual, nova camada da cenografia em construção.

Em reportagem com a rubrica “Polêmica”, *L'événement* pergunta na linha fina: “retorno das guerras literárias ou operação de marketing?”⁴⁶⁰. O texto faz menção ao livro de Gisele Sapiro, *Guerre des écrivains*, para dizer que “os escritores de hoje em dia precisam inventar seus campos de batalha”, para o que utilizariam a televisão para vender livros. Citando *A sociedade do espetáculo* de Guy Debord, o texto afirma que “o espetáculo dos escritores substitui assim a literatura”, para concluir: “trata-se de um método” (idem). Ou seja, a mesma conclusão que defendi até aqui nesta tese.

Uma crítica no mesmo número diz que Angot “tenta colocar a questão da verdade na escritura”, que ela “constrói uma nova forma de tomada direta de seu corpo e sua vida”. Um “projeto literário” que Laclavetine recusa, diz o texto. Mas a crítica do *Le Monde*, Josyane Savigneau, segue o texto, defende-o de forma brilhante. Ou seja, se Angot é criticada por sua atuação agressiva na televisão, seu “projeto”, sua “nova forma” de dizer seu eu, sua voz, é algo finalmente reconhecido.

⁴⁵⁶ O termo *plateau* define em francês o palco televisivo especificamente.

⁴⁵⁷ “Ce genre d'exocet, chez Pivot, c'est quand même rare. On n'arrête pas de leur dire, aux pivotisés, d'être gentils, de dire du bien des autres, parce que c'est très mauvais pour l'image (donc pour les ventes) de passer pour l'agresseur, le méchant. Angot, visiblement, s'en fout. Ou alors elle se dit qu'en jouant la briseuse de consensus, elle va rafler la mise” (idem).

⁴⁵⁸ “La culture au court-bouillon”. *Les Inrockuptibles*, sem data.

⁴⁵⁹ “Ça n'est pas bien. Télé-subjective”. *Les Inrockuptibles*, 15 de setembro de 1999.

⁴⁶⁰ “L'affair de Mme Angot”. *L'événement*, 9-15 de setembro.

Na crítica televisiva do *Le Monde*⁴⁶¹, fala-se em “desconstrução do sistema estabelecido” da literatura e da “emergência de um discurso novo, calcado na realidade vivida e não se supostos valores”. A crítica segue exatamente o discurso de Angot, ao desconstruir a defesa de Laclavetine no programa.

Comment un “lecteur” représentant un éditeur pouvait-il “attendre” quelque chose d'un auteur lui indiquant “une voie à suivre”, une bonne manière d'écrire, de vivre, de penser? De quel droit un groupe pouvait-il “orienter”, comme à l'école, et désormais dans l'entreprise, le style, les idées d'un créateur? (idem).

Por fim, numa análise que vai ao encontro do que sugeri até aqui, o texto conclui que nada ocorre, em literatura, sem a subvenção e a mediação, ou seja, sem “o aval do sistema” e que Angot “mostrou que era possível desmontar publicamente esse ‘abuso’” Como diria a primeira frase da crítica de Savigneau, “Angot ganha”⁴⁶².

A crítica mais analítica do “fenômeno” é do *Le Figaro*⁴⁶³, que tenta destrinchar o mecanismo por trás do “*affaire Angot*”, afirmando que a escritora deixa as rubricas literárias para invadir o espaço das resenhas televisivas. “Um personagem midiático nasceu”, diz o jornal⁴⁶⁴. Reportagem similar é publicada por *Le point*⁴⁶⁵, que analisa “como construir um evento midiático na *rentrée*”. O texto traça igualmente a saga editorial, explicando o início, em 26 de agosto, com a reportagem em *Les Inrockuptibles*, que “introduz” a “escritora mais implacável de Montpellier”, passando pela reportagem de *coulisses* com o editor no *Libération*, seguida pela crítica positiva no *Le Monde* e pelo *Bouillon de Culture*, que “permite a Christine Angot estabelecer sua reputação de provocadora e romancista escandalosa”⁴⁶⁶.

Ao interrogar-se sobre a razão de uma “arrancada tão súbita e espetacular”, o crítico aponta a superprodução de romances a cada *rentrée* para explicar o surgimento de outros “métodos” – no caso, “criar um rumor e cristalizar um efeito de moda”. O

⁴⁶¹ “Bas les masques! ”. *Le Monde TV*, 12 de setembro de 1999.

⁴⁶² “La force Angot”. *Le monde*, 3 de setembro de 1999.

⁴⁶³ “La littérature malade”. *Le Figaro*, 23-24 de outubro de 1999.

⁴⁶⁴ A crítica ainda ironiza a ideia de “uma das estagiárias” da editora de colocar face a face Angot e Michel Houellebecq, autor de *Les particules élémentaires*, ou seja, “a vedete da *rentrée* de 1998 contra a de 1999”. O jornal entrevista ainda um dos “gurus do marketing literário”, Raphael Sorin, editor de Houellebecq, para quem “um bom editor, é a soma do flair literário e do talento comercial” (idem). A reportagem diz que “Christine Angot est la bête médiatique de cette rentrée”, que é a “tulmutuosa sucessora” de Houellebecq. “Volée des plumes”. *Elle*, 20 de setembro de 1999.

⁴⁶⁵ “Christine Angot: bluff médiatique ou chef-d'oeuvre?”. *Le Point*, 10 de setembro de 1999.

⁴⁶⁶ Pensar que um escritor consiga provocar tanta impressão de papel sem matar ninguém é algo que só parece possível na França.

livro não seria pior nem melhor que a média, segue o texto – apenas manteria o mesmo *modus operandi* do “affaire Houellebecq” da temporada passada:

On joue la personnalité de l'auteur : excessive, agressive, tumultueuse et pythique, Christine Angot a pris des leçons d'emphase et terrorisme chez Marguerite Duras. Il n'est pas question de jugement littéraire dans cette affaire, mais de surenchère, de mise en spectacle d'un tempérament, d'une personnalité.

De novo, uma resenha no mesmo número que a crítica elogia Angot, “a força singular de seu universo”, dizendo que ela trata “com estilo único, irônico, destruidor, todos os sujeitos tabu, explorando sempre além dos limites do dizível”⁴⁶⁷. Com *L'Inceste*, segue o texto, Angot “prova novamente que tudo é permitido em literatura, desde que seja bem escrito”. O texto emula o que diz Angot. “Ela sacrifica tudo e todos a sua verdade literária. É a regra, a única. Seu uso da vida⁴⁶⁸, para retomar o título de sua coleção de teatro” (idem).

Assim, percebe-se claramente como a defesa ontológica da ausência de limites éticos em literatura, feita por Angot em cada livro, mas de forma detida, como veremos, em *L'usage de la vie* e, agora, em *L'inceste*, funciona para boa parte de sua recepção. Para a crítica que a detesta, os adjetivos pejorativos acabam por construir uma personalidade temível, abjeta – exatamente o que a própria autora constrói para sua narradora homônima no seio do romance, que já lança as bases da personalidade que a autora, de carne osso, apresentará ao público amplo na televisão⁴⁶⁹.

Assim, romance, estratégia de divulgação e performance espetacular da autora (com consequente repercussão midiática na imprensa) se retroalimentam com perfeição. Uma imagem, uma postura, uma cenografia ficam cravadas no imaginário do leitor. Nada pode parar Angot. Seja sua “voz combativa”, como define Savigneau no *Le Monde*⁴⁷⁰ ao falar do romance, seja essa “língua” de que fala Angot no programa

⁴⁶⁷ “Folle amoureuse”. *Le point*, 10 de setembro de 1999.

⁴⁶⁸ “*L'usage de la vie*”, título do livro de Angot que analisaremos em seguida.

⁴⁶⁹ Cerca de dois meses depois, em 13 de novembro de 1999, Angot iria a outro programa de televisão falar do mesmo livro, *Tout le monde en parle*. É onde se dá a história das clementines que será contada em *Quitter la ville*: uma convidada, chamada Clémentine Céleri, ri ao ouvir a palavra enquanto o apresentador lia um trecho no qual Angot falava de lamber as clementines no sexo do pai. Angot fica brava e um debate se inicia. Fato curioso à parte, Angot consegue delinear ainda melhor do que no programa anterior sua personalidade, sua postura. “La femme que dit non”, brinca um dos convidados. Angot parece dona do próprio discurso sobre o que não é literatura. O curioso é que Angot é tão rápida em desconstruir os comentários de cada um dos presentes que eles parecem ter medo de abordá-la – o público ri a cada tentativa nervosa de fazê-lo. Ela não faz autobiografia, nem autoficção, nem testemunho, diz. “Je ne suis pas un personnage, il y a seulement la langue qui raconte quelque chose”. Mais uma boa tribuna para sua defesa ontológica da literatura que arvora o direito de tudo dizer.

⁴⁷⁰ “La force Angot”, *Le monde*, 3 de setembro de 1999.

televisivo⁴⁷¹. É onde se encontram perfeitamente a recepção do romance (balizada por sua construção e pela constituição de sua estratégia de divulgação) e a construção do autor-narrador-protagonista como entidade narrativa, formada por uma postura e uma cenografia autoral, que põem em marcha seu jogo literário.

Com *L'Inceste*, Angot refaz sua “entrada em cena”, que, como vimos, foi ensaiada já com o primeiro romance, *Vu du ciel*. E quando parece que Angot soube, com maestria, orquestrar a criação de uma imagem, de uma voz, enfim, de uma figura ou entidade narrativa espetacular, que funciona (ao menos para boa parte da crítica e dos leitores, afinal ela vende, é resenhada insistentemente, segue a publicar em grandes editoras) – vem Angot e expõe a si própria mais uma vez, expõe as entranhas do mecanismo, do dispositivo que a converteu no fenômeno da vez.

2.2.2.1 *Quitter la ville*, espaço de escritura e sistema literário escancarados; a liturgia do espetáculo como combustível para a literatura de si

Quitter la ville é publicado em 2000, um ano após o vendaval que foi a publicação de *L'Inceste*. É esse vendaval que o livro conta. Como já foi dito, analisar Angot é tarefa curiosa, visto que nenhuma das entradas em sua obra fica fora da própria obra – cada fenômeno ligado à autoficção é, em si próprio, tratado como tema e transformado em romance; cada questão é analisada pela própria voz da narradora, que se coloca como objeto do embate com a realidade sob o prisma do tema. Ela se autofagocita, entregando ao leitor a digestão de seu próprio sujeito feito literatura.

Aqui, o tema será a recepção de uma obra de cunho autoficcional e a recepção do livro para a própria autora, o impacto de sua literatura em sua vida real, o que alimenta a espiral de indissociação entre vida que se escreve e escrita que altera a vida. Se antes a crítica de imprensa e as críticas de editores (e do mundo editorial em geral) já haviam sido tragadas para o romance, aqui elas serão revistas sob o ponto de vista do sucesso de vendas e de marketing. O texto é um diálogo com a crítica na imprensa, que, como os leitores, não separam vida e ficção, biografia e texto literário.

Primeiramente, há as cifras (p. 11, p. 21, p. 26, p. 31, p. 32, etc.). O leitor acompanhará o sucesso material do livro, ao passo que testemunha o impacto pessoal, de cunho emocional e existencial, que isso tem sobre a autora (ao menos a autora que narra o livro como a personagem Christine Angot). O trecho a seguir abre o livro:

⁴⁷¹ “*Tout le monde en parle*”, 13 de novembro de 1999.

Je suis cinquième sur la liste de L'Express, aujourd'hui 16 septembre. Et cinquième aussi sur la liste de Paris-Match dans les libraires du seizième. Je suis la meilleure vente de tout le groupe Hachette, devant Picouly et devant Bianciotti. Damien a laissé un mot à Jean-Marc, lundi, ou mardi, avec les chiffres, disant : c'est du jamais-vu!!! avec trois points d'exclamation. À seize heures il y avait mille cent ventes pour la province et en général Paris c'est plus. On allait avoir deux milles. Pour un livre qui s'appelle *L'Inceste*, je rêve (p. 11)⁴⁷².

A narradora diseca o fenômeno de seu sucesso e, paulatinamente, ao longo do romance, vai atualizando o status de vendas, as cifras desse êxito, como se o leitor estivesse vivendo com ela os altos e baixos da recepção de um livro polêmico que está mudando, dia após dia, o curso de sua vida, sua carreira, sua literatura⁴⁷³. Sem eufemismos, ela deixa claro que seu sucesso está atrelado à sua performance midiática; ou seja, à sua performance no debate televisivo, à sua imagem pública.

Assim, Angot se mostra como essa “autora-narradora-protagonista” que não conta somente sua vida, mas apenas “fala”, “escreve”, verbos intransitivos que traduziriam sua literatura – intransitiva, intransigente, única, a seu ver. Mas, por outro lado, tal intransigência acaba por estabelecer um diálogo com sua crítica, indo além da antecipação da crítica que fizera com *L'inceste*. Mas a questão, aqui, gira em torno, ao menos de início, de uma vitória pessoal de Angot e de seu projeto literário. Vide o trecho a seguir, no qual ela faz referência ao supracitado *Bouillon de Culture*:

Après avoir tué Laclave, appelons-le comme ça, Sollers, Modiano, Paul Otchakovsky-Laurens ne l'appellent plus de toute façon que comme ça, après l'émission il est parti quinze jours à l'étranger. Son éditrice n'a pas pu aller dîner avec lui après l'émission, le perdant elle ne voulait pas manger avec. Le patron de Gallimard était en rage, il a dit: après ça, qui peut avoir envie d'envoyer des manuscrits c'était le pire représentant de chez Gallimard (p. 15).

A vingança foi perfeita. Não só Angot consegue mostrar à Gallimard e ao editor que à época rejeitou seu primeiro e quarto romances que sua literatura vingou no mercado, que ela foi aceita, como ganha espaço para dizer que o romance de Laclavetine é ruim e ainda defender sua visão de literatura, a despeito do tipo de crítica

⁴⁷² Um leitor que comprasse *Quitter la ville* sem saber quem é Christine Angot, do que se trata a autoficção, etc., poderia facilmente chegar sozinho às mesmas conclusões (ou questões). Na primeira página (p. 11), a narradora fala de *L'Inceste* como sendo seu livro. Na p. 12, ela se nomeia Christine Angot e se coloca como escritora. O resto é apenas a repetição do que já foi explanado até aqui.

⁴⁷³ “Damien est le directeur commercial [da editora Stock, que publicou o livro], il dit que c'est une progression mathématique” (idem). “Le jour de *Bouillon de Culture*, il mariait sa sœur, il n'a pas pu venir” (idem). “Damien m'avait dit dans la semaine : on est à sept cent cinquante, après *Bouillon de Culture* ce sera le double” (p.12).

que Laclavetine fez e que ele representa⁴⁷⁴. Pois o sujeito de sua literatura não é ela mesma, mas “o trajeto”, sua literatura como série de “atos” da própria voz vertidos em livros. Sua teoria sobre o que é a literatura, exposta na televisão, assim como em outros romances, assim como em seu teatro (*Usage de la vie*), em suas colunas na imprensa e em entrevistas, ganha outra vez o romance, criando uma consonância entre as vozes e uma coerência ontológica que ultrapassa a simples leitura de um romance.

Comment tout cela s'est-il passé? Puis les choses chronologiques. Point de départ de l'histoire. D'abord, réponse à la phrase : Comment créer un événement médiatique dans une rentrée? Question posée dans *Le Point* sous l'alternative : Bluff médiatique ou chef d'oeuvre (p. 40)⁴⁷⁵.

Aqui, Angot então retoma um diálogo com a crítica, mas do ponto de vista do impacto que tem a crítica sobre a recepção dos leitores.

Geneviève Vincent m'a écrit: Merci d'exister même si *Libé* m'énervé. Et aussi, en peu avant: J'espère que ton désir de célébrité ne va pas te changer. (...) La phrase de Jean-Marc dans *Libé* “elle veut être célèbre et j'ai tellement envie qu'elle le soit” les a déçus de moi (p. 17).

É quando o tema se complexifica. Sua performance midiática só pode existir nessa magnitude quando perfeitamente calculada pela editora. Jean-Marc (Roberts) é seu editor na Stock⁴⁷⁶. É ele quem decidira publicar *Interview* após a negativa da *Gallimard*, anos antes. E é com ele, com o que ele diz e faz, que esse romance dialogará. Quando a narradora fala das reuniões com os donos de livrarias, de como leu trechos ela mesma para eles, de como alguns diziam que antecipar a saída do livro era um “golpe midiático” (p. 18), ela retorna, citando trechos exatos, inteiros, a uma entrevista dada por ele a Mathieu Lindon no *Libération*, em 26 de agosto de 1999.

⁴⁷⁴ “Je dirais que j'ai pas l'impression d'être le sujet de tous mes livres... **ce qui en est la matière c'est plutôt le trajet**, enfin, vous savez je parlais de la langue mais c'est ça, quoi, c'est... c'est à dire **écrire c'est parler sa langue** bien sûr et pas parler celle du voisin justement... donc c'est plutôt un truc d'une langue que (rentrais pu?) qui sors sans arrêt, donc qui va de l'intérieur vers l'extérieur et c'est ce passage là qui est.. qui fait le texte. **Et c'est vrai que le texte au but du compte c'est moi, puisque c'est ma langue, mais cela dit c'est un lieu de passage, c'est un lieu de passage entre moi et puis dehors**” (*Bouillon de Culture*, 3. sep. 1999, grifos meus).

⁴⁷⁵ É a primeira frase da reportagem sobre Angot no *Le Point*, de 10 de setembro de 1999. “Christine Angot: Bluff médiatique ou chef d'oeuvre?” é a manchete. Ela adiciona ainda uma ou outra frase sua, em primeira pessoa “Moi qui suis d'une douceur comme c'est devenu rare” (p. 40). A ironia na construção da postura e da cenografia são brutais.

⁴⁷⁶ Ela vai dizer, referindo-se a um programa radiofônico onde uma alteração violenta se produziu igualmente: “Le livre s'appelle *L'Inceste*, je suis une pute et Jean-Marc mon souteneur, ils l'ont dit au *Masque et la Plume*, je ne suis pas un écrivain, ça fait moins pleurer que Sans famille d'Hector Malot tout le monde a ri, l'enregistrement est public (...) Ils riaient. Dans le studio. En chœur” (pp. 17-18).

Il y a eu le 17 juin 99 une nouvelle réunion de libraires, chez Stock à l'heure du petit déjeuner. La sortie du livre a été avancée au vingt-cinq août. Mathieu Lindon est là il a décidé de suivre l'avant du livre parce qu'il l'a aimé. Il a aimé le livre, il l'a lu, n'en déplaise à certains, qui ont prétendu qu'il ne l'avait pas lu, qui c'était un coup médiatique, les trois pages du 26. Il écrit : **Elle est entrée dans la pièce pour lire son manuscrit plutôt que d'ne parler comme c'est habituellement l'usage. C'est la première fois qu'elle lit pour les libraires.** Jean-Marc Roberts dira ensuite : "Elle n'a pas souhaité venir pour *Sujet Angot*, l'an dernier, et je m'étais dit que ce n'était pas plus mal, que tout serait plus facile l'année d'après. Pour *Sujet Angot* j'aurais dû insister pour qu'elle aille à la télévision, pour *L'Inceste* ce ne sera pas la peine." (Je ne veux pas entendre que ce n'est pas intéressant, que c'est de la cuisine interne, je n'ai plus de vie privée, c'est ma seule vie. Je reprends:) "Tout le monde veut le livre, les épreuves. (pp. 18-19, grifos meus).

Os trechos em negrito são tirados, *ipsis litteris*, da entrevista de Roberts. Há outros na sequência, pinçados do mesmo texto. E há trechos que são extraídos sem citação de um perfil sobre ela feito pela revista *Les Inrockuptibles*⁴⁷⁷. Fica claro que Angot pediu à editora um dossiê de imprensa sobre *L'inceste* e decidiu escrever *Quitter la ville* a partir daí⁴⁷⁸. Uma reportagem traçava a estratégia de divulgação da editora. Outra seguia Angot após a saída do livro nas bancas. É a recepção o tema do romance, e, ao menos de início, sua recepção na imprensa, na crítica especializada – crítica que, na França, país que consome livros como produtos sazonais (vide o efeito da *rentrée* da qual tanto fala Angot no romance), condiciona de fato as vendas:

Para entender *Quitter la ville*, é preciso entender ainda mais a recepção de *L'Inceste*. É com ele que o romance dialoga. Como vimos antes⁴⁷⁹, no *Libération*, Jean-Marc Roberts, editor de Angot na Stock, “conta como se tornou editor de Christine Angot” e de “*L'inceste* em particular”. Conta em seguida como transformou dois manuscritos em um, dando vida à *L'inceste*⁴⁸⁰. Pois o interesse “voyeurístico” na

⁴⁷⁷ Ver, por exemplo, as comparações a seguir: “Nous passons devant la vitrine de la librairie La Hune, où justement il y a une grande photo de Laclavetine. Christine Angot rigole en mettant sa main devant sa bouche. Ses yeux pétillent de malice. ‘Je ne sais pas si tu peux mettre ça dans ton article. Mais tu sais, plus je le regarde, Laclavetine, plus il me plaît. Je le trouve vraiment pas mal’” (*Les Inrockuptibles*, 1999). No romance, temos tal construção: “Moi, après, je passais devant la vitrine de la Hune, il y avait sa photo et il m'attirait, j'aimais son regard, je me dirais on aurait pu être amants au lieu de s'entretuer en public” (*Quitter la ville*, p. 15)

⁴⁷⁸ O dossiê de imprensa se encontra no IMEC, e foi a partir dele que eu pude analisar a recepção crítica ao romance e à performance televisiva de Angot.

⁴⁷⁹ Lindon, Mathieu. “Trois, deux, un... Angot!”. *Libération*, 26 de agosto de 1999.

⁴⁸⁰ “En mai de 1998, elle apporte une soixantaine de pages de manuscrit, le texte intitulé *No man's land*. J'aime infiniment ça, ‘c'est ce que tu a fait de mieux’, lui dis-je. *Sujet Angot* paraît. Elle laisse reposer l'autre manuscrit. Elle reprend. Fin janvier 1999, j'avais eu une nouvelle version avec *Noël* et la troisième partie. Je trouve que quelque chose ne va pas. Elle comprend assez vite. ‘Tu devrais prendre *No man's land* avec *Noël* et la troisième partie, c'est le même livre’, lui dis-je. Elle réfléchit une douzaine d'heures. On décide d'en faire un seul livre. ‘Prends ton temps’, lui dis-je. J'aurais le manuscrit définitif début juin” (idem).

imprensa (e por parte do leitor) não se volta só aos segredos da vida do escritor que verte sua vida em literatura, mas em relação ao processo dessa literatura em construção, não apenas na sala onde trabalha o artista⁴⁸¹, mas nos escritórios da editora, onde a obra final se gesta e decide.

Assim, é essa operação de marketing e como ela condiciona a recepção o tema de *Quitter la ville*: como o mercado editorial e a imprensa (e sua crítica literária) permitem que um romance, sobretudo se autoficcional, floresça ou não; como a recepção é condicionada; e como o autor tem, ele mesmo, que lutar contra isso enquanto aproveita o sucesso originado desse sistema. A cenografia que Angot constrói para si (baseada numa dimensão quixotesca de enfrentamento com o sistema) é, também ela, assumida pelo próprio editor. A consonância é perfeita.

No trecho seguinte, a narradora descreve uma reunião onde editor, assessora de imprensa, todos comentam a repercussão dos programas midiáticos:

Alors qu'ils sont là, stupides, à se poser la question de *Bouillon de Culture* ou pas, elle a eu raison de le faire ou pas, elle a eu raison de dire ça ou pas. Mais bien sûr *Bouillon de Culture*. Vous ne voulez pas qu'on nous voie, vous ne voulez pas qu'on parle (p. 20).

Toda a construção da postura literária que vimos detalhadamente em *L'inceste* é aqui tematizada: Angot se vê como escritora, ela entrou em cena de vez e é sua cenografia que disseca. Ela “é a nova Duras”, diz, copiando um trecho de crítica, símbolo de uma literatura que se nutre do embate pessoal, da diatribe. Mas ela também é essa figura agressiva que se constrói em público – por exemplo, quando mergulha na narração da visita da equipe de TV, que acompanha seu dia-a-dia até o momento crucial de sua leitura pública de uma parte de *L'inceste* num teatro.

Ao longo do romance, além de atualizar as cifras, Angot vai igualmente elencando as reportagens, perfis, críticas sobre ela e seu romance na mídia francesa, que vão aparecer, que aparecem, que repercutiram em outros veículos. Como se o dossiê de imprensa fosse compartilhado dia após dia com o público, que vive com a narradora a experiência do sucesso e da crítica deletéria. Angot detalhará o que achou das reportagens e citará trechos inteiros, alterando volta e meia a ordem das frases, criticando-as ela mesma, como se passasse em revista sua recepção crítica.

“On peut surtout s'étonner d'une percée aussi subite et spectaculaire. Les raisons en sont assez claires. **Depuis plusieurs années, la rentrée littéraire**

⁴⁸¹ E não apenas contado por esse, como fez Angot em *Léonore, toujours* ou *Sujet Angot*.

pose problème : trop de romans, et une moyenne de qualité en baisse” (Le Point no 1406). “Dans cette crise de surproduction, les moyens traditionnels de lancement d'un livre, par les attachés de presse, deviennent peu efficaces. Il faut trouver d'autres méthodes. **L'éditeur Jean-Marc Roberts a permis à des journalistes de suivre le lancement interne du livre et a joué lui-même un rôle de super-attaché de presse en se servant de tous les supports possibles : de Livres Hebdo jusqu'à LCI, pour créer une rumeur et cristalliser un effet de mode”.**

Non.

“Christine Angot a-t-elle écrit un chef-d'œuvre ? Son livre n'est ni meilleur ni pire qu'un autre. On joue sa personnalité : excessive, agressive, tumultueuse et physique, **elle a pris des leçons d'emphase et de terrorisme chez Marguerite Duras. Il n'est pas question de jugement littéraire dans cette affaire, mais de surenchère, de mise en spectacle d'un tempérament.”**

Faux. Je continue.

“Qu'une partie de la presse et des médias joue à ce numéro de show-biz pour faire monter la température et attirer l'attention semble être davantage la marque d'une crise que la recherche d'un grand écrivain. **La critique littéraire est en passe de céder la place à un simple pilonnage de marketing.** Affaire à suivre... ” (pp. 40-41).

Ao transcrever fielmente⁴⁸² as duras afirmações de parte da imprensa que a detesta, discordando de algumas, Angot se municia para defender sua literatura como uma espécie de mártir, que se oferece em sacrifício para defender a liberdade de um certo tipo de escrita. A imprensa, tão necessária ao sucesso literário, também é seu maior inimigo⁴⁸³. Ao explicitar como a performance midiática se alia à postura literária construída em paralelo com seu editor, Angot reafirma os elementos da performance, expande o vocabulário de sua cenografia. Ao trazer essa “literatura exposta” para o seio do romance, ela reafirma a noção de que tudo o que cerca um escritor é, sim, material literário, é parte de sua “voz”.

Da crítica na imprensa, Angot chega à crítica dos leitores e ao embate com essa recepção problemática (no caso, um embate real, físico, metáfora do tipo de recepção

⁴⁸² “Vous allez dire que je recopie des articles, vous aurez raison. Ça vous revient aux oreilles comme ça vos propres paroles” (p. 58).

⁴⁸³ “Sauf des moments de déprime très fort, on a perdu une bataille on n'as pas perdu la guerre, quand *L'Evènement* attaque, et *Le Point* c'est seulement une bataille pas la guerre” (p. 34). “*Télérama*. ‘Les jeux du cirque littéraire’, par Martine Laval et Catherine Portevin. Extraits: ‘La recette se prépare des mois à l'avance...’” (idem). Ou ainda: “Je cite les phrases blessantes, mais l'ensemble est coupable. (...) *Télérama* m'a fait pleurer, ça ne vaut pas la peine, oui, je sais, c'est vrai. (...) Ils ont gagné, mais pas la guerre, juste la bataille du 22 septembre 1999” (pp. 56-57). Claro, as críticas de veículos importantes, como *Le Monde*, *Les Inrockuptibles* e *L'OBS*, foram não só positivas, como também se ativeram ao romance, deixando a crítica do evento midiático para outras seções que não a literária, como, por exemplo, a crítica televisiva. Mas essas três críticas citadas por Angot reduzem seu romance ao fenômeno de performance pública típico do novo sistema literário francês. Não é nem o romance, nem a sua autora que estão em análise, mas o sistema literário atual na França. Aqui, Angot é tomada como a bruxa a ser queimada em praça pública para purificar a literatura de sua contemporaneidade.

que a autora-narradora mais teme,, assim como a recepção problemática dos primeiros leitores, seus íntimos, eles mesmos personagens de sua obra. Marie-Christine, personagem de *L'inceste*, pede para encontrar Angot.

Au début elle ne voulait pas le lire. Mais on l'interrogeait sur la véracité des passages, comment elle avait pu le supporter, ça, ou ça. Elle se l'est donc fait prêter. Elle a trouvé certains passages magnifiques, d'autres lui ont fait une grande violence (p. 63).

É quando ela explicita o efeito concreto que a autoexposição escancarada da vida do escritor como material de literatura tem seu eu real como pessoa, não só como escritora. “Não quero mais ouvir dizer que não é importante a vida dos escritores, isso é mais importante que os livros. É a vida dos escritores o que conta” (p. 12), afirma. “Quando falamos é um ato. E isso faz coisas, isso produz, efeitos, isso age” (p. 13). Não se trata, então, “de uma merda de testemunho”, mas “verdadeiramente de um ato” (idem). Sua voz é um ato, que produz efeitos indissociáveis na vida e na obra. Angot liga de forma intrínseca seus romances à essa imagem pública que começa a se intensificar, à sua fala pública midiaticizada – é o lado de fora da obra literária, a relação entre a imprensa, o mercado editorial, e sua obra, o tema desse romance.

“Não tenho mais vida privada, eu transferi tudo” para os livros (idem). Ela não pode mais andar na rua (idem). Seu editor vai sugerir que ela deixe Montpellier e vá para Paris, de onde saiu o título do romance, *Quitter la ville* (p. 19). O livro divide os jornais em “a favor e contra Christine Angot” (p. 14). Ela descreve o medo de andar nas ruas de cidade, que essa “Madame Angot” detestada por todos precisa levar a filha ao médico (p. 44), que faz suas leituras públicas temendo ser agredida (p. 46), que precisa ouvir de uma leitora que deveria “fazer um trabalho de distância em relação ao voyeurismo” (p. 50) e que, a cada dia, chora sem saber como reagir. Ao reencontrar a mesma leitora, que diz que ela deveria “mudar de tema”, ela responde: “Cale-se. Eu digo que ela é uma grande imbecil. Que ela deve partir, já, imediatamente” (p. 62):

Et je me tourne vers les autres, et je dis: je ne supporte plus, je ne les supporte pas. Elle revient, je la pousse, elle résiste. Je la tourne et je la pousse dans le dos et cette fois elle sort. Et je retourne vers l'intérieur de la librairie, où Fanette m'a dit “calme-toi”, et je leur dis: Je ne supporte pas. Je ne les supporte plus. Du tout. Et je dis à Fanette: **Fais attention, le jour de la lecture, je vais tuer un. Je sens en moi que je peux. Et je le dis devant eux les autres lecteurs, qui ne disent rien**” (idem).

A narradora mescla trechos de cartas de leitores, como a de duas enfermeiras que dizem que o que ela faz “não é literatura” (p. 109), um texto que ela escreveu sobre

a censura à Mathieu Lindon (e que o editor mudou sem que Angot soubesse) (p. 110), trechos da crítica em que *Le Canard enchaîné* a compara com Duras (p. 111). Até que ela, por fim, desenha a cena-chave, quando, ao ler seu romance aos que “vieram ao zoológico” ver “a besta midiática”, um fotógrafo tira uma foto não autorizada com flash e ela grita “Merda!” (p. 113). Ela se sente acuada. “Eles fazem de mim um personagem” (p. 113), um animal de feira, uma marionete conduzida por seu agente (idem).

Aqui, Angot fará exatamente o que fez Guibert Com *Le mausolée*, na esteira do escândalo midiático de *À l'ami*: ela traz intertextos da recepção dos leitores comuns, que agora enxergam esse autor-narrador-personagem a partir também do prisma da postura literária construída na imprensa. Um leitor presente à cena de uma de suas leituras públicas lhe escreve perguntando sobre felação, eles a tratam como uma lixeira. A narradora elenca uma carta em que o leitor a convida para sexo, na qual é chamada de “pequena Marguerite [Duras]”, outra em que a convidam a ajudar a causa das vítimas de estupro, e depois volta à carta das enfermeiras, que lhe sugerem fazer um exame de doenças venéreas. A narradora absorve isso tudo: todas as críticas dos leitores, as perguntas insidiosas, vomitando o que sente, como mártir.

Je recoupe avec: Quand je sors, qu'on me demande “vous êtes Christine Angot?” et que je dis non. Pour avoir la paix, et parce qu'ils ont fait d'elle un personnage, qui narre, qui raconte. Alors que je ne raconte rien, pas moi, rien sur moi, ni de moi, ni à partir de moi, non, **je parle, moi. Je ne me suis pas fabriqué un personnage pour la fiction, la télé, la vie, une personne, rien que ça, une personne** (p. 157, grifos meus).

Angot traz a recepção dos leitores para dentro do romance, em vários de seus trechos, criando um diálogo eterno que ganha sua vida como escritora:

J'ai reçu: Madame Angot, *Le Bouillon de Culture* de Bernard Pivot c'est tout pareil au télé-achat de Pierre Bellemare. L'avantage du second tient à ce que le fabricant de vaseline parfumée n'est pas invité à faire croire, avec faux détachement et vraie suffisance, qu'il est l'inventeur de la sodomie. Et c'est moi qui suis violente. (...) Il y a aussi des lettres dithyrambiques, ça m'énerve tout autant (pp. 20-21).

A carta do leitor (ela citará muitas) mostra que parte do público se ressentido do espetáculo midiático⁴⁸⁴. Mas ela também se felicita com o apoio dos leitores:

⁴⁸⁴ E ela, Angot, se preocupa com sua imagem (“Ça ne les empêchera pas de prétendre que j'ai fait *L'Inceste* pour vendre” (p. 21) ou “Detambel, ‘elle a à faire à des gens qui font du fric avec l'audimat. On Invite Angot parce qu'on sait que ça va chier. J'espère qu'elle va arrêter de se prêter à ce jeu”⁴⁸⁴. “(...) Ils ont tous un avis, j'aurais dû faire ci et pas ça” (p. 22). Ela sofre com as críticas, que a desnudaram por completo: “Ce livre et cette émission m'ont mise pire que nue” (p. 31).

Rien qu'hier dans les rues, j'étais pourtant assez bien, au courrier une lettre m'avait fait du bien, disant: la mise en abyme de vous-même, qui déclenche sur vous un narcissisme collectif, d'où cette exigence, ces lettres, et il glissait: Dylan : She's an artist, she don't look back (pp. 29-30)

Cette fois, j'espère qu'on ne va pas me faire changer les noms, je ne dis rien de mal, je ne dis que la vérité, ce que je sais, c'est qui est vrai. Et tellement sur tellement de gens, qui pourraient m'accuser, me porter au tribunal à moins d'un regroupement... (p. 33).

Mas nenhuma recepção poderá, sugere, condicionar sua voz. Se um leitor escreve sugerindo que ela se atenha ao aspecto idílico das descrições da Itália em *Interview*, em vez de falar apenas do sofrimento, ela o manda “à merda” (idem).

Je fais ce que je veux. En ce moment j'ai envie de faire du théâtre, j'en fais. Je m'en fous, je fais ce que je veux. Je fais du théâtre. Ça marchera, ça ne marchera pas, ça dépend de vous. (...) Et vous, je vous dis merde. Je suis écrivain et je dis merde à tout le monde (pp. 42-43).

Enquanto a narradora segue as cifras de vendas e as críticas na imprensa, ela transcreve trechos inteiros de outras quatro cartas que lhe dão suporte⁴⁸⁵. E, de um só fôlego, escreve dez páginas sem parágrafo sobre a sensação de ser bombardeada por respostas e perguntas dos leitores, seja um tal Yves Dolé que escreveu uma crítica profunda sobre ela em um jornal de interior (p. 76), seja o leitor qualquer, quando ela diz, diretamente: “Eu dizia vocês. A sociedade. Vocês, vocês. O que vocês estão me fazendo. Vocês já o fizeram, vocês o repetem” (p. 78).

Aqui, não só Angot anuncia finalmente o nome do livro em curso ao leitor, como, dirigindo-se diretamente a ele⁴⁸⁶, acusa-o do que sofre graças à recepção do livro. Mas cada agressão, cada resposta ao romance, à performance autoral, é guardada num “inventário”. Porque tudo faz parte do “dossiê” para o romance em curso⁴⁸⁷. Em seguida, como vimos, entram nesse dossiê as cartas de leitores, e, claro, todo o clipping

⁴⁸⁵ Todas as cartas transcritas no romance estão guardadas no Fond Angot, no IMEC. O texto da transcrição é sempre fiel, como a seguinte, trecho de carta enviada por Laurent Herrou, Nice, 15 de setembro de 1999: “J’ai eu du mal à m’en arracher. J’ai refermé de force, à la fin de la parenthèse sur les paroles de l’avocate (j’ai senti que c’était une femme, est-ce fit? ai-je tort?), sur ta photo souriante le long du bandeau, mon marque-page. Je me suis dit que ton livre était un monstre. Qu’il me bouffait littéralement, qu’il ne me lâchait pas, qu’il refusait de me laisser partir. Le claquement des mots (et je pensais à ta langue, à *Bouillon de culture*, le rythme saccadé des phrases. À l’image de ta lecture, ou de celle à laquelle nous avons assisté en Avignon⁴⁸⁵, la perte de souffle jusqu’à l’étouffement)” (p. 70).

⁴⁸⁶ Ela também dividirá com ele segredos. Vide o trecho a seguir: “Jeudi matin au téléphone, Yves Mabin, je ne vous l’ai pas raconté. Il y a tant de choses, il y a dix mille trucs, idéalement je voudrais tout raconter, impossible, incapable, mon incapacité, à tout enregistrer, il s’en passe trop, il s’en passe trop, beaucoup trop” (p. 102).

⁴⁸⁷ A narradora dissera de uma carta ousada enviada ao painel de leitores de *Les Inrockuptibles*: “Voilà une lettre qui rajoute vraiment une pièce au dossier” (p. 24). Depois, é o encontro numa livraria com o marido de sua mãe, André, que ganha direito ao termo: “ça va rajouter une pièce au dossier” (p. 48).

de imprensa, as conversas com amigos, com editores, assessores... e a recepção do próprio meio literário⁴⁸⁸. Ela venceu. Por isso, ela se dirige aos críticos e figuras do mundo editorial que ignoram sua ascensão ou a detestam, mesclando-os logo aos leitores comuns. Transcreve, depois disso, a conversa que teve com o editor, Jean-Marc, a propósito “do atual *Quitter la ville*” (p. 91), sobre a “estratégia” a seguir:

La stratégie quand on a un livre qui fait du bruit, c'est de laisser se reposer les journalistes et des lecteurs, leur laisser le temps de se désénerver. J'ai dit vendredi à Jean-Marc, tu vois, ce qui serait bien, ce livre, que je suis en train de faire, d'écrire, je ne sais pas, ce que donnera, il faut qu'il soit impeccable, ce que j'aimerais, **c'est qu'il sorte dès septembre prochain**. Est-ce que c'est possible? (p. 91, grifos meus).

A narradora pensa aqui no livro que jaz nas mãos do leitor, pensa a narrativa de publicação do livro que, para o leitor, encontra-se no meio da leitura. Ela diz que vale “arriscar mesmo assim” (p. 92), publicar na próxima *rentrée*, que é quando os livros realmente causam comoção na França, e quem sabe conquistar um prêmio (idem): ela quer a capa do *Le Monde* outra vez, quer que todos sejam obrigados a “se inclinar” e dizer “Bravo!” (idem), mesmo que ninguém saiba dizer por quê (p. 93). Ela quer de novo roubar a cena. “Seguir sendo a isca, está decidido, pois isso é meu projeto literário, o naco de carne para mostrar o canibalismo da obra, sem se fazer devorar” (p. 94). Ela é a isca, o produto, a cobaia (p. 103).

Pela primeira vez em nove livros, ela fala de “projeto literário”. Não só seus romances são oferecidos como isca, mas sua vida, sua voz, para mostrar como o mercado editorial e a imprensa, sedentos por carne humana transformada em letra, em texto que venda, deixam a literatura em último lugar. E, numa espécie de transe de perseguição paranoide, antevê um lugar como mártir julgada por sua literatura diante da justiça, atacada pelos moralistas e conservadores do mundo das letras:

Il n'y aura pas de procès possible cette fois, il n'y aura pas besoin de changer les noms, puisqu'ils sont tous pris. La société contre moi, contre

⁴⁸⁸ Quando ela é recebida com olhares tortos no hotel des Saints-Pères (p. 80) e ouve dos escritores e editores que, com sua presença, “on n'est plus chez nous” (idem) – frase que repetirá dezenas de vezes nas próximas poucas páginas –, a narradora sabe que o incômodo que *L'inceste* gerou coroou seu projeto literário: “**Vous entendez c'est énorme, est-ce que vous entendez que je vends énorme, des livres le contraire des vôtres**. J'espère que vous ne me trouvez pas prétentieuse. Ceux qui ne le pensent pas sont mes amis, et ceux qui le pensent sont mes ennemies, et je les tuerai, à force. À force de faire mes livres où la construction ne sera même repérable (...) Cette fois. **La construction c'est vous qui la faites**, vous verrez c'est mieux encore” (pp. 82-83, grifos meus).

une seule personne ça ne marchera pas on n'aurait jamais vu ça, on ne le verra pas (...) Ils ne le feront pas, ils ne porteront pas plainte, ils sont trop. Et ils finiront tous pour moi, ils finiront de mon côté tous. Moi dans le box des accusés je les visualise. Ce que je veux c'est leur violence à nu, dans leurs mains, eux, en train de lancer l'attaque injuste (pp. 101-102, grifos meus).

A isca, aqui, abocanha o peixe. Dá a volta por cima. Vinga-se não só do editor Laclavetine, como de todos que usaram as tribunas para a aniquilar⁴⁸⁹. O livro faz ainda uma série de inflexões profundas⁴⁹⁰. A voz de Angot parece já ter suficientemente exposto o procedimento de confecção do livro, parece já ter bebido cada carta, cada crítica, cada cena da recepção do romance anterior. Agora, essa voz quer colocar para fora o que sente. Primeiro, há uma inflexão sobre a própria natureza do livro: “Eu tenho um verdadeiro projeto para esse livro” (p. 106):

Je recule à cause de tout ce que je suis **obligée d'écrire immédiatement et qui ne supporterait, qui ne souffrirait, aucun délai, qui a besoin de ma réaction vive**, et surtout prise dans tout. Il faut savoir annuler les projets même les plus intéressants, pour **capter, tout de suite, vite, sur le vif, le mensonge, en train de se faire, en flagrant délit**, vous le coincez, la main dans le sac et le porc dans l'auge, et vite et vite, qu'ils n'aient pas le temps de se faire une couverture, un alibi, la phrase est encore si fraîche dans l'oreille que c'est sûr ça été dit comme ça (p. 106, grifos meus).

Angot dá ao leitor a essência de seu manifesto literário, que ela já trabalhara em outros romances e condensara bem em *L'usage de la vie*, aqui usado para explicar por que o romance atual trata da recepção de *L'inceste* e da confecção de si mesmo, e não do que seria, a princípio, seu mote. Ela fala de uma escritura “imediata”, nos moldes guibertianos – ela precisa de uma “reação viva”. Angot defende sua literatura: uma

⁴⁸⁹ Mas ela se ressentia do espetáculo em que se meteu, e que tanto a traumatizou. “Je vais la récupérer, ma peau, un jour quelqu'un va venir et il va caresser ma peau, et à ce moment-là vous ne pourrez plus rien, contre moi : plus rien” (p. 103). A imagem da pele que o escritor perde e precisa recuperar será retomada por Ricardo Lísias em *Divórcio*, mais de uma década depois.

⁴⁹⁰ O livro tem outros trechos que interessariam, caso houvesse mais tempo de análise. Por exemplo, quando ela alterna dois registros: um, uma prosa que seria roteiro do suposto filme; outro, um diálogo em forma de tragédia que mescla as conversas já narradas como reais e trechos do texto original de Sófocles. Entram como personagens da tragédia uma leitora que escreveu uma carta (Fabienne P), Marie Christine, a ex-amante, e o editor de *Libération*, que faz “o papel de Créonte” (p. 131). Este último nega a Angot o espaço da página inteira de *Rebonds* para escrever apenas uma frase, “Mon père est mort” (idem). Angot mescla até mesmo frases de sua professora de teatro durante um curso sobre tragédia grega, e narra as anotações feitas por ela durante o curso (que se encontram no IMEC), assim como conta sobre a jovem que lhe escreveu dizendo que faria o primeiro site sobre Angot (e-mail também guardado no IMEC, assim como todas as outras citadas) e outras duas que elogiam sua *mise en scène* da própria vida⁴⁹⁰. Até um poema sobre a obra de Angot é integralmente transcrito. Aqui, Angot devolve aos leitores o que eles “jogaram” na tal “lixeira”. E logo ela conta um diálogo com a mãe num café e fala que haverá um colóquio sobre ela em Jussieu (Université Pierre et Marie Curie), em 11 de fevereiro de 2000.

literatura na qual, para ela, não há transcrição nem referência, apenas uma voz que fala – impossível não pensar aqui numa travessia de Duras a Beckett⁴⁹¹.

O livro termina com todas as referências e intertextos se mesclando uns aos outros numa espécie de cacofonia que vem do exterior e que só a voz interna da narradora consegue suportar. Como se um coro grego a acusasse em uníssono e ela, paranoica, não pudesse fazer nada de seu martírio em praça pública. Mas o tom final é de concórdia. A tarefa, tantas vezes mudada, foi finalmente concluída.

On arrête avec ça. On ne cherche pas des solutions. On n'accuse personne. Personne n'est parfait. On essaye de passer et si possible cette foi pas en douce (...) On arrête avec ça, les noms, on enlève tous le nom, on enlève tous les mots. On enlève tous le papier. Il n'y a qu'une chose qu'on gardera intacte, c'est : **je trouve que**. Ça, on le garde (p. 189, grifos meus).

