

A FIGURA DO ESCALPELADO: SOBRE *DIVÓRCIO*, DE RICARDO LÍSIAS

Milena MAGALHÃES*

- **RESUMO:** No romance contemporâneo *Divórcio*, autor, narrador e protagonista portam o mesmo nome: Ricardo Lísiás. E essa mesma nomeação para o que se convencionou ser visto como instâncias distintas do gênero romanesco é apenas o aspecto mais visível da indecidibilidade que atravessa o livro. Ao utilizar vários gêneros próximos ao espaço biográfico, aquilo que Diana Klinger denomina de “constelação autobiográfica”, como o diário, os emails, as fotos, as anotações e o próprio testemunho, o que Lísiás faz é reiterar o impasse. Analisar tais questões é a proposta deste trabalho.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Romance contemporâneo. Autobiografia. Ricardo Lísiás.

Em que acreditar

Uma das provas de que, em *Divórcio*, apesar das diatribes, não devemos duvidar de imediato quando o narrador protagonista diz tratar-se de uma história de amor pode estar na figura do “escalpelado”, descrita por Roland Barthes (2003, p. 147), em *Fragmentos de um discurso amoroso*, como “[...] sensibilidade própria do sujeito amoroso, que se torna vulnerável, exposto na carne viva aos mais leves ferimentos.” O narrador-protagonista do romance, lançado no ano passado pela editora Objetiva, no selo Alfaguara, é a própria figura do escalpelado. Nele, um homem casado há menos de quatro meses, após ler o diário de sua esposa, pede o divórcio. O relato é sobre o que ocorre depois desse acontecimento, reconstituído por meio de anotações, e-mails, fragmentos do diário da ex-mulher. A superação passa pela ideia de percurso, visto que, nesse período, o protagonista começa a correr para participar da corrida de São Silvestre. Já no primeiro parágrafo, a visão distanciada do próprio corpo, como se fosse um outro, antecipa a imagem do corpo sem pele, presente em toda narrativa; corpo que somente recuperará sua inteireza após o trajeto de quinze quilômetros da corrida de São Silvestre, ordenados como os capítulos do romance. A sensibilidade própria do sujeito amoroso, visto como

* UFSB – Universidade Federal do Sul da Bahia. Área de Linguagens e Artes. Teixeira de Freitas – BA – Brasil. 45987-176. UNIR – Universidade Federal de Rondônia. Departamento de Letras – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Vilhena – RO – Brasil. 76980-000 – milena_guidio@yahoo.com.br

sujeito descarnado, escarpado, ganha contornos dramáticos no romance, quando diversas estratégias relacionam o que acontece com o narrador de modo análogo ao que ocorreu com o autor. É o que escreve Ricardo Lísias quando interpelado pela Folha de São Paulo, em matéria de 3 de agosto de 2013: “Meu livro tem um ponto de partida pessoal e traumático e a partir dele criei um texto de ficção. A literatura não reproduz a realidade, mas sim cria outra.” (KACHANI, 2013)¹.

Ao refletir sobre esses diversos gestos autorais de Ricardo Lísias, buscase, neste artigo, seguir bem de perto a letra do romance. Tendo como princípio que todo gesto crítico deveria vir *a partir da* leitura dos textos literários, antes de formalizar qualquer generalidade², interessa-me investigar os procedimentos formais que embaralham o gesto autobiográfico e o ficcional e põem em questão a constituição dessa *outra* realidade, defendida por Lísias, devido à fusão das diversas instâncias do sujeito. Autor, narrador e protagonista portam o mesmo nome: Ricardo Lísias. Essa mesma nomeação para o que se convencionou ser visto como instâncias distintas do gênero romanesco funciona como uma *prova* de leitura que manifesta a indecidibilidade que atravessa o livro. Por mais que o autor, de *carne e osso* – não mais o escarpado, o descarnado –, tenha proferido uma série de negações dos discursos que trazem à tona tal indecidibilidade, esta é suscitada tanto pelos procedimentos formais quanto pelos discursos que margeiam o livro. Isto é, no uso do “eu”, há um cálculo de aproximação com as instâncias autobiográficas. Como um dos efeitos do gesto autoral, que já havia aparecido em seu livro anterior, *O céu dos suicidas* (LÍSIAS, 2012), e também em estratégias de apresentação de trabalhos avulsos, Lísias se põe na posição de ter que dar explicações sobre uma questão sensível à crítica literária: a tendência à simulação da enunciação autobiográfica como ficcional, cuja prática, em linhas gerais, faz a literatura brasileira contemporânea identificar-se com a veia testemunhal. Nesse sentido, embora as denegações sejam a tônica de seu discurso como comentador dos próprios procedimentos, Lísias, o escritor, estabelece outra relação com o leitor, ao enredar seu livro nos acontecimentos da sua vida. E essas formas de enunciação são várias, desde o *release* da editora até às entrevistas dadas por ele, bem como a contracapa do livro, de modo que, reiteradamente, no invólucro da produção do livro, nas etapas anteriores à recepção, há um “cálculo” que produz as discussões posteriores que possibilitam, ou mesmo direcionam, a relação com o autobiográfico.