Em resumo, com *Quitter la ville*, Angot narra como construiu sua imagem, sua postura literária, como se apropriou das regras do sistema para entrar no jogo literário, para entrar em cena, e como perverteu tais regras a seu favor, construindo-se como uma nova jogadora. É a máquina centrípeta de si que se oferece como ato literário. Sua literatura se coloca como uma “voz” a serviço de um “projeto” que se alimenta de toda e qualquer interação social com essa entidade narrativa (o autor-narrador-protagonista). O livro termina se colocando num “trajeto” – e o trajeto é a própria literatura, diz Angot, que aqui conta com a escrita de *L'Inceste*; com a engenharia editorial e midiática construída para garantir a recepção do livro e a conformação da postura e da cenografia da autora; e com a própria recepção, conforme vimos na análise das reportagens e das participações da autora na televisão e na imprensa.

O livro é a última parte do espetáculo orquestrado por ela dentro e fora do romance. E, claro, terá sua recepção, que poderá ser reapropriada por Angot, segundo tudo o que foi dito aqui, o que mostra a máquina centrípeta de si posta em marcha⁴⁹².

⁴⁹¹ “Oui, réfléchissONS, ce n'est pas MON histoire. Ce n'est pas une HISTOIRE. Ce n'est pas MON livre. C'est l'histoire de personne, l'autofiction n'est pas possible. C'est personne, c'est une personne. Ulysse, sur les mers, passa par tant d'angoisses, en luttant pour survivre” (p. 158).

⁴⁹² Não detalharei tal recepção, pois ela segue a análise anterior sobre *L'inceste*. De forma breve, a crítica elogia *Quitter la ville* e parece ter entendido como funciona o mecanismo literário angotiano. Um dos jornais traz com exclusividade trechos do novo livro (o que realimenta o interesse pelo agora já tradicionalmente escandaloso em Angot), diz que o leitor reconhecerá certos nomes, explicitando onde o nome do romance equivale a um nome real, dizendo que a autora acerta suas contas com o mercado literário. “C'est le coup de théâtre de la rentrée littéraire” (“Mes ennemis, je les turai à force”. *Le nouvel observateur*, 7 de setembro de 2000). Outros solidificam o vocabulário sobre a escritora: falam de “autoenquete”, de “document littéraire”, de “arena Angot”, “sujeito Angot”, “trem Angot”, etc. “Le sujet Angot n'a jamais été aussi brûlant” (“L'arène d'Angot”. *Les livres Hebdo*, 8 de setembro de 2000). E outros entenderam que quem embarca nesse trem não quer apenas ler o livro, mas dele participar, ouvir a tal “voz” de que fala Angot, dentro e fora desse livro. “Ceux qui apprécient son culot, ses invectives

Assim, após ter (re)entrado em cena como essa escritora *enfant terrible* sem limites, tudo o que cruzar o seu caminho (e é ela mesma que o anunciou, no livro e fora dele) será uma vítima de sua ontologia do literário. Uma vítima ciente. Angot estabeleceu assim sua postura, sua cenografia, as regras de seu jogo literário (todos desnudados ao leitor). Sua ontologia (a da verdade sem limites), apesar de detratores (pois há os *pour* e os *contre*), foi compreendida. O funcionamento da máquina centrípeta de si, que devora tudo à sua volta e regurgita literatura, é já dado como certo. Angot teceu todo um jogo literário e sua recepção o prova um caso de sucesso.

2.2.3 *L'usage de la vie*, ontologia autoficcional exposta, epitexto definitivo, conformação da postura literária: imprensa e sistema literário expostos

Christine Angot, como vimos, é uma mestra do epitexto, que constrói com sua literatura (falo aqui dos romances, visto que toda sua escrita, sua fala pública, sua encenação de si são uma performance autoral indissociada) a partir de uma relação de explicação, justificação e habilitação ininterrupta. Não à toa, desde o primeiro romance publicado, Angot já aparecia na televisão explicando o papel de seu romance, criando relações autobiográficas com o texto dito ficcional, divagando sobre o que entendia por literatura e que tipo de literatura pretendia escrever.

Com a peça *L'usage de la vie*, encenada por Dominique Lardenois no Théâtre Le Point du Jour de Lyon, em 1997, Angot dará um passo maior nesse sentido: trazer a reflexão sobre a literatura (sua literatura, baseada numa dimensão da verdade autobiográfica apropriada pelo eu que escreve em seu próprio nome) para dentro do texto. Não vou me deter aqui sobre Angot dramaturga⁴⁹³, preferindo analisar a peça na qual ela aprimora esse lugar de “narradora-escritora metacrítica” – a encenação do monólogo teatral usada para comentar o lugar do literário e do eu que se narra.

démentes, son style d'une puyssance invraisemblable sauteront dans le train Angot (...) et se précipiteront sûrement, le 13 septembre, au théâtre de la Colline, à Paris, pour l'écouter lire son texte” (“Angot, un nouveau scandale bien orchestré”. *Elle*, 11 de setembro de 2000.) Por fim, um crítico pergunta: “Mais pourquoi tant de risques?”, para responder: “Au royaume de la société du spectacle, elle la compis, mieux vaut la tête d'affiche” (“Le cas Angot”. *L'express*, 21 de setembro de 2000).

⁴⁹³ Angot escreveu quatro peças, publicadas num único volume pela Fayard. (*L'Usage de la vie incluant Corps plongés dans un liquide, Même si e Nouvelle vague*, Paris, Fayard, 1998). Antes, ela havia publicado *Corps plongés dans un liquide*, éd. du Théâtre Ouvert, col. Tapuscrit, 1992. Ela escreveria outras peças mais tarde, após o sucesso retumbante de *L'inceste: Arrêtez, arrêtons, arrête* (1997), *Mais aussi autre chose* (1999), *La Confession* (1999), *La Fin de l'amour* (2000), *Meinhof/Angot* (2001), *Normalement* (2002), *La Place du singe* (2005), *Le Théâtre Sorano confié à Christine Angot* (2013), *Christine Angot lit "Écrire" de Marguerite Duras, Maison de la Poésie* (2014), *Un amour impossible*, versão teatral de seu romance homônimo no CDN-Besançon Franche-Comté (2016) e no Odéon-Théâtre de l'Europe (2017), e, por fim, *Dîner En Ville* (2018).

L'usage de la vie seria publicado em volume em 1998⁴⁹⁴ e é, segundo a *quatrième de couverture*, “um manifesto literário no qual a autora oferece outra vez toda Angot”. Sem saber sua história específica (um monólogo escrito para o teatro, encenado em 1997 e 1998), o leitor se defronta, no texto, com a voz agressiva e desafiadora de Christine Angot, a narradora de *Interview*.

Qu'on arrête de dire que la littérature française c'est fini. Narcissique, nombrilique. J'ai lu samedi soir un livre magnifique. De Camille Laurens, *Philippe*. Il y a aussi Christophe Donner. Mathieu Lindon. Houellebecq pas mal non plus. Mais avec Yourcenar et Laclavetine, qu'on arrête. Avez Semprun. Arrêtez. Qui **vous** aimez encore? Lisez-moi, lisez Camille Laurens. Après on verra, si c'est fini (p. 7, grifos meus).

O texto começa dialogando com a crítica. Qual crítica? Ainda não se sabe ao certo, embora o leitor corrente de Angot saiba tratar-se da crítica literária da imprensa, pronunciada pelo meio literário, que reduz a sua literatura a uma espécie de categoria inferior – a literatura narcisista, que fala apenas de si e da realidade. Para a narradora, o problema é uma espécie de inveja, de despeito.

Ils sont dégoutés de voir quelqu'un s'intéresser à lui-même plus qu'eux-mêmes ne s'intéressent pas à eux-mêmes. Vous êtes jaloux de n'avoir pas le temps matériel d'écrire vous aussi combien vous vous intéressez à vous-mêmes. Vous n'avez pas le temps, vous vous interdisez d'avoir le temps. **Le temps est pour vous, je dis "pour vous" mais pour eux je devrais dire. Je devrais dire pour eux, vous c'est différent sans doute.** Le temps est pour eux un péché de narcissisme (pp. 7-8, grifos meus).

Aqui a provocação abre uma brecha para diferenciar leitor e crítico, ainda que ironizando a separação. O tom é de um advogado que acusa o promotor e sua suposta vítima em um tribunal da opinião pública: são “des salauds, des moralisateurs” (p. 8). Ela afirma escrever para os inteligentes, não para os imbecis (idem).

J'ai peut-être failli moi aussi passer du côté de ceux qui écrivent des **fiction**s. Du côté des salauds qui sont vraiment satisfaits de traiter leur vie avec des pincettes, avec cette **distance**. J'ai peut-être failli passer de l'autre côté du **sensible** en fait (p. 8, grifos meus).

Angot revisita o vocabulário da crítica que desmerece sua literatura: ela não faria o retrabalho imaginativo necessário à verdadeira literatura, não tomaria distância suficiente dos simples fatos, não daria conta da “pintura da sociedade” (p. 9). Sua literatura, segundo a imprensa, é narcisista, é “nombrilique” – e ela repetirá as mesmas

⁴⁹⁴ A edição analisada aqui é uma republicação da *Mille et une nuits*, de 1998, onde não figura uma rubrica teatral. O texto é levemente aumentado, trazendo, inclusive, referências à encenação da peça (p. 57).

frases seguidas vezes ao longo do texto, repetição que já se tornou, nesse ponto, uma característica de seu estilo. Ela almeja exatamente o contrário do que pede a crítica. É preciso, diz, contar a vida do escritor, até que essa vida contada e recontada se transforme na própria vida:

Les écrivains ne devraient jamais cesser d'écrire leur vie en fait. Avec le doute qui plane. Sur la vérité (...) Mais que l'écriture soit vraiment celle de la vie. Paisible, fictive, peut-être, **mais qu'elle ne lâche jamais ce fil par lequel vous pourrez voir la vie.** Venir, vibrer. Même une vie ratée. **Le corps en train de vivre, en train de vibrer, voilà ce qu'il faudrait raconter. Jusqu'à ce que l'écriture elle-même soit cette vie** (p. 8, grifos meus).

A narradora cita um trecho do livro de Laurens e cogita escrever um livro sobre partos na escrita. Mas havia muitos trechos em itálico tirados de outros livros, o que tornaria o texto complicado de entender. “E havia os problemas jurídicos de *copyright*” (p. 11)⁴⁹⁵. E, então, surgem Claude, que não gosta mais de seus escritos⁴⁹⁶, e a filha Léonore, que pede que ela não chore. A narradora decide contar como a escritura surgiu em sua vida – e como ela transformaria, enfim, seu “uso da vida”, título da peça e do livro aqui analisado. Ela fala que começou a escrever no ano em que iniciou sua análise. Em uma viagem com Claude. No hotel.

J'ai demandé du papier à l'hôtel. Je voulais continuer. Et je continue depuis, en ce moment même. Convaincue pourtant de l'effort inutile. Au détriment de ma vie bien sûr. J'en crève. On rate sa vie, pour essayer de la rattraper on écrit. Pour transformer la vie. **Et plus on écrit, plus on rate sa vie.** Or rien ne peut remplacer la vie (...) **Ça ne veut pas dire imaginer des choses être écrivain, mais, au contraire, qu'on y attache de l'importance** (p. 12).

Assim, escrever é um martírio necessário. Como viver. Vive-se, sofre-se, e a escrita é esse sofrer transformado em algo que mantenha a “vibração” da vida vivida, que traga a emoção do vivido em cada palavra reconhecível ao leitor, seu rastro, sua realidade. “A emoção da linguagem escrita, é isso que me interessa” (p. 13), diz a narradora, emoção que Céline teria trazido de volta.

L'émotion du parlé à travers l'écrit. À travers n'importe quel con qui dit "je". À travers moi si je dis jeu. **Mais personne n'aime mon je.** Le je d'autrui, personne ne l'aime. Comme le caca d'autrui. Chacun supporte très

⁴⁹⁵ “J'aimais le mélange des registres et des styles, pas au point d'affronter les problèmes juridiques. Savoir si j'ai le droit, à condition de mettre des guillemets ou pas, ça m'énerve” (p. 11).

⁴⁹⁶ “Je pense à mes premiers textes, que Claude aimait mieux. Il faudrait que j'aie cherché mes vieux cahiers. La première phrase, la toute première phrase que j'aie écrite. La première phrase, du tout premier manuscrit, c'était 'je mouille'” (p. 19). Interessante pensar que, no livro publicado no ano seguinte, *Sujet Angot*, o personagem Claude reclamará dessa frase e dirá como ela lhe fez mal.

bien l'odeur de son propre caca, mais l'odeur du caca d'Estelle, que vous adorez soi-disant, vous est beaucoup moins agréable, dit Céline (p. 14).

A autoficção fede por isso, insinua a narradora, que então se compara a Hitler, “meu irmão” (p. 14), como ela, um “artista que não deu certo”, ambos desencorajados no início da carreira, com as respostas negativas dos editores (p. 15). O escritor, como o louco nazista, “busca a verdade que faz mal” (p. 16). Ninguém gosta do que ela escreve. Os editores negam os manuscritos (p. 15), enquanto ela sacrifica a vida pela escrita. Mas não há volta. “Minha vida agora se tornou escritura. Não há nada além disso” (p. 17), afirma a narradora. Mas o que importa é que “podemos utilizar toda a vida no escrito, felizmente. Tudo, podemos dizer tudo. No escrito” (p. 18)⁴⁹⁷.

Tudo pode ser dito em literatura, afiança a narradora da peça que se chama Christine Angot, é escritora e narra o calvário que a conduziu a esse mesmo lugar. Mas o calvário é necessário, assim como o enfrentamento – como se a liberdade completa se tornasse uma liberdade negativa, uma leveza insustentável. O autor precisa da oposição, da interdição, para pronunciar-se. Sua literatura é necessariamente dialógica, um diálogo com o limite, com o que não se pode, com um discurso que se interpõe entre sua vida e o papel, o romance final. Porque, afinal, não há nada mais fácil que escrever um romance realista, ironiza Angot:

J'ai toujours été incapable d'inventer. Il n'y aurait pourtant rien de plus facile que de confronter les personnages A, B et C. Des les placer dans le cadre d'une réalité théâtrale, de les habiller de vêtements multicolores pour que ça ressemble à la réalité (...) Respecter la propriété littéraire, c'est encore la propriété. **Une norme de la société, dans la littérature qu'est-ce que ça vient faire? Être incapable d'inventer n'est pas de l'impuissance, c'est un principe.** Et je me moque du public qui croit aux inventions plus qu'à tout (p. 18).

Não inventar nada e ainda assim escrever literatura, é esse seu “princípio”. Aqui, o monólogo adiciona ao tom do panfleto um verdadeiro manifesto literário. Ela poderia estar na rua protestando, como Claude, contra a política nacional. Mas não:

Je rate ma vie depuis que j'écris. Chaque page, un peu plus. Au lieu d'aller manifester ma colère dans la rue, je reste pour écrire. Quoi? Je ne vais pas raconter l'inceste pour la cinquième fois. Mon sexe, dans l'idéal, c'est ce que je voudrais décrire. Pourquoi ne pas le montrer? (pp. 19-20).

⁴⁹⁷ “Que son enfant, on voudrait la voir morte. Que les Juifs, on leur crache dessus. Tout. **Quand je me retrouve avec cette liberté totale devant la page, je m'aperçois qu'il n'y a rien à dire.** Qui tient, rien. Qui justifie, rien. Rien digne de vous le dire. D'occuper pendant plusieurs soirs le théâtre. Je voudrais me faire connaître à tous intimement” (p. 18, grifos meus).

A narradora busca seus antigos cadernos, antes do primeiro manuscrito, quando tinha 26 anos. Busca a primeira frase escrita por ela como literatura (“Je mouille”). Narra um trecho, segundo ela, mal escrito, “très psy” (p. 21), acrescentando que havia algo de vida ali. Algo de verdadeiro. Afinal, para ela, “a verdade, mesmo literária, é um engajamento, desde que paire, sobre cada afirmação, a sombra da dúvida” (p. 21). A dúvida é sobre o estatuto ficcional, não a origem. A origem, em Angot, está sempre dada de antemão, dentro e fora do texto. Mas o estatuto da afirmação, o que tem de verdadeiro, é que precisa ser alcançado pelo leitor.

L'écrivain doit réussir à vous convaincre qu'il en sait plus que vous, que, malgré cela, il doute plus que vous. Claude m'a demandé “à balader ainsi le lecteur entre vrai et faux, est-ce que tu jouis? - Il n'y a même que ça que me fait jouir”, j'ai répondu. (...) Je ne me sens vivante qu'en écrivant. Quand l'écriture arrive. La vie en train de s'effacer autour (pp. 21-22, grifos meus).

Véracité. Mercredi, 17 avril, 85.

Au matin, réveil tendre auprès de Claude. Sa situation psychologique est terrible. Je le tiens à l'écart de ce journal, ne pas vivre par le stylo ce qui était si dur le présent.

A narradora fala diretamente ao leitor, a “vous”⁴⁹⁸. E diz que o leitor deve saber mais que o autor – no caso, mais sobre sua própria vida, sobre sua escrita, escrita que trará dessa vida apenas o suficiente para inculcar a dúvida que trará consigo o efeito estético da chamada autoficção. Mas seria preciso ver sempre a diferença entre ficção e realidade. O muro que separa “a memória e a percepção, a visão e o sonho” (pp. 24-25): “Como eu sempre digo ficção-realidade, no meio um muro” (p. 25). Claro, poder-se-ia pensar que tal enunciado servirá de defesa a qualquer crítica de uso da realidade. Até porque Angot dirá, em outros momentos e contextos, exatamente o oposto disso:

Il faut faire en sorte que le lecteur croie en la véracité de tout ça. Qu'il soit persuadé que la plus grande part s'est réellement passée, c'est le but essentiel de toute création littéraire. **Convaincre le lecteur de l'authenticité de toutes nos inventions littéraires.** La littérature n'a pas d'autre but. **Le document est le moyen plus sûr.** J'ai ressorti mes vieux cahiers, 84-85, exactement la période.

Mercredi 10 avril.

Plusieurs jours sans mon père, Pierre chéri...

Le soir, je suis invitée avec Claude à l'anniversaire (cinquante ans) de Maguy (pp. 26-27, grifos meus).

⁴⁹⁸ É importante pensar que o monólogo, concebido para o teatro, detém muito de sua força da leitura em voz alta, da voz (que, claro, se faz “ouvir” na narrativa pessoal de Angot de forma íntima e pessoal, mas que no teatro detém uma performance física que a literatura tentar projetar, tenta obter como efeito estético último, e que no próprio teatro é natural e instantâneo). Além disso, cada frase é pensada para causar um efeito estético, e não (apenas) dizer uma verdade irrefutável pela própria autora.

O que a narradora chama de documento? Aqui, surge uma anotação de um caderno antigo, italizado no texto. Um diário que ela oferece ao leitor como prova de seu processo de escrita. Ela segue narrando seu calvário para ser publicada e traz o excerto, cravado no tempo, do caderno-diário como “documento”. E na sequência:

Fin octobre, j'ai achevé un manuscrit, *Interview*. Et je l'ai envoyé à mon éditeur. Qui était encore à l'époque Gallimard-l'Arpenteur. Gérard Bourgadier le directeur. Enthousiaste il me téléphone le lendemain. Me disant des choses que ma modestie ne me permet pas. (...) **Un mois plus tard je reçois une lettre, amnésique.** Que j'avais fait, avec *Vu du ciel*, sur la scène littéraire, une apparition remarquée. Vous vous êtes constitué à ce moment-là un noyau de lecteurs qui se réduit à chaque nouveau livre. 1486 exemplaires, puis 782, et enfin 732 (retours à venir). **Après le spectacle vous ne m'en parlez plus.** On n'est pas des Américains à se demander le salaire. **Il y a Léonore, il y a Claude, mon journal 85, et Gérard Bourgadier, évidemment tout est vrai. Intime. Par la force du document. Mes vieux cahiers et puis ces choses qu'on n'invente pas, vous le savez. Vous croyez tout savoir. Mais c'est moi.** Bien sûr. Je rends public mais ça reste vrai. Et intime (pp. 28-29).

Pela força do documento, da verdade, a literatura de Angot se torna a mais íntima possível. Os cadernos, a carta do editor (que serve como denúncia de uma primeira censura editorial), o marido e a filha são coisas “que não se inventam” – ao mesmo tempo, o leitor crê que sabe a origem e o estatuto de tudo, mas quem sabe é ela, a narradora que se mostra autora no livro. Saber a origem não é saber o estatuto. Saber se o documento é real não é saber a verdade que cerca sua existência⁴⁹⁹.

Dimanche 21 avril.
Déjeuneur cours Saleya. Avant, le lit grince, je ne suis pas bien. Reproches. Départ. Il ne me file pas de fric. Il pense revenir la semaine prochaine. Je me précipite vers Claude, en bas. Il a entendu le lit que grince; Carnière de vie. Conversation grosso. Je me sens sale. Le soir, on nous faisons l'amour en minant la saleté. (...). Mon père, je vais lui dire que Claude sait (p. 40).

No trecho italizado, que o leitor identifica com seu caderno-diário, a narradora conta uma cena de incesto – que será retomada em outros livros, várias vezes repetida, mas que aqui ganha ar de documento, de relato íntimo acessado pelo leitor –, ao menos dentro do escopo temático e epistemológico do livro, documento que faz parte de um manifesto sobre a importância de narrar a verdade em literatura⁵⁰⁰.

⁴⁹⁹ Os trechos retirados da carta do editor e do *rapport de lecture* não surgem italizados, como os trechos de seus cadernos. Por que Angot fagocita tais documentos sem destacá-los, o que reforçaria seu caráter de documento?

⁵⁰⁰ Antes, a narradora havia transcrito um trecho do *rapport de lecture* (que já havia se insinuado em *Interview*, mencionado e criticado em *Les autres*) a partir do qual o editor nega a publicação de seu manuscrito de *Interview*. “Le rapport de lecture est anonyme. Mais je sais que c'est Laclave” (p. 30). O tal Laclave critica a falta de distância entre Angot e sua vida descrita nos livros e se questiona se são

Trechos italizados do diário seguem entremeados a citações não italizadas do diário, que a narradora comenta como se se lembrasse (“tudo está no meu diário”, p. 49), com eles, do percurso tortuoso até a publicação do primeiro manuscrito e logo dos outros⁵⁰¹. O fim do texto segura a mesma nota. A narradora diz que deverá entregar o manuscrito em dezembro e que o tema é “a vida privada de um artista” (p. 52). “Como vivemos. Como trabalhamos. As pessoas querem saber” (idem). Ela conta da chegada de Jean-Marc Roberts à Fayard e que ele a aceita, mesmo com a exigência de poder repetir seu incesto *ad infinitum*:

J'étais rassurée mais sans cesse je demandais à Jean-Marc **si c'était OK de parler encore d'inceste. À chaque livre. Dans chaque pièce. Il me répondait qu'il fallait toute la collection des Tintin et Milou si on aimait l'auteur. Pour voir évoluer** (pp. 34-35)

A repetição surge assim no manifesto como um *topos* em si mesmo, como parte da defesa de um projeto literário calcado no retrabalho da gramática autobiografemática e da construção de uma intimidade em relação ao leitor, calcada no íntimo, no documento, no real – exatamente o que fez Guibert. “Mas nada substitui a vida. Sempre o mesmo livro” (p. 36). Vida e escrita, assim, se indissociam. Angot, assim, efetua o processo de estereotipia que já havíamos visto em Guibert⁵⁰². Angot coloca, no mesmo prato do leitor, a genealogia de sua prática de escrita, seu processo de vampirismo explícito (de si e dos outros) e seu manifesto literário.

Mais la seule chose autobiographique ici, attention, c'est l'écriture. Mon personnage et moi sommes collés à cet endroit-là. **À part ça, tout reste littérature. Les vrais noms c'est pour que le mur s'amincisse et du même coup grandisse.** De chaque côté les idées claires, j'insiste. Car j'ai autrefois franchi la limite entre l'épouse et la fille. Et c'était de la saloperie. Je ne veux plus (p. 40, grifos meus)⁵⁰³.

obras literárias ou “gritos de dor” (idem). “L'autre monde avec ses documents truqués, l'univers falsifié où on vous dit lundi 15 avril, mais qu'on mélange, qu'on refait” (p. 31). Não é o que busca Angot. Ela não modifica documentos, ela não mescla real e imaginário. Laclave escreveu um livro sobre vinhos. “Moi ce serait plutôt l'inceste et les camps” (idem). O *rapport de lecture* é destrinchado durante a análise de *L'inceste*.

⁵⁰¹ “Les livres sont sortis. Des gens les ont lus. *Vu du ciel. Not do be. Corps plongés dans un liquide. Nouvelle vague. Léonore, toujours. Interview*” (p. 47). Até que a materialidade do volume (ou a simples autorreferência do nome do monólogo e logo de seu lugar de produto escrito) se faz quando a narradora conta do problema com o computador: “J'écrivais une pièce, *Usage de la vie*, je ne peux plus y accéder” (p. 51).

⁵⁰² “Marguerite Duras recopie des passages entiers de livre en livre, elle ne se gêne pas” (p. 36). Por que ela não pode se repetir? Por que ela não pode erigir o incesto, seu incesto, como *topos*?

⁵⁰³ O livro alterna ataque e defesa, permite-se contradições em relação à obra além dele. É um manifesto, provocativo. “Il y a trois espèces d'écrivain, en retard, de son temps, en avance” (p. 32). O atrasado é “fóssil”, se contenta com “a ordem das coisas” (p. 33). “Attention, je n'attaque absolument personne. Si quelqu'un se sent visé, c'est son affaire. Je n'attaque pas, je me contente d'écrire. J'écris des livres d'écriture, pas d'attaque. J'écris à l'ordinateur, pas à la mitraille” (p. 33).

Ela diz não querer machucar ninguém, mas sabe que machuca. Claude o afirma em *Sujet Angot*. Entre sofisma e contradição, a voz da narradora se faz quixotesca, provocadora, testando os limites ontológicos da definição de literatura e os limites éticos da ação que essa tem essa na vida de quem lê e vive em torno dela.

Anne Walter écrit sur Amélie Nothomb dans Marie-Claire “nous saurons gré à la jeune romancière d'avoir construit un vrai roman, loin de l'autobiographie”. Je la déteste, Anne Walter. Pour *Interview*, c'est elle la journaliste que m'a servi de modèle, tout le monde l'a trouvée infecte (p. 41).

Assim, de repente, a narradora desfere um golpe, agressivo, colando o nome de uma pessoa real à personagem sem nome de seu livro anterior. Mesmo que ela não se identifique com o termo autobiografia. Pois toda a história da vida da artista que ela narrou até aqui não é necessariamente real, sugere a narradora. Ela retoma as rédeas de seu jogo, cujo objetivo é sempre fazer o leitor repensar o lugar da verdade na escrita dita íntima. “Pois eu não hesitei em mentir a vocês”, provoca ela, a conduzir os leitores em ficções delirantes “sem jamais dizê-los a verdade” (p. 54).

Como Guibert fez antes, Angot traz para seu “manifesto literário” o dever e o direito de dizer a verdade, de tudo dizer, assim como o poder de mentir ao leitor – e a confissão de que pode ter mentido, quem sabe, faz parte do jogo. Vide o último trecho do livro, onde a narração parece dar um salto no tempo – o manuscrito se distancia do monólogo teatral, já que traz uma reação do público à primeira encenação da peça.

Mais ce n'est pas fini. La force du document, véracité : “Madame. Je viens par la présente vous préciser le fond de ma pensée, après avoir vu, à la Chartreuse, votre pièce *L'Usage de la vie*.” Je pensais terminer par “Je suis épuisée”, mais peu après la première, **j'ai reçu cette lettre**. L'écriture, c'est ça, ça évolue. Une femme, qui habite Paris dans le douzième, me fait remarquer qu'on ne peut pas tout écrire. “Une écriture sans éthique n'a pas de valeur” (...). “Mme G. dans le douzième, je crache sur elle, on a le droit dans l'écrit si on en a envie” (pp. 57-58).

A narradora diz que cuspiria na dama se quisesse, porque por escrito “tem-se o direito” (p. 58). E que se disserem que aquilo “não é teatro” (idem), como escreveram em um artigo pouco após a entrada em cartaz da peça (p. 59), tudo bem. No último trecho do manifesto, ela diz “se arrepender de ter feito crer em sua homossexualidade” (no caso, em *L'inceste*)⁵⁰⁴ (p. 59). Ela quer “reestabelecer a verdade”(idem). O que vai

⁵⁰⁴ Como a versão analisada aqui é a de 1999 (editora *Mille et une nuits*), Angot adiciona (“je rajoute”) trechos que traduzem a reação ao livro *L'inceste*, publicado no mesmo ano.

de encontro ao que a narradora fala quando se coloca como escritora defendendo uma obra com os mesmos títulos das de Angot: que ela diz apenas a verdade.

Assim, vê-se com clareza como Angot, da mesma forma que Guibert, constrói um edifício sólido que funciona como texto e fonte de epitextos (nas entrevistas, nas análises acadêmicas), e que será utilizado para justificar, explicar, exemplificar a literatura de Angot. Ela produz, assim, sua própria crítica, sua própria sociologia, como diria Fassin (2001). Para o crítico, há em Angot um “duplo jogo” literário: “o escritor ultrapassa a crítica do sociólogo, que acaba por se tornar redundante (tudo já foi dito dentro da obra) ou deslocado (a obra não diz o que parece dizer)” (2001, p. 1).

A autora acaba, assim, por desafiar a capacidade da sociologia de compreender seu devir. Caberia à crítica sociológica analisar a efetividade do pacto literário na recepção – afinal, a obra já se analisa sociologicamente, no corpo do romance e na recepção crítica, no momento da *rentrée* –, quando imprensa, autores, advogados, etc., rastreiam obra e *mise en scène* editorial para antecipar processos e justificar (ou não) o impacto da recepção *versus* a qualidade da obra. Assim, em seu manifesto teatralizado pela própria voz que é *L'usage de la vie*, Angot estabelece, mais uma vez, um diálogo epistemológico e ontológico com a própria crítica dos romances.

2.2.3.1 A tribuna do narrador autoficcional: colunas, ensaios, comentários, entrevistas: a formação de uma rede epitextual e de uma figura pública

Depois do sucesso de *L'inceste*, além do espaço epitextual garantido a cada escritor nos jornais, revistas e televisão, sobretudo a cada lançamento (além das leituras públicas que Angot realiza em teatros e livrarias), a autora ganha espaço extra, uma coluna literária na revista EPOK. Ela também foi instada a performar um papel ainda mais amplo, de crítica cultural, realizando entrevistas e crônicas sobre o mundo cultural francês (sempre com foco em sua atuação provocadora)⁵⁰⁵.

Interessa aqui, na impossibilidade de analisar todo o manancial epitextual assinado por Angot, deter-se sobre ao menos dois casos: o da coluna fixa em EPOK e o de algumas reportagens e entrevistas realizadas pela autora como autora, não como tema. O exercício pode nos ajudar a entender melhor como esse narrador-comentador

⁵⁰⁵ O que se percebe pelo dossiê de imprensa depositado pela própria autora em seu fundo no IMEC, é que, desde 1999 (ano em que publica *L'inceste* e toma de assalto a *rentrée*, tornando-se o fenômeno literário e midiático do ano), Angot torna-se uma opinião a ser publicada sobre os mais diversos assuntos – de política à música pop, passando, claro, por literatura.

que habita a quase totalidade dos livros de Angot (e que, como vimos em *L'usage de la vie* e *L'inceste*) é o mesmo que assina colunas e reportagens (os epitextos) e como essa indissociação corroboram a noção de “voz” que Angot comumente utiliza para classificar sua literatura, indissociação que está no cerne mesmo da autoficção e, especificamente, em sua defesa ontológica do método.

Um caso de interesse específico oferecido pelo arquivo é a coleção de edições da revista mensal EPOK, na qual Angot teve uma seção chamada “Le mot d'Angot”, com sua foto estampada, de 1999 a 2003, desde a primeira edição. A seção era dedicada à crítica de livros, mas o que surge com peso é a crítica de Angot à literatura em geral: seu discurso sobre o literário, sobre a escrita literária, sobre o que é o dever do escritor, sobre liberdade e censura. O que emerge claramente de sua coluna mensal na revista é seu postulado sobre a literatura, seu papel, seus direitos e deveres, no que configura um espaço de defesa ontológica e de construção de discursos epitextuais constante, fixo – uma tribuna para o autor autoficcional⁵⁰⁶. Analiso, aqui, alguns casos.

O primeiro número data de novembro de 1999. Como introdução, uma chamada no alto da página: “Christine Angot a publié huit romans. Le dernier, *L'inceste*, est un des événements de la rentrée. Chaque mois, elle nous livrera une chronique littéraire”. Assim, Angot ganha sua tribuna por ter publicado o “acontecimento” do ano. A estrutura do primeiro número tem a forma de um diário. Na primeira entrada, de 9 de agosto de 1999, ela elenca os livros de que gostou, com trechos selecionados e as impressões. Ela comenta aqui o livro de Guillaume Dustan, *Nicolas Pages, Un amour Américain*, de Phillippe Sollers e *La psychanaliste*, de Leslie Kaplan. Dustan vale porque “se arrisca”; Kaplan não vale pela razão inversa.

Le propre de la littérature c'est bien le danger. Rester en vie en courant sans arrêt ce danger, je ne sais pas si je vais y arriver. **Écrire c'est s'adresser mais agresser, pour se défendre, mais c'est agresser.**

É preciso correr o risco “de complicar sua vida seriamente, e de a estragar, senão...”. A postura literária que Angot construiu com *L'inceste* segue fora do livro, em um espaço que, em princípio, não tem nenhuma relação direta com ele – não é uma entrevista, não é sobre *L'inceste*, é sobre literatura de forma geral. Mas temos a mesma voz dizendo a mesma coisa. Na segunda entrada, com data de 25 de agosto, ela fala do

⁵⁰⁶ Angot terá outros espaços, como a coluna “La chronique de Christine Angot”, na revista de temática gay *Tetu* em 2006. E tem diversos espaços na televisão, até hoje.

lançamento de seu livro, *L'inceste*, e das críticas que recebeu nas revistas *Les inrockuptibles* e *Lire*. E ela fala de “liberdade de escrever”. O que seria essa liberdade? “Não pensar nem no passado nem no futuro, estar apenas no presente”. E ainda: “Aceitar riscos, o risco de se arrepender, é talvez isso a liberdade” (idem)..

No número 2, Angot parte da morte recente de Sarraute para falar (mal) de vários autores (Modiano, Le Clézio, Sollers) – o primeiro faria sempre o mesmo livro, o último seria uma “borboleta midiática”. Tangencialmente, ela critica a condenação de Mathieu Lindon por seu livro sobre o político de ultradireita Jean-Marie Le Pen: “Sou a favor da imunidade para os escritores no plano penal e civil. Não podemos fazer nenhum mal, buscamos apenas passar entre os extremos”.

Les écrivains sont forcément degueulasses, et c'est ce que le TGI de Paris, la dix-septième chambre pense: Modiano, Sollers, Duras, *a fortiori* Céline, mieux vaut encore Hitler, mieux vaut encore Le Pen (idem).

A suposta censura sobre a apropriação dos nomes próprios de terceiros e sua história de vida, tema central em *L'inceste*, surge aqui numa defesa da autonomia total do escritor em pilhar a vida alheia em nome de uma literatura sem limites – será exatamente a diatribe que Angot assume, anos depois, ao publicar *Les petits*, como veremos no capítulo seguinte. No terceiro número da revista, ela reclama de ter escutado a frase “la Pythie du 4. rue de Madrid, a parle”; esse era seu endereço em Paris. E de que a sociedade não quer que escritores falem fora dos livros.

Dans les médias vous avez comme plus de responsabilités, qu'on vous colle. Dans les médias vous touchez aux choses sérieuses, **dans les médias c'est politique tout de suite**. Immédiatement, directement. Et c'est vrai. Et c'est bien. Dans les médias, pas de délire, please. Dans des livres j'avais écrit des choses mille fois pire que dans un journal ou à la télé des dires, après on a ouï dire, et tu sais la tête qu'il a fait l'autre (grifos meus).

No quarto, ela ironiza Kaplan por sua crônica inaugural e elogia Mathieu Lindon, Emmanuel Carrere e Richard Millet por escrever livros nos quais se veem os escritores dentro: “Como é belo quando vemos o escritor, quando vemos seu rosto dentro”. No quinto, ele critica alguns livros recentes, e diz: “É preciso prestar atenção quando sair o novo livro de Camille Laurens, porque eis alguém que vai dizer algo”. No sexto, ela se pergunta se deve continuar com o espaço de crônica mensal em Epok. Ela analisa uma frase de *Passion Fixe*, de Philippe Sollers, na qual ele ironiza a passagem das clementinas de Angot. Ela fala de Marie-Christine, sua ex-retratada em

L'inceste. A coluna parece, às vezes, tratar-se de um espaço de escritura como outro qualquer, onde Angot dá espaço à sua voz interna, a um solilóquio falado (cheio de tiques de escritura oralizada, sobretudo as repetições e o uso da vírgula).

No sétimo, falando de Stendhal, ela escreve: “A emoção na literatura não vem tanto do arranjo estético, mas sobretudo do prazer de ter enfim achado a boa definição em um livro”. Ela diz que tentará escrever livros que possam servir de manuais. No décimo artigo, cujo tema era a utilidade dos livros, ela afirma ser necessário “que o escritor busque novos modos de emprego [*emploi*, como modo de escrever]”. O seu, será o ataque. Na edição de número 11, ela lembra o caso da bandeirola, quando fora recebida com ironia no bar-hotel da rua dos escritores após a publicação de *Quitter la ville*. Ela relembra uma conversa com Camille Laurens, sua amiga.

Angot destila seu arcabouço crítico-teórico sobre o literário, exatamente o mesmo expediente que a autora-narradora-protagonista de seus romances efetua. A coluna, para ela, é um espaço de provocação mais amplo (e imediato) que o livro, mas que é invadido por sua vida (privada) de escritora. Ela ataca escritores, decide o que é literatura e como se deve fazê-la. Ela fala de si, dos outros, do mercado editorial, do sistema literário. É, em suma, uma fonte inesgotável de manutenção da postura literária criada por ela, de sua cenografia literária, de seu lugar no jogo literário.

O espaço fixo garante também outro tipo de consumo dessa voz, iterativo em um grau ainda mais tradicional, o espaço fixo da coluna. Anos depois, Angot voltaria a assinar outra coluna fixa, dessa vez na revista mensal *Têtu*, voltada ao público *queer*, “La chronique de Christine Angot”. Numa delas, ela fala de seu leitmotiv, o risco a ser tomado por quem faz arte, “os riscos artísticos”⁵⁰⁷.

On a peur mais on ne pense pas aux conséquences pendant **qu'on prend le risque**. C'est un moment d'oubli, d'absence à la peur. Ce n'est pas de la provocation, ce n'est pas être kamikaze, ce n'est pas se donner en spectacle, c'est oublier, penser à autre chose (idem).

A literatura de verdade não seria apenas “um ato e uma frase”, mas ato e frase dos quais não conhecemos o destino: “Espera-se ver resultados. É isso a publicação ou o espetáculo, eu faço meu ato, digo minha frase, o que você faz?” Frase que poderia ter sido tirada de *L'inceste*, *Quitter la ville*, *L'usage de la vie*. Algo semelhante pode ser dito das participações de Angot como uma espécie de “trunfo” editorial. Semanas após

⁵⁰⁷ “La chronique de Christine Angot”, *Têtu*, novembro de 2006.

o “*affaire Angot*”, na esteira da publicação de *L'Inceste* e pouco após a condenação de Mathieu Lindon por seu livro *Le Procès de Jean-Marie le Pen* pelo TGI de Paris (o tribunal que lida com questões de direitos autorais e privacidade, como veremos no próximo capítulo), Angot é convidada a publicar sua opinião em *Les Inrockuptibles*⁵⁰⁸.

Angot começa dizendo que os livros se escrevem “em outras línguas”, enquanto o processo legal se dá na “língua do país” – no que retorna à sua noção de língua e voz para distinguir o real do literário. Se Marie Darrieussecq escreveu uma petição em defesa do autor dizendo que “somos todos Mathieu Lindon”, Angot provoca: ninguém é Mathieu Lindon a não ser ele mesmo, escritor: “Mas somos todos, por outro lado, creio, Jean-Marie Le Pen” (idem). Não que Angot compartilhe das posições do político de ultradireita. Mas ela demanda a todo escritor o direito de tudo dizer, sem ser submetido ao julgamento da língua do país que censura o literário: “Se a cada vez que algum de nós se estime difamado, e isso ocorre com frequência, reclamar uma multa, não se poderá escrever mais nada que preste” (idem).

Afinal, “não escrevemos todos *L'Inceste*”, diz. Os juízes deviam, acima de tudo, diz, “proteger sobretudo: A FALA”⁵⁰⁹. De língua e voz, conceitos usados nos romances, Angot chega à “*fala*”, *parole*, que deve ser protegida, posto que é “a coisa mais delicada”. Bem antes de ter sido acusada de algum crime na justiça, o que ocorre anos depois (2008 e 2011), Angot já se coloca como ponta-de-lança de uma espécie de movimento em defesa da autoficção (a ver, da literatura que tudo pode pilhar em nome da voz, da língua, da fala). Ela cria sua arena de batalha, na esteira da polêmica envolvendo *L'inceste*, para dela fazer uso mais tarde⁵¹⁰.

Pouco depois, Angot é convidada a preencher a página “Rébonds, mon journal de la semaine” do *Libération*⁵¹¹. A oportunidade se torna única para Angot e serve para como a autora cria sua arena de enfrentamento em qualquer espaço⁵¹².

Jean-Michel Helvig, responsable pour cette page, me demande ma semaine.
(...) Et je fais un truc très réglo, je parle de la crise en Asie, des indices de la Bourse... (...) Et puis, là-dessus, le 2 novembre, mon père est mort. Donc je

⁵⁰⁸ “Nous sommes tous des Jean-Marie le Pen”. *Les Inrockuptibles*, 27 de outubro de 1999.

⁵⁰⁹ “C'est difficile quand il n'y a pas de preuve en nous, mais qu'il ne reste plus que ça justement, la parole” (idem).

⁵¹⁰ Angot participou também de um especial de jornal chamado “À quoi pensez vous?”, sobre a virada do ano 2000, em cujo texto ela fala de sua intimidade, cita o nome de amigos e ex-amantes, como Claude, e repete a frase “Je pense” algumas dezenas de vezes - “Je pense à Eric. Je pense au rêve que j'ai fait hier matin” ou “je pense à l'écriture sous contrainte”. Essa “escritura sob constrangimento” sob o peso de uma regra, é o tema que ela desliza de forma sub-reptícia no texto.

⁵¹¹ “La page noir”. *Libération*, 7 de novembro de 1999.

⁵¹² Como vimos, ela utilizaria essa oportunidade para transcrevê-la também em *Quitter la ville*.

téléphone à Jean-Michel Helvig, le responsable de la fameuse rubrique, et je lui dis voilà : j'avais trop des mots, il allait falloir que j'en supprime (...) et puis là je vous appelle, parce que, en fait, j'aurai seulement cinq mots. Le deal c'est 8 500 signes.

Seu pai morreu, ela quer usar a página do jornal para efetuar uma performance (ou uma “*mise en scène*”, como explica o editor numa nota ao lado do texto de Angot). Ele não aceita a proposta (de reduzir 5.8 mil caracteres a cinco palavras). Ela pede ao editor, Jean-Marc Roberts, que o convença, que explique que ela não preza pelo “contrat avec le lecteur et de cahier des charges”. Ela, então, acquiesce.

Il a gagné, c'est-à-dire qu'il aura donc sa pleine page. Il l'a. Vous aussi vous l'avez. Alors que ça aurait en peu plus de gueule. Christine Angot. Mon journal de la semaine. En haut de la page: 2 novembre. Mon père est mort. En dessous s'étendait la page blanche. C'était parfait. J'ai dit à Jean-Marc: je ne comprends pas, je ne vois pas le risque qu'il prend, c'est moi qui prends le risque (...) Je vais donc au bout de mon contrat.

Angot fala de riscos, de contrato e logo de censura. Ela havia escrito, meses antes, seu libelo em favor de Lindon. Então, ela esquece o pai e investe na petição.

Non, il faut avoir publié, à compte d'éditeur. (...) **il ne manquerait plus que ça, que moi je fasse de la prison, je voudrais voir ça, que moi je paye des dommages et intérêts je voudrais voir ça.** (...) C'est fou l'envie qu'ils ont d'être condamnés **les gens qui ne le risquent pas**, si par **un hasard, heureux**, mais terrible, mais injuste, ils ont fait de la prison, alors : quel bonheur (grifos meus).

A prisão seria algo bom, desde que fruto de uma provocação justa: “Dizer a verdade em seu nome” é o que basta para ser condenado, segue o texto. Não a sua verdade, mas “a” verdade. Ela termina dizendo que não pode assinar a petição contra a condenação de Lindon por uma razão: “Não posso assinar a petição pois não estou pronta a escrever uma frase em um romance que não seja difamatória” (idem). Em resumo, Angot consegue aproveitar a negativa a seu pedido para fazer do espaço uma tribuna do autor autoficcional, em defesa da performance como literatura, na esteira da postura literária provocadora e sem limites que construíra.

Pouco após a publicação de *Quitter la ville*, Angot foi convidada, mais uma vez, a participar do programa *Bouillon de culture*, o mesmo que a havia feito famosa um ano antes e que figura a todo tempo no próprio romance. Já não se faz necessário repetir a análise do impacto da performance autoral na televisão. Mas, dessa vez, Angot tem a palavra, na imprensa em geral — tanto que é convidada a explicar, ela mesma, como via sua aparição no programa. A tribuna, mais uma vez, é concedida como uma página

em branco (no caso, duas, enormes, de jornal *standard*). A linha fina do texto, escrita por um editor, explica bem o que se esperava:

Puisque, telle une bête de scène ou un phénomène de foire, c'est selon, elle était attendue comme l'attraction de "Bouillon de culture" la semaine dernière, en guise de commentaire de cette soirée, nous avons demandé à Christine Angot, plutôt que de répondre à des simples questions, de se livrer à un bête exercice : quelques feuillets pour lendemain, à chaud, sur l'émission, sur sa prestation télévisuelle de l'écrivain en tournée promotionnelle, bref, nous avons demandé à Christine Angot un texte, c'est son métier, thème : sujet Pivot⁵¹³.

Angot escreve um longo ensaio sobre literatura, ironiza que ainda se fale de Proust e Flaubert em pleno ano 2000, como se não houvesse outro tipo de escrita; diz que se sente num salão da princesa de Guermantes onde se discutem amenidades e que todos a temem (ela fala de medo, de pavor). Ela diz que o público não conseguiu captar o que ela queria dizer. E o que seria isso? "A palavra justa". E qual seria? "A palavra justa é: farta. Estou farta". Ela não é ninguém, sobretudo não um personagem, mas ela é "a vaca leiteira do público", ela seguirá alimentando esse público órfão da palavra justa: "É preciso que eu siga indo aos platôs do ódio, para manter a nota pura, que sou quase a única a tentar popularizar" (idem).

Numa entrevista a Laurent Goumarre para a revista de arte *Artpress*⁵¹⁴, Angot se permite um grau de elucubração estética maior:

Je me demande si ce que je fais par rapport au nom, ce n'est pas pour gagner la possibilité d'effacer le mien. Je pense viser une chose qui est qu'il va falloir que je prenne ma place au terme d'un long processus : il faut que je trouve l'espace en moi de la loi et de la société, en moi, pour pouvoir parler en moi de l'irrationnel, de l'unique, du singulier (idem).

Para isso sua "voz" deve ser maior e, para isso, ela precisa amar os outros — e sua forma de amar os outros é "os colocar em perigo", junto com ela: "Senão, isso seria um negócio completamente ficcional". Senão, seria a "literatura universal" ou "a autoficção"⁵¹⁵. Angot fala de lei, mas como se sua lei fosse justamente trazer o outro, que não ela, para a arena de suas provocações estéticas, dizendo-se em seu nome, até que algo soe justo: "é preciso viver, é o modo de ser justo" (idem). É sua "pesquisa".

Além das diatribes criadas em espaços da imprensa propícios à performance autoral, Angot também ocupa outros espaços, nos quais sua voz se faz ouvir a despeito

⁵¹³ "Je ne suis personne". *Le livres Hebdo*, 29 de setembro de 2000.

⁵¹⁴ "Dire tout". Entrevista a Laurent Goumarre. *Artpress*, dezembro de 2000.

⁵¹⁵ Angot ironiza a literatura dita universal, que ela apelida de "communauté des lâches": "Mon souci, ça rejoint la loi, c'est d'être juste" (idem).

de literatura⁵¹⁶. Num especial sobre pessoas solteiras, um artigo de Angot conta sua solidão após cada um de seus amores⁵¹⁷. Em um texto-resenha sobre Emmanuel Adely, Angot passa metade do texto falando de si, a caminho de uma leitura pública, na qual encontra o autor⁵¹⁸. Angot encontra um ex-conselheiro do então presidente Nicolas Sarkozy, e o subtítulo diz tudo: “Encontro. A escritora conta Henri Guaino”⁵¹⁹. Ela “conta” a pessoa, sua voz, “justa”, é intransitiva.

A escritora aparece nas mídias o tempo todo comentando a realidade, não só a literatura; sua imagem se projeta para além do livro, como pessoa pública, detentora de uma visão de mundo procurada pela mídia e, por extensão, pelo público. Como Angot vê tal situação, tal pessoa, o que ela pensa disso e daquilo. Em cada texto, seja sobre literatura ou não, ela injeta um pouco de sua biografia, que aos poucos entra para o vocabulário comum de uma audiência que não necessariamente segue cadernos literários ou lê seus romances. A construção dessa figura pública, a identidade (e a personalidade, o pensamento) da escritora se tornam matéria comum, acessível.

Como se pode ver pelas datas dos artigos, desde 1999, com *L'Inceste*, Angot passou a frequentar todo tipo de espaço possível para falar de seus livros, de literatura, de si mesma como escritora, mas também como cidadã, como mulher, etc. Como ela tantas vezes diz, escrever é “falar”, a arte é uma questão de “fala justa”, então ela aceita todo o espaço que lhe concedem, que ela usa como uma espécie de tribuna do autor autoficcional. Em resumo, a voz que critica o lugar do literário atual⁵²⁰, que critica a crítica literária e a imprensa, nos romances, é a mesma que assina as colunas de EPOK, ou que responde, em entrevistas, sobre os mesmos pontos. É a mesma defesa de sua ontologia do literário, semeada em meios diversos.

⁵¹⁶ Convidada a entrevistar Johnny Hallyday, o cantor, o texto que introduz sua entrevista começa assim, sob a rubrica “Exclusif”: “L’idée s’est imposée. Ce serait elle, Christine Angot, qui ferait l’interview de Johnny Hallyday, pour la sortie de son nouvel album”. “Johnny Haliday par Christine Angot”. *Madame Figaro*, 24 de novembro de 2017.

⁵¹⁷ “Rien de pire que de rester seule”. *Le Point*, 16 de março de 2003.

⁵¹⁸ “Agar-agar de Emmanuel Adely”. Christine Angot. (Não há, no IMEC, referência à publicação).

⁵¹⁹ Guaino et sa raie sur le côté”. *Le Point*, 31 de maio de 2012.

⁵²⁰ Uma última análise dos epitextos angotianos mostra bem como a autora construiu bem seu discurso ontológico sobre a literatura desde *L’usage de la vie*. Espaço institucional mais sério, o livro *Les grands entretiens d’artpress*, publicado pela editora do IMEC, é um conjunto de entrevistas nas quais a autora reafirma seu discurso em diferentes entrevistas. Um prefácio de Laurent Goumarre, autor de algumas das entrevistas, chama de “prises de paroles” cada uma delas. É exatamente do que se trata.

2.3 O método Angot

Ao longo da leitura de todos os romances publicados pela autora e da pesquisa realizada no IMEC (no *Fonds Christine Angot*, depositado pela própria), pude tecer uma noção de “método” sobre a prática de escritura e, mais tarde, de trabalho sobre a recepção dessa escrita pela crítica e pelos leitores realizados em conjunto pela autora. Essa noção já se delineara ao longo desta tese até aqui, mas agora pretendo precisar seus elementos, ampliando a dimensão da prática e da teoria por trás dela.

O método Angot se baseia na pilhagem biográfica (mais ou menos indébita, como veremos caso a caso) e na denúncia explícita e metanarrativa deste processo, assim como na transparência dos processos de transcrição do real e na defesa de um discurso de pureza da verdade e do real, traduzido na insistência pela manutenção de nomes próprios de terceiros e na defesa de uma noção de “documento” e de “verdade”.

Tal método, explicitado diuturnamente (ainda que não de forma tão organizada) pela autora serve ainda para alimentar, como vimos, a criação e a manutenção da postura literária, da cenografia e do *ethos* específicos ligados à autoficção nos moldes angotianos. Nesse capítulo, ficará mais claro como o método encerra um projeto, que é a todo momento referendado pela explicitação do método no romance e fora dele.

2.3.1 *Sujet Angot*: o documento, fonte de “verdade”; o vampirismo e o caráter missivista pervertido na escrita por procuração

Sujet Angot (1998), como outros livros, traz na sua capa a rubrica *roman*. Mas, aqui, pela primeira vez desde *Léonore, toujours*, o leitor se defronta, logo de início, com uma mudança cabal: o narrador-protagonista não é, ao menos tecnicamente, ela. A voz que narra o livro, em primeira pessoa, é a de Claude⁵²¹, um homem: “Preste atenção a teu corpo e tua saúde, Christine”(p. 9). A primeira frase coloca a leitura numa perspectiva óbvia: não é Angot quem escreve, mas o livro é endereçado a ela.

“Bom, tentarei dormir um pouco” (idem), ele segue, já pontuando, de forma indireta, a mesma materialidade da escrita típica em Angot — o trecho concede à escrita a forma e a intimidade de um diário íntimo ou ao menos de uma carta escrita ao longo dos dias. E adianta também, de forma metonímica, sintética, o tema do livro: “Eu queria

⁵²¹ O nome, por completo, surge à p. 48: “Claude Chastagner”.

te dizer também: eu não posso mais te ler. Não suporto mais o tema Angot” (idem)⁵²². O “tema Angot”, seu *sujet*, é o que Angot escreve. Por quê? Porque o que ela escreve no momento, “isso não está certo” (idem):

Pardon. Mais les trucs sexuels dont tu parles, les mecs, ce n'est pas toi ça. Tu n'y es pas. Tu n'y es pas assez. C'est intellectuel, artificiel, en ce moment ce que tu fais, excuse-moi. Et surtout: tu n'y es pas assez. **Il faut que tu y sois. Toi. Toi, Christine. Toi, Christine Angot, toi. Il faut que tu y sois, toi** (pp. 10-11, grifos meus).

O narrador fala das histórias sexuais de Christine (que, no caso, ganharam espaço no livro anterior, *Les autres*, o que já se torna uma primeira referência intertextual para o leitor contumaz), para em seguida desconstruir, pouco a pouco, o método Angot, seus processos criativos relativos à notação do real à sua volta.

Pas seulement un ramassis de ce que les autres peuvent penser de toi. Que tu as pris en note au café, au téléphone. Ça, la ne fera jamais un livre de toi. (...) Tu ne peux pas te contenter de ça, prendre des notes, autour de toi. Au téléphone, avec l'autre main sur un papier. Je le sais, tu fais ça. Tu infériorises, quand tu fais ça. **En plus, tu fais un mauvais livre. (...)** Pas seulement un portrait creux. Il faut que tu y sois. Les trucs avec les mecs, tout ça, c'est ne pas toi. Leurs lettres et leurs coups de fil, les coups de fil de Marie, **que tu réutilises, on s'en tape** (p. 11, grifos meus).

Angot situa nas primeiras páginas todo o espaço do romance. Esse é um romance sobre sua escrita autoficcional, mas sob o ponto de vista de quem a conhece por dentro e por fora: Claude. O narrador, que lembra que ela parecia um pequeno esquilo quando a conheceu (p. 10), que pensa nela há vinte anos (p. 11), que diz que está separado dela (p. 12), que a ama (“Eu te amo, oh!, eu te amo. Sim, Christine”, p. 13) vai falar desse “tema Angot” mesclando a escritura da autora e sua vida privada.

Mais interessante é notar que o desnudamento do processo de escrita ganha um caráter ainda mais radical que em Guibert: Angot se expõe a uma humilhação pública ao ter o ex-marido explicitando seus métodos, chamando seu livro de “ruim”, demandando um procedimento novo de escritura: “O que queremos, nós, é teu estilo único” (p. 11). O marido narrador se coloca, assim, como o primeiro leitor de Angot, capaz de traduzir o que busca o leitor de Angot, qualquer um⁵²³.

⁵²² O termo é o que dá o nome ao livro: “sujet Angot”. Em francês, *sujet* pode se referir a um sujeito ou a um tema. Ficarei, nas traduções que faço aqui, com a noção de tema - sobretudo porque quem fala é Claude. Vide: “Je n'en peux plus su sujet Angot, je ne peux plus, Christine, te lire” (p. 10).

⁵²³ E também como o primeiro crítico: aqui, Claude julga *Les Autres*, onde o que os outros pensam de Angot e o que vários homens pensam de sexo são mesclados numa narrativa caótica, na qual Angot tenta apagar seu sujeito.

O que Claude, o narrador, busca é resgatar o projeto do “tema Angot”, que ele vê como prestes a se perder: “Eu posso te falar, eu, se quiseres, do tema Angot, eu o conheço bem” (p. 12). “O tema Angot, eu posso te dar dele todas as frases, as facetas” (p. 14). É sua missão: “ajudar” Angot a encontrar seu tema, seu sujeito.

Il y a une fixité. La partie autobiographique, fantasmée, se mélange et se fixe. Il n'y a pas de confession avec toi, jamais, pas de partage, jamais, pas de dépôt, de rien avec toi. Jamais. Tu ne te confies pas. Jamais: tu mets en garde. Voilà, c'est tout. L'écrit l'emporte sur l'expérience (p.12).

Mas, como se pode perceber a partir do trecho acima, o narrador é Claude, quem fala é Claude, mas o estilo, e a voz contida nesse estilo, é Angot: o *estacatto*, a repetição coloquial dos advérbios, as frases curtas, a repetição dos temas e das frases, como num redemoinho, como o próprio pensamento, é Angot. O texto, logo se vê, é o que Angot fez do que Claude lhe disse. É Angot segundo Claude segundo Angot⁵²⁴.

A materialidade e a transparência do trabalho de escrit têm espaço enorme no livro. “É isso. Eu durmo e acordo contigo na cabeça” (p. 13). “Cinco horas da manhã. Eu me viro na cama” (p. 27). “Mesmo dia, onze da noite. Voltamos do espetáculo e do piquenique, mais uma noite sem você” (pp. 34-35)⁵²⁵. E mais à frente: “Há um problema nesta carta, eu não tenho nada de especial a te dizer” (p. 38). O narrador fala em carta⁵²⁶, o que reforça o discurso de verdade do livro, sua filiação textual genérica e a dimensão de reapropriação vampíresca de Angot. A estratégia de persuasão do texto é clara: permear toda escrita de um sentido de “verdade”.

Claude cita passagens de alguns livros que ele está lendo. A ideia é que sirva de *déclit* para a literatura dela⁵²⁷. “Estou aqui para te ajudar, não te esqueças. Duas coisas. A primeira: no manuscrito que me desses ontem, tu não estás presente o suficiente” (p. 23). De que manuscrito ele fala? Estamos entrando no típico processo de *mise en abyme* da escritura que se escreve diante do leitor? Claude cita trechos entre aspas do que seria o manuscrito, frases de que não gosta: “Eu penso nessas páginas que tu integrarás a um

⁵²⁴ Claude fala até de estilo, como se conhecesse o “tema Angot” melhor que ela: “C'est ne pas comme ça qu'il faut le dire. C'est trop direct, tu comprends, trop message. J'ai pensé ça, j'ai écrit ça. J'ai vecu ça, j'ai écrit ça. Ce n'est pas toi, ça” (pp. 33-34). Ou ainda: “Elle criait à tue-tête: ‘Pourquoi me priver d'un plaisir aussi innocent?’ Je ne sais pas, si tu dois intégrer à *Sujet Angot* ce genre de phrases, finalement” (p. 57).

⁵²⁵ E ainda: “Trois heures dix, j'arrête, je suis crevé” (p. 51); ou “Trois heures du matin, encore une nuit sans dormir” (p. 99).

⁵²⁶ E ele pensa, inclusive, no tom que a carta pode ter: “Ça donne forcément à ma lettre un côté plus désespéré et torturé qu'en réalité, le jour. Je m'en fiche, c'est une lettre” (pp. 106-107).

⁵²⁷ “Je t'en cite des passages. Dont je pense, tu pourrais te servir, non? C'est le genre de truc qui pourrait te provoquer des déclits” (p. 18).

de teus textos. Talvez já iniciado, do qual tu não me falas, que não me mostras” (p. 27)⁵²⁸. Claude sabe que o material que ele escreve se transformará em literatura para Angot — no tipo de literatura dela, que vampiriza, que mantém as referências: “Tu podes tirar partido disso, tenho certeza” (p. 23).

Ele não se incomoda. “Eu me digo: ela vai se servir disso” (p. 31). O *moto*, aqui, não é o escritor que vive para contar, mas o do personagem que vive (pelo escritor) para que esse possa contar sua vida a dois e, nesse caso, do ponto de vista do outro. Trata-se de viver para contar, no modo do vampirismo assistido e autorizado. Vide o jogo intratextual que segue, na comparação de dois trechos do romance separados por um espaço de nove páginas:

Rentrant de chez Isabelle Loiseau, je passe sous tes fenêtres. Elles sont ouvertes, dans le silence chaud. Paradis perdu. “François avait ouvert la fenêtre, il avait chaud. On était en train de manger un petit quelque chose”. OK. J'ai l'habitude. Les choses tués par toi. (p. 30).

“Ta nuque. Son côté extrêmement fin, fragile”. Ils découvrent, ils m'énervent, ils croient qu'ils sont les premiers. “Rentrant chez Isabelle Loiseau, Claude passe sous me fenêtres. Elles sont ouvertes, dans le silence chaud. Paradis perdu. François est là, il a ouvert la fenêtre” (p. 39, grifos meus).

A estratégia de persuasão é clara: na parte em negrito do segundo trecho, a frase escrita por Claude surge apropriada, entre aspas, como se tivesse sido recém-lida por ele a partir do supracitado manuscrito de Angot. Na parte seguinte, sem negrito, aparece outro tipo de reapropriação: agora, a frase de Claude é retrabalhada e transposta à primeira pessoa de Angot, com mudança do ponto de vista enunciativo. Em ambos os casos, é o método de retrabalho formal o que é exposto ao leitor⁵²⁹.

Nesse ponto da análise, uma inflexão se faz necessária: que tipo de carta é essa que expõe de forma tão objetiva o trabalho e o retrabalho de escritura da autora? Claude pode ser seu primeiro leitor, seu primeiro crítico e, até mesmo, seu primeiro editor, mas existe algo aqui que foge da ordem da missiva. Não, o romance não é exatamente uma carta (seja de Claude, real, ou como uma ideia de carta, apenas formal, ficcional). O

⁵²⁸ Tal frase é repetida na p. 58, exatamente, dando uma noção de circularidade, como se Claude pensasse a mesma coisa o tempo todo, um sofrimento sem fim. O mesmo se dá com a frase “Tu me dis merci, je te dis bravo, Christine. Je serais toujours un fan, tu sais...” (pp. 50-51, depois à p. 103). E, à p. 115, repete-se o trecho que abre o romance (p. 9).

⁵²⁹ Outra provocação que vai ao encontro do vampirismo como tema: “En t'écrivant, là, je repense à toutes ces lettres que je t'ai écrites de Nice à Bruges. Les as-tu gardées? Toi qui utilises tout, je me suis demandé pourquoi tu ne les avais jamais utilisées” (p. 43). Por que ela, que tudo utiliza da vida real para verter no texto romanesco nunca usara tais cartas?

romance é mais complexo do que isso, ele traduz os reflexos de um laboratório de escritura — e quem gerencia esse laboratório é ela, Angot. Façamos, então, uma pausa na análise do texto do romance para adentrar de forma clara o universo paralelo dos documentos que alimentam o romance angotiano.

Quando Christine Angot publicou *Sujet Angot*, tanto os leitores comuns quanto a crítica especializada, na imprensa e na academia, já sabiam de cor quais rótulos aplicar à sua literatura. Angot fazia autoficção, escrevia sobre sua vida e a de outras pessoas reais. Pela primeira vez, dizia uma resenha⁵³⁰, Angot era o objeto do livro e seu sujeito, mas “através do olhar de seu ex”, que lhe havia escrito uma carta: “*Sujet Angot* se pretende de fato escrito por esse último [Claude] sob a forma de uma longa carta” que ele redige “durante suas noites de solidão”. Outra resenha via no romance “uma longa carta de amor” escrita por “Angot-Claude”⁵³¹.

Todos concordavam num ponto: Angot escrevia autoficção, o ex-marido lhe havia enviado uma carta, longa, de amor, e era tal carta, com seu ponto de vista sobre a autora, o corpo do romance. Se a carta existiu de fato, se foi forjada ou retrabalhada, nenhum crítico saberia. Como vimos até aqui, um leitor comum teria a mesma impressão — até que as engrenagens da criação literária de Angot se tornassem óbvias. Essa é justamente a riqueza do livro: mostrar não apenas o material da autoficção, mas questionar o leitor sobre suas crenças imediatas e o sentido da verdade em literatura. Engrenagens das quais nenhum crítico pareceu se dar conta.

Na academia, o procedimento crítico foi rasteiro de forma semelhante. Tomemos um artigo que se propõe a analisar *Sujet Angot* do ponto de vista da enunciação. Altes (2016, pp. 94-95) diz que esse “romance”, entre aspas, “põe em cena um narrador, Claude, que, numa longa carta à sua ex, tenta definir as relações do casal, agora desfeito, e a cercear com força a autoridade que lhe confere a intimidade com a pessoa privada e a escritora debutante, a personalidade de Christine” (idem). Mais uma vez, lá está a longa carta que Claude teria escrito a Angot.

Logo seguem as preocupações teóricas da autora, que percebe um dispositivo retorcido de efeito de real pela questão documental (de autenticidade) que suscita a

⁵³⁰ “Un sujet en or”. *Les Inrockuptibles*, 30 de setembro de 1998.

⁵³¹ “Narcissique? Quel écrivain de taille ne l'est pas?”. *Quinzaine Littéraire*, 16-30 de setembro de 1998. O crítico via na forma distorcida de autorretrato à la Bacon, o pulo do gato do narcisismo de um grande escritor. O contrário do que escreveu um terceiro crítico, para quem, “malgré des moments très forts, douloureusement transmissibles, la lettre d'amour de Claude à Christine passe par trop de phrases sans importance pour le lecteur” (“Sujet Angot”. *Magazine Littéraire*, outubro de 1998).

carta, e cogita mesmo a noção de aloautobiografia assumida pela autora (p. 95)⁵³². Por fim, a autora admite que sua análise será de cunho apenas teórico, ignorando a genealogia do romance e suas origens intertextuais possíveis. Compartilho, de partida, algumas das preocupações teóricas da autora: do ponto de vista da recepção, como procede o efeito de enunciação de uma voz que atua para desenhar a identidade de Christine Angot, escritora? E penso poder ir além: como essa construção enunciativa trabalha para traçar um autorretrato por procuração, com o *surplus* estético do emaranhado de elementos de dúvida atrelados ao gênero autoficcional?

Na crítica acadêmica da autoficção, parte do processo de escritura é deixado de lado: tudo o que tem relação à genética do texto. A resposta para a falta de estudos é a ausência de arquivos à disposição. Poucos são os artistas contemporâneos que deixam, em vida, material que permita a um crítico restabelecer seu processo de criação⁵³³. Não é o caso de Angot, que depôs um fundo rico no IMEC⁵³⁴.

Por isso, analiso aqui o material referente à escritura de *Sujet Angot*, romance no qual Angot dá um passo além em sua escrita autoficcional, ao criar um narrador em primeira pessoa que se chama como seu ex-marido. Minha intenção é estabelecer um diálogo crítico entre os textos “anteriores” ao romance (a carta, anotações do caderno, notas esparsas) com o “método” Angot e analisar como isso se reflete no tipo de narração, e como ela é, por causa desse respeito às formas originais da fala e da missiva, percebida pelo leitor como um discurso de verdade de caráter confessional⁵³⁵.

⁵³² “La voie est toute tracée pour que puisse s’exercer sur la lecture littéraire un cadrage générique en vogue, celui de l’autofiction, genre qui fait de cette hésitation même son trait distinctif. Ce genre hybride problématise volontiers les conceptions établies concernant l’homogénéité de l’identité personnelle, l’écriture et la voix comme expressions du Moi ou encore le télescopage de l’auteur comme personne réelle, personnalité littéraire et figure qui se dégage de son œuvre (...) Pourtant cette classification ne résout pas les problèmes de détermination du **statut énonciatif et référentiel ou du poids rhétorique des voix mises en scène**. Or le statut que nous accordons à la voix de Claude, et celle, en filigrane, de Christine – ou d’Angot – a des conséquences substantielles pour notre interprétation du texte, justement en ce qui concerne le programme littéraire formulé et performé, le rapport de la littérature au vécu, et son **authenticité**” (p. 95, grifos meus).

⁵³³ Isso que os alemães chamam de *Vorlaß* (o que se deixa antes da morte), jogo com o termo *Nachlaß*, esse usado para definir os manuscritos deixados por um autor após sua morte. Como explica Grésillon (2001, p. 21): “de nos jours, on rencontre de plus en plus le cas où, de son vivant, un écrivain legue ou prête - sous forme de dépôt - ses manuscrits à une institution de conservation ou de recherche”.

⁵³⁴ No caso de Angot, o “Fonds Christine Angot” foi iniciado em 2004, tendo recebido dois novos aportes de documentos em 2012 e 2016.

⁵³⁵ Várias questões se colocam à partir do arquivo. Por que C. Angot decidiu criar um fundo com seus arquivos já em 2004? No fundo há todo tipo de documento: nas caixas 29, 30 e 31, por exemplo, há um universo de notas escritas à lápis e caneta de várias cores, cadernos de diversos tamanhos, alguns com títulos, outros não, alguns numerados, outros não, há bilhetes, cartões postais, *folders*, recortes de jornal. Parece que Angot guardou cada ideia escrita, cada referência a algo que usou ou poderia usar em seus livros. Fica uma imagem de fixação pela conservação das referências: de onde surgiu cada ideia que poderia ser usada em um romance ou de fato foi. Mas a variedade e a quantidade de documentos, muitos

Comecemos com a análise pelo excerto seguinte:

8.40
lundi, 16.6.9

Christine,
Tu m'as suggéré - demandé - de t'écrire, pour toi et pour moi. Je le fais. J'en avais envie de toute façon. Je sentais l'idée qui montait, je la laissais progresser. Vivre avec une idée dont on sait qu'on va la mettre en acte, c'est bon aussi. C'est une forme d'espoir. Une ponte qui l'on n'a pas encore [pensée?] Je me disais: il y a encore au moins ça, écrire.

O excerto é o começo de uma longa missiva de 17 folhas assinada por “Claude”⁵³⁶. Tais frases da citação acima nunca foram publicadas, ao contrário de vários trechos da mesma missiva (que forma a espinha dorsal de *Sujet Angot*), mas guardam a chave genética da obra: trata-se de uma autoficção por procuração. O leitor destas páginas (da carta, documento real depositado no arquivo) percebe (ou ao menos supõe) que a escritora pediu ao ex-marido que deitasse ao papel tudo o que ele sente por ela, o que pensa dela, de sua literatura e da experiência que é viver com uma autora que verte a própria vida (e a de quem vive com ela) em texto literário. Tal convite-pedido-ordem inaugura um procedimento novo para Angot.

O leitor comum do romance, que não teve acesso ao excerto anterior, sente, da mesma forma, durante a leitura do livro, que o texto se trata de um desabafo, uma confissão, uma história contada como expiação, como se fizesse parte de um diário, que precederia ou não um manuscrito em primeira pessoa. Como vimos, há referências ao momento da escrita de cada parte, ao local da escrita e, como veremos, ao próprio estatuto do texto. Ou seja, a força estética dos elementos que analisamos até aqui em Angot e, no capítulo anterior, em Guibert encontram-se igualmente aqui.

Façamos um primeiro exercício de comparação entre o romance *Sujet Angot* e os documentos que Angot depositou. Abaixo, segue o primeiro parágrafo do romance:

Fais bien attention à ton corps et à ta santé Christine. Ne crois jamais personne, jamais, même si on te dit “je n'ai jamais..., j'ai toujours...” Et puis j'espère que tu sais que les maladies sont transmissibles non seulement lors de l'éjaculation mais par la simple pénétration. Pardon d'être aussi cru, mais

deles sem qualquer identificação com suas obras (muitos deles soltos e misturados em pastas sem nome) mostram que o desejo de registrar o ato de registrar o real supera a capacidade ou a intenção de classificar e organização a origem dos excertos de realidade. Só um hercúleo trabalho de transcrição absoluta de todos os papéis do arquivo poderiam ajudar a afirmar com mais certeza que tipo de relação existe entre a anotação, a manutenção da anotação e sua deposição no arquivo.

⁵³⁶ Tais folhas são preenchidas nos dois lados, totalizando 34 páginas em escrita miúda. O documento faz parte do *Fonds Christine Angot*, IMEC. O instituto proíbe qualquer reprodução.

je voulais te dire ça depuis longtemps. Bon, je vais essayer de me rendormir un peu (1998, p. 9).

Na sequência, segue um trecho da última página da carta de 37 páginas de Claude, não à toa circundado à lápis, como separado para algo⁵³⁷.

5.30 du matin - encore un nuit comté. Je profite de cette lettre pour te dire quelque chose dont je t'ais déjà parlé mais pas facile: fais bien attention à ton corps et à ta santé Christine. Ne crois pas personne, jamais, même si on te dit “je n'ai jamais..., j'ai toujours...” Et puis j'espère que tu sais que les maladies sont transmissibles non seulement lors de l'éjaculation mais par la simple pénétration. Pardon d'être si cru, mais je voulais te dire ça depuis longtemps. Bon, je vais essayer de me rendormir un peu (p. 37 da carta de Claude, grifos originais).

Além do óbvio, de dizer que a intertextualidade (o empréstimo de um texto real à confecção do romance) é flagrante, interessa perceber como Angot corta frases com caráter de preâmbulo, mas mantém, com exceção de uma pequena mudança (*si* por *aussi*), a integralidade do que é dito por Claude. Em outras transposições, ela muda a pontuação, criando frases curtas em seu estilo *staccato*, mudando a posição dos termos, alterando basicamente o ritmo de leitura⁵³⁸. Eu poderia comparar dezenas de outros trechos da carta transcritos fielmente ao romance. Mas interessa aqui sobretudo mostrar a complexidade do processo de criação do romance em Angot.

O arquivo mostra que, sim, existe “uma longa carta de amor”, para usar a definição da crítica de imprensa, assinada por Claude, e que é usada fartamente na composição do romance. O primeiro parágrafo do romance é pinçado por Angot na 37ª e última página da famigerada carta. Mas esse não é o único procedimento na

⁵³⁷ Ler essa carta é emocionalmente difícil. Não apenas por reencontrar numa escrita à mão exatamente as mesmas frases lidas no romance e não só porque essas frases soam com a mesma voz (ou seja, Angot consegue transpor a realidade de uma emoção vivida para o texto do romance, via todos os artifícios da autoficção): mas porque fica claro o procedimento de produção do material que entrará no romance. É como uma violação, uma violência, um estupro do homem que a amou e ainda ama.

⁵³⁸ Vide a comparação seguinte entre a carta e o romance. Primeiro, o trecho da carta: “Bon, c'est ne pas de la hante littéraire, mais aujourd'hui, j'y trouve quelque-chose. Ce conte inuit aussi : parlant qu'une femme-phoque se lavait ayant enlevé sa peau de phoque, un homme, le plus sollicité de la terre, lui dérobe sa peau, et demande à la femme de l'épouser. Elle finit par accepter, mais au bout de 7 ans (et un enfant) la peau de la femme privée de sa peau de phoque commence à coquiller, à peler, elle perd ses cheveux, sa peau pâlit et elle perd ses rondeurs et devient aveugle. Elle demande à l'homme de lui rendre sa peau de phoque. Il répond : ‘femme, si je te la rends, tu me quitteras’ – ‘je n'en suis sûre, de ce que je ferai - je sais seulement que je dois récupérer ce qui m'appartient’ – ‘Et tu me laisseras sans femme et sans enfant’. Et il s'enfuit” (p. 7 da carta de Claude). E em seguida, no romance, temos: “Je ne l'ai jamais entendue dire qu'elle être prof d'anglais, même en fac. Ce conte inuit aussi : une femme-phoque se lavait ayant enlevé sa peau, un homme la lui dérobe. Il demande à la femme phoque de l'épouser. Elle accepte. Au bout de 7 ans et un enfant, privée de sa peau de phoque, elle pâlit, perd ses rondeurs. Ses cheveux. Devient aveugle. Elle demande à l'homme de lui rendre sa peau. Il répond ‘femme, si je te la rends, tu me quitteras’. – ‘Je n'en suis sûre, de ce que je ferai- je sais seulement que je dois récupérer ce qui m'appartient’. Il lui dit ‘Et tu me laisseras sans femme et sans enfant’ et il s'enfuit” (1998, p. 61).

construção do romance que se percebe a partir dos documentos. Ao contrário, tudo leva a crer que a carta é uma etapa já avançada da escrita do romance. O que alimenta o início do processo de escrita parece ser, antes, uma série de conversas, entrevistas, encontros entre Angot e Claude, nos quais ela anota o que ele diz.

Na caixa 29 do Fundo Christine Angot, há três cadernos. Dois deles se referem a notas para o romance *Les Autres*⁵³⁹. No primeiro, lê-se num post-it: “Entrevista com Claude. Dar a matéria de Sujet Angot.” A forma como Angot classifica o material já dá a entender um pouco de seu processo de produção: ela entrevista o ex-marido, Claude, em busca de um “material de verdade” para compor seu romance. Não fica claro se a entrevista é feita já se pensando num livro ou, mais especificamente, no livro que será *Sujet Angot*⁵⁴⁰ ou se é após a conversa que surge a ideia específica do romance. Tampouco há datas para se comparar a ordem cronológica dos documentos.

À caneta, a autora escreve, o que seriam as respostas de Claude às perguntas genéricas sobre ela mesma. Por exemplo, na primeira delas:

p. 1
T'es pas patiente. Tu fais pas d'effort, tu te forces pas - Tu n'as pas d'égards
- au sens cmpt qu'on attd. d' l mère avec son enfft.
(il va tres bien ce livre. Il va être moqué) -
Elle peut vite t'énerver- T'encombrer même - et tu ne vas pas chercher à
avoir des activ. pr enft avec elle, tu vas pas jouer avec elle, ça t'arrives, ms
pas spécialement.
Mais alors tu l'aimes - à la folie - je pense -
Tu t'es? Oui - au sens propre du terme - Tu t'es? Oui - Pas toi? Non - si -
T'es pas mesurée avec elle, t'es extrême.
Tu la fais rire -
(Tu dis ça avec l tendresse)⁵⁴¹

Compreender as anotações é difícil: o texto é repleto de abreviações, formas (como o coração para dizer “amar”), truques para acelerar o processo de anotação,

⁵³⁹ Aqui, Angot entrevista Claude sobre sua sexualidade, o que levará à criação de um personagem (sem nome) em *Les Autres*.

⁵⁴⁰ Se pensarmos, com Willemart (2007, p. 199) na noção de “texto móvel”, essa ideia a ser narrada, no caso de Angot, pouco importa o gatilho que deu origem ao processo de “pesquisa” e de “escritura” do romance. Ambas fazem parte do mesmo projeto, ao qual faz referência o próprio título do romance.

⁵⁴¹ E na sequência, para uma análise mais precisa da transcrição: “p. 2 ...l sourire) - J'adore ce tu es avec elle, ça m'émeut - T'es sa maman (Il pleure) [Tiens] je pourrais dire (..) à L. (...) à d'au "elle est chz sa mere ce w.e. ... pas possible" - T'es violente avec elle, m~ ds ton amour - Tu la surprends et pourtant elle te connaît très très bien - Elle sait très bien ce qu'elle peut attendre de toi - Et donc surtout ce qu'elle peut pas attendre, et ça lui va très bien - T'es ça maman et elle t'aime. (poterie, argile, plantation, un dessin, ou alors ce ça la fois, de à vélo, copines, et mères de c., picnic avec l'école) - Tu crois que la lui me? - p. 3 Ça lui va très bien - Parce que d' l fait elle l'a, et que ce que tu lui apportes et manque, et elle le sait - ?” (idem).

como faria um jornalista que toma notas com rapidez. Mas a comparação com o romance em sua versão final, em volume, é cabal:

Tu n'es pas patiente. Tu ne fais pas d'effort. Tu ne te forces pas. Tu n'as pas d'égards. Là où tu es forte : tes défauts sont des qualités. Avec Léonore pas exemple. Tu n'es pas patiente. Tu ne fais pas d'effort. Tu ne te forces pas. Tu n'as pas d'égards. Au sens : le comportement qu'on attend d'une mère avec son enfant. Elle peut vite t'énervier. T'encombrer, même. Tu ne cherches pas à avoir avec elle des activités, tu ne vas pas jouer avec elle. Ça t'arrive. Mais bon. Mais alors : tu l'aimes. À la folie. Je pense. Au sens propre. Tu n'es pas mesurée avec elle. Tu es extrême. Tu la fais rire. J'adore comme tu es avec elle, ça m'émeut. Tu es sa maman (je pleure là). Jamais je ne pourrai dire "elle est chez sa mère ce week-end". Jamais ce ne sera possible. Tu es violente avec elle, même dans ton amour. Tu la surprends, elle te connaît pourtant très très bien. Elle sait très bien ce qu'elle peut attendre de toi. Et ce qu'elle ne peut pas attendre, ça lui vas très bien. Tu es sa maman et elle t'aime. Ce qu'elle ne peut pas attendre de toi. La poterie, l'argile, les plantations, même un dessin, ou alors comme ça une fois, les promenades à vélo, être avec des copines et des mères de copines, les pique-niques à l'école. Ça lui va très bien. Elle l'a avec d'autres. Ce que tu lui apportes est unique, elle le sait. La liberté. Tu lui apprends la liberté. Elle sait, que grâce à toi, elle n'a pas la même éducation que les autres. "J'adore maman quand elle dit..." Tu la fais rire, tu la surprends. "Moi, je peux faire ça, hein?..." "On ne me dit pas..." (pp. 19-20).

O que se percebe, no processo de escrita, é a manutenção da construção das ideias do entrevistado, e mesmo boa parte das pausas na narração, além da supressão de algumas partes, visando uma melhor economia da linguagem oral mesclada ao processo de pensamento, de resposta que busca na memória, típica da entrevista. As partes em que Angot pergunta algo são suprimidas. O fluxo de consciência verbalizado de Claude é, assim, restabelecido (ou mesmo melhorado). E o texto soa realmente como uma confissão em voz alta, ou como uma carta escrita sem hesitação.

No entanto, é interessante perceber como Angot retrabalha a entrevista, espalhando frases ao longo do romance que, na leitura, parecem naturalmente parte de um fluxo de pensamento e de verbalização do sentimento típicos de uma confissão, uma confissão de amor⁵⁴². No romance, tais notas vão surgindo como naturalmente parte de

⁵⁴² Vale comparar, por exemplo, os trechos das notas abaixo com o romance. Vide as notas até os três asteriscos postos por mim: "p. 3 - La liberté - Tu lui appds la lib. - Elle sait, grâce à toi, qu'elle n'a pas la m~ educ. que les au- enfts - "J'adore M. qd. elle dit ça" - Rire, surprise, liberté - "Moi je pt fre ça, bien? On me dit pas..." Elle adore écouter tes messages s/ le rép. - Elle s'assoit et les écoute encore et encore - > J'adore M. qd elle dit "Je t'embrasse ma chouchou"- Assise et (j..) elle le repose ... (...) les yeux qui brillent - p. 4 - qd elle t'a appelé à l'[, elle a dit "Bjr Mme, je vdais parler à M. C. A" "Ms elle est partie, ma pte fille, elle n' est + là ta M." Elle m'a rgdée paniquée, elle av. l'air triste. Elle est sûre que tu l'(coração). Oui. Tu croies que ça c'est le + impt - c'est le min - ? - + rire, lib., inconnu, abrupt, tjs #, ms y a l'A co base - Et y a la solidité aussi - Elle sait qu'elle pt cmpter s/ toi - M qd t'es énervée, que tu w, que t'as pas dormi elle sait que ça n'empêche pas la confiance en toi - Elle sait que t'es fatiguée *** com o trecho correspondente do romance, já no segundo terço do livro: "Elle adore écouter tes messages sur le répondeur. Elle s'assoit et les écoute encore et encore. "J'adore maman quand elle dit "je t'embrasse ma chouchou". Assise, et puis elle le repasse plusieurs fois. Avec le sourire et les yeux qui brillent. Quand

uma só narrativa, de uma só voz, a voz de Claude contando, como num diário, o que ele sente por Angot e pensa dela e de sua literatura:

Mais au fond de moi je n'aurais qu'une envie, parler de toi avec Bernard Pivot. Est-ce qu'il te connaît? Est-ce qu'il connaît tes livres? La structure rigide, comme la nuque, comme la coupe des cheveux... mais cassé par ton regard. Qui est très doux, tendre. Et la bouche? Parler de ta bouche. Il y a des imperfections. Tes dents par exemple, elles ne sont parfaites. Ça pourrait me gêner, chez quelqu'un d'autre. Ça donne un désordre là, et j'aime. Sinon tu serais trop parfaite. Ce que j'aime aussi, ton absence de sophistication, totale. La naissance de Léonore, bien sûr. Le retour dans la voiture, les fleurs. Saint-Tropez deux semaines, elle avait un mois et demi, le kangourou qu'on se disputait. Tout ce qu'on a vécu, tout ce qu'on a vécu (1998, p. 75).

É isso que chamo de "método Angot": a transmutação da realidade documentada (da carta à entrevista, do recorte de jornal ao diálogo surrupiado no café) em romance, que tenta preservar uma voz. Geralmente, é sua a voz que brota no livro. Mas aqui, o processo avança na direção do outro⁵⁴³. No caso *Sujet Angot*, como se pode depreender dos arquivos, esse processo de anotação é mais ativo, ganha ares de entrevista, de investigação de material biográfico-literário em potência — no caso de *Sujet Angot*, a investigação é sobre si-mesma como tema (*sujet*).

A partir dessas anotações, a autora tece uma narrativa fruto de uma espécie de colagem, uma bricolagem de frases que ela monta, provavelmente a partir da fonte principal de material (a longa carta de 37 páginas) mas tentando restabelecer, a partir de todos os excertos de outros discursos de verdade, reais, uma única e coerente voz, que o leitor possa ouvir sem a opacidade de um texto.

A carta, não dialógica no sentido estrito do termo, serve de espinha dorsal ao romance, pois mantém uma coerência enunciativa típica da missiva. É a voz de Claude que se ouve do começo ao fim da carta (e a comparação entre a carta original oriunda do arquivo e seus trechos transpostos ao romance mostram que essa é a voz que se ouve em ambas as experiências de leitura). Mas seu conteúdo já dialoga com os exercícios

elle t'appelée à l'hôtel, elle a dit "bonjour madame, je voudrais parler à Mme Christine Angot. - Mais elle est partie, ma petite fille, elle n'est plus là ta maman." Elle m'a regardé paniquée, elle avait l'air triste. Elle est sûre que tu l'aimes. Tu me demandes tout le temps. Bien sûr. Qu'elle est sûre. En plus, il y a avec toi, le rire, la liberté, l'inconnu, l'abrupt, le toujours différent, l'amour comme base. La solidité, elle sait qu'elle peut compter sur toi" (p. 45). Outras comparações foram feitas por mim no artigo publicado pela revista *Manuscrita*, e que deixo de fora da tese por questões de espaço. Ver: VIEIRA, Willian. "Autoficção por procuração: genealogia de um romance-documento e seu impacto na leitura em sujet angot". *Manuscrita*, 2017, n. 33.

⁵⁴³ Na esteira do que Angot fizera no romance anterior, *Les Autres*. A autora toma notas o tempo todo. Vide a massiva quantidade de notas esparsas, cadernos de todos os tamanhos, rabiscos, bilhetes, recortes de jornais e revistas, etc. disponíveis em seu fundo e que, por falta de tempo e dificuldades na leitura, foi impossível detalhar.

de entrevista de Angot. O que se percebe é que Angot consegue extrair a mesma coerência vocálica de seus exercícios de entrevista com Claude⁵⁴⁴.

Interessante também pensar nessa espécie de *mise en abyme* da intertextualidade: a frase, pinçada de um caderno em que Angot entrevista Claude, parece aqui ter sido lida por ele na primeira versão do manuscrito: afinal, Claude em breve falará do manuscrito que leu com o nome *Sujet Angot*: “Há uma coisa, uma única coisa que amei em *Sujet Angot*” (p. 51). As frases do caderno nessa segunda parte são utilizadas entre aspas no romance e então comentadas pelo protagonista:

“Ta nuque. Son côté extrêmement fin, fragile”. Ils découvrent, ils m'énervent, ils croient qu'ils sont les premiers (p. 39).

“Ce côté extrêmement fin et fragile, de ta nuque. J'ai besoin que tu sois fragile, de savoir en même temps que, jamais, tu ne seras détruite. Ta fragilité est dans ta nuque, dans tes yeux, partout. Et en même temps quelque chose d'indestructible, je peux foncer”. Non justement, il faut faire attention. J'ai été heureux, Christine. Comment faire? (p. 40).

Ou seja, enquanto o leitor tem a impressão de que Claude, de fato, leu uma versão anterior do romance que ele, o leitor, agora tem em mãos, e que comenta uma versão anterior deste manuscrito, os documentos do arquivo mostram que isso não apenas é verdade (Claude comenta um manuscrito anterior), mas que o que Claude fala na versão final do romance não consta da carta de 37 páginas, mas das anotações que Angot tomou de sua entrevista e que constam no caderno⁵⁴⁵. Assim, há pelo menos três materiais distintos que se encontram legíveis no livro. Do amálgama desses textos e citações de alguns livros e outras obras⁵⁴⁶, Angot teceu *Sujet Angot*.

⁵⁴⁴ Claro, seria interessante analisar as diferentes versões do manuscrito, se houver, mas elas não se encontram à disposição no arquivo. Mas a simples comparação entre as anotações da “entrevista” contida no caderno (com essa identificação, aliás) com o corpo final do romance já mostram como a disposição das frases, geralmente mantidas em sua quase integralidade, trabalha para causar uma sensação de fluxo contínuo, circular, da experiência vivida por Claude.

⁵⁴⁵ O arquivo traz ainda outros materiais além da carta longa e do caderno. Na caixa 8 do fundo, há uma pasta classificada como “notes de travail”. Dentro, há diversas folhas soltas escritas à caneta, com numeração incompleta e variável. Em um grupo de notas, essas bem numeradas de 1 a 8, iniciadas com uma abreviação no canto superior esquerdo “Cl.”, como em Claude. Tais notas se refletem no romance ao menos nas pp. 59-60.

⁵⁴⁶ Por exemplo, *Autobiographie d'Alice Toklas*, de Gertrude Stein, que parecem ter sido extraídas de outras cartas de Claude. É provável que as frases que não foram encontradas nas notas ou nos cadernos ou na carta de 17 folhas de Claude também façam parte de outras cartas de Claude, que se encontram no IMEC, mas restam incommunicáveis por ausência de autorização dele. Interessante comparar, por exemplo, com o trecho da carta de Claude transposto ao romance que versa sobre o assunto: “En t'écrivant, je repense à toutes ces lettres que je t'ai écrites de Nice à Bruges. Les as-tu gardés? Je me suis demandé pourquoi tu ne les a jamais utilisés, toi qu'utilises tout. Que disaient-elles? Avec quel ton? J'ai totalement oublié (carta de Claude, p. 18)”. E também: “En t'écrivant, là, je repense à toutes ces lettres que je t'ai écrites de Nice à Bruges. Les as-tu gardés? Toi qui utilises tout, je me suis demandé pourquoi tu ne les avait jamais utilisés. Que disaient-elles? Avec quel ton? J'ai totalement oublié” (pp. 43-44). Por

A literatura de Angot, em geral, é uma literatura do intertexto, da colagem, da referência cruzada, do *mise en abyme* da escrita de si. Mas em *Sujet Angot*, o procedimento é realçado e levado a seu paroxismo. Além da carta (já, em si, repleta de citações), das anotações e das notas das entrevistas com Claude, Angot usa como material trechos de críticas publicadas sobre ela na imprensa. Vide o trecho abaixo:

Christine Angot n'évite pas l'écueil du catalogue. Pour intéresser le lecteur, faut-il donc tant en rajouter? **Pourquoi ne m'as-tu montré cet article-là? Ailleurs, je n'ai lu que des éloges.** Une des "romancières" les plus importantes d'aujourd'hui. Angot st cruelle et obsessionnelle. Sans mauvaise conscience ni besoin effréné de reconnaissance. Un grand livre rare et donc nécessaires. Comment dessiner la vacuité en multipliant les remarques gravées à l'acide. Brut et fascinant (p. 49, grifos meus).

A frase em negrito, na voz de Claude, é precedida e seguida por frases retiradas de críticas da imprensa sobre o último romance de Angot⁵⁴⁷, sem qualquer grafismo diferencial: nem aspas, nem itálicos, a voz de Claude absorve a crítica do intertexto, assim como a escritura de Angot se apropria dos textos de Claude. Como se sua literatura fosse sempre uma metaescrita, estivesse sempre falando de fora, pensando a si mesma, acontecendo apenas quando fala do que aconteceu ou poderá acontecer. Mas, além disso, o diálogo entre o romance de Angot, a crítica aos romances de Angot na imprensa, as críticas de editores e familiares, se mescla de vez.

Assim, o romance, que começa como uma espécie de litania, de declaração de amor do ex-marido à ex-mulher artista em forma de carta, transforma-se então na demonstração de que a literatura, em Angot, não tem fronteira em relação aos discursos relacionados ao autor e ao romance. A obra é o todo desses textos, a obra é a recepção

que inventar se o material disponível não apenas existe, mas é abertamente ofertado por Claude? Até porque, como se verá, é justamente o esforço de não inventar que se traduz não apenas na recepção complexa do romance como performance da verdade, como também no embasamento crítico-teórico que Angot utiliza para defender sua literatura, que expõe vidas privadas ao olhar crítico do público.

⁵⁴⁷ A comparar com a crítica ao romance anterior, *Les Autres*, publicada no jornal *Le Figaro*: "Les autres. Mais qui sont les autres? (...) A mi-chemin entre le documentaire façon 52 à la une et le roman érotique, **Christine Angot n'évite pas l'écueil du catalogue, Faut-il donc tant en rajouter pour intéresser le lecteur?** Reste son talent de mise en scène et de description, tout droit venu de la dramaturgie, qui parvient à peine à sauver ce romain inégal" (grifos meus). *Le Figaro Littéraire*, 18-9-97. Ou à crítica de L'evenement, em seu dossier "La Rentrée Littéraire 1997": "Christine Angot est, avec Lydie Salvayre, **une des "romancières" le plus importantes d'aujourd'hui. Angot est cruelle et obsessionnelle. Sans mauvaise conscience ni besoin effréné de reconnaissance.** Avec *Interview* (Fayard, 1995), elle réglait quelques comptes avec la société et le journalisme. 'J'ai voulu écrire. Je n'avais plus d'idée. J'ai demandé aux autres de me parler. Ils ont des vies qu'on doit pouvoir raconter...' Résultat: des dizaines d'histoires d'amour et de sexe. **Un grand livre rare et donc nécessaire**" (grifos meus). *L'événement du Jeudi*, 28 agosto - 13 setembro 1997.

que navega entre um e outro texto e apreende, por fim, uma imagem de Christine Angot, produto de texto, texto ela também.

O trecho seguinte não só traz o nome do livro nas mãos do leitor, *Sujet Angot* (seria o tal manuscrito que Claude que o narrador menciona antes, o que mais uma vez deixa claro ao leitor que ele está caminhando em meio a uma obra em construção, sobretudo de seu sentido, sua recepção final), como brinca com o intertexto da crítica:

Il y a une chose, une seule chose, que j'ai bien aimée dans *Sujet Angot*. C'est tout le passage sur Carole Vantroys, la journaliste de Lire. Tu lui fais sa fête à celle-là. Les tables de la loi, gravées dans le marbre. La littérature dans ta tête, séparée par un mur, de la réalité humaine. Quand tu assènes, c'est ton style, ça. Elle s'abstiendra, à mon avis, la prochaine fois. Espérons. "Écoute-moi bien Carole: fiction-réalité, au milieu un mur. D'accord? Alors de tout mélanger, arrête. Sinon c'est Moïse qui va te frapper sur la tête avec sa baguette. J'en ai marre Carole, ça fait deux livres, *Interview* et *Les Autres*. Tu dis à l'attachée de presse que tu les trouves formidables, que tu adores. Quand je lis l'article, c'est un tissu de conneries. Pour *Sujet Angot*, abstiens-toi, retiens-toi. N'écris rien. D'accord? (p. 51-52).

Primeiro, porque a tal passagem em que Angot se dirige à crítica de imprensa que escrevera sobre seus três últimos livros, em *Sujet Angot*, só existe no livro final com esse nome na voz de Claude - esse trecho não faz parte do livro até aqui e não retornará depois. Segundo, porque o uso de aspas deixa claro quando a voz de Christine Angot existe pura no livro — e, aqui, ela menciona nominalmente seus livros anteriores, além de usar trechos que realmente foram publicados nos jornais. Terceiro, Angot pede que a crítica não escreva sobre o livro *Sujet Angot*, no próprio livro *Sujet Angot*. Na sequência do mesmo trecho:

Première phrase: “Longtemps, Christine Angot a publié des livres où elle parlait d'elle, des livres comme des 'sanglots'. Tu me connais? On se connaît? Qui t'a dit que je parlais de moi? On ne se connaît pas. Tu n'as pas entendu parler, dans tes études, de la différence auteur-narrateur, ça ne te dit rien? Des 'sanglots', tu te rends compte? Mais si j'ai envie de pleurer, tu crois que c'est toi que je vais choisir comme épaule? Tu rêves. Tu rêves, là.” J'adore ça, ça c'est toi. C'est toi. C'est ça ton style unique. Tu y vas. (p. 52).

Como se a escrita do romance, sua leitura, sua crítica e sua reescrita fossem eternas e a cronologia entre elas simplesmente desaparecesse ⁵⁴⁸. Ainda mais

⁵⁴⁸ Vide, por exemplo, à p. 84. Primeiro, Claude diz: “C'est l'heure de préparer Léonore pour l'école”. No parágrafo seguinte: “La phrase est cassée, délibérément, la continuité narrative absente. N'en déplaise à quelques-uns, elle prolonge son entreprise autofictive Le quotidien est omniprésent, le "refus du récit" que revendique Angot, d'une extrême efficacité. Il faut recommander Les autres pour la virulence de la prose et du propos d'Angot. Une des choses que je trouve le plus belles chez toi, sujet Angot, c'est ta poitrine, qui te donne un corps magnifique” (p. 84). Na mesma página: “Cela commence à se savoir: Christine Angot est, avec Lydie Salvayre, un des écrivains importants d'aujourd'hui. Le bouche à preille

interessante: Angot utiliza a crítica, que ela rebate de forma violenta, agressiva e obviamente performática, para revalidar seu discurso sobre sua literatura, deixando claro seu posicionamento ontológico sobre a distinção entre fato e ficção, entre realidade biográfica e ficção literária⁵⁴⁹.

Ora, a relação perversa é instaurada por Angot, ao usar todo o arcabouço de ferramentas que, desde que Doubrovsky batizou o que fazia de autoficção, seguem de forma clara à disposição dos romancistas franceses: nomes, lugares, datas, referências aos próprios livros, marcas da edição na escrita⁵⁵⁰, a citação *ipsis litteris*... E logo, entre aspas, um longo trecho com memórias na voz de Angot, em seu estilo típico, rememorando vários trechos e histórias trabalhados em *Interview*, o que leva a crer fazer parte do tal manuscrito inicial de *Sujet Angot* que chega às mãos de Claude.

O que instaura, mais uma vez, a indissociação completa entre os possíveis textos mencionados no romance e o texto final. Quantos textos existem no romance, quantos textos ganham voz? E, sobretudo: quem orchestra todo este coro de textos, de vozes convergentes, é a voz de uma autora presumida, a voz de Angot. Voz de autor: o projeto literário em marcha, visível em suas engrenagens, tem também sua voz. Cada vez que é mencionado, *Sujet Angot* ganha uma vida paralela, que sai do romance para apontar na direção de Angot, de seu projeto, sua performance.

Tanto que, a certo momento, Claude dirá: “Estamos divorciados, nós os eremos oficialmente em breve, de forma definitiva, separados, no momento em que *Les autres* vai sair. As pessoas farão uma ligação entre as coisas, isso me incomoda” (p. 76). Ora, diversas críticas sobre o livro já foram comentadas pelo próprio Claude no romance até aqui, até esse momento. Vide a comparação a seguir (entre um trecho da carta de Claude no IMEC e um trecho do romance), um dos pontos onde eu pretendia chegar ao introduzir o debate genético:

Une autre façon d'arrêter les pleurs. Me masturber en pensant à toi. Mais je ne jouis jamais. Il y a un truc que me turlupine, que me vexes. Nous sommes séparés, nous allons être officiellement, de façon permanente séparés au

semble enfin fonctionner en leur faveur. Angot est une romancière cruelle et obstinée. Problème? Vraie richesse?” Ou seja, o trecho da crítica é tragado para o romance sem separação gráfica. E a obra de Angot se mistura ao corpo de Angot na voz de Claude.

⁵⁴⁹ A própria noção de guardar um dossiê de imprensa completo já demonstra a importância desse diálogo com a crítica literária e com o jornalismo em geral para a obra e a vida de Angot.

⁵⁵⁰ Entre as páginas 85 e 86, seguem trechos do que parece ser uma carta de Claude, trechos do romance em inglês que Claude cita na carta, trechos entre aspas do que seria o manuscrito na voz de Angot. Nessa última parte, a frase: “Pourtant j'aime mon mari, moi madame, moi monsieur (rayer la mention inutile)” (idem). Segue um outro trecho, sem marcação alguma, da carta de Claude. O livro final que o leitor tem em mãos é o cotejar incessante dessas vozes sobre Angot, sobre o sujeito Angot.

moment où *Les Autres* sorte. Les gens vont faire un lien. Ça m'emmerde. Même si les gens... (p. 21 da carta de Claude).

Une autre façon d'arrêter les pleurs : me masturber en pensant à toi. Mais je ne jouis jamais. Il y a un truc que me turlupine, que me vexe. Nous sommes séparés, nous allons être officiellement, de façon permanente, séparés, au moment où *Les Autres* va sortir. Les gens vont faire un lien, ça m'emmerde, même si les gens... (1998, p. 76)

Tal trecho surge após a metade da carta e se refere a um momento em que *Les Autres* ainda não havia sido publicado. A carta tem a data (escrita no canto direito do papel) de 16 de junho de 1997. *Les Autres* foi publicado em setembro de 1997. Sujet Angot saiu em 1998. Mas tal trecho surge no romance após as críticas a *Les Autres* terem saído na imprensa. Ou seja, Angot não apenas pinça material (da carta, das notas, na entrevista) como os reorganiza independentemente da cronologia – e, talvez deliberadamente, busque na cronologia perceptivelmente bagunçada (como fazia Guibert) um efeito estético de coesão e atemporalidade da narrativa.

Podemos, assim, sugerir que a ficção, no sentido de retrabalho imaginário da realidade em potência, nesse romance de Angot, não está no material do qual se nutre a narrativa, nem em sua origem, mas em sua disposição no texto final, em sua ordem – na forma do romance. É a organização dos excertos de discursos de verdade (e, em certo sentido, verdadeiros), visando transmitir uma sensação específica ao leitor (que, munido de todas as referências contextuais, lê o texto como uma narrativa de cunho confessional, como um testemunho, como uma declaração, ou seja, como um texto de fonte única, “uma longa carta de amor”), que garante um *surplus* estético ao romance.

Nesse romance autoficcional de Angot, o narrador-protagonista não se reflete diretamente no autor, o que quebra a tríade da identidade narrativa tradicional da autoficção. Mas Angot consegue subverter outra questão: *topos* tradicional do gênero o martírio da escrita⁵⁵¹ é igualmente subvertido pela autora a partir da lógica da escritura por procuração ou da terceirização deliberada de produção de documentos reais, ou textos com forma e sensação de realidade. O caso de Claude (personagem que doa sua vida a uma escritora que o vampiriza⁵⁵² para verter sua vida e suas palavras em literatura) é, nesse sentido, cabal para o efeito do projeto.

É seu sofrimento ao escrever estas linhas que nos permite conhecer o “tema Angot”. Cada vez que ele lê o que ela escreve, “isso mata as coisas” (p. 14), mas ele

⁵⁵¹ Vide a “teoria do sacrifício” (p. 96), que Claude imputa a Christine.

⁵⁵² O termo “vampirismo” é usado pelo narrador Claude. O vampirismo é uma das coisas que ele admira em Angot (p. 117).

aceita. “Se eu puder te ajudar, eu não peço nada além de contribuir” (p. 14). Em síntese, se, como disse anteriormente, Claude assume a voz na enunciação do romance, de forma curiosa e paradoxal, ele assume também o *topos* do martírio da escrita, tão típico na autoficção. E mais: Angot consegue, por intermédio de Claude, trabalhar o martírio da escrita juntamente com o *topos* (tipicamente romântico, reatualizado na autoficção) da indissociação entre vida e da literatura — e isso por meio de um terceiro, que vive por ela, autora, para que ela consiga escrever sua vida, em comum com ele —, ou seja, trazendo o vampirismo não apenas como técnica exposta do método Angot, mas como *tema de literatura*, como *topos*:

J'aurais voulu autre chose, une vie entière avec toi, l'écriture du début à la fin, l'amour, ton corps de la fraîcheur à la petite pomme (p. 43).

Je serais toujours un fan, tu sais. Ce que tu fais m'envoûte et me séduit. Je me laisse far par toi (trois heures dix, j'arrête, je suis crevé (p. 51).

Je vais ressortir le petit cahier italien où j'avais noté des phrases. Ce serait bien que tu t'en serves (p. 58).

Je voulais autre chose. Une vie entière avec toi, l'écriture du début à la fin, l'amour des premiers frémissements à la douleur jusqu'à l'épanouissement, ton corps de la fraîcheur inquiète à la petite pomme (p. 86).

Não sabemos, como leitores, o quanto desse Claude que quer sacrificar a própria vida, privada e pública, em prol do projeto Angot, é real (à parte o fato de tais frases saírem de uma carta guardada num arquivo, assinada e datada), mas a simples referência já enseja a fineza desse muro entre real e ficcional que o leitor jamais poderá abater. Quando Claude pergunta: “Qual é a parte do que eu te dei para o livro no ano passado?” (p. 93), temos a sugestão de outros materiais produzidos por ele, de uma demanda constante de vida capturada pelo projeto literário de Angot — uma espécie de trabalho análogo à escravidão, baseado em amor, e em nome do literário.

Ao leitor importa pensar que o que diz o narrador-personagem Claude no romance em mãos veio de cartas, de diários, de cadernos. Que o texto, colagem de apropriações diversas (um texto que deixa claro essa colagem, até mesmo a ostenta), traz como tema, como espaço do romance, o próprio limite da autoficção — no caso, a entrega total de um homem pela escritura de sua amada:

La liberté créatrice du Verseau: exempte de tout effort apparent. Il faut que tu retiennes ça. Il a raison dans un sens ce type du Figaro: pour intéresser le lecteur faut-il en rajouter? Je te fais confiance, tu y arriveras. Mais attention. Tu t'éloignes parfois. La seule chose que j'aime vraiment c'est tout ce qu'on a vécu, tout le passage. C'est d'une émotion. Mets des mots de Léonore. **Prends**

de phrases de moi. Tu peux en faire ce que tu veux (pp. 93-94, grifos meus).

Para a recepção do leitor, o que surge no romance é uma autorização formal para vampirizar a vida da família em troca de um romance íntimo e pessoal. Mesmo que, em última instância, a despeito de todas as referências nominais, use-se como argumento final que tudo não passa, afinal, de literatura — e, assim, para muitos críticos, de pura ficção. O tema inicial trazido por essa literatura é o limite entre real cru e o ficcional. Vide os trechos seguintes:

Sous la table de l'ordinateur, dans tous les papiers, tu trouveras le petit cahier que tu m'avais offert en Italie, celui avec un hérisson je crois, tu avais pris la châtaigne ou el contraire. **Dedans, tu trouveras des phrases que j'avais notées** (p. 95, grifos meus).

Christine veut s'en servir ? Mais comment donc ! Allez, vas-y. Vas-y, reine, vas-y magicienne (pp. 113-114, grifos meus).

O leitor que segue a obra de Angot (e logo, que segue sua vida literária, ou a vida da autora-narradora-protagonista Christine Angot, vida coerente, que se referencia a si mesma a todo tempo sem se contradizer), lembra que, em *Léonore toujours*, Angot já usara trechos de um dito caderno de Claude. Seria o mesmo? Outro? Não importa. Importa ao leitor sentir que adentra o terreno do brutalmente íntimo. Quando Claude, já separado de Christine, aceita ler seus manuscritos que falam de sexo com outros homens, ele o faz em nome do “Sujet Angot”. É seu martírio, tematizado no romance⁵⁵³. E ele ainda duvida da capacidade do novo amante de Angot se suportar o mesmo martírio, de suportar que ela o “utilize” (p. 107).

Je repense à Mayen (excuse-moi!). Il y a quelque chose d'évident, de tellement évident qu'on n'en a pas parlé: le risque que tout ce qui se passe se retrouve sur la place publique, avec la manière impitoyable qu'est la tienne, impitoyable ne veut pas dire méchante, mais dire ce que tu veux comme tu veux. “L'écriture n'exige pas la pitié.” C'est ce qu'ils craignent. C'est de ça qu'il a peur Mayen. Qui accepterait de se voir exposé ainsi aux yeux des amis, famille, femmes, enfants, collègues, notables? (pp. 111-112).

Quem aceitaria ver-se assim exposto em praça pública? Apenas ele, Claude, o amante incondicional do *Sujeito Angot*. E não por “masoquismo”, “autodestruição” (p.

⁵⁵³ “Ton texte m'a ému, Christine. Ton écriture est tellement incroyable. ‘La dernière fois, c'était il y a six mois, et avec préservatif, alors ne t'inquiète pas.’ Je ne suis plus le lecteur idéal, tout simplement. Pourquoi m'as-tu donné ça à lire? J'essaie. Tu me crois en métal? Quelle idée te fais-tu de moi? ‘Mon lecteur depuis toujours’, tu t'arrêtes là. Je lis ça, et une heure du matin tu me téléphones. Pour avoir mon avis” (pp. 98-99).

112) ou “miserabilismo” (p. 113), mas para alcançar esse “caminho de amor” (p. 112. “Estar à disposição” (idem) é seu triunfo⁵⁵⁴. Claude, personagem que se transforma em autor paralelo do “sujet Angot”, ganha a função de defender o método Angot, de dar carne e ossos — vida — à defesa ontológica dessa literatura⁵⁵⁵. Assim, o livro faz do leitor um esteta ainda mais comparativo: entre o livro de que fala Claude e do qual surgem trechos entre aspas aqui e ali, e o livro final em suas mãos - compósito final de todos os discursos e constructo ativo de uma intertextualidade criadora *ad infinitum* — existe ainda a crítica aos livros anteriores na imprensa, em excertos comentados por Claude e logo absorvidos pelo romance em sua voz; e, além de tudo, uma espécie de teoria estética final do direito inalienável e autônomo da autoficção:

Le lecteur rate sa vie, alors il cherche à la rattraper en lisant. Pas n'importe quoi donc. Du fort, du violent, du sexuel, du cru, si possible quasi biographique. Le lecteur a besoin d'un mur le plus fin possible entre réalité et fiction lui aussi, si ça doit faire sa vie. Les seules choses vraies de ma vie sont celles que tu as écrites et que tu écriras (p. 114).

O leitor, diz Claude, na voz de Angot, precisa de um muro cada vez mais fino entre realidade e ficção. Ele precisa viver por procuração — e a suspensão da dúvida atribuída ao romance realista já não dá conta dessa necessidade de sentir o real como experiência vivida, mesmo que via uma narrativa de vida com os dois pés no real. O leitor precisa do “cru”, do “violento”, mesmo que seja a despeito dele, Claude. O livro termina com uma referência final à materialidade da carta, à sua “entrega” à escritora que a transformará em romance — não o que ele imagina, mas o que o leitor tem em mãos, e que está prestes a terminar.

Je te donnerais ces pages quand tu rentreras lundi ou mardi. Je ne suis pas sûr qu'il y en aura d'autres après. Je n'écris que pendant des périodes brèves et rares de ma vie. J'espère que certains passages ne t'auront pas trop énervée, j'ai confiance. Cette fois, je me recouche pour de bon. Tu termineras ta lecture par ces mots: mon amour pour toi. Mais ça ne regarde que moi (p. 121, grifos meus).

Por fim, o tema do livro, o “sujet Angot”, é justamente a matéria dessa escritura que trai para existir. Metonímia marcante, o livro funciona como libelo em defesa do rompimento de qualquer limite em literatura. Angot dá um passo enorme à frente do

⁵⁵⁴ Até porque não é uma escolha: “Chez tous tu prends. Ceux chez qui tu ne fais que prendre, ceux avec qui il se passe autre chose. Chez tous tu prendras” (p. 119).

⁵⁵⁵ Não deixa de ser curioso que Angot nunca tenha explorado a imagem ou a presença física de Claude em seus livros — a foto de Léonore já estampou a versão de bolso de *Léonore, toujours*, por exemplo.

que conseguiu fazer Guibert. Seu método, como vimos através dessa análise, conforma-se numa série de práticas de pilhagem biográfica, vampirismo (até da enunciação do outro) e reorganização forma do material biográfico.

2.3.2 A questão do nome real e os limite da autoficção; censura e ética

Les Petits, c'est une oeuvre. Cette fois-ci, les prénoms des enfants ont été changés. Les traits et les détails prêtés à l'héroïne des *Petits* peuvent être ceux de milliers de femmes. Oui, madame la présidente, c'est vrai, on y cite un rapport du juge aux affaires familiales. C'est que Christine Angot, comme Zola, décrit la réalité⁵⁵⁶.

Como Zola, pai do naturalismo, Christine Angot, rainha da autoficção, “descreve a realidade”, declamou o advogado da escritora diante do juiz que a condenaria, em 2013, a pagar 40 mil euros por “atentado à vida privada” — por ter se apropriado da história de pessoas reais em seu romance: “Dessa vez, os nomes das crianças foram modificados”, disse o advogado. A frase não foi o suficiente para convencer o juiz, mas enseja o debate mais frutífero em torno da literatura “angotiana” e da autoficção atual. Por que enfrentar os críticos especializados e a opinião pública — e, cada vez mais, a justiça — em nome do nome real em literatura?

Para compreender o jogo literário em questão, creio ser válido voltar ao século 19, quando o supracitado Zola enfrentou seu tribunal. A peroração teórico-crítica do escritor e a que faz Angot, mais de um século depois, nas cortes, na tribuna da imprensa ou nos próprios romances, como veremos, acabam por performar um mesmo tipo de defesa ontológica da literatura. E, central para tal defesa, está ele, o nome próprio; e não o da homonímia autoral, já tão gasta e previsível, mas sim o nome de terceiros, geralmente ainda vivos, o que opõe imediatamente liberdade de expressão e ética do fazer literário sobre seu impacto no mundo.

Quando Zola foi afrontado, primeiro via uma carta do diretor da revista *Les Gaulois*, na qual publicava o romance como folhetim, e logo nos tribunais, por reclamação de certo M. Duverdy que detinha o mesmo nome e identidade de um personagem seu, o escritor naturalista — justamente em nome desse naturalismo que viria a defini-lo — bateu o pé. Não mudaria uma letra. Em carta endereçada ao diretor, de 29 de janeiro de 1882, Zola escreve:

⁵⁵⁶ Obtido em: http://www.lexpress.fr/culture/livre/proces-christine-angot-a-t-elle-depasse-les-limites-de-l-autofiction_1234607.html#iB4b22AKmqUW6RUU.99.

Vous me demandez mon opinion, au sujet du procès que nous intente M. Duverdy, avocat à la Cour d'appel, pour nous forcer à changer, dans le roman que j'ai écrit et que vous publiez, le nom de "Duverdy" donné par moi à un de mes personnages. Mon opinion est que **nous devons nous laisser faire ce procès** (2014, p. 467, grifos meus).

O autor discorre os motivos: se retrocede diante da alegação, seria enorme a chance ver seus centenas de personagens ganham na vida real quem com eles se identifique, procurando a interdição da justiça. A censura adviria como resultado.

S'il se trouve un tribunal pour me faire effacer de mon oeuvre le nom de Duverdy, dans les conditions que je viens de poser, ce n'est pas moi, seulement qui serai atteint, ce seront tous mes confrères. **Le jour ou un pareil précédent existerait, nous n'oserions plus employer un seul nom**, nous serions sous la continuelle menace des poursuites possibles. **Ce serait la fin d'une littérature** (p. 469, grifos meus).

Duas questões se colocam: que o autor deve submeter-se à performance⁵⁵⁷ do processo e que tal martírio público se sustenta não só em nome da própria literatura, mas em nome de qualquer autor em potencial que use nomes próprios para seus personagens; logo, de toda “uma literatura” — e não qualquer literatura, mas a naturalista. Como veremos, outra vertente que se arvora, igualmente, o direito de cravar no real o valor ontológico do nome como fonte de fruição estética que encontra, em sua provocação ética, seu norte literário, apoiar-se-ia — um século depois — no mesmo tipo de defesa. A autoficção, sobretudo a de Angot, faz a mesma defesa. Mas, antes de iniciar a análise do contemporâneo, creio ser importante explorar o caso de Zola — para que a similitude do processo ganhe clareza.

Em carta aberta no mesmo *Les Gaullois*, Zola diz que precisava tomar emprestado os nomes de pessoas pois os personagens viviam para “completar pela realidade do nome a realidade da fisionomia”, como mostram Becker e Lavielle (1999, p. 112). E seguia com uma pergunta: “Temos, sim ou não, o direito de tomar na vida os nomes para os dar aos personagens?” (idem). Claro, sua resposta é: sim. Flaubert, diz Zola, praticava “a religião do nome” (idem, p. 113). E, na verdadeira literatura que ele pregava, não poderia ser diferente.

Zola fazia uso extenso da tribuna de revistas e jornais e, em último caso, de reclames que abriam seus romances, para defender sua literatura “científica”. Se tivesse que fazer um *detour* de sua garimpagem no real, por obrigações legais, explicitava-o ao leitor. A amputação de seu projeto literário, por questões de ordens morais, éticas ou

⁵⁵⁷ Penso performance como o faz Klinger (2008).

jurídicas impostas por terceiros (o editor, o juiz) era extemporânea à pureza de sua literatura, seu projeto literário: “Ora, Émile Zola adora ditar as regras do jogo”, diz Giraud (2011, p. 31), partindo da noção de Lahire (2006) de jogo literário. Ele queria ditar as novas regras do campo ao tentar modificar as bases teóricas que ditam o valor da própria noção de horizonte da literatura. Zola buscava um “investimento literário” (2011, p. 1) que garantisse adesão:

Le paratexte théorique dont s’arme le roman lui sert de caution dans l’espace de la création littéraire. Le ton de la certitude, le recours à des autorités scientifiques marquent la volonté d’emporter l’adhésion en s’appuyant sur une autorité qui ne relève pas de la futilité fictionnelle, mais de vérités scientifiquement fondées (2011, p. 28).

O autor se muniu de todas as “socializações extraliterárias” (p. 3) possíveis a quem consegue jogar com a *illusio* do campo. Zola, crítico antes de ser autor, via com olhos teóricos o jogo no qual se inseria. Escritor em busca de dinheiro para sobreviver, via na literatura um metiê. Como diz Giraud (2007, p. 9), “Zola inaugura a era do escritor de ofício”⁵⁵⁸. Já reconhecido e rico, Zola falava de “encontrar um caminho inexplorado” (p. 30). Ao mesmo tempo, ele trabalhava para fundar sua teoria do naturalismo e “propor uma recepção crítica” específica (idem). Zola forjou as condições de existência dessa legitimidade que defendia. Como “um aguerrido empresário de si mesmo e de seu personagem literário e jornalístico” (idem), o autor usou bem sua “estratégia literária”. Mestre da produção, da divulgação e da recepção crítica, viu no embate com o sistema um valor em si —e uma estratégia⁵⁵⁹.

Daí Zola se aferrar ao uso dos nomes reais em sua literatura. Ele não só acreditava no que dizia a respeito, mas sabia que a especificidade da literatura que defendia, a naturalista, dependia dessa tribuna. Quanto mais dela se falasse, quanto mais ele tivesse a chance de discorrer sobre sua especificidade (a descrição minuciosa do real), mais ela se confundiria com ele mesmo e mais Zola seria tido como o autor naturalista que queria ser. Daí a importância do nome próprio retirado da realidade (fosse do velho *Botin*, outro catálogo, dos jornais ou da vida real que o cercava).

⁵⁵⁸ Ou seja, “l’ère de l’écrivain de métier (maîtrise concertée de la production, stratégie commerciale, publication en feuilleton, rationalisation des traductions des oeuvres), qui est assez loin des producteurs culturels les plus ‘purs’” (idem).

⁵⁵⁹ “Il fait de la lutte une valeur distinctive, valorisée à la fois dans son résultat et dans le fait même de se battre” (p. 31). Assim, é na valorização do combate que Zola encontra seu “instrumento de legitimação” particular (idem).

É quando retornamos à autoficção. O caso de Angot (que, como sustentarei, resgata o dever da defesa ontológica do direito inalienável da literatura em buscar no real um material de uso sem amarras éticas), complexifica o de Zola na medida em que tais reclames ganham o corpo do romance, não apenas na voz da narradora, mas em intertextos que mostram ao leitor seu caráter de real publicado. São trechos de críticas e resenhas, de cartas e outros romances e mesmo de documentos internos da casa de edição. Todos assinados, com nomes reais ou, se forçados pelas mesmas forças externas (o editor, o juiz), adaptados para lembrar, de fato, o nome anterior.

Angot, da mesma forma, não se furta da tribuna. Mas, além do jornal e da revista, tem a seu dispor a televisão e a internet. Suas performances num programa televisivo, numa emissão de rádio, num debate ou leitura pública – tudo ganha o próprio espaço do romance narrado em primeira pessoa sob a égide da homonímia⁵⁶⁰. Diz Angot que, para “convencer o leitor da autenticidade de todas as nossas invenções literárias”, o documento “é o meio mais garantido” (1999, p. 29). O documento real, a polêmica midiática, o jogar-se como autor na cova dos leões da opinião pública: tudo vale. Entre a defesa conceitual da literatura e a performance necessária para provocar o embate que virá legitimá-la como vanguarda, tanto Zola quanto Angot se aferram à provocação dos limites impostas pela ética (do senso comum) ou pela justiça.

O lugar do nome real na autoficção se constitui exatamente como o objeto de uma pureza, de uma razão de ser, de uma especificidade à qual se consagraria o “jogador profissional” da literatura no afã de se consagrar como um especialista numa frente específica do jogo literário. No caso de Angot, bater o pé em defesa do direito de usar qualquer material biográfico-real em nome de um direito ontológico da literatura de dizer o real vai ao encontro desse lugar privilegiado do especialista. O processo judicial apenas culmina o esforço de constituir uma imagem de purista do jogo, de profissional a serviço de uma causa, causa essa que reflete a imagem da especificidade do escritor. Angot, a vampira, diz a verdade crua. Ela repete os nomes reais. Ela defende uma ideia de literatura que não aceita o peso da lei.

⁵⁶⁰ Como escrevi em artigo publicado, “o estágio midiático se interpõe entre a pilhagem biográfica, a criação imaginativa, ficcional, e a leitura, a fruição interessada por um público *voyeur*” (Vieira, 2016, p. 156). “Já a justiça é uma etapa além, na qual a performance autoral ganha ares de uma batalha de ideias, que só vem afiançar o postulado crítico-teórico em torno da prática. Em uma escrita performática que propõe (direta ou indiretamente, a depender do caso) a discussão de seu próprio estatuto filosófico, artístico e mesmo legal, não há efeito bastante sem a performance mais completa possível” (idem).

Construir uma imagem, ou “construir um autor”, é cabal para constituir-se como “escritor imaginário”, diz Diaz (2000, p.). “Escolher uma identidade própria, enraizada em sua fantasmática pessoal” (p. 61) é fundamental para se “inscrever no imaginário social” (idem). Assim, uma série de gestos e decisões precisam ser trabalhadas para encontrar o “domicílio simbólico” que garante a “produção de si” (idem) – a ver, dando ao autor sua cara, sua causa, sua identificação como sujeito que produz certo tipo de literatura. Esse processo de “auto-engendramento”, tão forte no romantismo, que “propõe ao consumo mitológico um personagem sedutor” (p. 61), passa por peritextos e epitextos pelos quais o autor determinaria “uma postura, própria para funcionar como uma espécie de 'indicativo' de sua obra” (p. 62).

O caso de Angot é ainda mais complexo. Basta uma pesquisa no Google para um identificar a veracidade de vestígios onomásticos, a existência de documentos oficiais trazidos para o romance, o impacto de notícias com rescaldos de embates judiciais. O que Diaz chama de “estetização da vida” (p. 63) ganha um outro tônus quando se sai de Byron, o poeta maldito que vivia no real o que seus personagens faziam na ficção, para Angot, onde a autora não só vive o que escreve, mas escreve em seu nome, mantém o nome dos outros e defende o uso dos nomes como centro nevralgico da importância específica da literatura atual.

Zola, que não era romântico, tornou-se especialista em criar discursos que defendiam sua obra, construindo-o como autor especialista por meio de um discurso paralelo, sobretudo na imprensa. Angot faz o mesmo. É ao se aferrar a uma defesa ontológica do direito de usar o real sem amarras (espécie de retomada do discurso naturalista de Zola) que ela se firma em sua especificidade. É assim que ela se constrói como escritora-personagem. Seguindo a lógica do jogo literário de Lahire, veremos como a defesa ontológica de “uma literatura” do real torna-se o próprio ensejo do literário em Angot. Arrisco a repetir a análise de alguns livros de capítulos anteriores, mas agora foco na questão específica dos nomes próprios.

2.3.2.1. *L'inceste*, inauguração da estratégia de legitimação do não-limite

Primeiro romance de Angot a causar mal-estar pelo uso de nomes de terceiros, *L'inceste* (1999) é o oitavo romance da autora e o primeiro que surge sem a rubrica “romance”. A protagonista homônima narra como ficou apaixonada por uma mulher.

Aos poucos, percebe-se que o que está em jogo nesse romance não é um simples amor complicado e sim a própria ideia do que pode ser matéria de literatura.

Ma chérie, Quinze heures quinze Je suis allée promener Pitou mon coeur Je t'aime MCA. Je n'ai pas encore décidé si je l'appellerai X, anonyme, MCA ou son nom entier (p. 21)⁵⁶¹.

É o embate do dizível, do possível de ser dito, dos limites e sanções e perigos que envolvem essa autoficção. Como chamar a personagem que, para o leitor, é protegida pela sigla por ser alguém real? É na provocação que está seu espaço de criação. E também o embate da apropriação, muitas vezes indébita, de quem cerca o escritor, como se viver junto já autorizasse o uso da vida como texto. Aqui, o diálogo entre o nome supostamente real, a sigla que substitui o nome (e muda ao longo do texto) e o monólogo autocrítico da autora-narradora sobre o uso do nome em sua literatura (e a crise entre tais nomes e frases a eles atribuídas) dá um passo além.

Elle semblait montrer quelque chose à X. Elle ne veut pas que je l'appelle X. Ni son vrai nom, ni ses initiales. (...) Ni X, ni MCA, ni Marie-Christine Adrey, ni Aime CA. Mon amour? Ma chérie? (p. 35).

No nível da diegese, a provocação avança, dada a explicação da narradora: ela não só se apropria do nome e história dos outros; ela mostra o processo de criação, fazendo questão que vida e literatura se meschem para os outros que a cercam. A narradora diz mais tarde que NC é Nadine Casta (p. 40), uma conhecida comediantes francesa, para logo emendar outra provocação: um longo trecho do que parece uma carta da advogada da editora que a publica, demandando mudanças no texto (procedimento que, hoje se sabe, é comum a grandes editoras e que aqui é exposto naturalmente como um manifesto anti-censura).

(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 ex-conjoint, Claude, de son père [qui 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-Christine Adrey, l'amante de l'auteur et 'personnage' principal de l'ouvrage, la comédienne Nadine Casta, etc.**” (p. 41, grifos meus).

Assim, a defesa do uso do nome ganha o formato de um reclame, como fazia Zola, mas perdido no corpo do romance, na voz da narradora-protagonista que é

⁵⁶¹ “MCA ama CA” (p. 22).

escritora e leva o mesmo nome da autora Christine Angot. Ela não apenas se questiona como abordar o personagem retirado da vida real diante do leitor, como se trabalhasse num “laboratório da literatura” aberto ao público, como postula Burgelin (2011, p.41): Angot expõe a “interdição” da advogada, representante da editora, logo parte de um processo de censura que visa impor uma autocensura. Ao expor as entranhas do processo, o reclame ganha ares de libelo disfarçado de literatura.

Como já expliquei ao analisar o processo de construção de *L'inceste* como provocação literária e construção de uma postura, o advogado pontua, página a página, onde há um possível crime, onde a literatura avança sobre os limites legais⁵⁶². O livro diz o que não pode enquanto diz que não poderia dizê-lo, e explica como e porque o faz. E o centro desse embate entre a escritora, sua literatura em sua especificidade, a defesa dessa literatura, e a censura é, justamente, o nome próprio. Como se Angot buscasse de fato confrontar a justiça e chamar para si uma batalha⁵⁶³.

Como diz Lavocat (2016, p. 5697, edição kindle), “longe de ser uma ‘zona de não-direito’, a ficção é o lugar de uma negociação constante desse equilíbrio”; no caso, entre a proteção da vida privada e a liberdade de expressão. Negociação que reflete o lugar histórico-cultural da separação ontológica entre fato e ficção e da aceitação, por parte do público e da justiça, desse cruzar de fronteiras – além do lugar ocupado pelo valor dado à intimidade e à moral pessoal em dada cultura e época.

O espaço desse tipo de romance é esse debate: direito à privacidade, de um lado, censura, de outro – e toda a loucura vampiresca dessa autora que não reconhece limites e brada aos quatro ventos que continuará enfrentando os homens e as leis, por quixotesca que seja, é extremamente atraente. Tanto que ela ironiza o processo. Catherine, Nadine, Marie-Christine, Nathalie, a narradora segue contando histórias onde os traumas se produzem, dada a exposição dos nomes reais, até que um jogo se

⁵⁶² “Au-delà du problème général, qui atteint l'ensemble du manuscrit, il faut relever les passages suivants qui révèlent un propos particulièrement imprudent. *Elle ne veut pas que je l'appelle X. Ni son vrai nom, ni ses initiales. (...) Ni X, ni MCA, ni Marie-Christine Adrey, ni Aime CA. Atteinte à la vie privée d'autant plus intolérable que le refus de Marie-Christine Adrey d'être reconnue est souligné par l'auteur elle-même* et que la *révélation de son identité* permet de la relier à l'ensemble de l'ouvrage. *Ta cousine. NC, Nadine Casta, haine c'est, ce cinéma, ce théâtre, ce fric-là (...)* Pour l'Ascension, l'île de Ré avec NC. Atteinte à la vie privée teintée, au surplus, de dénigrement. Puis page 23, *Eustache, tu m'excuseras, c'est mieux que Nadine Costa*, dénigrement qui, s'il ne paraît pas fautif en soi, le devient par la multiplication, au cours de l'ouvrage, de remarques du même type que révèlent une animosité profonde” (pp. 41-42).

⁵⁶³ A própria advogada, no romance, não deixa de compreender a intenção da obra: “L'absence de mesure dans le propos, 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'. Donc voilà” (p. 43, grifos meus.)

coloca entre ela e o leitor: “Isso me irrita, ter de mudar os nomes. Isso faz o livro pior. Mas eu prefiro isso do que pagas as multas” (p. 144). São verdadeiros ou não, os nomes, e siglas que ela usa até aqui e que apareciam no excerto proibitivo do advogado (p. 41)? A frase acaba por incitar ao leitor uma busca fora do romance, comparativa entre o discurso ficcional e a biografia real, na internet, por exemplo, nos jornais, em outros romances da autora. Sobretudo quando o romance deriva de um embate judicial, que realimenta o interesse pelo estatuto discursivo do livro.

Angot estabeleceu, assim, seu lugar num tipo específico de jogo literário no qual qualquer crítica (moral, ética, legal) é imediatamente tragada para dentro da literatura. Se antes (desde *Léonore, toujours*) Angot usava os nomes reais dela e de sua família (ex-marido, filha, o pai que a molestara), atraindo críticas que fustigavam sua debilidade moral-ética em relação aos familiares expostos em suas obras, Angot avançou sobre um terreno mais amplo: cada relação profissional, cada caso amoroso, cada embate passa a ganhar espaço nos romances. É por meio do uso do nome próprio real e de sua discussão no próprio corpo do romance que a provocação ganha corpo.

Como diria Fassin, “seja biográfica ou política, a questão do nome próprio é um *affaire* literário” (p. 83). E que, sem o nome próprio, Angot perde sua força: “A realidade aparece de forma literal. Daí a importância de dar sempre os nomes próprios, sem os quais a literatura perde sua força, e mesmo sua violência” (p. 101). E daí “a dificuldade de aceitar os pseudônimos, quando o advogado exige” (p. 103). Mas, se a autoficção perde sua força sem o nome próprio (e diria mais: perde sua defesa, seu paratexto ontológico, como a defesa da naturalismo em Zola), é porque o nome real é a peça central do jogo. E não apenas seu uso, mas, sobretudo, a defesa do uso, dentro e fora do romance. É no nome próprio dos terceiros que jaz o impacto mais devastador sobre o real fora do livro, a peculiaridade política, no sentido atribuído por Rancière, (2007)⁵⁶⁴, propriamente dita dessa literatura⁵⁶⁵.

O uso do nome dos outros, para Fassin, se resume a uma espécie de “ruptura com o relato coletivo” que vai do “eu” ao “nós” (p. 87). Mas esse “tecido social” que descreve Angot não é o mesmo de Balzac, o realista, e nem de Zola, o naturalista, com seus nomes próprios retirados de catálogos reais. É um tecido que envolveu o corpo de

⁵⁶⁴ Esse “relacionamento novo entre o próprio e o impróprio, entre o prosaico e o poético” (2007, p. 15) que Rancière vê como a especificidade histórica da literatura, “maneira de intervir na partilha do sensível” (idem) que é política. Vide a conclusão desta tese.

⁵⁶⁵ Desde as *Confissões* de Rousseau, está lá a homonímia do “eu” que se escreve em primeira pessoa.

Angot, é a tessitura entre sua vida pessoal e a de terceiros que ela expõe, retrabalhada narrativamente, mas guardando as marcas identificáveis de um universo de referências – das quais a mais forte é o nome. Como diz Angot em *Quitter la ville*:

Je ne raconte pas MON histoire. Je ne raconte pas une HISTOIRE. Je ne débrouille pas MON affaire. Je ne lave pas MON linge sale. Mais le drap social (2000, p. 172).

Em *L'inceste*, Angot não só antecipa a recepção crítica do romance, conjurando-a, como o faz a partir do uso deliberado (e, como vimos, institucionalmente não autorizado sequer pelo advogado da editora, que publica o livro mesmo assim) do nome próprio de terceiros. O que Fassin ignora, repito e, agora, me explico melhor, é que o uso do nome próprio não apenas reforça o estatuto ficcional dúbio da autoficção, trazendo o leitor para perto de um outro prazer do texto ligado ao testemunhal, ao real vivido: o uso do nome se ergue em defesa de uma ontologia do literário, de sua potência como escrita e de seu direito como discurso, como estética pura. É sobre o uso do nome próprio que se funda o discurso sobre a obra e a própria obra de Angot, da mesma forma que fazia Zola em seu naturalismo⁵⁶⁶.

2.3.2.2. Do uso do nome autorizado à censura contra o nome de terceiros

Em *Pourquoi le Brésil*, o uso do nome próprio de um terceiro se esgarça completamente. O livro é uma história dupla: trata-se de uma história de amor que impede a gestação de uma história literária. A princípio, o tom da narrativa é o mesmo do livro anterior e é tal volume que norteia a vida da narradora aqui: ela conta que está cansada, mas que precisa ser forte nos próximos meses por causa da publicação do romance: ela fará suas leituras públicas, participará de programas de TV (p. 22) e dará uma entrevista a Pierre Louis Rozynès, jornalista de *Livres Hebdo*.

Sim, existe realmente um jornalista chamado Pierre Louis Rozynès, que trabalha em *Livres Hebdo*. E ele de fato escreveu o que a narradora transcreve. Até que Angot (a personagem do livro) e o jornalista Pierre Louis Rozynès passam a ter uma relação amorosa. É quando a narrativa que parecia a continuação de *Quitter la ville* (a perseguição da crítica, a censura, o moralismo que massacra a liberdade de criação) se

⁵⁶⁶ Fassin cita trechos onde a narradora Christine Angot, em *Usage de la vie e Quitte la ville*, defende a ambiguidade da recepção como objetivo, para logo dizer que o objetivo é, na verdade, mostrar o real – para então dizer que o real não existe fora da ficção: “On le voit, le double jeu n’a pas de fin” (p. 117). Mas, ao mesmo tempo, o escritor ambiciona “conservar a liberdade que lhe dava a gratuidade estética” (p. 122).

transforma em uma história de amor à moda Angot: história entre uma escritora em crise existencial e física e um jornalista que se mostra, aos poucos, louco. Uma história de amor qualquer⁵⁶⁷, até que entra em ação a escritura.

Je lui disais que je n'arrivais pas à écrire parce qu'il ne m'arrivait plus rien. **Il m'avait dit: comment tu peux dire ça, tu as une histoire d'amour.** Il t'arrive quelque chose. J'avais l'impression que c'était plus important pour lui que pour moi. Il avait besoin régulièrement de reconstruire toute la généalogie de l'affaire (p. 98, grifos meus).

A chave está dada. O homem que entrou na vida da narradora em crise de inspiração (e que sempre é publicamente reconhecida como uma vampira que pilha biografias) autoriza, incentiva a criação literária a partir da vida presente dividida. Que Angot tenha escrito um romance em que entrega de bandeja ao leitor a história de amor que teve com um homem cuja identidade (nome, profissão, história) fica clara a qualquer um que leia jornais ou tenha internet, mostra o quanto o nome real tem um papel definitivo em sua literatura. Este parece ser o caso em que o nome serve, em Angot, para atestar o direito completo da literatura de dizer o real como se passou segundo a percepção da autora-protagonista homônima, incluindo o nome real de quem virou personagem – e, a se fiar no que diz a narradora, alguém que autorizou o uso do nome e de sua história. Não há embate, não há relutância, Pierre aceita.

Já *Rendez-vous* (2006) mostra o oposto disso. O livro traz novamente o nome de Pierre. Mas os outros nomes, extraídos da realidade, foram modificados por pressões editoriais e jurídicas. Diferentemente de *L'inceste*, por exemplo, o que permite tal análise entre romance e nome próprio real em *Rendez-vous* é que, graças aos documentos contidos no *Fonds Christine Angot*, é possível traçar a genealogia do uso dos nomes ao longo da produção do romance e saber os porquês das mudanças. Lá, há dois datiloscritos contendo versões do romance. Como há uma evolução patente entre os textos, vou chamá-los de versão A e B. Quando comparada com a versão B e com o romance final, publicado, a versão A traz mudanças significativas em relação à edição e, a depender do conceito utilizado, de censura e autocensura.

Na versão A, há o seguinte trecho: “Vous êtes au secrétariat de JL. Il habitait dans le troisième” (p. 3). Na versão B, ele vira: “Vous êtes au secrétariat de JL [à caneta: G.]. Il habitait dans le troisième [à caneta: sixième]” (pp. 3-4). Na versão A,

⁵⁶⁷ Ela conta em detalhes a troca de telefonemas, a primeira noite, o primeiro sexo, os dias de paixão e a surpresa dos amigos, que pensavam que Pierre era gay (p. 90), os problemas que começam com a diferença de ritmo e horário entre os dois (p. 94).

há o seguinte trecho: son appartement d'avant sur le quai de Béthune, la nuit il voyait passer les bateaux sur la Seine” (p. 20). Na versão B, tem-se: “son appartement d'avant sur le quai de Béthune [à caneta: d'Orleans], la nuit il voyait passer les bateaux sur la Seine” (p. 20). As mudanças foram acatadas na versão publicada.

A página 25 da versão B é significativa porque exhibe como funciona o processo de mudanças das referências depois que elas já cumpriram um primeiro papel de situar Angot em sua tessitura narrativa de verdade. As referências a nomes reais, assim como indicações geográficas que possam revelar identidades, são trocadas. Comparemos as duas versões, A e B:

A: J'aurais pu décrire la haute bourgeoisie, parisienne depuis des centaines d'années, originaire d'Alsace, tout, la maisons dans le Lubéron, j'avais vécu des scènes d'anthologie... (...) C'était un homme de pouvoir qui risquait de faire un procès, un ami de [aqui ela escreve à caneta: des gds patrons...] Fabius, de Bolloré, de Lagardere, de Douste-Blazy, [/d'Helen Notable[/], de Louise Bougeois aussi, et avant de Warhol, de Nicky de Saint-Phalle de leur vivant, de tous les Pdg, Saint-Gobain, Carrefour, et les grands patrons de l'édition. La Banque mondiale, Renault, Peugeot (p. 24).

B: J'aurais pu décrire la haute bourgeoisie, parisienne depuis des centaines d'années, ~~originaire d'Alsace~~ [à caneta: Bordelais, Gironde, Bonzance], tout, la maisons dans le ~~Lubéron~~ [Var], j'avais vécu des scènes d'anthologie... (...) C'était un homme de pouvoir qui risquait de faire un procès, un ami de ~~Fabius, de Bolloré, de Lagardere~~ [Lang, de Perault, de Rockefeller, Allan-Mauve], de Douste-Blazy, d'Helen Notable, de ~~Louise Bougeois~~ [Fam D.] aussi, et avant de Warhol, de Nicky de Saint-Phalle de leur vivant, de tous les Pdg, ~~Saint-Gobain, Carrefour~~ [apenas riscado], et les grands patrons de l'édition. La Banque mondiale, Renault, Peugeot (p. 25).

Por que Angot se debruça sobre a mudança dos nomes? ⁵⁶⁸ Duas correspondências contidas no fundo dão uma ideia: por obrigação, imposição por parte dos editores que seguem os conselhos dos advogados (o que a narradora classificara de “cirurgia jurídica” em *L'inceste*). A primeira é um e-mail do escritório do advogado Emanuel Pierrat, endereçado à editora Teresa Cremisi, da Flammarion:

Ma Chère Teresa

⁵⁶⁸ No caso de Eric, na versão A, temos: “Mais sur cinq ou six ans, des gens différents, dans des villes différentes, m'avaient rapporté avec des anecdotes toutes différentes: ah, tu sais il y a un acteur qui t'adore: Eric ~~Elmosnino~~ [à caneta: Estenoza/]” (p. 40). Eric Elmosnino é um ator conhecido na França. Na mesma versão A, lemos: “Marie-Christine m'avait dit: il y a un acteur qui t'adore, Eric ~~Estmosza~~ (nome riscado, Estenoza)” (p. 88). Na versão B e no romance final, ele é Eric Estenoza. Outros trechos denotam o trabalho de procura de um nome que retrate o personagem oriundo do real, a exemplo do que faziam os realistas⁵⁶⁸. Por exemplo, o mordomo. Na versão A, tem-se: “A propos de ce gardien, il m'avait dit: tu seras gentille avec ~~Jacky~~, c'est quelqu'un d'important pour moi” (p. 73). Na versão B: “À propos de ce gardien, il m'avait dit: tu seras gentille avec ~~Tony~~ [canto da página, à caneta: Francis, David, Jean-Louis, Fred, Robert, Antoine, Boris, etc], c'est quelqu'un d'important pour moi” (p. 73).

Je reviens vers vous à la suite de notre conversation de ce jour concernant **le manuscrit de Christine Angot**. Comme je vous l'a indiqué, il s'avère que **plusieurs personnes citées dans ce manuscrit sont visées par de propos diffamatoires, injurieux ou portant atteinte à leur vie privée et sont donc susceptibles d'introduire des actions judiciaires sur ces fondements.**

C'est pourquoi il convient, en premier lieu, de remplacer les noms et prénoms réels par des noms et prénoms ne permettant pas d'effectuer de rapprochement avec les personnes existantes.

A titre d'exemple, les initiales JL sont trop proches de JC. Il convient donc de remplacer JL par une autre initiale (par exemple E.).

De même, il est inutile de remplacer le prénom Jacky pour Tony, qui garde **la même consonance que le prénom initial**. Je vous suggère plutôt de remplacer Jacky pour un prénom tel que Pierre au Paul.

En tout état de cause **les noms suivants doivent être modifiés**: Laure, Simon, Jacky, Eric Elmosnino, Jim D., Jacky, Christine (page 38), Lisa (page 192) ainsi que les initiales JL.

En second lieu, **il convient, dans la mesure du possible, de supprimer tout élément rendant les personnes susvisées aisément identifiables**, certaines caractéristiques de leur vie privée ou encore le nom de leurs amis.

Par surcroît, l'identification du banquier ou d'Eric Elmosnino permet l'identification de leurs femmes. Or, la révélation de la liaison de Christine Angot avec leurs maris porte gravement atteinte au droit au respect de la vie privée de celles-ci (*Fonds Christine Angot*, IMEC, grifos meus).

O e-mail descreve um serviço contratado pela editora a um escritório de advocacia especializado⁵⁶⁹ e descreve minuciosamente todas as mudanças que, do ponto de vista jurídico, deveriam ser feitas para evitar a possibilidade de um processo por atentado à vida privada e difamação, sobretudo quando se tratam de pessoas importantes, ricas. Tudo o que se refere aos nomes, mas também à substituição de nomes que guardem relação de “consonância”, assim como nomes de lugares e coisas ou valores financeiros., deveria ser trocado⁵⁷⁰.

Tal correspondência mostra como os advogados parecem não se dar conta de que é justamente no enfrentamento (ético, estético e jurídico) que subjaz o específico

⁵⁶⁹ Emmanuel Pierrat é autor de diversas obras sobre a relação entre justiça e literatura, sobretudo sobre difamação e bons costumes.

⁵⁷⁰ Vide a continuação do e-mail: “C'est ainsi que, concernant le banquier, les particularités suivantes doivent être modifiées afin que celui-ci, et plus particulièrement sa femme, ne soient pas identifiables: - ‘Il habitait dans le troisième’ (**há o numeral seis grafado em caneta preto sobre o termo troisième**): changer l'arrondissement du domicile; - ‘Jouant au golf’ (**golf grafado em caneta**): changer de sport; - La maison dans le Lubéron: le texte fait très fréquemment référence à cette maison dans le Lubéron. Il est impératif de modifier son emplacement géographique; (**à esqu. está escrito em caneta: Non**) – ‘**“originaire d'Alsace”** (**grafado, com uma interrogação ao lado**): modifier la région d'origine; (...) – ‘un ami de Fabius, de Bolloré, de Lagardère, de Douste-Blazy, d'Helen Notable, de Louise Bourgeois aussi, et avant de Warhol, de Nicky, de Saint-Phalle de leur vivant, de tous les Pdg, Saint-Gobain, Carrefour (...) la Banque mondiale, Renault, Peugeot’, ‘Malgré sa grande amitié avec Helen N. et avec Andy W. à l'époque, ou Allen Ginsberg’: la mention de noms des amis du banquier le rend identifiable ainsi que sa femme, je vous suggère donc de supprimer ces listes de noms d'amis ou de remplacer ces noms par d'autres noms d'artistes et de sociétés; (**o parágrafo tem uma marcação lateral**) (...) **Concernant Pierre Rozynes, je vous invite à vérifier qu'il n'était pas impliqué dans une relation avec une autre femme au moment où la reprise des ses relations intimes avec l'auteur est mentionnée.** (...) Je reste à votre entière disposition pour conférer utilement de la présente et vous prie de me croire, Ma Chère Teresa, votre bien dévoué” (*Fonds Christine Angot*, IMEC, grifos meus).

dessa autoficção: é na relação com a referência identificável que paira o singular dessa literatura e no risco e no enfrentamento com a opinião pública e com a justiça que reside seu caráter de vanguarda, de provocação estética⁵⁷¹. Outro e-mail, do advogado George Keijman, representante do banqueiro Jean-Claude Meyer, a Teresa Cremisi, da Flammarion, de 10 de julho de 2006, pede mudanças no manuscrito. É aí que se confirma que o banqueiro Jean-Claude Meyer é em quem se baseia Angot para construir o personagem (que, ao longo das versões, ganha as iniciais JC, JL e depois, finalmente, G). E fica claro que o uso dos nomes próprios no romance *Rendez-vous* foram fruto de uma negociação longa que teve várias partes envolvidas⁵⁷².

Em resumo, todos os nomes de pessoas foram trocados segundo demandam as duas correspondências. Os nomes de locais, datas e outras referências, foram parcialmente aceitos. Em três casos (o de Eric Elmosnino/Estenoza em diálogo no romance, o de Pierre Rozines em carta no romance, e o de Jean-Claude Meyer/G. via carta de seu advogado à editora de Angot), o argumento pela mudança dos nomes volta-se, sobretudo, ao impacto negativo que poderia ter sobre terceiros, no caso as esposas e ex-esposas, com quem Angot não teve nenhuma relação na vida real. É aqui que se coloca mais delicadamente a questão ética da autoficção que insiste na importância do nome real para a força narrativa do romance.

2.3.2.3. Quando o uso do nome de terceiros ganha os tribunais

No caso de *Le Marché des Amants* (2008), Angot conta sua história de amor com o músico Bruno Besier, *alias* Doc Gyneco, sendo esse o nome real do músico e do

⁵⁷¹ Interessante pensar que, num dos trechos do romance, a protagonista Christine Angot reclama de como G., o banqueiro, remarcava sua proximidade com pessoas importantes do mundo editorial, como os próprios editores da autora, para pressioná-la: “Je verrai le président de Rizzoli le 27 mai à Milan et avant Teresa et Antoine G. Si j'apprends quelque chose qui puisse t'intéresser, je te le dirai, malgré tout. JL” (p. 53 do manuscrito A).

⁵⁷² “Chère Teresa”, começa o e-mail, “Je poursuis ma tentative d'aboutir à un accord amiable, tentative purement amicale de ma part et que nous oublierons donc l'un et l'autre si nous ne parvenons pas au but. Voici la liste de modifications, par ordre de priorité décroissante, que Jean-Claude aimerait voir réaliser avec l'accord de Christine Angot bien entendu”. Ele então passa a listar, uma a uma, as mudanças que deveriam ser feitas por Angot em seu romance, a fim de evitar um processo. “f) page 33 : supprimer ‘Lang, Pinault’. g) page 88: transformer ‘Auchan’ en ‘Toyota’; (...) ‘Les suppression les plus importantes sont celles de la page 12 car elles rendraient moins facile l'identification de Jean-Claude Meyer. Il me semble que Christine Angot pourrait les accepter sans trop de difficultés pour les raisons suivantes: 1/ Cela n'altère pas les qualités de son écriture, du moins me semble-t-il, mais elle seule peut en juger. 2/ Elle avait elle-même compris la nécessité de ne pas permettre l'identification de Jean-Claude, puisque non seulement elle l'appelle G mais elle a spontanément modifié plusieurs détails qui auraient permis de le reconnaître (par exemple le lieu où il habite, e lieu de sa maison de campagne...)” (*Fonds Christine Angot*, IMEC).

personagem do romance. Na terceira parte do livro, a narradora-protagonista Christine Angot passa a se relacionar com o amigo de Doc Gyneco, Charly Clovis (que não só existe na vida real com esse nome como é ainda hoje marido de Angot). No romance, Angot cita o nome dos filhos de Clovis (Tafari, Kebra, p. 311).

Por causa disso, a ex-mulher de Clovis, Elise Bidoit, iniciou um processo judicial, que terminou em acordo – Angot pagou uma multa e o caso se encerrou. Bidoit voltará a processar Angot por causa de *Les petits*, como veremos a seguir, romance em que os nomes dela (Bidoit), seu ex-marido e seus filhos são modificados, o que não basta para evitar a condenação pelo juiz.

2.3.2.4. Da fixação pelo nome real: *Les petits* e a busca do nome ideal

Em *Les Petits* (2011), sem dúvida, o mais polêmico livro de Angot, justamente dada sua repercussão jurídica e midiática, ela volta a tratar da vida anterior de Clovis. Aqui é interessante ver como Angot manipulou os nomes (e apenas os nomes), a princípio para se livrar da certeza de um processo judicial⁵⁷³. No *Fonds Christine Angot* há duas caixas com ao menos 15 versões distintas de *Les Petits*, fora séries de páginas que não consegui categorizar. É difícil estabelecer a ordem exata das versões. Mas um primeiro datiloscrito parece encontrar sua unidade (pelo tipo de folha, cor, tipo de impressão, assim como pelo número de páginas e continuidade da história). Chamemos essa versão primeira de A (caixa 19, versão 1). Não há folha de rosto com o título, nem a epígrafe. Ele começa assim:

La première fois que **Charly** a vu **Elise**, c'était dans le couloir de l'hôtel. Ça sentait l'herbe dans sa chambre, il voit quelqu'un qui regarde... qui s'intéresse à l'odeur en tout cas, il lui demande si elle est flic. Elle répond non, mais qu'elle a senti l'herbe. A cette époque elle fumait aussi. Elle était à l'hôtel avec sa fille, elle devait aller au Japon. Ils se sont rencontrés dans cet hôtel. Lui était de passage avec un groupe de reggae, les Ruffnecs, ils devaient faire des concerts à Paris. Elle allait partir au Japon, le père de **Kltoile** devait y ouvrir des boutiques (versão A, p. 1, grifos meus).

Aqui todos os nomes correspondem à realidade (segundo os autos do supracitado processo judicial). Charly, o pai, Elise, a mãe, e a filha Kltoile. Vide os exemplos seguintes da mesma versão do manuscrito (grifos meus):

Elle était enceinte quand ils sont arrivés. **Kebra** y est née. Ils laissent la Martinique, parce **Elise** ne sait pas conduire, et qu'elle n'est pas indépendante (p. 11);

⁵⁷³ Vou me deter na repercussão judicial do caso no próximo capítulo e na parte III, mas, em resumo, o juiz condenou Angot e a editora a pagar uma soma de 40 mil euros por atentado à vida privada.

Un jour, elle lui demande de tatouer son nom, **Elise**, sur son corps. Il lui dit non (idem)

Tafari s'annonce. Ils vont aux échographies, **Charly** est heureux d'avoir un deuxième enfant, il n'y a qu'avec eux qu'il se sent vivant (p. 38).

Il appelle **Béa**, qu'il connaît depuis quelques mois (idem).

Le juge lui donne une convocation pour passer devant un tribunal en janvier. Ils l'interrogent sur **Klotile** uniquement. Il a agressé l'enfant de **Mme Bidoit**. C'est comme ça qu'il risque le plus. Elise a présenté l'histoire comme ça. Il a fait une maltraitance sur l'enfant de **Mme Bidoit**. Il est pas question de **Kébra**, pas d'elle non plus... (p. 45).

Enfin, il parle pas de **Salomon**, **Nesta**, **Tafari**, **Kébra**, **Klotile** (p. 51).

O que se percebe é que o texto parece vir, de início, a partir de conversas com Charly⁵⁷⁴. Em outras páginas soltas encontrados no fundo, numeradas, como Angot costuma fazer ao tomar notas de uma entrevista (o que ela faz com Claude para *Sujet Angot*, por exemplo), encontramos frases e informações que ganharão o romance final, já com os nomes alterados⁵⁷⁵. Ou seja, os nomes reais migram das anotações para as primeiras versões do manuscrito impresso, para depois serem paulatinamente substituídos. O que se depreende da comparação das anotações com os manuscritos e o texto final do romance é que o método de Angot parte de uma entrevista-conversa com a pessoa próxima, onde ela toma notas em folhas numeradas: cada sequência conta uma conversa-entrevista, que depois será retrabalhada, editada, ganhando a forma narrativa do romance, sua voz, seu estilo direto – que soa natural e “verdadeiro”, talvez por ter sido originado na coloquialidade da fala) da voz oralizada na entrevista. Daí que os nomes das pessoas reais subsistam nas primeiras versões⁵⁷⁶.

⁵⁷⁴ Nessa versão ainda não existe a enquete do serviço social, nem a perda da guarda dos filhos que ocuparão boa parte da diegese do romance. A impressão é que, nesse momento, Angot acaba de chegar à vida de Charly. Nessa versão, tampouco, há a intromissão da narradora como personagem e em primeira pessoa, como se dará nas versões mais recentes do romance.

⁵⁷⁵ “**Mariage**: Elise est mariée, elle est pas divorcée. Officiellement elle est mariée, divorce pas prononcé - la question n'est pas... on en a parlé, mais les termes ‘officiel...’ Ça a pas été aussi loin que ça. C'était pas un acte, **Elise** a 1 papier US et le papier n'est pas officiel en Fce. A la base je sais qu'on peut pas se marier (...) (p. 1); **Elise** veut pas qu'il voit son père - parce qu'elle (...) de lui (p. 3); J'aimais la vie que j'ai eu avec El. **Tafari** - soja vanille, après lait d'amande; **Nesta** - lait d'amande” (grifos meus).

⁵⁷⁶ Uma outra versão no mesmo manuscrito, na mesma pasta com apenas 43 páginas, tem o nome Séverine (p.2, por exemplo) atribuído à Elise, ainda que, em outros trechos, como o parágrafo de abertura idêntico à versão A, já conste o nome de Elise. “À l'époque Séverine avait trente ans” (p. 2). Uma anotação à caneta azul na mesma página diz: “Elle a vécu avec qq qui fait des bijoux p L. K. (L. Kravitz)”. A frase aparece já na versão A do manuscrito (essa versão se mostra anterior, ainda mais incompleta). A anotação mostra como Angot segue entrevistando (ou anotando o que o então companheiro Charly Clovis fala). E adicionando ao texto, burilando, completando a história, ainda com os nomes reais. Na pasta 18, há duas versões (B da p. 2 à p. 116, e C, da p.1 à p. 128). No manuscrito B, os nomes já são Hélène e Billy, mas os sobrenomes seguem como “Mme Bidoit” e logo o de “M. Clovis” (não parece ser à toa que

A impressão é que, a partir do momento em que Angot passa a narrar eventos dos quais fez parte (ou seja, a partir do momento em que conheceu Billy), a narração ganha a primeira pessoa – por isso, ela é personagem e narradora ao mesmo tempo a partir daqui. O tom da narração (frases curtas, em ordem direta, de vocabulário simples, como num eterno depoimento) é o mesmo. Na p. 86, há o nome da narradora, que aparece numa conversa entre Billy e seu filho: “Kebra, tu ficas com Christine”. Mais à frente surge o nome da filha de Angot: “Léonore está aqui” (p. 88). Na p. 93 da versão A do manuscrito, uma marcação a caneta parte de “il”, “ele” e anota: “Charly”. Na p. 99, surge finalmente o relatório do serviço social:

Le rapport d'enquête arrive à la fin de l'été. Un an après le coup de coude. L'appartement est lumineux et correctement entretenu. La pièce principale agréablement aménagée, comprend une table pour prendre les repas, un téléviseur, un fauteuil et un long canapé non convertible, destiné au couchage de **Mlle Bidoit**. Dans le salon, transformé en chambre à coucher, sont rassemblés les petits lits des deux plus jeunes enfants. Des dessins sont accrochés sur les murs de la pièce. La chambre est équipée de lits superposés où dorment les deux aînés, Kebra et Tafari, du lit et du secrétaire de Klotile, d'une armoire et d'une bibliothèque⁵⁷⁷.

Não é questão aqui de traçar a genealogia onomástica exata ou estabelecer uma cronologia de sua feitura. O que interessa é ver como Angot parte da história real a partir da entrevista e das anotações para o manuscrito ainda com os nomes reais e, aos poucos, vai mudando os nomes, ao mesmo tempo em que aprimora a estrutura narrativa (sem perder a relação de oralidade) e deixando marcas ao leitor do que vem de fora (o

os nomes de pessoas reais, mais tarde modificados no manuscrito final, surjam no texto apenas no contexto de citação de eventos de ordem legal-judicial: quando o personagem é levado à depor, quando fala com o juiz, ou quando trechos da enquête social são trazidos para o romance). Na p. 81, a narração muda abruptamente: a narradora, impessoal, onisciente, que sabe o que Hélène e Billy fazem e pensam, que alterna os pontos de vista, de repente transforma-se em primeira pessoa participante da ação: “On se rencontre. Il quitte Béa, il vient vivre avec moi. Il pense que e suis la femme avec qui il veut vivre sa vie, la femme qu'il aime. Il sort d'une histoire où on voulait s'appropriier sa liberté” (p. 81). Béa ainda não virou Cloé, o que acontece nas próximas versões.

⁵⁷⁷ Ainda na p. 99, “Mlle Hélène Bidoit” tem o sobrenome riscado; acima, à caneta, Anger. Na p. 100 ressurgem o sobrenome de Charly: “M. Billy Clovis”, o sobrenome tendo sido riscado. O texto do romance reflete o relatório até a p. 109, com a maioria das menções a Bidoit e Clovis riscadas à caneta. Só na p. 110 a narradora retoma a voz. Na próxima versão (C), o manuscrito é modificado em alguns detalhes, inclusive nos nomes, e tem vários trechos suprimidos em prol de uma prosa mais enxuta e direta. Aqui, vemos que a escolha dos nomes dos personagens não era definitiva. M. Clovis é aqui M. Larcher. M. Bidoit aqui é Mme. Bayen e termina como Mme. Lucas. De resto, entre as duas versões há apenas a diferença de que, na última, há cerca de três laudas a mais, que são riscadas à caneta pela autora. Na versão D, os nomes já são outros. A filha mais velha da protagonista se chama “Odylle”. A segunda, primeira com Billy, já é Sarah. Na versão E, Odylle vira Mary, Clara vira Sarah. O menino é Jérémie. Béa virou Chloé. E logo surge Maurice (p. 51). Aqui, Mme. Binoit ainda é Mme. Junot (p. 34), Hélène Juno. Na versão F, a última com mudanças onomásticas, pela primeira vez a página de rosto traz o título, à caneta, “Les petits”. Há Billy, Hélène, Mary, Clara, Jérémie e, pela primeira vez, o sobrenome Lucas. Esses serão os nomes usados na versão publicada do romance.

itálico nos documentos, no caso do trecho acima). A quantidade de manuscritos mostra que o retrabalho é árduo e intenso, ainda que o material seja aparentemente extraído *in natura* da vida alheia e da sua própria⁵⁷⁸.

Tudo leva a crer que Angot só muda os nomes reais quando a estrutura da história já está montada e os personagens já refletem uma identidade bem formada. O nome, assim, garantiria, no processo de criação, esse suplemento de verdade atrelado ao real que a autoficção tanto busca. O nome guarda a energia do vivido, do qual ela só abre mão finalmente quando tem um manuscrito final para enviar ao editor – quando o bisturi da justiça estará à espera.

2.3.2.5. A defesa ontológica do direito de usar nomes reais na autoficção

A partir da discussão dos seis romances analisados sobre o uso dos nomes próprios de terceiros, podemos tecer uma análise mais aprofundada sobre o que representa tal uso para a literatura de Angot. Em *Quitter la ville*, a narradora dizia:

Il faut faire en sorte que le lecteur croie en la véracité de tout ça. Qu'il soit persuadé que la plus grande part s'est réellement passée, c'est le but essentiel de toute création littéraire. Convaincre le lecteur de l'authenticité de toutes nos inventions littéraires. La littérature n'a pas d'autre but. **Le document est le moyen le plus sûr** (p. 29, grifos meus).

E qual documento maior existe que o nome real, de uma pessoa real? Se Zola acreditou na potência de uma "literatura científica" que não inventasse seu material humano⁵⁷⁹, Angot trilha caminho semelhante, na teoria e na prática. Em seu *Usage de la vie*, como vimos, a autora faz uma defesa de sua literatura como prática e como teoria. “Podemos utilizar toda a vida no escrito, felizmente. Tudo, podemos dizer tudo” (1999, p. 17). Processada por causa de *Les petits* anos depois (2013), Angot chamou para si a defesa de um tipo de procedimento de criação literária.

Disse seu advogado na corte que, como Zola, Angot *descreve a realidade*. Ela não se baseia na realidade, ela a escreve. Angot não inventa, ela reorganiza os materiais brutos do real. Em um ensaio para a coletânea de artigos organizadas por Philippe

⁵⁷⁸ O trabalho da escritura de Angot é simplificar o que o texto poderia complicar, é extrair das frases o que elas teriam de artificial, trazendo o texto final o mais próximo possível de uma “verdade” do que aconteceu, ainda que segundo um ponto de vista.

⁵⁷⁹ Quando sofreu o processo judicial após a publicação de *Pot-Bouille* por ter usado o nome e a profissão de um homem real e vivo, no caso o advogado M. Duverdy, o escritor respondeu que buscava os nomes “em um velho Bottin de departamentos”. Vide: Hamon, Philippe. *Le Personnel du roman : Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*. Paris: Librairie Droz, 2012.

Forest, publicado quando estava sendo processada, Angot defende seu direito inalienável de escrever o que quiser:

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? **Perdre des procès parce qu'on a dit *c'est qui est?*** **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 le visible? (2011b, p. 31, grifos meus).

Na defesa de um neorrealismo literário, ou melhor, de certo naturalismo da vivência subjetiva, que flerta com o testemunho mantendo distância do compromisso ético do discurso de verdade, Angot defende um inalienável direito de escrever a vida vivida de forma naturalista, “objetiva”⁵⁸⁰. Um neonaturalismo do conteúdo e não apenas da forma. Angot soa como Zola um século e meio atrás, dando à noção de “real” uma substância ontológica inatacável: aquela advinda de um misto de idealismo sem limites (é preciso lutar, é preciso o combate, é preciso dizer o real interdito) com o martírio da obrigação da escrita⁵⁸¹.

Fiel ao contrato com a realidade, o escritor deve escrever a todo custo a vida que viu e viveu, que experienciou, a despeito de outros seres, tomados ao azar. Escreve Angot: em seu “contrato de vida” (2011b, p. 33), importa mostrar “as coisas reais” (idem). Em seu discurso crítico-teórico, ela fala de confissão, de objetividade, da força do documento e da forma das coisas reais que deve sempre aparecer. Ela busca o documento real, o personagem real, o diamante que segue à espera na realidade para ser “descrito” em sua forma mais realista possível.

Como diz Dubois (2011, p. 19), para Angot, o objetivo seria menos o de escrever textos que de se colocar em jogo (seu corpo, seu nome, sua privacidade). Assim, “trata-se de arriscar sua existência tornando-a pública e tomando-a como espaço de trânsito das relações com os outros”. Inaugura-se, então, uma prática de provocação sistemática

⁵⁸⁰ Angot postula: “Donc voilà, inlassablement, **et jusqu’au bout**, j’ai ça à faire : trouver la forme du réel, les mots du réel, les mots de ce qui se vit. Sous peine de déliquescence et de l’angoisse qui va avec. (...) Il faut, et je dis bien ‘il faut’, souvent les gens ne comprennent pas ce ‘il faut’, il faut trouver, et montrer, une forme de la vie qui s’oppose à une vie de forme. Voilà pourquoi c’est subversif la littérature, ça casse le moule. (...) Oui il y a une forme de **délinquance**. Toute une préparation mentale surtout, ce n’est pas une délinquance juvénile. C’est **un combat à deux**, un combat par contraste, **mais l’adversaire ne s’exprime pas**. Il s’est déjà exprimé, il a déjà nui, **et il reprendra après**” (2011b, p. 33).

⁵⁸¹ “Un écrivain est quelqu’un qui souffre chaque fois qu’on s’éloigne du réel perçu, pour lui préférer le réel observé, comptabilisé, statistisé, chaque fois que les forces du réel sont asservies à autre chose qu’aux cinq sens en même temps. (...) Il souffre parce qu’il sait que le contrat qu’il y a sur lui est enclenché, et qu’il va devoir le déjouer” (idem, p. 37).

que “pretende escapar do aparelho literário” normalizado (idem), “o que se traduz em Angot como afirmação patética de sua pessoa apaixonada e sofredora e nas relações conflituosas que ela tem com os outros” (idem).

E o que de mais visível e violento pode haver como provocação, sugere Dubois, consiste em "citar nominalmente os 'atores' de sua vida", em termos comprometedores (idem). É assim que vejo, no uso estabelecido por Angot dos nomes próprios de pessoas reais que ganham seus romances o suprasumo da provocação estética, ética e mesmo legal (como veremos) que encerra sua postura literária.

2.4 Conclusão: o jogo literário angotiano e a máquina centrípeta de si

Desde que o anjo Séverine, abusada sexualmente, falava de “mon sujet, Christine” em *Vu du ciel*, seu primeiro livro, até o momento em que Angot se defende de acusações de pilhagem biográfica e atentado à vida privada em *Les petits*, passando pelo vendaval midiático e crítico que foi o lançamento de *Linceste*, existe um projeto literário em construção que se desenha passo-a-passo diante do leitor, calcado na provocação dos limites da literatura que fala de si e dos outros (sujeitos reais, vivos). Um projeto de desnudamento de si, como em Guibert, mas muito mais focado na lógica de enfrentamento da crítica e da criação de uma cenografia autoral.

A recepção do primeiro livro permitiu a Angot insinuar elementos de sua autobiografia: ao ganhar espaço para falar do “romance” (cujas rubricas genéricas aparecem na capa), ela trouxe sua vida pessoal à baila. Pela via do epitexto (a entrevista na televisão, nos jornais), ela pôde referendar o caráter autobiográfico da história que conta no romance. De forma performática, Angot usa a terceira pessoa para se referir à Christine Angot do romance e rebate o caráter tabu de falar do próprio abuso. Já com seu primeiro romance, ela adentra a engenharia performática possível ao ofício no qual ingressou, utilizando o dispositivo de práticas ligadas à escritura que fazem parte do jogo literário (falas públicas em festivais e livrarias, ateliê de escritura, performance na televisão). Ela ainda não detinha os meios, talvez, para subverter o jogo e se reapropriar de suas regras para defini-las em vez de segui-las. Antes, Angot seguiu passo-a-passo uma espécie de receita permitida pelo gênero autoficcional, dentro do sistema francês, para efetivar a entrada de sua literatura no novo *mainstream* midiático da literatura.

Com *Léonore toujours*, ela deu um passo além, assumindo a primeira pessoa onomástica, contando sua história e dividindo com o leitor o processo de escrita do

romance a partir da entidade (aqui já construída) da autora-narradora-protagonista. Ela trouxe o nome da filha, eleita tema da escrita; de Claude, o marido, de cujo caderno-diário ela se serve diante, vampirizando-o; dos editores, cujos comentários surgem no texto, como documentos de um processo de escrita. Documentos que, a partir das referências autoficcionais (homonímia, metaescrita, referências, a profissão da narradora, sua descrição física), ganham para o leitor um estatuto de discurso real.

Materialidade do texto, transparência do método, espaço de escritura escancarado, intertextualidade em relação à origem dos materiais autobiográficos – Angot abriu desde cedo com o leitor um canal de intimidade, que atinge o ápice quando transcreve dentro do romance uma carta de seu editor onde ele comenta o livro dela e as notas do marido (*carnet*), um jogo de referências que concretiza para o leitor a certeza de um acesso irrestrito à vida pessoal da escritora, à feitura do livro, sua gênese e sua explanação. O tema do incesto (sugerido no livro anterior) é aqui associado ao autor-narrador-protagonista e que as reticências do editor (que encarna o sistema literário e suas interdições, éticas e legais) já se coloca como tema: “Ele diz ‘claro que vamos chamá-lo de romance’” (p. 132). Ele, o editor, é aqui seu interlocutor, o produtor de *contraintes* de que ela necessita para tecer sua provocação:

Com *L'interview*, Angot inaugura uma série de romances nos quais a imprensa serve de espaço de escritura privilegiado. O tema é a relação abusiva, incestuosa, por que não, entre literatura e imprensa – e Angot o faz por meio de uma *mise en scène* na qual o papel de ambos os lados se mostram contaminados pela mesma engenharia do sistema literário. Ao mostrar-se como alguém dissecado por uma entrevistadora, que mescla vida privada e literatura no afã de construir uma imagem da escritora, Angot se assenhora desta construção de si, expondo não o método do outro lado do balcão.

E há ainda o retorno do livro, da feitura do livro, da censura que envolve a tematização repetitiva e ostensiva do próprio incesto pela romancista, que será, também, tema desse e dos próximos romances. Assim, entre o leitor e a narradora, entre o leitor a autora, entre o leitor e essa história que se constrói em dois níveis, o imaginativo-ficcional e o real-biográfico dentro e fora do romance, cria-se um campo de forças e saberes que é o espaço literário da autoficção.

Ao analisar livros como *Léonore toujours*, *Les autres*, *Sujet Angot*, *L'inceste*, *Rendez-vous*, *Pourquoi le Brésil* e *Les petits*, fica claro como Angot desenvolveu um método, que chamo de “método Angot”: o vampirismo aplicado sem pudores a um

projeto literário de tudo dizer, processo que se mostra às claras ao leitor, levantando no próprio texto limites e provocações e trazendo sua crítica e defesa. *Sujet Angot* é seu paroxismo. Esse é um romance sobre sua escrita autoficcional, mas sob o ponto de vista de quem a conhece por dentro e por fora: Claude.

Por um lado, o desnudamento do processo de escrita ganha um caráter radical, pois Angot se expõe à humilhação pública de ter o ex-marido explicitando e criticando seus métodos, demandando um procedimento novo em sua escritura. Por outro lado, o livro inaugura uma lógica de escrita de si por procuração – pela qual Claude aceita se entregar como material biográfico vivo, martírio distinto do que se via até aqui, assistido pelo público, que lê o romance como uma carta de amor) e que enuncia sua própria história, assumindo o papel de narrador.

Claude sabe que o material que escreve se transformará em literatura para Angot – que vampiriza, mantém as referências: “Tu podes tirar partido disso, tenho certeza” (p. 23). Ele não se incomoda. “Eu me digo: ela vai se servir disso” (p. 31). O *moto*, aqui, não é o escritor que vive para contar, mas o personagem que vive (pelo escritor) para que esse possa contar sua vida, nesse caso, do ponto de vista do outro. Viver para contar, no modo vampirismo assistido e autorizado. Claude, personagem que se transforma em autor paralelo do “sujet Angot”, ganha a função de defender o método Angot, de dar carne e ossos – vida – à defesa ontológica dessa literatura.

O arquivo do IMEC mostrou mostra que existia “uma longa carta de amor”, assinada por Claude, e que é usada fartamente na composição do romance. Mas a carta é uma etapa avançada da escrita do romance. O que alimenta o início do processo de escrita é uma série de conversas, entrevistas, encontros entre Angot e Claude, nos quais ela anota o que ele diz. Ao cotejar tais documentos (depositados pela autora ao IMEC), percebeu-se que a autora conjura seu ex-marido a produzir uma escrita sobre ela e se aproveita de tais materiais para reorganizá-los e transformá-los num romance sobre si. Em *Sujet Angot*, esse processo de anotação é mais ativo, ganha ares de entrevista, de investigação de material biográfico-literário em potência. A partir dessas anotações, a autora tece uma narrativa coesa, que restabelece, a partir de todos os excertos de outros discursos de verdade, reais, uma única e coerente voz.

O que se percebe, na escrita, é a manutenção da construção das ideias do entrevistado, a supressão de algumas partes, visando uma melhor economia da linguagem oral mesclada ao processo de pensamento, de resposta que busca na

memória, típica da entrevista. As partes em que Angot pergunta algo são sistematicamente suprimidas. O fluxo de consciência verbalizado de Claude é, assim, restabelecido (ou, poder-se-ia dizer, melhorado). E o texto soa realmente como uma confissão em voz alta, ou como uma carta escrita sem hesitação.

Esse método traduz assim a transmutação da realidade documentada (da carta à entrevista, do recorte de jornal ao diálogo surrupiado no café) em romance. O mesmo pôde ser visto com a feitura de *Les petits*. A literatura de Angot é uma literatura do intertexto, da colagem, da referência cruzada, do *mise en abyme* da escrita de si. Angot usa também como material trechos de críticas na imprensa, que rebate de forma agressiva e performática, para revalidar seu discurso sobre a literatura. Assim, o tema do livro é a matéria dessa escritura que trai para existir. Metonímia marcante, o livro funciona como libelo em defesa do rompimento de qualquer limite em literatura (na esteira do que ela fizera em *L'usage de la vie*). Angot dá um passo enorme à frente do que conseguiu fazer Guibert.

Mas o método vai além de anotar o real, pilhar a biografia alheia, transcrever tais materiais denunciando sua origem e seu papel na construção do romance. Para encenar a postura provocadora do escritor sem limites, que se fez central em sua literatura desde *L'Inceste*, Angot se debruça sobre a defesa inalienável de seu método, do qual a manutenção da identidade das pessoas reais é central. Como Zola fizera um século antes, Angot se aferra ao direito de usar os nomes próprios de terceiros (reais, pessoas vivas de seu entorno) como plataforma para a defesa de um direito (o de burlar limites éticos e legais em nome do literário), transformando os romances e toda rede de epitextos possíveis numa tribuna para referendar tal ontologia.

É nessa provocação (junto à crítica da imprensa) que ela encontra esse “novo caminho” para avançar no seu projeto literário. O caso de Angot se complexifica na medida em que tais reclames ganham o corpo do romance, não apenas na voz da narradora, mas em intertextos que mostram ao leitor seu caráter de real publicado. São trechos de críticas, cartas, outros romances e até documentos internos da casa de edição. Todos assinados, com nomes reais ou, se forçados por forças externas (o editor, o juiz), adaptados (iniciais mutantes, pseudônimos) para lembrar o traços de seu percurso real.

Como se Angot buscasse de fato confrontar a justiça e chamar para si uma batalha, ela desdenha os pareceres de advogados da editora (que igualmente transcreve no romance). No jogo de fazer evoluir a sigla do nome ao primeiro nome ao nome

completo, Angot mantém seu “laboratório da literatura” aberto ao público, como postula Burgelin (2011, p.41). Ao expor as entranhas do processo, o reclame ganha ares de libelo disfarçado de literatura – ou, como diria Fassin (2001, p.), o autor faz às vezes de sociólogo, desenhando os limites ontológicos do literário atual.

A pesquisa no IMEC sobre as dezenas de versões de diversos romances mostrou ainda como a autora de fato se aferra aos nomes próprios reais de seus personagens até o momento em que a narrativa se consolida – momento a partir do qual ela empreende um processo de busca do nome que substitua com eficácia os nomes reais. É o caso de *Rendez-vous* e *Les petits*, como vimos, no qual ela acata a mudança de nomes demandada pelo setor jurídico da editora.

O que se depreende da comparação das anotações com os manuscritos e o texto final do romance (sobretudo no caso de *Les petits*) é que o método de Angot parte de uma entrevista-conversa com a pessoa próxima, na qual ela toma notas em folhas de papel enumeradas, que serão então retrabalhadas, editadas, ganhando a forma narrativa do romance, sua voz, seu estilo direto – que muitas vezes parece soar natural e “verdadeiro” por ter sido originado na coloquialidade da fala. O nome garante, no processo de criação, o suplemento de verdade atrelado ao real que a autoficção busca. Ele guarda a energia do vivido, do qual ela só abre mão quando tem um manuscrito para enviar ao editor – quando o bisturi da justiça estará à espera.

Em seu *Usage de la vie*, texto escrito como uma peça de teatro que depois foi publicado como romance, em 1998, a autora já faz uma espécie de defesa de sua literatura, como prática e como teoria: “Podemos utilizar toda a vida no escrito, felizmente. Tudo, podemos dizer tudo” (1999, p. 17). Como diz Dubois (2011, p. 19), para Angot, o objetivo seria menos o de escrever textos que de se colocar em jogo (seu corpo, seu nome, sua privacidade).

Assim, “trata-se de arriscar sua existência tornando-a pública e tomando-a como espaço de trânsito das relações com os outros”. Inaugura-se, então, uma prática de provocação sistemática que “pretende escapar do aparelho literário” normalizado (idem), o que se traduz “nas relações conflituosas que ela tem com os outros” (idem). E o que de mais visível e violento pode haver como provocação, sugere Dubois, consiste em “citar nominalmente os ‘atores’ de sua vida”, em termos comprometedores (idem). É assim que vejo, no uso estabelecido por Angot dos nomes próprios de pessoas

reais que ganham seus romances o suprasumo da provocação estética, ética e legal que encerra sua postura literária.

Diz Angot que, para “convencer o leitor da autenticidade de todas as nossas invenções literárias”, o documento “é o meio mais garantido” (1999, p. 29). O documento real, a polêmica midiática, o jogar-se como autor na cova dos leões da opinião pública: tudo vale, é sua performance literária. Entre a defesa conceitual da literatura e a performance necessária para provocar o embate que vem para legitimá-la como uma vanguarda, Angot se aferra à provocação dos limites para se firmar como voz. O lugar do nome real na autoficção se constitui como o objeto de uma pureza, de uma especificidade à qual se dedica o “jogador profissional” da literatura no afã de se consagrar como um especialista numa frente específica do jogo literário.

No caso de Angot, bater o pé em defesa do direito de usar qualquer material biográfico-real em nome de um direito ontológico da literatura de dizer o real vai ao encontro desse lugar. O processo judicial culmina no esforço de constituir uma imagem de purista do jogo, de profissional a serviço de uma causa, causa essa que reflete a imagem da especificidade do escritor. Angot, a vampira, diz a verdade crua. Ela repete os nomes. Ela defende uma ideia de literatura que não aceita o peso da lei.

Primeiramente, ela assume sua posição como “vampira” – termo que ganha a imprensa a partir de *L'inceste* e que surge diretamente do próprio livro. É Angot que se constrói como vampira, e não o contrário. É como se a própria narradora (ou a própria autora, a depender do ponto de vista sobre a recepção do romance) tentasse dar um passo à frente e responder às possíveis críticas, como se ela decidisse efetuar o diálogo consigo mesma antes de surgir a possibilidade de um diálogo com o leitor.

Os romances analisados mostram como Angot estabeleceu, por meio deles, seu lugar num tipo específico de jogo literário no qual qualquer crítica (moral, ética, legal) é imediatamente tragada para dentro da literatura. O uso do nome próprio não apenas reforça o estatuto ficcional dúbio da autoficção, trazendo o leitor para perto de um outro prazer do texto ligado ao testemunhal, ao real vivido: ergue-se em defesa de uma ontologia do literário, de sua potência como escrita e de seu direito como discurso, como estética pura.

Já a justiça é uma etapa além, na qual a performance autoral ganha ares de uma batalha de ideias, que só vem afiançar o postulado crítico-teórico em torno da prática. Em uma escrita performática que propõe a discussão de seu próprio estatuto filosófico,

artístico e mesmo legal, não há efeito o suficiente sem a performance mais completa possível. Afinal, “convencer o leitor da autenticidade de todas as nossas invenções literárias” é o foco, e “o documento é o meio mais seguro” (1999, p. 29). Angot, da mesma forma, não se furta da tribuna: mas, além do jornal e da revista, tem a seu dispor a televisão e a internet. E suas performances num programa televisivo, numa emissão de rádio, num debate ou leitura pública – tudo ganha o próprio espaço do romance narrado em primeira pessoa sob a égide da homonímia.

Angot fala de seu incesto em praticamente todos os seus livros, provoca as interdições genéricas ao contar o nascimento da filha e nomear seus próximos pilhando-lhes a biografia, provoca o discurso do sistema literário ao expor documentos de advogados e editores e o processo de construção de uma entrevista como crítica à construção da imagem do autor pela imprensa – mas é com *L'Inceste*, seu oitavo livro, que ela entra de vez “em cena”, na acepção de Meizoz (2015). Aqui, o método Angot ganha terreno sobre o outro lado da produção literária, a ribalta midiática. Sua entidade narrativa de autora-narradora-protagonista ganha a indissociação extrema que marcam o autor autoficcional. E ela dentro e fora do texto.

Angot constrói, no livro, a ontologia de sua literatura: seu espaço literário é o “limite”. É essa máquina verbal imparável que evoca a realidade de quem lhe é próximo a performance literária de Angot dentro do livro. A ética é vista do lado da literatura, jamais no lado da vida. Angot pretende dominar a recepção de sua escrita, ela quer que o leitor receba o testemunho do processo de escrita, e não de sua vida. Aí está seu conceito de literatura – dizer o real: o foco está no dizer, não no real. O foco está no martírio da escrita, não no martírio da vida.

O livro permite ainda se desvencilhar de uma dimensão de martírio em busca de uma outra imagem, outra postura, combativa, sem limites, sem pudores, sem remorsos. Angot irá além, ao postular, ela mesma, que “escrever é mostrar a grande merda em si mesmo”, no limite, sempre (1999, p. 202). Angot é, finalmente, abjeta, ela paga o preço para dizer toda a verdade. Ela é uma “intocável” (p. 86). Como diz Kaufmann (2014), graças aos dispositivos de enunciação que engajam a intimidade sexual da autora, numa demonstração “pornográfico-sacrificial” da ausência de limites, ela constrói sua figura, que ganha espaço na imprensa e na televisão. Angot construiu, em *L'inceste*, a cenografia que pretende habitar no jogo literário francês, urdiu sua

postura como escritora, lançou seu modo de encarar as regras do jogo literário que, a partir de agora, joga como ninguém.

Arquiteta uma performance dentro do romance que repetirá e expandirá fora dele, no emaranhado epitextual que se constrói em paralelo, ela define seu lugar no jogo literário. Por meio de reportagens da imprensa que acompanharam o processo de divulgação do livro, de uma série de entrevistas e perfis, da participação explosiva de Angot no programa *Bouillon de culture* (no qual perpetrou um embate com seu algoz literário, signo da censura de seu tipo de literatura, levando ao grande público não apenas a temática do incesto, mas a *mise-en-scène* de enfrentamento com o mundo literário que ela traz no romance) e de diversas entrevistas e reportagens após a polêmica, Angot se construiu como a temida "vampira" da literatura.

A construção da figura abjeta vai se completando a cada passo do processo. Assim, romance, estratégia de divulgação do romance e performance espetacular da autora (com consequente repercussão midiática na imprensa) se retroalimentam com perfeição. Uma imagem, uma postura, uma cenografia ficam perfeitamente cravadas no imaginário do leitor. É quando se encontram perfeitamente a recepção do romance (balizada pela construção de sua estratégia de divulgação) e a construção do autor-narrador-protagonista como entidade narrativa formada por uma postura e uma cenografia autoral que colocam em marcha seu jogo literário.

Com *L'Inceste*, Angot refaz sua “entrada em cena”, ensaiada já com *Vu du ciel*. E quando parece que Angot soube, com maestria, orquestrar a criação de uma imagem, de uma voz, enfim, de uma figura ou entidade narrativa espetacular que funciona (ao menos para boa parte da crítica e dos leitores, afinal ela vende, é resenhada insistentemente, segue a publicar em grandes editoras) – vem Angot e expõe a si própria mais uma vez, expõe as entranhas do mecanismo, do dispositivo que a fez o fenômeno da vez. Com *Quitter la ville*, Angot narra ao leitor como construiu sua imagem, sua postura literária, como se apropriou das regras do sistema para entrar no jogo literário, para entrar em cena, e como perverteu tais regras a seu favor, construindo-se como um novo jogador. É assim que sua máquina centrípeta de si se oferece como ato literário. Sua literatura se coloca como uma “voz” a serviço de um “projeto” que se alimenta de qualquer interação social, *ad infinitum*.

Desde *L'Inceste*, o funcionamento da máquina centrípeta de si, que devora tudo a sua volta e regurgita literatura, é já dado como certo para o público. Angot teceu todo

um jogo literário e sua recepção o prova um caso de sucesso. A cada livro, “o próximo Angot”, espera-se que a autora engendre um novo embate, um novo enfrentamento, que ela retome a crítica e a transforme em romance.

Assim, ela arrebanhou um espaço de fala que utiliza como tribuna, dentro e fora do livro. Ela é autora de colunas fixas na imprensa, nas quais tece mais uma vez seu discurso sobre o literário, compra brigas que incitam um diálogo que ela possa verter em literatura. Ela é *habituée* dos programas de televisão, nos quais não se furta de calorosas polêmicas. Ela adapta seus romances ao teatro e, sobretudo, privilegia as leituras públicas de seus romances em grandes teatros da França.

O que essa pesquisa mostra é que Angot conseguiu, ao longo de duas décadas de carreira, subverter certas regras do jogo literário francês, transformando críticas e interdições em material para uma literatura engajada numa defesa ontológica da ausência de limites no que concerne ao trabalho literário, utilizando todo o espaço do romance e dos prolongamentos de seu feitio e de sua divulgação como tribuna para a criação de uma postura, uma cenografia em que o autor-narrador-protagonista dos livros possa habitar o mesmo espaço dentro e fora do romance. Em última instância, essa máquina centrípeta que traga qualquer discurso sobre si para o romance e sua performance espetacular fora dele ganha vida própria, colocando o paralelismo entre vida de escritor e escrita dessa vida num nível inaudito, mesmo para Guibert.

PARTE III

3. Ricardo Lísias, repetição tardia do jogo, fora do sistema francês

Até esse momento da tese, as dezenas de livros analisados foram produzidos e repercutidos num contexto bastante específico, o do microcosmo literário francês contemporâneo. Como vimos, existe no país todo um sistema literário alimentado por um pujante mercado editorial (que vende dezenas ou até centenas de milhares de exemplares de cada livro de sucesso), por uma estrutura midiática na imprensa escrita (dezenas de jornais e revistas que resenham cada livro importante a cada *rentrée*) e na televisão, que não apenas gerava à época, com programas como o tão debatido *Bouillon*

de Culture, uma espiral de debates literários, mas alimentava uma arena para escândalos que são fundamentais para a conformação da postura literária autoficcional, à construção da cenografia autoral demandada por tal tipo de romance. Enfim, num país onde as escritas de si datam de séculos e se consomem em quantidade e regularidade, a autoficção vicejou de forma bastante única.

Não pude fazer uma análise detida do que seria o sistema literário brasileiro, mas o simples fato de não termos um único programa televisivo literário na TV aberta já serve de primeiro indício. É nesse contexto, superficialmente comparativo, que trago a análise do livro de Ricardo Lísias. Como veremos, o autor seguirá exatamente os mesmos passos que Guibert e Angot deram rumo à construção de uma persona literária, uma postura, um método e uma defesa própria do discurso literário. Mas o fará num contexto diverso, bem mais árido e pobre, que reverbera pouco o que se faz num romance ou em relação a ele – o que não impediu o autor de construir, de forma similar, ainda que sucedânea, sua própria performance autoral, dentro e fora do texto.

3.1 *Divórcio* como manual para entender a autoficção

Divórcio (2013) é um romance sobre a vida de um escritor em crise e a literatura que brota deste embate. Quando o nome que assina o livro sob a rubrica romance/ficção surge no texto em primeira pessoa, assim como em textos paralelos a ele ligados (e que mesclam indissociável e deliberadamente, como veremos) a vida do autor, a do narrador e a do protagonista – canalizando para o real/biográfico o que o gênero romance costumava manter na prateleira do estritamente imaginário –, qual tipo de operação estética se oferece à leitura? Essa é só a primeira questão que atrai o leitor e o convida a seguir as pistas de um discurso sobre uma identidade estilizada.

Além da onomástica problemática, descortina-se todo um embate narrativo, que testa na leitura outros problemas, dentre os quais o limite da literatura em sua relação com a realidade é o mais cabal. O que tentarei mostrar é que, a partir de um pacto, quicá mefistofélico, o leitor de *Divórcio* aceita invadir o âmbito do estritamente privado como experiência estética, ainda que seja para negá-lo ou criticá-lo depois, pois o preço ético a ser pago é quase nulo: tal suspensão faz parte da literatura que se vende como vanguarda ontológica. Qualquer semelhança com Guibert e Angot não é mera coincidência: a construção reflete em tudo o que vimos nas partes I e II da tese.

3.1.1 Os signos da autoficção, didaticamente escancarados ao leitor

A dimensão narrativa do *eu* aparece na sétima palavra de *Divórcio* (p. 7), na conjugação do verbo achar (*achei que tivesse morrido*). A 12ª é corpo (*meu corpo*). O narrador-protagonista descreve um estado de angústia e perda de sentido no qual se sente “sem pele”. A empatia pelo relato de uma experiência (em algum âmbito, real) é imediata. Ele expõe fraqueza e sofrimento, clama por compreensão, pontua a cada frase o que sente, o que pretende fazer para deixar de senti-lo, como quer vingar-se. Explicando ao leitor seu projeto de vida e de o livro, o narrador ganha um aliado. Esse poderia ser só mais um narrador homodiegético de um romance realista qualquer. Até que, em itálico, surge o trecho de um diário⁵⁸² e o nome *Ricardo*:

NY, 14 de julho de 2011 (no hotel Riverside)
Apesar de andar muito, o Ricardo é legal. Ele é uma boa companhia: é engraçado e de vez em quando inteligente. É que às vezes (sic) nos intervalos das caminhadas que ele quer fazer o tempo inteiro ele diz coisas inteligentes. Mas eu também não entendo: ele se recusa a ver uma peça da Broadway! Os grandes autores do mundo passaram pela Broadway, mas não adianta dizer isso. Ele não dá atenção. Mas a viagem está servindo pra me mostrar que apesar disso eu casei com o cara certo pra mim. Só que apaixonada eu não estou (pp. 10-11, grifos e negritos meus).

A partir daí, os índices de referencialidade se seguem. Na p. 13, o narrador se revela escritor e sugere a relação entre um texto real e a obra ficcional nas mãos do leitor⁵⁸³. Depois, menciona um dos personagens do Lísias autor⁵⁸⁴ e emenda: “Apaixonei-me pela minha ex-mulher no dia do lançamento de *O Livro dos Mandarins*⁵⁸⁵. Não aconteceu nada: ela não escreveu esse diário e não cobriu o Festival de Cannes de 2011 para um jornal. É só um conto (idem)”. Na sequência, diz: “No meu último romance, *O céu dos suicidas*, o narrador enlouquece e sai andando. Agora, fiquei louco e estou vivendo minhas personagens” (idem).

⁵⁸² O leitor já sabe que se trata do diário de uma ex-mulher do protagonista se tiver lido a contracapa do volume que tem em mãos, que explicita a trama e a submete à rubrica genérica “autoficção”.

⁵⁸³ No trecho, fica claro a ideia de que há uma intertextualidade em algum grau: “Eu acabara de escrever um SMS chamando minha mulher de puta quando, na metade de uma frase autobiográfica, achei que estava vivendo um dos meus contos. Com certeza eu assinaria essa história” (p. 15).

⁵⁸⁴ No caso, o personagem Damião, de um dos contos reunidos depois em *Concentração e outros contos* (2015). Já na p. 36, “meu amigo André” é mencionado ao falar de morte. Ele é o personagem de *O Céu dos Suicidas*. O personagem reaparece outras tantas vezes ao longo do romance. O narrador menciona ainda, na p. 109, como sendo seu *Cobertor de Estrelas* (p. 149), outra obra de Lísias autor.

⁵⁸⁵ Outro livro do autor que assina *Divórcio*.

Em suma, estão aqui as referências ao nome do autor/narrador/personagem, o caso mais tradicional da homonímia autoficcional; à profissão de escritor⁵⁸⁶; às obras ficcionais publicadas pelo autor real (que figuram na orelha do livro, permitindo o cotejamento pelo leitor), aqui atribuídas ao narrador-protagonista; à veracidade dos nomes⁵⁸⁷; ao gênero em si, fixado entre os termos “nota autobiográfica”, “conto”, “ficção” e “diário”, e mesmo a distinção do registro tipográfico, com trechos narrados por outra pessoa, a ex-mulher, italicizados, enquanto a voz protagonista da história segue em fonte normal. Sem mencionar os paratextos, inclusive imagéticos, como se verá a seguir, e seu papel para a indecibilidade estatutária do texto e de seu narrador.

Divórcio pode, assim, servir como uma espécie de manual sobre a autoficção contemporânea, para autores e leitores, especialistas e leigos. Outros o fazem de forma mais sutil, complexa, como vimos com Guibert e Angot. Lísias, em nove páginas, entrega de forma mastigada as chaves para compreender e entrar em seu jogo literário. A partir daí, o leitor já se sabe presa de uma teia discursiva que impede qualquer distinção definitiva entre realidade e ficção, biografia e imaginação. E sabe que, muito além da dor da traição e do divórcio do título, esse é o cerne da obra: testar os limites do testemunho e da confissão na ficção.

3.1.2 Estatuto, pacto de leitura: a dúvida como norte da recepção

Muito debati, nas partes I e II da tese, sobre as noções de pacto de leitura. Aqui, podemos partir diretamente o suplemento de verdade institucional de um paratexto como o que segue, à guisa de apresentação do livro em sua contracapa:

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

⁵⁸⁶ Na página 60, o narrador se diz “professor de gramática de língua portuguesa em um centro universitário especializado em tecnologia”, também ocupação do autor, segundo entrevistas suas.

⁵⁸⁷ Por exemplo, a ex-mulher (e outros personagens) não tem nome pois o epíteto é mantido; os amigos cujos nomes aparecem ganham nomes reais; personagens sem nome ou epíteto são referidos por [X].

Subentende-se que o autor, por meio de uma “reconstrução ficcional da memória” (logo, de uma memória real), “ultrapassa os limites da autoficção” (logo da ficcionalização da vida real) e “alcança um novo terreno”, um espaço romanesco aberto, o terreno de uma literatura “combativa” – ou, como veremos, de vingança. Assim, a ficcionalidade que muitos veem garantida pelos paratextos (como a rubrica romance) ou procedimentos específicos de narração (como o discurso indireto livre) fica suspensa. Recorrendo ao livro em mãos, que pacto se estabelece entre autor, narrador e leitor? Que contrato surge desse protocolo genérico que serve de manual de leitura, não no sentido de instruí-la segundo um estatuto narrativo específico, mas, ao contrário, como elemento complicador, de forma a “intensificar a indefinição do gênero e a confusão de planos no leitor”, como sugere Alberca (2007, p. 256)⁵⁸⁸?

Se o leitor encontra já na teia paratextual não apenas a biografia do autor (com sua bibliografia idêntica à do narrador/protagonista), mas a rubrica “romance” aliada à “autoficção” – gênero epistemologicamente incerto, localizado numa fronteira movediça que flerta com o escândalo e o sofrimento alheio – como procede? Como sugere Galle (2001, p. 108), haveria um “pacto paradoxal”, que, em vez de servir para situar o leitor, complexifica deliberadamente sua leitura. Seria um “pacto autoficcional”, como já sugerimos. No caso de *Divórcio*, em que o estatuto do texto e a natureza do pacto referencial seguem embaralhados pelas referências ao autor real identificáveis⁵⁸⁹ e a um diário íntimo ao qual ele ganha um acesso indevido em qualquer esfera que não a ficcional-literária, repito a pergunta: como procede o leitor?

Se já não basta apelar à ficcionalidade inalienável da literatura para definir um contrato ficcional de leitura, o que dizer do pacto estabelecido entre autor e leitor nas condições descritas, nas quais todo esforço para aproximar vida pessoal do autor (e logo

⁵⁸⁸ *Divórcio* cabe na definição de Alberca (2007, pp. 181-182), para quem a autoficção se foca no “ponto de partida é a vida do escritor que resulta ligeiramente transformada ao inserir-se em uma estrutura novelesca, mas sem perder a evidência biográfica em nenhum momento” (p. 182). O foco seria a insistência da estratégia (extra e intratextual) de aproximar autor e narrador sem garantia de identificação (administrativo-legal) num jogo que, dado o baixo grau de ficcionalização percebido pelo leitor, funciona como máscara deliberadamente insuficiente, ou “calculada estratégia para auto-representar-se de maneira ambígua” (idem). O eu que fala não recorre à ficção para se esconder; narcísico, apela para a esgarçada dialética construção/desconstrução de si. Diz Alberca: “a transparência e a visibilidade do sujeito na sociedade atual concorda melhor, em troca, com o gosto pelo jogo e a dissimulação enganosa da autoficção” (p. 132).

⁵⁸⁹ Na página 66, termina o que seria um e-mail ao advogado da ex-mulher da seguinte maneira: “Um abraço, Ricardo Lísias”. Na página 78, lê-se: “Quando o medo de ter enlouquecido ficou muito forte, parei em um sinal vermelho e repeti o meu nome. Ricardo Lísias. O meu nome é Ricardo Lísias”. E, a partir da página 150 (como se discutirá em seguida) aparecem 11 fotos, em muitas das quais se vê uma criança com os traços físicos do autor, cuja foto oficial recente figura na orelha do livro.

o estatuto de verdade do texto) da recepção do leitor é realizado, dentro (formalmente, no relato em primeira pessoa, e tematicamente, nas referências verificáveis) e fora do texto (paratextos)? Isso para se ater apenas ao volume físico do livro. Porque, como se verá, esse autor-narrador-personagem ganha outros discursos que cercam o leitor.

3. Paratextos, epitextos, intertextos: o autor além do espaço do livro

A partir da décima página, qualquer leitor curioso com o tipo de registro que está lendo, se ainda ignorante do tipo de produção em mãos, faria uma pesquisa na internet. E Lísias é extremamente midiático. Dá entrevistas frequentes, publica contos em revistas e tem uma farta conta no Facebook, onde republica esse material, textos de seu fanzine, etc. O que vai ao encontro do que Galle (2011, p. 112) define como “função adicional” da autoficção: a “superação da fronteira entre obra literária e biografia do autor, ou seja, a fronteira entre arte e vida”⁵⁹⁰.

Chamar de “extraliterárias”, porém, manifestações que contribuem para um projeto de escrita que condiciona um tipo específico de leitura parece insuficiente no caso de *Divórcio*, no qual a engenharia discursiva em torno da obra tem outro nível. Lísias preparou o terreno de forma exemplar. Fez circular por e-mail e via redes sociais um texto no qual expunha uma intimação extrajudicial enviada pelo advogado da ex-esposa com ameaças à publicação de informações de um diário que teria sido escrito por ela e encontrado e copiado por ele, além de um libelo em favor da liberdade criativa e da literatura em si⁵⁹¹.

Pouco depois, publicou o primeiro conto⁵⁹² na revista *piauí*, no qual escrevia sobre o diário e sobre ter começado a correr para suportar o divórcio. Em seguida, publicou uma versão do que seria um primeiro capítulo do livro: fez cópias em casa e distribuiu. A versão foi copiada em *pdf* e distribuída pela internet. E publicou outro conto de teor similar na mesma revista. Com a publicidade alcançada por essas etapas,

⁵⁹⁰ Autores como Robbe-Grillet, por exemplo, prestam-se a “esse modelo de uma confluência das duas esferas, da realidade do autor histórico e dos textos produzidos por ele” (2011, p. 112), processo facilitado pela presença dos autores na mídia. Diz Galle: “Comparando a proporção entre o tempo que o público assiste às manifestações extraliterárias de um autor e o tempo que se aplica para ler seus livros, a imagem midiática do autor começa a dominar a imagem formada a partir da obra. A autoficção pode enfrentar esse problema com uma estratégia ofensiva: apresentar uma obra que desde já não permite mais distinguir entre vida real e ficção, entre obra e realidade” (2011, pp. 112-113).

⁵⁹¹ Nesse documento, há a mesma história do romance, mas como sendo a vida do autor. Lê-se ali, por exemplo, a seguinte frase: “Xeroquei o diário para me resguardar”.

⁵⁹² “Procurei os manuscritos do conto *Divórcio*, que eu publicaria três meses depois, e percebi que os primeiros esboços datam do sábado” (p. 77). O diálogo entre romance e textos da vida real é indelével.

deu entrevistas à imprensa, sedenta por informações sobre o livro sendo escrito. Meses depois saía *Divórcio*, com críticas nos jornais e vendas acima da média.

Em todos os textos há os mesmos temas: o diário, o divórcio, a feitura da literatura a partir do trauma. Pode-se chamar esses documentos de paratextuais (ou epitextuais, segundo Genette, 1987), na medida em que fazem parte de forma integral não só do alcance e do tom da fruição/leitura, mas da forma da própria construção do livro enquanto obra ou, ainda mais, em relação ao estatuto ficcional dos trechos do suposto diário encontrados no livro *Divórcio*. Mas talvez fosse mais apropriado pensá-los como “espaços escriturais”, como os pensa Galíndez-Jorge (2009, p. 84): espaços onde a escritura acontece como método em prática, projeto (literário) em andamento – e, sobretudo, vendo sua publicação, como parte de uma ampla performance literária.

O que se vê acima é um processo de criação literária que trabalha em duas frentes concomitantes e interdependentes, a literária-ficcional e a biográfica-real. Ao publicar e fazer circular entre leitores de suas obras textos que tratam das circunstâncias e verificáveis de sua vida, Lísias liga vida e obra de forma inextricável. O tal diário (real) pode ou não ser o mesmo diário (ficcional) cujos trechos existem no romance: seu estatuto textual fica em suspenso, vagando entre o espaço da obra, o diálogo midiático a interpelação judicial e o mundo real. Para o leitor, o efeito dessa rede textual com as mesmas referências é o de uma performance autoral inalienável, que permeia o romance e a voz atribuída a esse narrador-protagonista⁵⁹³.

Essa voz que assume a performance⁵⁹⁴ é “ao mesmo tempo, sujeito e objeto de uma atitude que define a escritura como passagem do olhar ao espetáculo”, como diz Blanckeman (2000, p. 91). Passagem marcada ainda pelo signo da compressão espaço-temporal, tanto da quase consonância entre situação vivida e escrita como da indissociação dessa escrita entre o jornal íntimo, a narrativa autobiográfica e a autoficção como produto final. Desse ato performático-performativo surge uma poética

⁵⁹³ Outro exemplo de como a performance é central no projeto literário do autor é seu livro *Inquérito Policial: Família Tobias* (2016), feito a partir de um depoimento que se viu obrigado a prestar à polícia após denúncia anônima sobre falsificação de documentos. Não só o romance ficcionaliza tais situações mantendo a homonímia e a analogia de história de vida autor-personagem como, antes da publicação, Lísias fez circular no Facebook um vídeo em que era agredido e anunciava o livro, além de atuar como o personagem Ricardo Lísias em peça homônima ao romance, no mesmo período.

⁵⁹⁴ Klinger (2007, p. 25) sugere que a autoficção deve ser vista como escrita da performance, pois supõe “uma dramatização de si”, um processo de construção do outro na figura do eu que demanda, como no palco teatral, “um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício, pessoa (ator) e personagem” (idem). O sujeito autoral da autoficção “não é um ‘ser’ pleno cuja existência ontológica possa ser provada”, mas o “resultado de uma construção que opera tanto dentro do texto quanto fora dele, na ‘vida mesma’” (p. 24). Pois “a autoficção só faz sentido se lida como show, como espetáculo, ou como gesto” (p. 26).

nova, calcada na própria licença poética de escrever sobre o interdito, o proibido, que estabelece um diálogo engajado entre quem escreve e quem lê.

Mas a performance não dá conta do papel tão mais ativo que exige do leitor essa literatura de si. Acrescentamos a noção de jogo: a autoficção é efetiva e atrai o leitor, alcança uma dimensão literária específica; se é capaz de convocar o leitor para um enfrentamento, um jogo que precisa suspender as certezas sobre o próprio registro de leitura. E consegue isso graças a uma poética do dizível que engendra uma nova estética da dúvida por meio de um pacto centrado na deriva ética.

4. Jogo e “efeito de real”: da referência ao real à estética da suspensão

Barthes (1988) teorizou sobre a presença de elementos sem uma função além de atestar a concretude do real narrado, denotando-o e conotando-o: “efeito de real”. Não seriam as notações referentes à realidade e à materialidade corpórea do autor uma outra espécie de efeito de real? Ou, na esteira do que sugere Alberca (2007, p. 50), tais notações fariam parte da estética hiperrealista ensejada pela autoficção, que “exalta a aparência extrema do real até praticamente desrealizá-lo”, garantindo, assim, a solidez dessa “estética da apresentação” (idem, p. 51) que o autor vê na autoficção.

Sem elas, *Divórcio* é só um romance em primeira pessoa, tendo como protagonista-narrador um escritor defrontado com a tarefa de escrever sobre a própria experiência (e a literatura é fértil em romances do tipo). Com tais referências a um real presente, íntimo, o livro ganha ares de um testemunho: se não o de uma confissão (no caso, a confissão da vingança da escrita), ao menos o de uma aventura real, cujo produto está nas mãos do leitor. Graças a elas, o efeito de presenciar o testemunho de uma biografia real impregna o leitor. E não com uma história verossímil que ele esquece por momentos ser fictícia, mas com uma história que ele sente ser real.

E cada vez mais. A partir da p. 150, quando o leitor já aceitou um pacto ambíguo com essa instância narrativa confusa que mescla a vida e a arte do autor e do narrador-personagem, uma série de onze fotos sem legenda surge – do autor quando criança: sua foto na contracapa não deixa dúvidas⁵⁹⁵. Além do reforço desse suplemento de intimidade e realidade, tais elementos gráficos reforçam os elementos enxertados e as

⁵⁹⁵ O que, mais uma vez, corrobora nossa ideia de manual. Afinal, Roland Barthes já havia efetuado o mesmo procedimento em *Roland Barthes par Roland Barthes*, em 1975.

referências, como a homonímia e as obras literárias partilhadas entre autor e narrador, numa retroalimentação intertextual em sua indefinição estatutária.

Se *Divórcio* trata de uma “reconstrução ficcional da memória”, uma história real retrabalhada sob a égide do testemunho em tese ficcionalizado, qual seria a diferença na recepção quando o leitor sente que o texto em mãos trata do real e não apenas esquece que ele não é real, como tornou-se praxe atribuir ao realismo segundo a gasta noção de suspensão temporária da descrença?

Creio que o leitor da autoficção, além do efeito de real que esse hiperrealismo biográfico indeciso oferece, nutre-se ainda de outro suplemento, de cunho ético-estético: o direito de poder esquecer que o que lê é real, mesmo sabendo-o, em última instância, podendo fruir a ficção como um suplemento de verdade eticamente indecifrável. Quando, alfinetado pelas referências da realidade, fuja na intimidade alheia, não só do autor-narrador-personagem que se projeta, como na de terceiros, não precisa desculpar-se: o suprasumo da experiência estética é justamente essa suspensão ética atrelada à suspensão estatutária do texto⁵⁹⁶.

O leitor contemporâneo, acostumado a diferenciar textos que fazem referência à realidade (como os históricos e autobiográficos) dos que seriam puro produto da imaginação e que nos permitem momentos de crença voluntária numa realidade fictícia sem consequências à vida real, quando exposto à suspensão estatutária violenta de *Divórcio*, tem a chance de se imiscuir na vida íntima de alguém que pode ser real; é quando tais "consequências" tornam-se claras.

Supor que a questão ética não norteia a recepção de um livro, que deliberadamente embaralha o estatuto textual ao passo que semeia o texto de referências comprováveis, seja secundária em relação à ficção é ingenuidade, diz Meira (2013, p. 165): “Se déssemos por certa a inexistência do diário, a máquina das questões éticas se desligaria, ou se tornaria mais débil. Afinal, por que preocupar-se com personagens de ficção?” Mas a literatura de Ricardo Lísias, diz, “vive exatamente do embaralhamento

⁵⁹⁶ Escreve Daniel Schwarz: “Literature provides surrogate experiences for the reader, experiences that, because they are embodied within artistically shaped ontologies, heighten our awareness of moral discriminations” (“A Humanistic Ethics of Reading”. IN: Todd, F. Davis e Kenneth, Womack (dir.), *Mapping the Ethical Turn. A Reader in Ethics, Culture, and Literary Theory*, Charlottesville, University Press of Virginia, 2001, p. 5), citado por Snauwaert, Maïté e Caumartin, Anne. “Présentation : Éthique, Littérature, Expérience”. IN: *Études françaises*, vol. 46, n° 1, 2010, pp. 5-6. O autor, porém, faz a ressalva, na esteira de Suzane Jacob: a literatura trata do “encore à vivre”, em oposição ao “du vécu” da biografia. O ponto cego dessa oposição é justamente a autoficção: quando o já vivido é representado como ainda por viver, mas sem deixar de lado a possibilidade de ter sido plenamente já vivido.

e da vertigem que nos toma sempre que nos sabemos demasiado próximos da realidade. Aí estão os limites que a ética deve explorar, mas está também o alcance político da ficção, que interpela vivos e mortos, para não os deixar jamais à vontade” (idem). A questão ética, assim, é central, e por razões estéticas⁵⁹⁷.

5. O jogo estético da ambiguidade: metaficção e estatuto ficcional

Foi dito que Lísias, logo no início do livro, lança as chaves para compreender sua autoficção *comme il faut*. Mas novas chaves de compreensão serão oferecidas ao leitor ao longo da obra, sendo a principal delas a que dá uma especificidade ao romance: sua indefinição estatutária transformada em jogo ético-estético. Vários elementos sustentam essa impressão. Por exemplo, a relação que se instaura entre os trechos do diário, italizados, imbuídos de sua suposta função pragmática inicial e de um caráter proibitivo e o texto principal. A partir da metade do livro, eles se mesclam e as frases do diário surgem repetidas, não italizadas, na voz do narrador. Os trechos seguintes dão mais força aos fragmentos do diário, ao definir (ainda que, a princípio, apenas no simples nível da diegese) um estatuto ficcional e outro referencial aos trechos do diário nos contos que alimentaram o romance:

Quando as pessoas souberem quem de fato é essa mulher, vão no mínimo querer cuidar de mim. Para isso, planejei colocar entre os parágrafos do novo conto trechos refeitos (mas com o mesmo sentido) do diário (p. 164).

Resolvi me certificar e duas outras pessoas, entre as tantas que estavam inundando a minha vida de fofoca, foram atrás da informação e de fato

⁵⁹⁷ No romance com estatuto similar, *Das bin doch ich* (2011), de Thomas Glavinic, Galle (2011) vê a psique do protagonista desvendada na cena do banho (o narrador-protagonista está nu, agindo de forma patética. Esse é o fio condutor do romance, que apresenta um escritor em fase crítica após a entrega de um manuscrito). Aqui, a nudez é real e metafórica: ao acessar a hipocondria e a suscetibilidade psíquica do narrador, o leitor consegue avaliar a cena, que o livro leva a crer fazer parte da vida real do autor, hermenêuticamente, “de uma forma que não seria possível em uma autobiografia de fato, pois as coisas na vida não acontecem com o intuito de significar algo outro, elas simplesmente são o que são” (idem). Assim, “uma vez que o narrador e o sujeito que vivencia o narrado se misturam completamente um no outro e não se documenta qualquer diferença entre eles no nível textual, uma diegese “opaca” se fecha, na qual o ato de escrever e o de narrar não podem ser localizados” (p. 157). O mesmo ocorre em *Divórcio*. O leitor recebe, nas primeiras páginas do livro, a descrição da dor e da nudez do narrador, que logo se confundirá com seu autor pela homonímia e pelas referências à sua vida real nesse quase “strip-tease íntimo”, na definição de Alberca (2007). Mas, além dessa “diegese opaca”, creio, há uma transparência: a impossibilidade de vivenciar a experiência na narrativa faz justamente com que o leitor se sinta, voyeur de um presente infinito, no poder de fruir uma experiência que se cria como narrativa no momento mesmo de ser vivida como vida real por um narrador-protagonista, que ele vê como presença concreta do autor. Essa hermenêutica da cena não torna a diegese opaca, antes a livra do código de narração realista, substituindo-o por outro, mais específico, com tons de real: o do testemunho-libelo. “A autoficção de Glavinic”, diz Galle (p. 157), “de fato cria uma ficção, uma história inventada acerca do autor empírico que compete, de certa maneira, com a imagem produzida por sua presença real, embora os leitores saibam que eles não podem confiar nessas imagens”.

voltaram dizendo que ela tinha mesmo jogado o diário fora. Não tive dúvidas, então: descartei a minha redação e no conto “Meus três Marcelos”, *simplesmente reproduzi alguns trechos do diário da minha ex-mulher*” (p. 171, *itálicos meus*).

Uma relação dialógica se instaura, assim, entre dois níveis de registro: as “notas autobiográficas” que o narrador diz retomar em sua pesquisa por memória para escrever o romance e o relato em tom de testemunho/retrato autobiográfico final narrado no livro. Quando diz: “Ontem, quando fui preparar esse trecho (escrevo logo depois de acordar, mas deixo tudo arranjado no dia anterior), reli uma parte do que escrevi naquele período” (p. 49)⁵⁹⁸, o grau de intimidade do leitor com a obra sendo escrita lembra *Memorial de Aires*, de Machado de Assis, por exemplo. Claro, não é nova a técnica de mostrar o livro sendo escrito em presença do leitor. O que é novo é a suspensão do estatuto ficcional elevar o efeito dessa intimidade ao infinito, numa “autoficção pacientemente onanista”, como diria Doubrovsky.

O narrador mantém ainda marcadores espaço-temporais fartos e críveis: frases como “Estou escrevendo onze meses depois de ter saído de casa” (idem) se juntam a menções sobre onde e como está escrevendo qual trecho do livro atual, dando a noção exata de um percurso de escrita que representa uma experiência de vida real. Por exemplo, quando o narrador diz, pontuando o momento exato da gênese do romance em curso: “A seguinte frase me mostrou que eu precisava fazer um romance: onde é que as pessoas chegam?” (p. 172). Há ainda a relação, tipicamente realista, entre a narrativa e fatos históricos comprováveis⁵⁹⁹. E a relação entre textos ficcionais publicados a partir do divórcio e sobre ele (no caso, dois contos na revista *piauí*)⁶⁰⁰.

Interessante notar que tais referências tecem um discurso paralelo, de cunho autobiográfico pseudo-intraficcional, que só corrobora a percepção pelo leitor de um autor real que se entrega e de uma intimidade sem limites, uma parceria, um pacto.

⁵⁹⁸ Em outro trecho, diz o narrador: “Estou redigindo a primeira versão desse capítulo em maio de 2012” (p. 120). E, logo: “O capítulo fracassou. Meu plano inicial era lembrar tudo o que vivi de bom com minha ex-mulher para entender porque resolvi me casar” (p. 131).

⁵⁹⁹ Por exemplo, quando descreve a participação da ex-mulher jornalista cobrindo o festival de Cannes: “Minha ex-mulher estava na plateia da entrevista em que Lars von Trier, a despeito de apresentar *Melancolia*, disse ser meio nazista e entender Hitler. A situação é mais embaraçosa porque em momento algum ele aparenta ter perdido inteiramente o controle. Ao menos no início, antes de tudo virar uma bola de neve, o cineasta parece debochar de alguma coisa. Assisti à entrevista dezenas de vezes. A última foi ontem, *quando esquematizei esse fragmento*” (p. 112, *grifos meus*).

⁶⁰⁰ Como se vê no trecho a seguir: “Quando faltavam duas semanas para terminar o curso de contos e ‘Meus três Marcelos’ já estava na metade, finalmente o primeiro texto que escrevi sobre tudo isso, ‘Divórcio’, foi publicado” (p. 165).

Como se o leitor pudesse acompanhar a formação biográfica paulatina do escritor⁶⁰¹, seu diário de desvios não ficcionais, sua projeção mais ou menos intencional em migalhas de realidade entrelaçados na ficção. Por meio da construção de um mito pessoal de estatuto duvidoso, a história de vida se complementa, as referências se repetem⁶⁰². Como se verá, o narrador comenta a própria obra o tempo todo.

Aqui, ele lança pistas que servem como chave de compreensão do estatuto do diário e da narrativa em torno dele. Uma hora, diz: “Tudo isso é inverossímil. Cabe apenas em um romance: a explicação para o surto que Lars von Trier teve no Festival de Cannes de 2011 veio parar em uma gaveta da minha casa” (p. 113). E logo, como se jogasse a pá de cal sobre o pacto referencial-ficcional e, ao mesmo tempo, ajudasse a se proteger de um processo judicial⁶⁰³, crava: “Não estou tratando de uma pessoa em particular. Minha ex-mulher não existe: é um personagem de romance” (p.128).

Tal vai-e-vem, repleto de afirmações antitéticas, faz parte não apenas do jogo autor-leitor em busca do estatuto perdido como de uma construção da personalidade frágil e pouco confiável de um narrador-protagonista em agonia, que, por ser pouco fiável, ajuda a enfraquecer ainda mais qualquer certeza em relação ao pacto. Como um Pôncio Pilatos em *looping*, ele joga com o leitor *ad infinitum*, de forma a construir uma personalidade narrativa cuja enunciação não permite uma certeza estatutária que afiança um desvio ético/jurídico, ao mesmo tempo em que costura uma sempiterna dialética entre o texto, sua escrita (como tema e como prática) e suas referências, abrindo, por meio de um “autobiografismo à la carte”⁶⁰⁴ as portas para a total autonomia do leitor em decidir sua chave de leitura. O trecho seguinte, por exemplo, parece jogar a pá de cal sobre a definição estatutária do texto:

Ainda que eu me contradiga em outro lugar desse texto e no que eu possa eventualmente dizer sobre essa merda toda em que me joguei, **o diário que reproduzo aqui é sem nenhuma diferença o mesmo que xeroquei** antes de sair de casa. Aliás, **não há uma palavra de ficção nesse romance** (p. 172, grifos meus).

⁶⁰¹ Um exemplo de uma construção semelhante, mas ainda mais complexa (visto que a homonímia perfeita – autor-narrador-personagem – é rompida) é a série de livros de Philip Roth com o narrador Nathan Zuckerman, que perfaz na literatura caminho semelhante ao que Roth fez na vida real como escritor.

⁶⁰² Afinal, desde a página 16 de *O Céu dos Suicidas* (como já dito, obra citada em *Divórcio* como pertencendo ao narrador) o leitor sabe que o narrador em primeira pessoa (também simplório, de frases curtas, repetitivas e mesmo cíclicas) se chama Ricardo.

⁶⁰³ Algo comum com livros autoficcionais. Christine Angot, por exemplo, foi condenada duas vezes.

⁶⁰⁴ O termo é de Alberca (p. 291) e daria conta da fuga “dos desafios de sinceridade e ética” e da perda de legitimidade literária que, segundo o crítico, vem imprensa à noção de autobiografia *strictu sensu*.

Faz, na verdade, parte de uma rede de afirmações e negações que o narrador-protagonista, homônimo do autor, efetua na obra – como se instaurasse no texto uma dialética com um prólogo ou prefácio imaginário, anunciando dentro do romance o pacto de verdade a ser seguido, mas mudando de posição abertamente todo o tempo. Mais do que insinuar uma metaficção (que fica evidente a partir da página 195, quando o escritor passa a falar de *Divórcio* com tal título, elencando seus erros e limitações), o procedimento decreta a ambiguidade perene por parte do autor. Mas nenhuma leitura se conclui de forma plenamente ambígua. O leitor fará escolhas.

6. A figura do autocomentador e a defesa da autonomia do fazer literário

“A maneira com que qualquer leitor interpreta o meu livro é de responsabilidade dele próprio.” A frase, corolário de um debate frequentemente norteador pela noção renovada de autonomia plena da literatura em (d)escrever o real, é a resposta de Lísias à pergunta feita em entrevista a um jornal, à época do lançamento de *Divórcio*. O jornalista polemiza a relação entre realidade e ficção que, como se verá mais à frente, já permeia a feitura do livro segundo sua própria divulgação⁶⁰⁵. Lísias se viu às voltas com tais questões não à toa.

A entrevista era o corolário de um projeto literário no qual imprensa, mercado editorial, academia e literatura (e quiçá até a justiça⁶⁰⁶) têm lugar. Em tempos em que a literatura parece não carecer de manifestos, correntes e formações, muitos são os autores que, como afirma Blanckeman (2012, p. 29), re colocam as distinções entre romance, autobiografia e ensaio, fazendo “do texto sua própria teoria”. Daí o passo seguinte: a autoficção, como atesta o romance de Lísias, do ponto de vista da enunciação, encontra-se no entrecruzamento de três discursos: o autoral, o crítico-acadêmico⁶⁰⁷ e o midiático.

⁶⁰⁵ O escritor tergiversou: “Não tenho nenhum interesse por nada que não seja literatura (...) Como eu disse, cada leitor é livre para fazer a própria leitura. A literatura – e de novo a arte de maneira mais ampla – não é capaz de reproduzir a ‘realidade’. Assim, nenhum romance ‘expõe’ a vida de seu autor ou de qualquer outra pessoa, mas sim cria personagens e situações ficcionais. (...) Não creio que a literatura se refira em nenhum grau à ‘vida’ de seu autor ou de quaisquer outras pessoas”. Obtido em: <http://g1.globo.com/platb/maquinadeescrever/tag/divorcio>.

⁶⁰⁶ Caso patente de Angot, e dos igualmente franceses Camille Laurens, processada por seu ex-marido após a publicação de *L'amour*, e Lionel Duroys e do espanhol Carlos Barral, que faleceu antes de a justiça se posicionar à demanda de seu ex-colega.

⁶⁰⁷ “O compartilhamento de experiências psicologicamente violentas, como se sabe, tem ação terapêutica também, já que transfere um dano de início individual para o coletivo, tornando-o, assim, um acontecimento social e, mais além, político”. Quem afirma é Ricardo Lísias, o acadêmico, pós-doutorando em literatura, em um artigo sobre testemunho e literatura publicado na revista *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 48, 2016.

Em *Divórcio*: o passo a passo da feitura do livro, com publicações oficiais e marginais de pedaços da obra e comentários sobre sua feitura (assim como da vida do autor, presentes em entrevistas e na circular), se mescla às críticas feitas sobre o livro publicado e às entrevistas que o autor deu à imprensa, arvorando-se o direito de opinar sobre a literatura, além de fazê-la. O livro, a vida do escritor e a ontologia da própria literatura se tornam indissociáveis. Afinal, tal literatura não é só uma escrita, como o diário transformado em literatura: é, acima de tudo, uma literatura que se pensa como processo questionando seu próprio estatuto e dele fazendo uso para se promover, escrita cuja metaescrita em performance é central para seu devir.

Com um suplemento institucional em jogo, o escritor midiático-acadêmico surge como sucedâneo da impossibilidade de atestar a origem e os estatutos discursivos na vida e na arte. É uma figura atraente. Afinal, “ao leitor produz fascinação e interesse assomar a um mundo cerrado, secreto ou proibido para aceder, finalmente, ao romper as resistências, ao espaço velado do indizível”, diz Alberca (2007, p. 80). E a literatura confunde-se, deliberadamente, com sua história, sua deontologia e a teoria literária. A “crônica da vida das letras”, como diz Burgelin (2011, p. 63) se mescla à crítica da obra e a teoria por trás do método: tudo acontece ao mesmo tempo, tendo o leitor como juiz. A obra problematiza a vida do escritor; sua vida problematiza a obra, num ciclo eterno de indecidibilidade.

A dimensão do romance não é dada a priori: ela se faz no terreno da paratextualidade, do comentário, da referência e sua negação – enfim, do jogo enunciativo, da performance para o leitor dentro e fora do livro. Porque a estrutura narrativa (ficcional) do livro é a do testemunho, em primeira pessoa, potencializada pela nebulosa permeabilidade do estatuto ficcional da narrativa, não só pela homonímia, mas pelo suporte paratextual erguido antes da publicação do livro, que pode ser visto como parte desse complexo arquitetônico autoficcional, sem o qual o livro, a obra, perde esse suplemento de intimidade que tem para o leitor.

A esse testemunho da vida vivida e vertida em literatura em presença (e no presente) do leitor junta-se a defesa de uma noção ontológica de literatura, seu dever, seu poder, seus limites. Defesa que, no caso de Lísias, aproxima-se do libelo⁶⁰⁸.

⁶⁰⁸ Tal defesa do literário é comum na autoficção. Se Coetzee, Roth ou Vila-Matas preferem a ironia ou a sutileza da complexidade teórica, autores como Angot e Lísias preferem o libelo passional, uma defesa da literatura feita aos moldes de Rousseau. Tal libelo como forma parece ensejar a vingança como tema. E vingança vem justificada pelo martírio. No caso de Lísias, o narrador (que, a essa altura, não se distancia do autor para qualquer leitor minimamente engajado), esmiúça seu sofrimento, sua humilhação.

Passionais, o tom e a forma panfletários dessa defesa em *Divórcio* vão ao encontro de uma suposta vingança como tema, paroxismo desse pacto com o diabo via leitura, que está no nível do factual, do verificável, mas também no nível narrativo, ficcional, na maneira de conduzir a narrativa.

Não há verdadeiro em literatura. Mas há o impacto do suposto real ficcionalizado deliberadamente transparente, travestido narrativamente de vingança. É onde entra essa forma de pilhagem biográfica, que Forest chama de “vampirismo compassional”: arvorar-se o direito de compartilhar com um público leitor a vida real vivida por alguém ao lado de quem tomou a decisão unilateral da partilha dessa vida em comum, sob a forma narrativa indefinida de um testemunho elasticamente deformado em prol de uma verdade literária, de um efeito estético, de um postulado autorrefletido sobre a vida e a escrita. Pois, do ponto de vista estritamente estético, não se pode negar o impacto devastador que essa literatura pode ter sobre o leitor⁶⁰⁹.

Testemunho do processo de escrita, a obra ganha força pela indefinição de seu estatuto. A voz em primeira pessoa, o “eu” que se aproxima do leitor, é imbatível nesse sentido. Pois, se a autoficção usa frames específicos de como narrar a vida, esses são os da intimidade; eles comunicam ao leitor uma dúvida e sua solução: *não importa, leitor, quanto há de verdade ou ficção no que se lê, importa apenas que você veja, ouça, sinta o verdadeiro da vida*. Mas quem garante tal efeito, sua eficiência maior, é a instância supranarrativa do autocomentador. Lísias, autor-narrador-personagem que comenta sua vida faz o mesmo com sua escrita, numa escritura que ganha vida própria – e, por extensão, também dela fala em outros textos, numa metanarração *ad infinitum*. “*Divórcio* é um livro repetitivo” (p. 173), diz o comentador. A partir da página 184, o grau de comentário aumenta, ganha ares de libelo ético e estético sobre a vida e a arte:

A falência da ética, inteiramente soterrada pelo interesse financeiro, causa ditaduras tão violentas quanto as antigas. Como elas aparecem acompanhadas por uma variação estranha da palavra liberdade, ficam mais difíceis de ser identificadas. Vou dar um exemplo: *e a minha liberdade*,

Como num “linchamento simbólico” (2015, p. 90), no caso autoinfligido, o narrador se despe diante do leitor, “em carne-viva”, na expressão de Lísias. Mas o efeito desse linchamento só se completa com a verificação real, e sua “reduplicação” em forma de literatura, para a qual o autor-narrador-personagem coroa seu martírio com o discurso do real, mesmo que tornando-se um “simulacro de si mesmo” (idem).

⁶⁰⁹ Porque não estamos nos referindo apenas à literatura de testemunho ou ao movimento ao encontro da palavra verificável do eu vivido no lastro da grande história universal (vide o Holocausto em Imre Kertész ou Jorge Semprun, a formação de Israel em Amós Oz, o Apartheid em Coetzee), mas sim ao relato íntimo, de outra forma interdito ao estranho leitor, de uma vida real, a vida de um escritor e a de pessoas comuns ligadas a ele (o filho do narrador de Cristóvão Tezza em *O Filho Eterno*, a família e os amigos judeus de Michel Laub em *Diário da Queda*, e, claro, com mais intensidade, a ex-mulher jornalista do narrador Ricardo Lísias no livro do escritor Ricardo Lísias, *Divórcio*).

depois de ter testemunhado e vivido tudo isso sobre o meu corpo nu, de escrever um livro e ser o mais claro e direto possível? Acredito que a arte deva desafiar qualquer tipo de poder. Divórcio é a minha profissão de fé contra essas neoditaduras (p. 184, grifos meus).

“Profissão de fé” é como o narrador vê o romance que denuncia a falta de ética com um posicionamento sobre a privacidade de outra pessoa eticamente indefensável, a não ser em nome de uma suposta autonomia intocável da arte. Ou seja, há aqui a defesa da ideia de que a autoficção (ao contrário do que os teóricos sugerem) não é uma escrita do testemunho, mas uma literatura de si com propósito além do eu, voltada para o ataque a qualquer formalismo, à defesa intransigente da liberdade ontologicamente assegurada à escrita literária. O comentário sobre a literatura que pilha a realidade em busca da vingança que recoloca uma instância ética à vida torna-se, além de uma técnica com efeito estético, uma defesa do livro⁶¹⁰.

Não reconheço a inverossimilhança como um defeito de *Divórcio*. Mas hoje, treze meses depois de começar a escrevê-lo e portanto dezessete de ter lido o diário, encontro alguns problemas no livro. Já os pressentia durante a redação e deixei o décimo terceiro capítulo para comentá-lo (p. 199).

O narrador então elenca tais erros⁶¹¹ e faz um mea-culpa metacrítico:

Estou com medo de que, na verdade, tenha sido um problema do autor. Depois de um ano de tratamento intenso, em que depusitei todas as minhas energias na recuperação do choque que sofri ao ler o diário da minha ex-mulher, não consigo me organizar inteiramente. Mas estou bem melhor: se tivesse redigido as linhas anteriores há oito meses, teria que sair para uma hora de corrida intensa (p. 203).

O 13º capítulo segue como reflexão sobre os defeitos da obra, com o narrador contando histórias que esqueceu ou lamentando as que não conseguiu adicionar⁶¹², e comentando os problemas que vê no livro prestes a terminar, como se o comentário da obra pudesse definir seu lugar na recepção do leitor⁶¹³ e, por meio de um mea-culpa atrás do outro, antecipar respostas a quaisquer perguntas⁶¹⁴. Para concluir: “O fato é que

⁶¹⁰ Defesa que, como se viu, é feita paralelamente em discursos midiáticos e no próprio livro. A ver: “Divórcio não é um livro de jornalismo, não tem fontes, não usa *offs*, as fotos são de arquivos familiares e o autor do livro, responsável por todas as linhas, é Ricardo Lísias” (p. 196); ou: “Divórcio pode ser visto como uma manifestação de ressentimento. (...) Nunca tive o menor desejo de vingança” (p. 214).

⁶¹¹ O tema da maratona sumiu na segunda parte do livro, assim como as memórias do avô; a conceituação de classe média brasileira arrivista ficou fraca; o livro parece descontínuo, etc.

⁶¹² “Tentei escrever sobre a relação fraturada com o meu pai no capítulo três, depois no sete e no oito. Não consegui encaixar o fragmento em nenhum deles” (p. 206).

⁶¹³ Ao contrário de um livro como *Todas las almas*, de Javier Marías, no qual o narrador espalha pistas falsas que confundem o leitor sobre o estatuto do texto, *Divórcio* se contenta em referendar e negar textualmente o estatuto verídico das informações e sua relação com a vida do autor real.

⁶¹⁴ Vide os trechos: “O livro tem ainda outros problemas. Alguns trechos são confusos e a oscilação, obviamente proposital, entre o discurso passado e em menor quantidade outro no presente pode

Divórcio não recuperou apenas o meu equilíbrio emocional. O livro e as corridas me trouxeram uma pele nova e agora quero me tornar uma pessoa melhor” (p. 210). Tais frases entregam ao leitor uma noção de que o livro é fruto de um projeto de vingança e cura de si traduzido em literatura. Verter em narrativa literária uma experiência de vida seria a *função* dessa literatura engajada em si mesma⁶¹⁵. E, quando o leitor parece satisfeito com a estratégia do livro, Lísias complica ainda mais o estatuto enunciativo:

Parece que estava nervoso no fragmento anterior. Ao contrário, planejei tudo para que, em um crescendo de indignação, o narrador chegasse à conclusão final. Eu e ele nos descolamos. Fiz até uma pequenina tabela com as características do narrador que *Divórcio* foi constituindo enquanto eu apaziguava meu trauma. Ela vai ter pouco uso, porém: no próximo capítulo, o narrador sai para que Ricardo Lísias volte à cena (p. 217).

Aqui abre-se novamente uma bifurcação perigosa: se o narrador se descola do eu Ricardo Lísias, esse seria o autor falando intradiegeticamente? Ou a sentença vai apenas ao encontro da tese da fragmentação do eu que narra, da complexidade da identidade narrativa? E o que dizer do trecho seguinte:

O que faz então com que *Divórcio* seja um romance? Em primeiro lugar, Excelência, é normal hoje em dia que os autores misturem à trama ficcional elementos da realidade. Depois há um narrador visivelmente criado e diferente do autor (pp. 217-218).

Mesmo que Lísias tente uma última instância para desvencilhar-se do jogo estatutário que provocou, dirigindo-se a um suposto juiz e explicando o procedimento que assumiu no romance, já não é mais possível separar artificialmente o que, durante mais de 200 páginas, caminhou (ou correu) indissociável. E se separado for, esse outro ser que diz eu em nome de Ricardo Lísias, se não o narrador, só pode ser o autor – o que põe a pá de cal no estatuto novelesco do romance.

7. A suspensão ética como projeto literário

Parece-me cabal que a crítica acadêmica tenha se preocupado tanto com as filigranas conceituais do que é ou não autoficção e até tenha deitado alguma atenção ao

prejudicar a leitura” (p. 207); ou: “Na última leitura achei alguns parágrafos mal escritos e vários confusos. Não sei o que o editor vai achar deles” (p. 213); Ou ainda: “Durante o auge da minha raiva, fui injusto com os ‘jornalistas’. Generalizei para toda a categoria o comportamento de um grupo específico” (p. 215).

⁶¹⁵ Vide: “O livro vai chegando ao fim e, mesmo sem ter conseguido contornar todos os defeitos que enxergo nele, sinto-me forte. Se o meu objetivo inicial era deixar para trás todo o mal-estar que senti ao ler o diário, *Divórcio* é um romance bem-sucedido” (p. 212); e: “Estou curioso com o que os leitores vão achar. Provavelmente, alguns acabem julgando um absurdo a exposição que fiz da minha ex-mulher. A eles, terei uma resposta pronta: é uma personagem. Para ser sincero, acredito nisso”(p. 214).

leitor, pensando o pacto de leitura e o estatuto de verdade do texto, sem atentar para as referências de fato, a ver, pessoas de carne e osso e suas memórias ou vidas cotidianas – e digo isso não em termos moralistas (estamos falando de literatura), mas em termos pragmáticos, em relação à leitura. Afinal, chamar um leitor de voyeur não dá conta da especificidade estética que surge de uma apropriação ética de tal monta.

Schmitt (2010, p. 77), por exemplo, após criar neologismos para o gênero, crê resolver o problema das “zonas de sensibilidade” exigindo um “pacto de leitura claro”. Alberca gasta 300 páginas falando da onomástica autor-narrador-personagem, do desdobramento do autor, da deriva do sujeito, da desfragmentação do eu, do jogo dialético entre o íntimo e o público – mas quase esquece a concretude das referências reais humanas, que existem não só na memória do autor-narrador como entidade enunciativa, como também numa realidade que só a elas lhes toca. Apenas no subcapítulo “mea culpa”, o autor vê com nitidez o problema deontológico escondido no pressuposto da indefinição ética do estatuto movediço de nomes, documentos, situações reais. Frente à “calculada estratégia” (p. 297) repleta de afirmações contraditórias, seria o leitor quem daria respostas, resolvendo “a incerteza do relato”.

Alberca ignora que esse suplemento de incerteza ética advindo da incerteza estatutária é o que seduz o leitor. Em um paradoxo pautado pela “reivindicação de irresponsabilidade” (p. 278), o autor-narrador-personagem, referencial e homônimo, mas fragmentado, surge como continuação às avessas do protagonista becketiano, que se descasca rumo ao nada existencial: ao se desconstruir, essa voz se reafirma como entidade narrativa capaz de sustentar ética, estética e ontologicamente a indefinição do estatuto e do pacto. Além disso, esse ser que se dessubjetiviza legitimando-se, retirando de seus ombros e dos do leitor qualquer sobre peso ético, faz o mesmo com aqueles seres que com ele conviveram numa instância pré-narrativa aludida pela indefinição estatutária. Junto a essa “calculada estratégia de degradação do próprio eu” (p. 279) está a degradação do direito ao silêncio dos outros.

Mesmo concordando com a definição de Eakins (1999, p. 161) sobre os limites das histórias de cunho biográfico, não me cabe analisar o compromisso ético do escritor. Mas é cabal pensar como uma literatura que borra seu estatuto ficcional e

oferece uma narrativa ambígua, deliberadamente, concorre a um efeito estético que passa por um esgarçamento ético⁶¹⁶.

Vejo essa relação entre autor-narrador-protagonista e leitor como um jogo entre o narcisista engajado na aventura de delimitar os limites possíveis da literatura que brota de si e o voyeur que assiste à tentativa de tatear as fronteiras do aceitável sem envolver-se eticamente com ela, ainda que participando ativamente da empreitada – é ele quem concretiza a potência em ato. Entre ambos, surge um pacto, mefistofélico quicá, onde aceitar seguir na obra é aceitar a indefinição estatutária e a consequente elasticidade ética contida nessa invasão de limites narrativos, calcada no real e singular, no existente verídico e único, na vida real ficcionalizada como possibilidade estética.

Penso, com Ricoeur (1990)⁶¹⁷, que esse pacto anfíbio, mutante, que inquer o leitor a seguir os passos de um voyeurismo eticamente delicado, traga-lhe também a possibilidade de uma hermenêutica do *ethos* da obra. Mas mesmo que essa suspensão ética seja momentânea (como seria a suspensão da descrença), mesmo que o “eu-ipse” seja retomado por uma identidade narrativa (não só fora do texto como longe do livro e distanciada da voz narrativa) e que o mundo do texto seja reconfigurado pelo mundo do leitor, é ela, penso, que o atrai. Esse espetáculo de execração pública alheia a partir do direito de narrar o real como ficção não é um suplemento de verdade qualquer. Ao incorporar todos os elementos do texto elencados até aqui, o leitor estabelece uma relação de cumplicidade com o autor, pautada seja pela negação seja pela aceitação da proposta ética subjacente ao postulado estético e sua concretização literária.

O romance convoca o leitor a um pacto de cumplicidade que efetua, na leitura, a mesma defesa da absoluta autonomia literária contida na escrita, como prática e como tema, assim como pela aceitação da performance autoral – fundamental a um projeto literário calcado na indefinição ontológica entre real e ficção na literatura e, sobretudo, na defesa deontológica da autonomia do literário sobre a vida. A parte que cabe ao

⁶¹⁶ Ao analisar os limites entre ética e estética e entre fato e ficção na obra problemática de Philip Roth, Durantaye (2010, p.330) se pergunta: “o que se pode fazer nesses casos em que somos incapazes de fazer tal distinção – onde parece ser parte do projeto do autor tornar tal distinção inválida?” Sua resposta é que, no caso de Roth, o leitor talvez possa usar a própria prática do autor, sua “experimentação em intercambiar as fronteiras entre sua vida e sua obra para seus próprios propósitos”, em busca do próprio sentido da relação entre ética e julgamento estético.

⁶¹⁷ Para a hermenêutica literária de Ricoeur, calcada na noção ampla de mimesis que se volta para a refiguração da ficção no mundo próprio do leitor, a ética é fundamental: é ela que faz o jogo entre o mundo real, a narrativa ficcional e o mundo do leitor, de onde emerge o que o autor chama de “identidade narrativa”, forma de acessar a obra sem julgá-la, ao menos sem despersonalizar-se por completo, à espera da refiguração. Afinal, “...plus une œuvre m'apprend à bien (me) lire, me soumet à ce grand écart entre l'identification-avec et ma résistance, plus elle est éthique” (1990, p. 236).

leitor, seguindo na leitura sob tal pacto indeciso oferecido de início, em salvar a literatura de sus algozes moralistas não é pequena. Veja-se a continuação do trecho em que o narrador Lísias defende o tipo de literatura que vai brotando no livro, explicando sua "profissão de fé" para livrar a literatura atual da "falência ética" da crítica:

Sempre me irritaram os romancistas que pretensamente "retratariam o ponto de vista do outro". Aqueles que dão espaço para posições contrárias apresentam vários pontos de vista e relativizam tudo. Parte da teoria literária os tomou como grandes artistas justamente por conta disso (p. 184).

Se o leitor, prestes a terminar o livro, já detentor não apenas dos elementos paratextuais (e talvez dos epitextuais) à mão e ciente da homonímia da voz narrativa e do compartilhamento da biografia entre autor e narrador, recebe tal afirmação do autocomentador sobre a lisura e a importância do procedimento de escrita que sua performance engendra, creio que ele se sente parte de um projeto literário que não se concretizaria sem ele – percebe-se fiador da empreitada da escrita como ato literário que tem ação sobre a vida. Fecha-se, assim, um ciclo de fruição estética calcada em um embate de ordem ética⁶¹⁸, marcada pelo estatuto ficcional eternamente indefinido. Continuar a leitura, quando os signos da operação ético-estética da autoficção foram explicitados, é aceitar um acordo tácito eticamente situado.

O romance conta a história da vida de um escritor, mas a história que chama o leitor a decidir e que, em última instância, qualifica o livro como experiência ulteriormente interessante, é a da própria literatura como ato, seus limites, sua conformação estética que desafia a ética em nome da arte. É quando o pacto com o diabo se efetua que a autoficção concretiza sua proposta de autonomia absoluta de escrita do real como ficção.

3.2 Da provocação à justiça como plataforma espetacular: comparação entre Angot e Lísias

Quando analisava a obra de Angot em sua relação com a justiça, perguntei-me por que *la reine de l'autofiction* não havia ficcionalizado tais processos. Afinal, ela transmuta tudo o que vive em ficção: a relação incestuosa com o pai, a relação afetiva com a mãe e a relação de dependência com a filha; a sexualidade possante do atual marido e a falta dela nos ex-amantes; a feitura de seus livros e sua recepção pela crítica

⁶¹⁸ E que lança suas bases sobre uma política do literário. Pois toda literatura reconfigura, politicamente, a partilha do sensível, já dizia Rancière (2007, p.).

e pelo público: cada um desses temas virou um livro seu. Essa transmutação de vida em ficção é, como se verá, um dos cernes de seu projeto literário. Por que, então, não transformar em romance sua participação (ou *atuação*) nas cortes?

Antes de avançar na questão, cabem algumas considerações sobre o contexto da batalha anunciada. Primeiro, a mesma França que permitiu que a autoficção se solidificasse como expressão que tão bem reflete o panorama da cultura contemporânea da nação hoje luta contra a dita liberdade de criação nos tribunais. De um lado, há juízes e cidadãos contra a liberdade total demandada pelos autores e editores de autoficção; de outro, esses autores, editores e seus advogados, claro, lutam a favor; no meio, há uma sólida crítica acadêmica e uma atenta imprensa, divididas entre a liberdade de criação/expressão e o direito à privacidade/intimidade/memória.

Como diz um especialista em direito intelectual (Pierrat, 2010, p. 483), todo texto é objeto de direito, sobretudo os escritos autobiográficos, que se apresentam como “transcrições de uma realidade muitas vezes íntima”. Afinal, qualificar um texto de ficcional “não coloca o autor e seu editor ao abrigo das tormentas da justiça” (idem). Ao menos quando sai do debate moral em torno dos bons costumes, sobretudo no que diz respeito à sexualidade, a ficção tem total liberdade para transcrever nacos inteiros do real biográfico sem se comprometer com uma responsabilidade atrelada a discursos de verdade. Vide o *disclaimer*, perpetrado pelos filmes hollywoodianos, de que qualquer semelhança seria mera coincidência (Caïra, 2011, p. 153).

Mas, como diz Lavocat (2016, p. 5697), “longe de ser uma ‘zona de não-direito’, a ficção é o lugar de uma negociação constante desse equilíbrio” entre a proteção da vida privada e a liberdade de expressão. O “imaginário teórico” que nos últimos anos tem analisado a literatura como mundo a ser habitado pelo leitor aponta, não para o desdém das fronteiras entre fato e ficção ou para o autocentrimento do literário, mas justamente para um espaço baseado na “crença” (p. 337) do leitor, no qual jogo e tensão epistemológica são as chaves de leitura. É na “heterogeneidade ontológica” (p. 488) que surge o horizonte analítico mais fértil: aquele que vê na negociação e no conflito (p. 286) o lugar dessa ficção – na negociação que reflete o lugar histórico-cultural da separação ontológica entre fato e ficção, mas também da aceitação, por parte do público e da justiça, desse cruzar de fronteiras.

Sem esquecer da variação do valor dado à intimidade e à moral pessoal em dada cultura e época⁶¹⁹. Hoje, no Ocidente, a vida privada é mais protegida (e melhor definida), por exemplo, que há apenas um século (2016, p. 5713)⁶²⁰. Por isso, parece natural que uma literatura que tem no uso provocativo do biográfico para questionar limites éticos e estéticos seu norte epistemológico tenha, cada vez mais, tal provocação ontológica questionada, ou mesmo cerceada. Para Tricoire (2011, p. 9), seria a “negação pura e simples da autonomia da arte”. Assim, a literatura tem sido vista pelo direito, assim como nos séculos anteriores analisados por Foucault, como um discurso qualquer, e a liberdade de criação, não garantida especificamente por lei alguma, teria de se contentar com a jurisprudência ambígua sobre o direito de expressão.

Pierrat falava em transcrição, o que não se baseia apenas na palavra da justiça, na sentença do juiz (que diz, como se verá, com cada vez mais frequência: isso é fato, isso é ficção) ou no julgamento da verossimilhança e da veracidade feito pelo leitor ao comparar as referências da vida real no texto ficcional: baseia-se também no discurso sobre a obra (e na própria obra) e sobre a prática do autor midiático.

O caso de Angot, nesse sentido, chama atenção, já que a autora não apenas publica romances autoficcionais (dados os procedimentos referenciais já típicos do campo, como a homonímia entre autor e narrador, a referência a obras da autora como sendo da narradora, a transcrição de documentos reais na ficção), como defende a prática em artigos acadêmicos e em jornais e revistas, entrevistas e seus próprios livros. Além de, indiretamente, a defender na voz de seus advogados, nas cortes. É a justiça, aliás, um dos seus dois grandes palcos para sua performance literária: o outro é a imprensa, por sua vez alimentada pelos escândalos que ganham a esfera judicial.

Após publicar, em 1999, *L'inceste*, no qual a narradora Christine, mãe de Léonore (nome da filha de Angot, a quem o livro é dedicado), conta como o pai teve com ela relações sexuais, em 2000 publica *Quitter la ville*, onde conta ao leitor tudo sobre a feitura e a publicação performática (e midiática) do livro anterior e regozija em, dessa vez, não ter de mudar nomes reais com medo de ser levada ao tribunal.

Cette fois, j'espère qu'on ne va pas me faire changer les noms, je ne dis rien de mal, je ne dis que la vérité, ce que je sais, ce qui est vrai. Et tellement sur

⁶¹⁹ Vide o caso japonês, no qual a partir dos anos 80 ocorre uma explosão de processos contra os *watakushi-shôsetsu*, ou romances do eu, baseados no ataque à moral, e não à privacidade (p. 5735).

⁶²⁰ Até o século 19, diz Lavocat, o uso de enigmas (*clés*), pelos quais uma pessoa podia se reconhecer num romance, era intencional e aberto, posto que nem a arte tinha autonomia completa nem a relação da obra com o círculo social a que pertencia trazia estranhamento, ao menos até o realismo.

tellement de gens, qui pourraient m'accuser, me porter au tribunal, à moins d'un regroupement, improbable, à moins d'une communauté, lâchons le mot, inavouable (contracapa, entre aspas).

Bater de frente com a justiça nunca impediu Angot de fazer autoficção, exceto um ou outro episódio de autocensura que, como se viu acima, ela mesma ficcionaliza. Não à toa, Angot é tida como a escritora mais polêmica da França. Ela não teme que sua vida pessoal e profissional sejam atacadas por se intercambiarem⁶²¹. Ao contrário: usa tal publicidade como projeto de escrita e viceja no mundo literário francês, acostumado não só a debater os limites socioculturais e filosóficos do que se convencionou chamar autoficção, como a consumi-la em larga escala.

Para Malinovská (2010, p. 122), a “preocupação maior” da escritora é se pôr em cena e interrogar suas relações com os outros. Angot provoca escândalos ao utilizar material biográfico referencialmente reconhecível em seus romances e, ao ser confrontada com tal “pilhagem”, faz do embate alimento para sua obra, literária e ensaística. Uma carta que a censure, um relato de amigo ou memória amorosa, tudo é tragado por sua máquina de escrita. Já para Forcolin (2012, p. 26), “Angot propõe escândalos sabiamente orquestrados, expondo-se ela mesma, seu corpo e o mais íntimo, nos livros como nos platôs de televisão, em busca de um sucesso midiático marcado pelo escândalo”. Daí ter sido apelidada de vampira da literatura.

Sua “vítima” preferida é Elise Bidoit. Em 2008, Angot publicou *Le marché des amants*, no qual uma mulher com dois filhos com os nomes reais dos filhos de Bidoit, aparece. Processada por Bidoit, foi condenada. Em 2011, publica *Les petits*, onde a história de Bidoit, seus filhos e ex-marido voltam à baila, dessa vez com nomes trocados, mas histórias em tudo similares e um suplemento institucional (dotado de um poderoso discurso de verdade): trechos reais de um documento legal.

Em 2013, Bidoit processou Angot, alegando “invasão da intimidade de sua vida privada”. Ela se reconhecia em *Les Petits* como a protagonista Hélène Lucas. Na vida real, Bidoit teve quatro de seus cinco filhos com Charly Clovis, que depois se tornaria companheiro de Angot. Na narrativa ficcional, a disputa conjugal e judicial de um casal semelhante a Bidoit e Clovis é exposta. Os nomes não são os mesmos, mas a história (datas, lugares, ocorrências, diálogos e documentos), argumentam críticos, imprensa e

⁶²¹ Em *Les Petits*, no último parágrafo, a narradora se pergunta, tomada pela culpa, em primeira pessoa, se ter publicado *L'inceste* não teve impacto sobre a morte do pai. O pai nunca a processou.

Justiça, é plenamente verificável. Vide o trecho que abre o livro, do qual já falamos anteriormente, mas que repito aqui para facilitar o debate específico sobre justiça:

La première fois que Billy a vu Hélène, c'était dans le couloir d'un hôtel. Ça 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 Dubaï pour l'ouverture d'une boutique, elle rentre d'Australie, où elle vivait avec son mari (...) 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 (...) 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 (...) La petite a deux ou trois ans. Elle est blonde, les yeux bleus, un peu boulotte, pas grosse (...) Hélène est brune, grande, mince, souriante. Agréable. Des yeux dorés (...) 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. Ça n'existait pas. Tout tournait autour d'eux. Il était pris dans le système. Aujourd'hui il s'en fout d'Hélène, elle peut mourir même si elle veut (2011, pp. 7-8).

Um leitor desavisado, fora do contexto francês, por exemplo, encontraria, de início, um romance enxuto, realista, narrado de forma direta em terceira pessoa em um presente eterno, repleto de descrições físicas e emocionais, como um relatório em tempo real: frases curtas, cheias de denúncia, de um sentimento cru, entremeando o ponto de vista do marido e da mulher, mas retratando a última como uma possessiva fêmea em busca de satisfação e, sobretudo, reprodução.

Elle est à la maison avec sa copine bouddhiste, qui est une Noire de la Martinique plus âgée qu'elle. Et Billy arrive. (...) Et Hélène dit à cette femme que Billy a participé à un film porno (...) 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 (...) 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 y a rien blessant à ce qu'elle veuille être remplie. C'est d'entendre ce 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 c'est 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 jusque quelqu'un qui peut faire des enfants métis (pp. 49-51).

Claro, um leitor atento (mesmo que não conhecesse a fama de Angot) poder-se-ia ver-se convidado a pensar fora do texto e estabelecer uma relação autor-narrador a partir da página 115 do livro, quando a narradora assume a primeira pessoa, de repente,

colocando-se como parte ativa da história. Na página final, após a referência a seu livro *L'inceste* (livro anterior de Angot), aqui apresentado como narradora, fecha, retrospectivamente, a chave de leitura da obra. O impacto dessa única referência sobre o estatuto ficcional já seria grande. Mas esse leitor desavisado é raro num contexto onde a autora fala da obra como tendo uma relação direta com a realidade histórica, presente. Fala, inclusive, do documento judicial que usou.

“Tudo é verdade naquele livro. É minha vida”, disse Bidoit na corte, assumindo-se como a nada lisonjeira protagonista Hélène. O juiz concordou:

I n'y a pas d'irresponsabilité juridique de l'auteur, spécialement quand on pille systématiquement la vie privée de quelqu'un, y compris quand il s'agit d'une personne anonyme⁶²².

O termo usado: pilhar. No caso, pilhagem biográfica, invasão da vida íntima de alguém real com apropriação indébita. Seria de fato uma “irresponsabilidade”, acusou o advogado de Bidoit: a autora usou trechos reais de um relatório do serviço social sobre a moça e seus filhos. Angot se refere ao documento legal que lhe chegou em mãos e o qual ela leu fixamente por quatro meses, “trabalhando-o até que a verdade saísse”, um trabalho “custoso” cujo resultado foi *Les petits*⁶²³.

Percebe-se, até aqui, como a difamação e a censura se colocam em lados opostos de uma discussão⁶²⁴ que ultrapassa o literário para ganhar o campo jurídico e mesmo ético-moral, mas a ele retorna como tema e como prática metarreferencial. Um “dualismo indireto da lei” (p. 5696), como diz Lavocat, que se coloca por meio de uma “prática hermenêutica prescritiva”, pela qual os juízes decidem se o uso da literatura é permissível⁶²⁵. O interessante é perceber que é a justiça, ao menos no caso da França,

⁶²² Obtido em: <http://www.droit-inc.fr/article10164-L-affaire-Angot-liberte-de-creation-menacee>.

⁶²³ Entrevista a Jean-Michel Devésa. Em: <http://digitalrev.web.id/watch-9AQEBfhXvA8.html>.

⁶²⁴ Como explica Sapiro (2012, p.22), na França, o debate jurídico sobre os direitos e limites da autoficção giram em torno, do lado do autor, “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’œuvre” (p. 24) e, do lado do requerente, que se sentiu violado em sua intimidade por uma obra de cunho autoficcional, “le respect de la vie privée, qui est un droit de l’individu (article 9 du Code civil)” (idem).

⁶²⁵ Lavocat cita o caso do processo contra os herdeiros e editores de Anatole France, em 1936: o juiz de segunda instância, após fazer um exercício comparativo entre a descrição da pessoa real (um bibliotecário) que reclamava na corte seus direitos e o personagem (o bibliotecário Sariette), para o qual teria nele se baseado France para escrever *La révolte des anges*, focou na desqualificação do segundo em relação ao primeiro; fez até mesmo uma espécie de crítica genética, ao comparar uma versão anterior à publicada depois. Por fim, condenou-os, editor e herdeiro, a uma multa, dizendo que o direito do escritor em se apossar da biografia alheia para fazer ficção deve manter o “respeito da personalidade moral e física dos outros” (p. 5792). Mas baixou o valor em relação à decisão de primeira instância e não demandou a retirada do livro do mercado, por crer que os leitores, nesse caso, saberiam separar as partes ficcionais das partes referenciais (p. 5808).

quem tem sido chamada como voto de Minerva na definição de fronteiras, não entre fato e ficção, mas no que se refere aos limites do uso desses fatos em uma ficção que borra seu estatuto. Os juízes, diz Lavocat, tentam definir “os usos da ficção”, focando na recepção (idem). Exatamente o que aconteceu com Angot.

Uma leitura do documento oficial do julgamento último, publicado após o fim das sessões, é em si rica, já que, para justificar sua sentença, o juiz detalha a estrutura formal da obra literária, explicando onde se dá a descrição dos personagens e como evolui a narrativa; tudo com trechos significativos de tal resumo (o documento chega a dividir o livro em duas partes distintas segundo o ponto de vista narrativo, pontuando, por exemplo, que a partir da página 115 a narradora aparece para descrever sua relação sentimental com Billy). Como se, antes de explicar o ponto de vista legal de sua obra, a sentença, ele precisasse resumir formalmente o livro, sua história, para então cotejá-lo com as alegações de Bidoit e de Angot, no caso, de pilhagem biográfica, por um lado, e de exercício da liberdade literária, de outro.

O texto deixa claro: nenhum ponto de vista é absoluto. O artigo 9 do código civil, que na França garante a privacidade, não pode ser usado para “impedir a criação literária, ou mesmo de suprimir certos gêneros” (p. 7). Mas a descrição pejorativa de Helena-Bidoit (o juiz, como leitor, pressupõe-nas indissociáveis) não pode se separar do interesse pessoal de Angot (p. 13)⁶²⁶, diz o juiz, que então descreve a lista de similitudes entre Bidoit e Hélène e conclui: não só Angot reconheceu que o documento do serviço social serviu de base ao romance do gênero autoficção (o traz uma definição do termo)⁶²⁷, como todos os envolvidos na produção do documento (advogados, assistentes sociais, psicólogos, vizinhos) puderam reconhecer Bidoit⁶²⁸.

O juiz afirma na sentença, apontando para o uso do itálico quando trechos do documento do serviço social é reproduzido e para o último parágrafo do livro, onde a narradora faz (em primeira pessoa) referência a seu livro *L'inceste*, como algo que

..."lève dans l'esprit du lecteur, tout doute, à supposer qu'il ait pu exister, sur l'enracinement dans la réalité du récit qu'il vient de lire, faisant ainsi sortir ce texte de l'expression d'une vérité universelle" (idem).

⁶²⁶ Já que ela vive com o homem o qual o leitor relaciona com Billy, marido de Helena no romance.

⁶²⁷ “Ce courant littéraire pose comme postulat que tout peut être matière dont ils sont à fiction dès lors que l'écriture opère une transfiguration de la réalité”, p. 10.

⁶²⁸ Isso a despeito do “atestado de ficcionalidade” apresentado por parte do especialista em autoficção Philippe Forest, que, citando Valéry, disse que os personagens do livro estão longe de serem “être(s) de papier” (p. 12): ao contrário, “la réalité de la vie de la demanderesse est reproduite tant dans les détails banals que dans des aspects le plus intime ainsi que cela a été précédemment relevé” (idem).

Visto a “reincidência” da pilhagem (a autora prometera não incorrer novamente na utilização da vida de Bidoit como parte do acordo), ele a condenou a pagar 40 mil euros. “Onde está a literatura ali?”, perguntou o advogado de acusação. Para a autora, exatamente aí. Sua batalha seria não ter de deixar de usar o material por causa de uma censura prévia⁶²⁹. Provocar os vivos com suas histórias pessoais, além dos limites da garantia legal, faz parte de seu projeto literário, calcado na busca incessante pela verdade absoluta. Seu advogado fixou-se na defesa incondicional da liberdade de expressão do artista e na impossibilidade de interditar o manancial eterno da realidade à garimpagem de material biográfico pelo escritor. Citou até os mestres do realismo, para explicar: toda ficção é inspirada na realidade.

*Les Petits, c'est une oeuvre. Cette fois-ci, les prénoms des enfants ont été changés. Les traits et les détails prêtés à l'héroïne des Petits peuvent être ceux de milliers de femmes. Oui, madame la présidente, c'est vrai, on y cite un rapport du juge aux affaires familiales. C'est que Christine Angot, comme Zola, décrit la réalité*⁶³⁰.

O advogado parece se trair: “dessa vez” ela trocou os nomes, afirmou. Ou seja, a fonte objetiva das referências é de fato a biografia de Bidoit. Ainda que aquela pudesse ser a realidade de milhões de mulheres, o documento citado é real. E dizer que a autora descreve a realidade “como Zola”, é prova de que a pilhagem biográfica é concreta, deliberada e eficaz. O que surge como questão de debate é justamente a noção de realidade e os limites de seu uso para a ficção emergem em todo o processo de concepção, produção, escrita e, claro, de fruição, de leitura das obras de Angot. Se o documento usado é real e pertence a Bidoit, e Hélène é retratada como uma megera com uma série de defeitos morais, como separar o que é real e ficcional? É nessa linha que o juiz se posiciona para decidir o impacto da obra sobre a leitura. Para Sapiro⁶³¹:

La confrontation avec les pouvoirs qui ont tenté de subordonner la littérature à des contraintes extra-littéraires (morale publique, utilité sociale, rentabilité) a conduit les écrivains à affirmer leur autonomie à travers deux postures opposées qui ont en commun de récuser les définitions hétéronomes de leur responsabilité : l'art pour l'art et l'engagement (p. 27).

⁶²⁹ Grell (2003, p.) vai além, chamando tal autocensura de “nova inquisição”: “On ne peut toujours pas publier sans trier ou masquer, sous peine d'être condamné. Les dommages-intérêts sont le visage moderne de la nouvelle inquisition”. Qualquer obrigação, advinda do editor, advogado, juiz, já seria uma força retora, que censura a arte.

⁶³⁰ Obtido em: http://www.lexpress.fr/culture/livre/proces-christine-angot-a-t-elle-depasse-les-limites-de-l-autofiction_1234607.html#iB4b22AKmqUW6RUU.99.

⁶³¹ A autora descreve dois outros casos interessantes: o do julgamento do pedido do editor das obras de Sade, em que esse defendia o direito de Sade de publicar suas descrições de orgias sádicas como arte, já que o texto não era vendido como pertencendo a um falso saber (médico, legal, etc.) e o da Ligue pour la liberté de l'art, que tentou na justiça diferenciar pornografia de arte erótica.

Um mergulho na obra crítico-teórica de Angot dá um retrato ainda mais nítido de como os romances e a defesa de certa autonomia do campo literário em termos de uma liberdade total na escolha de temas e no tratamento da realidade seguem sempre entrelaçados, produzindo como “ato” uma provocação de ordem ético-estética à qual a justiça somente oferece algum tipo de oposição concreta. Em um ensaio publicado quando estava sendo processada, Angot defende seu direito inalienável de escrever o que quiser, visto que escrever e contar seriam coisas diferentes:

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? *Perdre des procès parce qu'on a dit c'est qui est?* 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? (IN: Forest, 2011, p. 31, grifos meus).

“Aquilo que é” deve ser dito: o que é real, objetivo, segundo a percepção de quem escreve. As fronteiras do acesso à realidade vão sendo assim delineadas pela autora que, além de ter escrito obras que ela mesma identifica como autoficcionais, nos quais mescla fatos de sua vida (e da de pessoas ligadas a ela) com uma narrativa dita ficcional, sempre as envolveu, dentro da obra e fora dela, em conceitos teóricos⁶³². Angot criou um projeto literário centrado no sujeito com seu nome baseado num dever de escrever a verdade, anunciado em 1998 com *Sujet Angot*⁶³³.

Os livros seguintes mantiveram essa escrita obcecada por si, pelo sujeito que vive e escreve sobre sua vida não só nos romances, mas ao longo de um processo de publicização midiática, com entrevistas e artigos na imprensa e na academia, sobre sua ficção e sobre autoficção, sobre a autonomia da criação literária e sobre o direito de ignorar qualquer fronteira espaço-temporal entre escrever e viver. O que se denota já nessa voz autoral de 1998 é um “eu” revestido por uma política da voz. Uma voz que defende a autonomia absoluta do literário, dentro e fora de seus livros⁶³⁴, como parte de um contrato com a literatura.

⁶³² Em *L'Usage de la vie* (1999, p. 21), Angot afirma: “La vérité, fût-elle littéraire, est un engagement, à condition que plane, au-dessus de chaque affirmation, l'ombre du doute. Il faut faire en sorte que le lecteur croie en la véracité. Qu'il soit persuadé que la plus grande part s'est réellement passée. La littérature n'a pas d'autre but”.

⁶³³ “Quand je n'écris pas, je n'ai pas le droit, je ne peux pas, ça ne sert à rien, puisque je pose mes yeux sur des choses que je ne suis même pas capable d'écrire. Je me sens traître le **contrat que la vie, le ciel, Dieu, a passé avec moi** en me mettant sur terre. Je trahis. Je dois être capable de dire ce que je vois, sinon je me méprise. Je n'ai plus le droit de vivre” (1998, p. 32, grifos meus).

⁶³⁴ Ver, por exemplo, seu artigo “Deux enquêtes sur l'amour”, no qual afirma: “L'autofiction est portée par l'usage du “je”. Si ce “je” est celui du miroir, je ne fais pas d'autofiction. Si on reconnaît que ce “je”

“Un écrivain ne croit qu'au réel perçu par les cinq sens en même temps allié à l'intelligence et à l'histoire d'un être au hasard (...) Il souffre parce qu'il sait que le **contrat qu'il y a sur lui** est enclenché, et qu'il va devoir le déjouer” (idem, p. 37, grifos meus).

Seu postulado estético parece uma retomada de Zola, quando dá à noção de “real” uma substância ontológica inatacável, quase uma definição da literatura realista: fiel ao contrato com a realidade, o escritor deve escrever a todo custo o que compreende da vida que viveu, experienciou, a despeito de outros seres, tomados “ao azar”⁶³⁵. E, nessa disputa, entre um eu e uma sociedade, a última deve perder, visto que o eu se mescla à dimensão ontológica da literatura: escrever é ter o direito à vida.

Mas o contrato com o real é só uma parte: o contrato principal é com a própria essência do literário. Angot não pensa um contrato social de respeito à ética e às leis (esse, na esteira do que pensa Guichard (1998, p. 20), para quem, em literatura, não existe moral, bem ou mal) ou tampouco um contrato de leitura. Seu contrato é consigo mesma, com o direito e o dever (para ela, inseparáveis) de escrever o que vê, sente, vive, a despeito do outro – que só existe no papel. O postulado ético, que rege a vida via justiça e moral, deve ser relegado a uma condição ontológica arbitrária: ser ética consigo mesma é ser livre de *contraintes*. Como um exato oposto de um Oulipo, voltado para o conteúdo: “O personagem que diz ‘eu’ no livro é livre, fugidivo. Ele só responde às regras do livro, e não às regras exteriores” (p. 36).

Certains écrivains vous disent que seuls leurs scrupules les retiennent, les empêchent, les détournent de faire tel ou tel livre qu'ils ont en tête. C'est leur choix, on ne peut pas mettre l'intensité de son énergie partout. Ou bien on la met au repérage et au respect de ses propres scrupules. Ou bien la passion de dire ce qu'on voit, de **respecter le contrat qui régit votre droit à vivre, de respecter la littérature**, c'est-à-dire cette façon unique de traiter le réel est plus profonde (idem, p. 37, grifos meus).

peut s'élaborer dans l'imaginaire, alors oui, je fais de l'autofiction. Le roman, je le répète, n'est pas du témoignage. C'est pourquoi ce qu'il dit de la société est politique”. Obtido em: http://www.lemonde.fr/livres/article/2008/08/29/angot-millet-deux-enquetes-sur-l-amour_1088734_3260.html.

⁶³⁵ Nesse sentido, chama atenção a alcunha do termo “exoficção”, cunhado nos últimos três anos (ninguém sabe ao certo sua origem exata) para descrever uma ficção que pilha o real de vidas já conhecidas, ou, na definição do editor da mais importante revista literária francesa, “pour désigner l'écriture d'une fiction à partir d'éléments réels. Le genre, car s'il n'est pas nouveau c'en est un désormais, se bat sur plusieurs fronts, empruntant aux autres genres ce qu'ils ont de meilleur. La biographie est le terrain de l'exatitute; le roman, celui de la vérité. À mi-chemin des deux, l'exofiction les parasite. Dans les deux cas, c'est de la vie des autres qu'il s'agit ». *Le Magazine Littéraire*, n. 571, p.3, setembro de 2016.

Tal elemento complexifica o postulado: a autoficção não é uma escrita do testemunho, mas uma literatura de si com propósito além do eu, voltada ao ataque a qualquer formalismo e à defesa da liberdade ontologicamente da escrita. O escritor não deve apenas mostrar o que viu: “Ele deve assassinar o discurso, ou seja, assassinar a forma imposta, a figura imposta” (p. 38). Numa espécie de retorno à noção rousseauiana de verdade confessional pela via da literatura de si, Angot defende que essa verdade obtida pela autoficção seria mais forte que a da biografia, pois dotada de uma “verdade romanesca” (p. 39). Como numa “operação crítica”, o narrador, que é também “a pessoa do autor” (idem), delira narrativamente: ele não faz confissão, mas uma “crítica social dissimulada sob traços biográficos” (idem). E isso não só nos moldes de Doubrovsky, sugere a autora: “É preciso achar um nome para essa autoficção” (idem), de um tipo que não oferece escolha a não ser escrever.

No caso de Angot, o jogo parece mais perverso, já que a utilização da experiência de vida da autora implica outras histórias, verificáveis, com nomes, percursos biográficos tornados públicos. Mesmo Tricoire, que chama de censura qualquer limitação ao artista, diz:

Hors le cas où l'auteur réfère explicitement dans son oeuvre à des personnes réelles et les blesse, il doit être libre quand il s'attaque aux valeurs, aux dogmes, aux tabous, à la doxa, de quelque nature qu'ils soient (2011, p. 284).

Como diz Jordan (2012, p.2), “os leitores estão bem cientes de estarem envolvidos por uma constelação de partes interessadas, incluindo indivíduos reais incorporados ao trabalho de Angot”.

The intensity, intimacy and experiential immediacy of Angot's first-person, present-tense accounts leave involved readers open to particular kinds of bruising, abruptly exposing the assumptions that underpin naïve reading positions as it becomes unclear whether the (often disturbing) experiences narrated in her work are to be approached as 'truth' or as fabrications with 'truth-value' (p. 3).

Mas o signo desse pacto autor-leitor, que advém do pacto do autor consigo mesmo, expressado em todos os textos que assina, é a dúvida, a suspensão do estatuto do real, que demanda um engajamento e investimento por parte do leitor não só para estabelecer a chave de leitura dessa escrita como no julgamento da própria empreitada: como se lesse algo proibido, ética ou moralmente interdito em outros contextos, o leitor sorve essa escrita sem saber no que crer, e sem precisar sabê-lo. Ele “assiste” de

camarote a uma experiência que brota do que Burgelin (2011, p.41) chama de “laboratório da literatura”.

E como se dá essa experiência quando o jogo de leitura é tão marcado pela performance midiática? Como vimos, no caso de Angot, típica “escritora midiática”, na definição de Morello e Rodgers (2002), seus livros lhe renderam processos judiciais debatidos pela imprensa – performance que permite a identificação definitiva, antevista pelos procedimentos autoficcionais dentro do livro. A imprensa é uma etapa essencial para a concretização da especificidade da autoficção no público.

O estágio midiático se interpõe entre a pilhagem biográfica, a criação imaginativa, e a leitura – fruição interessada por um público *voyeur*⁶³⁶. Ou seja, um ciclo se fecha: ao usar a imprensa para chamar atenção ao processo e tentar influenciar a opinião pública sobre suas demandas de cunho ético-jurídico, Bidoit alimentou o sistema de fruição exigido pelo tipo de literatura produzida por Angot. Sem a verificação do biográfico pelo público, a carga de voyeurismo, interdições morais, fronteiras éticas cruzadas que dão força ao texto não se completaria.

Já a justiça é uma etapa além, na qual a performance autoral ganha ares de uma batalha de ideias, que só vem afiançar o postulado crítico-teórico em torno da prática. Em uma escrita performática, que propõe a discussão de seu próprio estatuto filosófico, artístico e mesmo legal, não há efeito bastante sem a performance mais completa possível. Afinal, “convencer o leitor da autenticidade de todas as nossas invenções literárias” é o foco e “o documento é o meio mais seguro” (1999, p. 29).

É como se o “efeito de real” da concepção barthesiana (1988) extravasasse da obra para a feitura da obra, como se fosse válido todo artifício para convencer o leitor da realidade contida na obra, mesmo que, para isso, se precise apelar para os limites materiais e conceituais da obra, para o espetáculo da escrita via imagem do autor. O documento real, a polêmica midiática, o jogar-se como autor na cova dos leões da opinião pública: tudo vale, é sua performance literária.

O interesse se refere ao todo do processo. E, suponho, *depende* dele para se diferenciar de partida – ainda que se faça uso de um discurso de que apenas o romance importe, como se o livro fosse apenas mais um romance ficcional qualquer. Fica claro que, cada vez mais, a tendência é a de pessoas reais, que se viram transformadas em

⁶³⁶ Para tanto, o autor usa seu corpo, seu nome, sua imagem. Essa entrega se dá pela performance dentro e fora do romance. Narcisismo, voyeurismo, limites éticos e estéticos, valor artístico (literário), são os alvos da crítica; e boa parte do interesse do leitorado.

personagens ficcionais que guardam uma possibilidade de verificação biográfica-real incontestável entrem na justiça (e façam uso da mídia nesse processo) para reclamar direitos, reparações e, por que não, vingança ética.

Faço, então, uma indagação de cunho heurístico: se o projeto autoficcional de Angot centra-se na liberdade absoluta de “dizer o real”, se tal performance literária vive da relação com a imprensa, que tanto é marcada pelo escândalo e pela polêmica, pela repercussão dos processos na justiça para atizar a opinião pública em relação às obras; se é o corpo do artista, glorioso, quem perfaz essa performance que entrega ao público sua carne junto com sua assinatura – e é esse corpo que é julgado por sua literatura nas cortes judiciais, com cobertura da imprensa – por que não ficcionalizar essa dimensão última, óbvia sob os auspícios de um projeto literário cuja teleologia presumida aponta para o linchamento do artista por uma censura jurídico-ético-moral, sua transformação em mártir na defesa de uma liberdade de criação absoluta, e sua vingança por meio de uma obra ulterior, ultrapassando os limites e questionando todas as etapas desse processo de contrapeso?

4. Conclusão: a autoficção como um novo campo de forças do literário

Vimos, durante todo o percurso desta tese, como a autoficção (para assim definir de forma simples a literatura de Guibert, Angot e Lísias) se estabelece a partir da construção de uma poética específica, calcada na referência, na homonímia, na materialidade do texto e na transparência do método de escrita. Tal poética se nutre igualmente do estabelecimento de uma entidade narrativa difusa e coesa ao mesmo tempo, o autor-narrador-protagonista, que depende, em maior ou menor instância, da construção de uma figura do escritor dentro do livro, mas também fora dele, por meio de uma intrincada performance espetacular, uma cenografia específica, um *ethos* discursivo e uma consequente postura reconhecível como tal pelo leitor.

Ao testar os limites (éticos e estéticos, quando não legais, jurídicos) do ato literário e ungir uma defesa ontológica do não-limite como o próprio espaço (de embate) dessa literatura, a autoficção conjura o campo de forças do sistema literário, pervertendo algumas de suas regras enquanto de outras se nutre para manter uma espécie de combate santo, justo, segundo a própria metacrítica literária do romance e seu discurso epitextual. Publicar livros que oferecem ao leitor uma outra visada em

relação ao papel e ao impacto social da literatura causam um estranhamento que muda o estado de coisas do campo. É quando a poética adentra o campo do político, no sentido de reinventar e redistribuir o senso comum do campo e do jogo literário.

Em *La politique de la littérature* (2007), Rancière diz, na esteira do pensamento aristotélico (retomado antes por filósofos como Hannah Arendt, por exemplo, em sua dimensão do político como estar entre homens que agem na *pólis*) que, para haver política numa sociedade, é preciso haver “uma forma específica de comunidade”:

La politique est la constitution d'une sphère d'expérience spécifique où certains objets sont posés comme communs et certains sujets regardés comme capables de désigner ces objets et d'argumenter à leur sujet (2007, p. 11).

Constituição que não é fixa, mas “litigiosa”, dependendo de quais sujeitos tomam a voz, em caráter deliberativo, para recolocar-se como donos da palavra, acedendo a esse “suplemento” de acesso ao político. “Essa distribuição e essa redistribuição dos espaços e dos tempos, dos lugares e das identidades, da fala e do ruído, do visível e do invisível” forma o que Rancière chama de “partilha do sensível” (p. 12)⁶³⁷. Ao introduzir “na cena comum objetos e sujeitos novos”, a atividade política torna audível e visível o que antes era percebido como ruído. A literatura é política na medida em que intervém enquanto literatura nessa partilha, “nessa relação entre práticas, formas de visibilidade e de modos de dizer” que traduz a construção de um “mundo comum”. Assim, “esse desconhecido que é chamado a fazer um sentido e um ritmo novo da vida coletiva” (p. 15) instaura “uma relação nova entre o próprio e o impróprio, o prosaico e o poético” (idem).

La littérature, en bref, est un régime nouveau d'identification de l'art d'écrire. Un régime d'identification d'un art eu **un système de rapports entre des pratiques, des formes de visibilités de ses pratiques**, et des modes d'intelligibilité. **C'est donc une certaine manière d'intervenir dans le partage du sensible qui définit le monde que nous habitons** : la façon dont il est pour nous visible, et dont ce visible se laisse dire, et les capacités et incapacités qui se manifestent par là (p. 15, grifos meus).

Essa intervenção que propõe uma redefinição do lugar dos sujeitos e dos poderes de ver o visível e de agir sobre ele é tipicamente literária – se virmos a literatura como

⁶³⁷ No prefácio da versão brasileira de *Políticas da escrita* (1995), Rancière define sua “partage du sensible” da seguinte forma: “Pelo termo de constituição estética deve-se entender aqui a partilha do sensível que dá forma à comunidade. Partilha significa duas coisas: a participação em um conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição em quinhões. Uma partilha do sensível é, portanto, o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes excluídas” (p. 7).

um “dispositivo” que funciona como “um nó específico entre um regime de significação das palavras e um regime de visibilidade das coisas” (p. 17). O novo em literatura seria “uma nova maneira de ligar o dizível e o visível, as palavras e as coisas” (idem). Seria o caso de Flaubert e de sua petrificação da linguagem em prol de um absolutismo do estilo que tornava democrática a construção de personagens. Seria, a meu ver, o que a autoficção permite ao dizer o “indizível”, fazê-lo visto, compreendido, criticado – e, sim, agora como parte de um novo senso comum.

Rancière pensa os românticos e os realistas do século XIX francês. É nesse contexto que ele pensa a democracia – que significaria em essência uma ruptura simbólica – “a ruptura de uma ordem determinada de relações entre corpos e palavras, entre formas de falar, formas de fazer e formas de ser” (p. 20). Assim, numa crítica ao estruturalismo, Rancière dirá que a literatura ignora a literariedade – a escritura é antes “o reino da impropriedade”, dependendo de sua capacidade de “apropriação de um leitor qualquer” (p. 22) e de certo *sensorium*, “outra maneira de ligar um poder de afeição sensível e um poder de significação”, ou “outra comunidade do sentido e do sensível, uma outra relação das palavras e dos seres” (p. 23)⁶³⁸.

No prólogo de *A partilha do sensível*, Rancière explica que produziu o texto para a seção “A fábrica do sensível” da revista *Alice*, definido o espaço como voltado a “atos estéticos como configurações da experiência, que ensejam novos modos de sentir e induzem novas formas de subjetividade política” (2009, p. 11). O autor fala ainda da urgência em pensar as “experiências vanguardistas de fusão da arte com a vida” (idem) em tempos da “generalização do espetáculo”.

Se a literatura realista se liga umbilicalmente à “criação de uma mitologia nova” (2009, p. 29), a uma nova poética, um “novo modelo poético e metapolítico posto em marcha pela literatura como tal” (p. 31), é porque ela muda a relação entre as palavras e as coisas, criando novos modos de dizer e de sentir (e de existir) que balizam um novo mundo comum. Para tal, a literatura se faz ver também como processo. Não só a literatura forneceu os modelos de explicação da própria literatura: ela não esperou seus críticos para “problematizar sua própria ciência” (p. 32). Ao tratar da febre de consumo,

⁶³⁸ A literatura, sobretudo a realista (de Balzac, de Flaubert) é, assim, uma “máquina de fazer falar a vida”, de exprimir “a verdade das coisas” (idem) por meio de signos, de “fazer aparecer o universo da realidade prosaica como um imenso tecido de signos que leva escrito a história de um tempo, de uma civilização ou de uma sociedade” (p. 24). É o escritor como geólogo, paleontólogo, que faz das palavras fósseis que falam por si mesmos.

por exemplo, Balzac ou Zola, depois dele, estariam propondo um tipo de “remédio” – “uma identificação entre o ritmo da escritura e o de uma doença social” (idem).

Assim, ao permitir “um dispositivo crítico novo” (p. 37), a literatura se torna “uma poderosa máquina de auto-interpretação e de repoetização da vida” (p. 39). A autoficção não traz somente a problemática da autoria e do testemunho de volta ao centro do debate literário, mas a vida do escritor e seu modo de se autorrepresentar no mundo do texto e fora dele. Uma inflexão que parece seguir na esteira das narrativas do Holocausto. Permito-me aqui uma digressão que pode iluminar o uso do termo “testemunho” realizado por mim e pelos próprios autores analisados.

Viart (2001, p. 13) sugere uma correlação da “era do testemunho” com o interesse crescente pelo biográfico. “Um efeito pendular, característico de nossa época, recupera no âmbito do *pathos* uma relação com o outro que, não faz muito, constituía o apanágio do *logos*” (idem). Tal migração do *logos* para o *pathos*, do foco na informação e no documento sem rosto e identidade para uma subjetividade encarnada na figura do biografado se explicaria pela guinada subjetiva que Sarlo (2005) vê na contemporaneidade, assim como a explosão das fronteiras do espaço biográfico.

O “efeito biográfico” seria o apanágio da prática biográfica, a despeito de índices de veracidade e de contratos de leitura. É nesse contexto que Arfuch (2005) delimita o “espaço biográfico”, e sua relação com a paulatina dissolução da barreira entre espaço público e privado e a emergência de uma nova importância do sujeito (e das “narrativas do eu”)⁶³⁹. Sugiro assim que essa “promiscuidade que nunca se torna identidade” referida por Agamben (2008, p. 128) pode justamente ser o cerne do interesse pela literatura ficcional de si. Exatamente a impossibilidade do sujeito que diz eu na ficção de refletir a consciência de um eu real – real na ficção ou antes dela – alimentaria uma dialética do estatuto da escrita que passa pela ação do leitor.

O que o leitor assiste é à dissecação desse “trauma” que surge da tentativa de efetuar um testemunho de si. Se, como quer Agamben, “todo testemunho é um processo ou um campo de forças percorrido sem cessar por correntes de subjetivação e de dessubjetivação” (2008, p. 124); se, como sustenta o filósofo, o “sujeito do testemunho é quem dá testemunho de uma dessubjetivação”, o que o leitor assiste é a uma

⁶³⁹ Tal espaço abarcaria leitores cujo “interesse sustentado e renovado nos infinitos matizes da narrativa vivencial” (p.15) teria relação com a necessidade de identificação, modelos sociais de realização pessoal, a curiosidade não isenta do voyeurismo e a aprendizagem com o viver do outro. Dessas tipologias emerge uma “tonalidade particular da subjetividade contemporânea” (p.16).

construção de um sujeito literário que se constrói ao desconstruir o outro sujeito, o que está por trás de quem narra, o autor. Esse jogo, repleto de masoquismo de um lado e de sadismo do outro, se voltaria assim para o resto: o que sobra do intrincado e traumático processo de referências cruzadas contido na literatura de si.

O que sobra é a literatura de si como resto. O resto da disputa entre o humano e o não-humano, entre o homem que viveu e o homem que fala, entre vida e ficção. Escrever é sempre oferecer o testemunho de um trauma, encerrado no próprio ato da escrita, assim como produzir qualquer obra de arte encerra um calvário cujo testemunho é a própria obra. Mas o testemunho desse trauma pode ser complexificado quando se torna ele mesmo o material da escrita, quando o objeto e o fazer da escrita apontam deliberadamente, escancaradamente para o sujeito que a torna possível, exatamente “no ato de dizer eu” (2008, p. 126).

Esse trauma que brota nas páginas é matéria autorreferencial, fenômeno que reflete sobre si, o que abre novas entradas à leitura. A literatura, ato de trazer à existência uma experiência que só a linguagem escrita dá conta de expressar, se abre assim como um jogo de espelhos para o eterno, numa diferença de que só o leitor engajado consegue dar conta – e é esse leitor, afinal, que ela busca e eventualmente alcança. A literatura de si pressupõe um jogo que avançaria, assim, sobre o tradicional jogo comum da literatura realista.

Assim, a autoficção expande o próprio conceito de literatura (a despeito dos velhos debates sobre ficcionalidade e literariedade), reentronando o sujeito que diz eu e fazendo das limitações e impactos decorrentes dessa situação enunciativa (pois ele não faz autobiografia, mas defende um discurso de verdade), além da própria defesa metacrítica dessa nova visada epistemológica, dessa nova ontologia, o espaço do próprio espaço do literário.

O diário (real), as cartas (reais), a relação das versões do manuscrito, tudo o que antes ficava preso à dimensão autobiográfica de um escritor ficcional (os diários de Flaubert, a correspondência de Balzac, os reclames e artigos críticos de Zola) agora não só habitam o texto do romance como permitem sua crítica, denunciam seu processo de criação e sua materialidade enquanto texto. Numa *mise en abyme* da escritura, a performance autoral (na imprensa, na televisão, nas leituras públicas) se confunde com o ato literário primordial da publicação do romance.

Assim, ao trazer o autor “fora do texto” como parte integrante da construção da dimensão de autoria, utilizando toda a gramática do espetáculo para não apenas referendar o que diz o autor-narrador-protagonista no texto como também para disseminar, nos prolongamentos dessa literatura expandida, o ato literário como um todo, a autoficção (sobretudo a de Angot) reinventa os modos de dizer e o papel dos sujeitos de enunciação da literatura.

O dispositivo, aqui, inaugura uma máquina centrípeta do real, cujo foco não é exatamente “representá-lo”, segundo uma visão de mundo *a priori*, mas justamente conjurá-lo, sob a égide de uma poética do eu que encontra no enfrentamento do limite, ou no que Rancière chama de “mal-entendido”, uma espécie de novo “ajustamento de corpos às significações” (2007, p. 51). Ao “criar formas novas de individualidade que desafiam a correspondência estabelecida entre estados de corpos e significações” (p. 52), o literário reinventa o papel de cada sujeito no mundo. A autoficção não propõe um ajustamento específico, mas se baseia no desajuste, no embate, para dele se nutrir (de seu impacto no mundo), regurjitando-o como literatura. Ela é política pois “se ocupa do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto” (2007, p. 17). Ao propor “novas práticas” estéticas (o que inclui sua defesa intransigente de um novo devir calcado na ausência de limitações éticas e não apenas estéticas), práticas que Rancière define como “‘maneiras de fazer’, que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras e formas de visibilidade” (idem), a autoficção altera essas “formas de visibilidade das práticas da arte, do lugar que ocupam, do que ‘fazem’ no que diz respeito ao comum” (idem).

Desde e a definição do lugar do ator no teatro platônico e do lugar e papel dos personagens e seus modos de representação, o filósofo vê, no lugar da ficção e da escrita em geral um “espaço de uma atividade pública e lugar de exibição de ‘fantasmas’” que embaralha “a partilha das identidades, atividades e espaços” (idem). “A escrita destrói todo fundamento legítimo da circulação da palavra, da relação entre os efeitos da palavra e as posições dos corpos no espaço comum” (idem).

Se no realismo do fim do XIX a ideia de um todo formado por partes foi muito criticada (o excesso de personagens, o efeito de real, os objetos que falam por si mesmos, a criação de universos detalhados como os de Proust), na autoficção contemporânea esse “todo” (ou sua ausência, sua inconsistência tantas vezes denunciada) recai no excesso da presença (encarnada, mediatizada) do sujeito, na

repetição de sua enunciação autobiográfica, na suspensão dos contratos referenciais de leitura, na crítica às limitações de ordem ética em relação à pilhagem biográfica.

Para tanto, três atores (a princípio, oriundos do mundo real, e não de uma dimensão puramente imaginativa de autoria) se fazem fundamentais: a imprensa, a crítica literária e o sistema literário. Todo e qualquer discurso sobre o literário se torna imediatamente prescritivo e logo um moinho de vento a ser conquistado. Seja a crítica literária que pensa poder decidir o que é a verdadeira literatura; seja a imprensa que espetaculariza a vida do autor e reduz sua obra a um relato, um testemunho sem valor artístico; seja o próprio sistema editorial que decide o futuro de uma obra pensando em vendas ou numa presunção de adequação ao horizonte de expectativas do público – a autoficção vê nesses discursos um material tão disponível quanto a vida de pessoas que cercam o escritor e a ele acabam por ceder sua biografia, seu nome, seu direito à palavra. Num paroxismo desse sistema de absorção autocentrípeta, os próprios leitores são tragados para o texto – como se a literatura, a escritura, fosse uma máquina devoradora de discursos e almas.

O mal-entendido dessa literatura é o que ela busca: tragar a crítica para o texto, “*tricher*” (brincar, trapacear) com o leitor, fazê-lo depositário de um excesso sem rumo definido e juiz de sua fruição, cúmplice de um jogo sem regras claras. A autoficção opera uma “reconfiguração do campo perceptivo em torno de um sujeito de enunciação” (p. 54) – e o faz seguindo o que Rancière pensa do verdadeiro papel “curativo” da literatura: permitir ao leitor escolher seu mal-entendido (p. 55). Esse neorrealismo autoficcional tem como espaço de ação os limites do próprio estatuto textual em relação à verificação do real. O desafio dos limites entre o real e o ficcional, nos campos ético, estético e mesmo jurídico, seria o próprio espaço do romance.

Vimos como esses elementos constroem uma poética da autoficção. Pela defesa da materialidade do texto e da transparência da escritura como método, assim como do uso ilimitado do autobiográfico (e do biográfico alheio) e de sua dimensão de “documento”, e assim como da repetição iterativa (e da defesa dessa repetição) a partir de uma gramática do autobiografema, a autoficção estabelece uma poética que engendra, do lado do autor, do produtor de escritas e performances literárias, uma postura, uma cenografia, um jogo literário específico – que aponta para a defesa, final, de uma ontologia do literário como espaço do (não)limite.

Do lado do leitor, essa poética demanda uma série de comprometimentos que vão além dos pactos tradicionais de leitura (vide a relação problemática entre o autor-narrador-protagonista e os discursos fluidos de verdade e ficção). Ela enseja um rompimento das regras estabelecidas do sistema literário que agradam o leitor atual – que a mantém atual e demandada –, assim como o coloca na posição não apenas de voyeur, mas de construtor concreto da imagem do escritor, aquele que referenda sua voz dentro e fora do romance, que faz as ligações necessárias para que essa especificidade (a indissociação intercambiante entre autor, narrador e protagonista e a manutenção do contrato de leitura, também móvel) se faça.

Assim, tal poética ensejaria um impacto político no campo literário em duas frentes interligadas: ao demandar uma autoria que habite concomitantemente dois mundos antes separados pela crítica, o real e o artístico, defendendo o mal-entendido e a contradição como modo de existir no mundo, a autoficção demanda um leitor engajado no novo jogo literário, conhecedor e *habitué* do “espaço autobiográfico”, cujas regras são fluidas o bastante para permitir um consumo iterativo do corpo e da vida dessa dimensão expandida de autoria (o autor-narrador-protagonista).

Parte da crítica ao gênero o reduz à espetacularização da banalidade da vida do autor, pela ótica do narcisismo (ou *nombrilisme*, em francês), assim como reduzindo sua percepção à dimensão *voyeur*. Chamar um leitor de voyeur, porém, não dá conta da especificidade estética que surge de uma apropriação ética como vimos realizar-se em Guibert, Angot e Lísias. Alberca (2007, p. 297), um crítico a ver o problema deontológico escondido no pressuposto da indefinição ética de tal estatuto movediço diz que, frente à “calculada estratégia” repleta de afirmações contraditórias, mais uma vez, seria o leitor que teria de dar respostas, resolvendo “a incerteza do relato”.

Assim, essa relação entre autor-narrador-protagonista e leitor funcionaria como um jogo entre o narcisista engajado na aventura de delimitar os limites possíveis da literatura que brota de si e o voyeur que assiste à tentativa de tatear as fronteiras do aceitável sem envolver-se eticamente com ela, ainda que participando ativamente da empreitada – é ele quem concretiza a potência em ato.

Entre ambos, autor e leitor, surge um pacto, mefistofélico (que eu defino como autoficcional), a partir do qual seguir na obra é aceitar a indefinição estatutária e a consequente elasticidade ética contida nessa invasão de limites narrativos calcado no

real e singular, no existente verídico e único, na vida real ficcionalizada (e há debate sobre o termo) como possibilidade estética.

Penso que esse pacto anfíbio, mutante, que inqueri o leitor a seguir os passos de um voyeurismo eticamente delicado, traga-lhe também a possibilidade de uma hermenêutica do *ethos* da obra (Ricoeur, 1990, p. 236). Mas, mesmo que essa suspensão ética seja momentânea (como seria a suspensão da descrença para a crítica realista tradicional), mesmo que o “eu-ipse” seja retomado por uma identidade narrativa não só fora do texto como longe do livro e distanciada da voz narrativa, e que o mundo do texto seja reconfigurado pelo mundo do leitor, é ela, a suspensão, que o atrai. E é essa nova relação entre o corpo do leitor e o corpo do autor, esse jogo onde todos são culpados em desafiar o decoro do “comum” ao perpetuar a cadeia produção-consumo da obra de arte e seus prolongamentos o mal-entendido que traduz a especificidade da autoficção.

Como vimos ao longo desta tese, autores como Guibert não inventaram a roda. Parte de seus processos vêm desde o século XVII de Sterne. Como bem mostrou Gasparini (2004), sob a rubrica de romances autobiográficos, a literatura dos últimos séculos experimentou de todas as formas as incertezas dos pactos de leitura, a construção de narradores complexos (se não homônimos, ao menos sinuosos), jogando com a materialidade e a transparência do processo de escrita, a problematização do gênero romance, e o uso da crítica (em reclames, por exemplo) como combustível para alimentar uma cenografia, um *ethos* e uma postura.

O que a autoficção de Guibert a Angot e Lísias faz é transformar tais elementos num arcabouço sólido de práticas que encontra no horizonte de expectativas atual dos leitores um abrigo incontestável. Que o interesse biográfico e autobiográfico do pós-guerra, na esteira do que Wieviorka (1998) chamou de “era do testemunho”, tenha encontrado, a partir do início dos anos 80, um boom editorial – em tudo alinhado à virada subjetiva e à ascensão de um espaço autobiográfico expandido a outros sujeitos, cujos pequenos traumas traduzem algo maior da sociedade atual –, só nos mostra como uma espécie de paratopia tradicional (o não-lugar do escritor em relação ao mundo) se converteu num lugar de enfrentamento e defesa da ontologia do não-limite no literário, que se transforma, assim, em política.

Pois essa paratopia é não apenas institucional, mas também da ordem do imaginário, ela encontra uma topologia específica que permite um esquema estrutural

de “ocupação de um imaginário virtual de representações”, no dizer de Diaz (2013)⁶⁴⁰. Meizoz (2013), ao analisar o “espaço paratópico” dos escritores românticos, diz que “todo discurso literário precisa se localizar num espaço *para*”: ao lado de, distante de, fora de – espaço composto por “dispositivos paratópicos”, que definem lugares, cenas, distâncias imaginárias e sociais propícias a pôr em ato um discurso literário (idem).

Não apenas o foco dessa literatura deixa o objeto artístico para recair sobre as práticas que envolvem sua criação e sua apresentação (seus prolongamentos), como ela já não distingue autoria, representação e crítica. O equívoco, a contradição, a provocação de ordem ética e ontológica (e não apenas estética) reavivam um lado da epistemologia que rege a existência e a fruição do romance desde suas origens.

É quando a autoficção se permite redistribuir os papéis a objetos e sujeitos no que Rancière chama de “partilha do sensível” (2007, p. 12). Sim, Guibert pode recontar sua rotina e sua AIDS em diversos romances, traindo seus amigos, revelando segredos em nome de uma verdade maior. Angot pode recontar seu incesto e se erguer em heroína às avessas do discurso íntimo real, pilhando biografias e se recontando mil vezes a partir do embate com a crítica. Ambos podem contaminar tudo o que escrevem com os mesmos autobiografemas, contados pela mesma voz que diz “eu” – e seus dezenas de romances serão lidos sob o prisma da postura literária dentro e fora do romance, sob a égide da performance que brota da paratopia e do *ethos* do escritor maldito. Sim, o leitor vê o autor como uma figura que põe em marcha sua cenografia nas telas da televisão, dizendo o mesmo que diz nos livros assinados pela homonímia.

Toda escrita literária detém uma “transitividade literária”, um poder de ação político no mundo que se expande além de uma suposta “intransitividade formal”⁶⁴¹. Esse “relacionamento novo entre o próprio e o impróprio, entre o prosaico e o poético” (p. 15) que Rancière vê como a especificidade histórica da literatura permite à autoficção “intervir na partilha do sensível” (idem) dessa forma. Se o realismo e seu

⁶⁴⁰ “Le concept de topologie est d’acception plus large que celui de paratopie. Mes topologies ne sont pas directement et exclusivement sociales, puisqu’elles se meuvent dans un espace virtuel de représentations bien plus métamorphique et plastique. Par topologie, j’entends de manière plus générale des schèmes structuraux d’occupation d’un espace imaginaire virtuel. Les localisations sociales concrètes des sujets littéraires sont l’une des formes de manifestation de ces topologies, mais ce n’est pas la seule, puisqu’il faut aussi à chacun d’entre eux définir un poste de parole, et aussi se localiser dans un espace de représentations imaginaires.”

⁶⁴¹ Ou seja, de uma autonomia absoluta do literário segundo o paradigma modernista, que analisa o realismo, por exemplo, como tentativa de alcançar uma materialidade própria da linguagem literária cuja opacidade absoluta é o fim em si mesma.

“dispositivo” (p. 17), essa “maneira de ligar o dizível e o visível, as palavras e as coisas” (idem) criou um novo “regime de expressão” (p. 20), a autoficção tece suas relações, dialeticamente, entre a aceitação e a revolta, a vanguarda estética e a crítica ética, na imprensa e na academia e entre leitores em geral, permitindo não só ao autor expressar o que for, mas ao leitor de encontrar abrigo a seu anseio de intimidade, de suplemento de verdade, de desejo de provocação ética, nos seus livros.

Essa “revolução antirrepresentativa” (2009, p.22) que Rancière encontra nas vanguardas abstratas (sobretudo na pintura) e que traduz “a visão de conjunto de um novo homem”, que habita novos espaços e se relaciona de forma distinta com objetos e sujeitos – essa mudança que se liga à “interface” nova que passa a dar voz a novos horizontes de expectativa – a autoficção faz com o romance, com o discurso literário e sua relação com a referencialidade, com o papel do sujeito que (se) escreve e inscreve no jogo literário.

Como num retorno da “palavra viva” (p. 23) dos oradores, o romance autoficcional não só faz reviver o autor assassinado pela crítica estruturalista como concede a ele uma voz que não se cala, ininterrupta, verborrágica, transformada em presença ao cruzar os limites do livro. Ele permite uma nova “exaltação do livre movimento dos corpos” (p. 25) que Rancière encontra no teatro performativo e no coreografismo contemporâneo. E essa exaltação se dá pela construção de um novo “tipo específico de ligação entre modos de produção das obras ou das práticas, formas de visibilidade dessas práticas e modos de conceituação destas ou daquelas” (idem). Na autoficção, tanto o modo de produção da obra, suas práticas (seu método), sua visibilidade (transparência) e sua conceituação (metanarrativa, defesa ontológica de si) se encontram no corpo do romance, no paratexto, no epitexto, na performance autoral e na defesa dessa performance pela via da postura e da cenografia.

Que regime de verdade emerge dessa literatura estatutariamente borrada? Seria esse escritor da autoficção uma nova forma do “fantasista” de que fala Rancière, pensando, por exemplo, em Hoffman – aquele que, não contente em esnobar o sistema de verossimilhança da literatura realista, provoca o próprio estatuto ficcional da narrativa? Haveria, assim, uma janela separando o real e o imaginário (ou um “muro”, como diria Angot)? Ou seria o caso desse “sonho de livre contrato” (p.175) entre quem escreve e quem lê levado ao seu paroxismo, inclusive ético?

Minha resposta à última pergunta é “sim”. Rancière concluiu, a partir da análise do relato freudiano do homem dos lobos, que a psicanálise só conseguiria curar a extrema democracia da literatura realista e sua indiferença pelos sujeitos e coisas que narra, se pudesse retrair uma relação histórica, espaço-temporal, entre o ficcional e um evento real, a realidade vivida (p. 175). Mais: seria preciso estabelecer uma relação causal entre a fantasia e o real (p. 183) e retomar o sentido do evento heterogêneo, devolvendo a razão ao relato indiferente da literatura, dando vida à “essa vida realmente vivida que se chama ‘literatura’” (p. 184).

Ao pensar o “regime estético” da arte em oposição ao regime ético das imagens e ao regime poético ou representativo, Rancière vê uma “pura suspensão, momento em que a forma é experimentada por si mesma” (p. 34) – na “destruição dos limites” (p. 35), num tipo de autonomia que se funda na “identidade de suas formas com as formas pelas quais a vida se forma a si mesma” (p. 34) – incluindo o ato de trazer do passado “a parte ‘não-artística’” (p. 36).

Ao desconstruir o paradigma modernista de defesa da arte pura descolada da mimese (“o próprio da arte”), o filósofo encontra no anônimo, aquele cuja vida pode ser reconhecida propriamente como arte: é quando “o banal se torna belo como rastro do verdadeiro” (p. 50). O anônimo (penso aqui o sujeito que decide transformar sua autobiografia em uma espécie de monumento literário, iterativamente acessível, ética e esteticamente transparente), transformado em “objeto fantasmagórico” (idem), permite a leitura das contradições de uma sociedade, diz Rancière.

É possível enxergar na autoficção o exarcebamento dessa retomada de sentido da vida vivida no texto literário, em tempos de massacre de signos mediatizados e busca incessante por sentido, por um liame narrativo, por uma provocação posta à indiferença. Esse enxerto de vida real na trama (a esse ponto, ficcional ou não, pouco importa) traria uma espécie de golpe final na indistinção do realismo, assim como do romance de vanguarda, no *nouveau roman*, da verborragia estetizante – visando um leitor ávido por uma nova relação com o autor e o real. Seria a vitória final do evento vivido sobre a mimesis cansada do realismo e o encontro, por parte do leitor, da há tempos ansiada “intenção”, ainda que indiscernível, do autor, sua presença, seu corpo.

Nesse encontro quase *erótico* entre autor e leitor, no qual qualquer regra *a priori* é suspensa, jaz o que penso como um novo campo de forças do literário.

5. Referências bibliográficas

Obras de Christine Angot:

- ANGOT, Christine. *Vu du ciel*. Paris: Gallimard, 1990, coleção Folio.
_____. *Léonore, toujours*. Paris: Arpententer-Gallimard, 1994. Reed. Fayard, 1997.
_____. *Interview*. Paris: Fayard, 1995.
_____. *Les autres*. Paris: Fayard, 1997.
_____. *Sujet Angot*. Paris: Fayard, 1998.
_____. *L'usage de la vie*. Paris: Fayard, 1998.
_____. *L'inceste*. Paris: Stock, 1999.
_____. *Quitter la ville*. Paris: Stock, 2001 (versão bolso).
_____. *Pourquoi le Brésil*. Paris: Stock, 2002 (versão bolso).
_____. *Rendez-vous*. Paris: Flammarion, 2006.
_____. *Le marché des amants*. Paris: Seuil, 2008.
_____. *Les petits*. Paris: Flammarion, 2011.

Obras de Hervé Guibert:

- GUIBERT, Hervé. *L'image fantôme*. Paris: Éditions de minuit, 1981.
_____. *Les chiens*. Paris: Éditions de minuit, 1982.
_____. *Les aventures singulières*. Paris: Éditions de minuit, 1982.
_____. *Des aveugles*. Paris: Gallimard, 1985.
_____. *Mes parents*. Paris: Gallimard, 1986.
_____. *Vous m'avez fait former des fantômes*. Paris: Gallimard, 1987.
_____. *Mauve le vierge*. Paris: Gallimard, 1988.
_____. *Les gangsters*. Paris: Éditions de minuit, 1988.
_____. *Voyage avec deux enfants*. Paris: Éditions de minuit, 1988.
_____. *Fou de Vincent*. Paris: Éditions de minuit, 1989.
_____. *L'incognito*. Paris: Gallimard, 1989.
_____. *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. Paris: Gallimard, 1990.
_____. *La mort propagande*. Éditions Régine Deforges, 1991.
_____. *Le protocole compassionnel*. Paris: Gallimard, 1991.

- _____. *Cytomégalo-virus: journal d'hospitalisation*. Paris: Seuil, 1992.
- _____. *L'homme au chapeau rouge*. Paris: Gallimard, 1992.
- _____. *La pique d'amour et autres textes*. Paris: Gallimard, 1994.
- _____. *Le mausolée des amants*. Paris: Gallimard, 2001.
- _____. *Vice*. Paris: Gallimard, 2013.

Obras de Ricardo Lísias:

- LÍSIAS, Ricardo. *O livro dos mandarins*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2009.
- _____. *O céu dos suicidas*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2012.
- _____. *Divórcio*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2013.
- _____. *Inquérito Policial: Família Tobias*. São Paulo: Lote 42, 2016

Outras referências:

- AGAMBEN, Giorgio. "O autor como gesto". In: *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- _____. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e o testemunho*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- ALTES, Liesbeth K. "Actes de cadrage, narratologie et herméneutique – À propos de l'indétermination énonciative dans *Sujet Angot* de Christine Angot". *Arborescence*, nº 6, 2016.
- AMOSSY, R. (dir). *Images de soi dans le discours: la construction de l'ethos*. Lausanne-Paris: Delachaux & Niestlé. 1999.
- AZEVEDO, Luciene. *Autoria e performance*. Revista de Letras, São Paulo, 47 (2): 133-158, jul./dez. 2007.
- ANGOT, Christine. "Acte biographique": IN: FOREST, Philippe (dir.), *Je & Moi*, Nrf, nº598, octobre 2011b.
- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- BADIR, Sémir. "Le roman minimaliste". IN: BAETENS, Jan e GELDOLF, Koenraad (dir.), *Franse literatuur na 1945*, vol. 2. (Recente literatuur), Leuven (Belgique), Peeters, 1998.
- Barthes, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- _____. Sade, Fourier, Loyola. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BECKER, Colette. "Zola, écrivain-homme d'affaires". IN: *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, Vol. 107, 2007, pp. 825-833.
- BOULÉ, Jean-Pierre. *Hervé Guibert: L'entreprise du moi*. Paris: L'Harmattan, 2001.
- _____. "Guibert ou la radicalisation du projet sartrien d'écriture existentielle". IN: SARKONAK, Ralph (edit): *Le corps textuel d'Hervé Guibert*. Minard, 1997.
- BURGELIN, Claude, GRELL, Isabelle. *Autofiction(s), actes du colloque de Cerisy-la-Salle*. Lyon: PUL, 2010.
- BOOTH, Wayne. *A retórica da ficção*. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcadia, 1980
- BOUSTANI, Carmen. *L'écriture-corps chez Colette*. Villeneuve d'Ornon: Fus-Art, 1993.

- BOUCHARDON, S. "Une esthétique de la matérialité". *Actes du colloque e-formes*, Saint-Etienne, 2005. Presses Universitaires de Saint-Etienne, 2008.
- BRAUD, Michel. *La Forme des jours: pour une poétique du journal personnel*. Paris: Seuil, 2006.
- COHN, Dorrit. *The distinction of fiction*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999.
- COLONNA, V. *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Auch: Tristram, 2004.
- CURTIUS, E. R. *Literatura europeia e idade média latina*. São Paulo: Hucitec: Edusp, 1996.
- GRELL, Isabelle. *Autofiction*. Paris, Belin, coll. 128, 2014.
- DARRIEUSSECQ, Marie. "L'autofiction, un genre pas sérieux". *Poétique*, n° 107, setembro de 1996.
- DAVIS, JENNARD J. *Factual Fictions*. Nova York: Columbia University Press, 1983.
- DELORME, J.; LABROSSE, C. "Écriture du corps, corps de l'écriture : la dialectique du corps-écriture dans le roman francophone au XXe siècle". *@nalyse*, 2008.
- DIAZ, José-Luis . "L'auteur vu d'en face". In: CHAMARAT, G.; GOULET, A. (Orgs). *L'auteur - Coloque de Cerisy-la-Salle*. Caen: Presses Universitaires de Caen, 1996.
- _____. "Paratopies romantiques". *CONTEXTES*, n.13, 2013.
- _____. *L'écrivain imaginaire - scénographies autoriales à l'époque romantique*. Paris: Honoré Champion, 2007.
- _____. "Le poète comme roman". IN: LAVIALLE, Nathalie, PUECH, Jean-Benoit (dir). *L'auteur comme oeuvre: L'auteur, ses masques, son personnage, sa légende*. Orléans: Presses Universitaires d'Orléans, 2000.
- DOUBROVSKY, S. *Fils*. Paris: Galilée, 1977.
- DUNCAN, Derek. "Gestes autobiographiques: le sida et les formes d'expressions artistiques du moi". IN: *Nottingham French Studies (Hervé Guibert)*, editado por Jean-Pierre Boulé. Vol. 34 no.1, 1995.
- ERNAUX, Annie. "Quelques précisions d'Annie Ernaux à la suite de Philippe Gasparini, 'Annie Ernaux, de Se perdre à Passion simple. *Genèse et autofiction*".
- FASSIN, Éric. "Le double 'je' de Christine Angot : sociologie du pacte littéraire ". IN: *Sociétés & Représentations*, vol. 11, no. 1, 2001.
- FORCOLIN, Francesca. "Est-ce que je peux vous chanter une chanson?". Entrevista com Christine Angot, 2012.
- FOREST, Philippe. *Ôé Kenzabutô. Légendes d'un romancier japonais*. Nantes: Éditions Pleins Feux, 2001.
- _____. *Le roman, le jeu*. Paris: Pleins feux, 2001.
- _____. *Christine Angot. Les Petits*. IN: Art Press, 2011.
- FOUCAULT, Michel. "O que é um autor?" In: Ditos e escritos (v.3). Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- GALÍNDEZ-JORGE, Verónica. *Fogos de Artifício: Flaubert e a Escritura*. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.
- GALLE, H. *O gênero autobiográfico: possibilidade(s), particularidades e interfaces*. 2011. 281 f. Tese (Livro Docência) – Departamento de Letras Modernas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- GASPARINI, Philippe. *Est-il je?* Paris: Seuil, 2004.
- _____. *Autofiction – Une aventure du langage*. Paris: Seuil, Poétique, 2008.
- GENETTE, Gerard. *Fiction et diction*. Paris: Seuil, 1991.
- _____. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ithaca: Cornell UP, 1980.

- _____. *Seuils*. Collection "Poétique". Ed. du Seuil. Paris, 1987.
- _____. *Palimpsestes*. La littérature au second degré. Paris: Seuil, 1982.
- GIRAUD, Frédérique. "La double croyance dans le jeu littéraire d'Émile Zola". IN: CONTEXTES, n.9, 2011.
- GRÉSILLON, Almuth. "La critique génétique, aujourd'hui et demain". *L'Esprit Créateur*, Johns Hopkins University Press, vol. 41, n. 2, 2001.
- HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. Londres: Methuen, 1980.
- HIDALGO, Luciana. "Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas". Alea. Rio de Janeiro, vol. 15, n. 1, p. 218-231, jan. – jun. 2013.
- HUNTER, J. PAUL. "Response as Reformation: "Tristram Shandy" and the Art of Interruption". NOVEL: A Forum on Fiction, Vol. 4, No. 2 (Winter, 1971).
- JEANNELLE, Jean-Louis; VIOLLET, Catherine (dir). *Genèse et autofiction*. Louvain-la-Neuve: Academia-Bruylant, 2007.
- KAUFMANN, Vincent. *Dernières Nouvelles du spectacle*. Paris: Seuil, 2007 (versão kindle).
- KEMPF, Roger. *Sur le corps romanesque*. Paris: Seuil, coll. "Pierres vives", 1968.
- KLINGER, Diana E. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.
- LABROSSE, Claudia. *De la notion d'objet a celle de sujet de l'écriture: le statut ontologique du corps dans le roman québécois contemporain*. Tese, Université d'Ottawa, Ottawa, 2009.
- LAURENS, Camille. "Voix de l'autofiction". IN: BURGELIN, Claude, GRELL, Isabelle. *Autofiction(s), actes du colloque de Cerisy-la-Salle*. Lyon: PUL, 2010.
- LAHIRE, Bernard. *La condition littéraire: la double vie des écrivains*. Paris: Éditions La Découverte, 2006.
- LAVOCAT, Françoise. *Fait et fiction. Pour une frontière*. Paris: Seuil, 2016.
- ZOLA, Émile. *Correspondance: Nouvelle édition augmentée*. Anversa Éditions, 2014, e-book.
- LECARME, Jacques. "L'autofiction: un mauvais genre ?". *Autofictions & Cie*. Nanterre: RITM, 1992.
- LEJEUNE, P. *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.
- _____. "Peut-on innover en autobiographie?". IN: L'autobiographie. NEYRAUT, M, PONTALIS, J.B., MIJOLLA-MELLOR, S.de, CHAEFFER, P. E JACKSON, J.E. (edit). Paris: Les Belles Lettres, 1988.
- _____. *Signes de Vie: Le pacte autobiographique 2*. Paris: Seuil, 2005
- _____. "Le journal comme 'antifiction'". *Poétique*, n. 149, 2007.
- LOIGNON, Sylvie. "De quelques monstres fantasques (Doubrovsky, Duras, Guibert)". IN: *Autofiction(s): Colloque de Cerisy*. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 2010.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso Literário*. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006,
- MALINOVSKÁ, Z. Puissance du romanesque. Regard extérieur sur quelques romans contemporains d'expression française. Clermont-Ferrand: Presses universitaires Blaise Pascal, 2010.
- MCKEON, Michael. *The origins of the English novel, 1600 -1740*. The Johns Hopkins University Press, 2000.
- MEIRA, Pedro. "Como falar a verdade? A ética da ficção em Divórcio, de Ricardo Lísias". Celeuma, 2013.

- MEIZOZ, Jérôme. *L'œil sociologue et la littérature*. Genebra-Paris: Slatkine Erudition, 2004.
- _____. *Postures littéraires. Mises en scene modernes de l'auteur*. Genebra: Slaktine Erudition, 2007.
- _____. "Écrire, c'est entrer en scène": la littérature en personne. CONTEXTES, 2015.
- _____. "Littérature et art contemporain : la dimension d'activité". CONTEXTES, 2018.
- _____. "Posture et biographie : Semmelweis de L.-F. Céline". CONTEXTES, n. 3, 2008.
- MORINI, Massimiliano. *The poetic of disengagement: Jane Austen and echoic irony*. Language and literature, 2010.
- PINO, Cláudia Amigo. *A ficção da escrita*. Cotia (SP): Ateliê editorial, 2004.
- PINO, Cláudia Amigo, AMARO, Lorena. "Del biografema a la comunidad: dos casos recientes en la literatura latinoamericana". *ALEA*, Rio de Janeiro, vol. 20/21, maio - agosto de 2018.
- PORTER, Dennis. *Fictions of Art and Life: Tristram Shandy and Henry Brulard*. MLN, Vol. 91, No. 6, Comparative Literature (Dec., 1976).
- RANCIÈRE, Jacques. *Politique de la littérature*. Paris: Galilée, 2007.
- _____. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- RAVETTI, G. "Narrativas performáticas". In: RAVETTI, G.; ARBEX, M. (Org.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas UFMG, 2002.
- RICOUER, Paul. *Tempo e narrativa (tomos I, II e III)*. São Paulo: Papirus, 1994.
- _____. *O si mesmo como outro*. São Paulo: WMFMartins Fontes, 2010.
- ROBIN, Régine. *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au Cybersoi*. Montréal, XYZ, 1997.
- ROSENTHAL, O. e RUFFEL, L. "La littérature exposée: les écritures contemporaines hors du livre". *Littérature*, n.160, 2010.
- RUFFEL, David. "Une littérature contextuelle". *Littérature*, n. 160, 2010.
- SAMOYAULT, Tiphaine, *L'intertextualité*. Paris: Armand Colin, 2010.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado, cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo e Belo Horizonte: Companhia das Letras e Editora da UFMG, 2005.
- SCHMITT, Arnaud. *Je réel / Je fictif, Au-delà d'une confusion postmoderne*. Presses universitaires du Mirail, coll. essais de littérature CRIBLES, 2010.
- SCHWARTZ, Adriano. "A Tendência autobiográfica do romance contemporâneo: Coetzee, Roth e Piglia". Adriano Schwartz. *Novos estudos CEBRAP* [online]. 2013, n.95.
- SINDING, Michael. "Genre in Autobiography and Early First-Person Novels". *SubStance* #122, Vol. 39, no. 2, 2010.
- STAROBINSKI, Jean. *Jacques Rousseau: A Transparência e o Obstáculo*. São Paulo: Cia das letras, 2011.
- STERNE, Laurence. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Londres: Penguin Classics, 2003.
- TRICOIRE, Agnès. *Petit traité de la liberté de creation*. Paris: La Découverte, 2011.
- WIEVIORKA, Annette. *L'Ère du témoin*. Paris: Plon, 1998.
- WILLIAMS, Jeffrey. "Narrative of Narrative (Tristram Shandy)". MLN, Vol. 105, No. 5, Comparative Literature (Dec., 1990).

VIALA, Alain. "Eléments de sociopoétique". IN: MOLINIÉ, Georges) e VIALA, Alain. *Approches de la réception, sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*. Paris: PUF, 1993.

VIEIRA, WILLIAN. Quando a justiça ganha (d)a (autoficção). Revista Criação & Crítica, São Paulo, n. 17, p. 146-166, dec. 2016. ISSN 1984-1124.