Não há *traição*, portanto, quando parte da recepção, seja em resenhas de jornais diários ou em textos mais elaborados, trata, prioritariamente, da interface real e ficção, obrigando-o a “explicar-se”. O jogo foi organizado previamente,

¹ Além de encontrarmos essa declaração na *Folha de São Paulo*, verificamos, também no *O Estadão*, a recorrência desta frase como parâmetro para os nossos comentários (RODRIGUES, 2013).

² Paul de Man (1999, p. 131), em “A retórica da cegueira”, afirma: “Antes de qualquer generalização sobre a literatura, os textos literários têm de ser lidos, e a possibilidade da leitura nunca pode ser considerada garantida.”

mediante sucessivas *dobras* que diluem o “dentro” e “fora” da obra, na medida em que etapas anteriores à publicação do livro encontram-se *no* livro, fazendo com que contos como “Divórcio”, “Meus três Marcelos” e “Sobre a arte e o amor”, que tratam do mesmo “caso” do romance, se associem de forma irremediável à sua tessitura narrativa, como quando relata as circunstâncias em que publicou o conto homônimo ao livro: “Presumo, porém, que tenha revisado o conto ‘Divórcio’. Também fui atrás do contato do editor da revista *piuí*. Não sei como o obtive, mas dez dias depois da aula sobre a ética na obra de Julio Cortázar, submeti o conto à publicação.” (LÍSIAS, 2013, p. 157). A reiteração de marcas de dúvidas (“presumo”, “Não sei como”) acompanha a informação factual facilmente comprovável: o conto “Divórcio” está publicado, na edição 62, da revista *Piauí*, de novembro de 2011, na seção de ficção. Essa irrupção do “fora” no “dentro” da obra forja também uma resolução ética dos gestos (“[...] dez dias depois da aula sobre a ética na obra de Julio Cortázar [...]”), que, entretanto, não está completamente resolvida. A forma direta da inserção de fatos estabelece uma tensão com as questões éticas que ultrapassa o “caso” Lísias. A impossibilidade de saber onde está o corte, ou mesmo se há, entre um discurso e outro constitui um problema para a literatura, que pode resumir-se em uma pergunta (de impossível resolução): até onde a literatura pode ir? Na verdade, é uma velha questão que agrega novos matizes a cada vez que irrompe um “acontecimento” como o livro de Lísias, sobretudo por que, na cena literária brasileira contemporânea, o embaralhamento entre vida e obra, corpo e *corpus*, de modo geral, não se dá por meio de “notas” de escândalo.

Diferentemente do livro de Cristovão Tezza, *O filho eterno*, outro romance que causou bastante discussão acerca das “escritas do eu”, o apelo não é “emocional” – e isso não deixa de ser interessante, se acreditarmos que se trata de uma “história de amor”. O apelo advém da exposição da privacidade, o que parece violar senão uma lei, ao menos uma “regra tácita” da cena literária brasileira, na qual a presença do “outro” que há em todo discurso do “eu”, em geral, não se dá de maneira afrontosa, não viola, se podemos dizer, o corpo do outro, o *corpus* que compõe esta dita cena. Não é, por exemplo, a descrição de torturas por conta da ditadura nem os seus efeitos prolongados na psique dos sujeitos; é uma via, por falta de palavra melhor, mais *antipática* e, por isso, mais perigosa para o escritor.

Luciene Azevedo (2013, p. 106), a partir do acesso a textos enviados por Lísias para uma “lista on-line de admiradores de literatura”, analisa o “desvio” em direção ao autobiográfico que passa a figurar na assinatura desse escritor, especificando as estratégias de apresentação dos três contos mencionados. Ao comentar sobre o último, ela pondera: “A exposição espetacularizada de um episódio privado pode ser entendida como mera estratégia para a vingança do ressentido, tomando a ficção como escudo. No entanto, talvez haja algum rendimento se apostamos que, na profusão exibicionista da primeira pessoa, há um jogo.” Isto é, permite-se, até certo ponto, a “exposição espetacularizada”, desde que o “jogo” explicita, demarque e,

até mesmo, realce o caráter ficcional. Antes de sua análise na qual demonstra as mudanças de sentido do binômio público/privado, Arfuch (2010, p. 83) afirma que “Para além de sua conotação topológica, o binômio público/privado costuma ser apresentado como uma dicotomia em que por definição um dos termos implica certa negatividade.” É essa negatividade “cristalizada” que produz as reações ambíguas em relação ao romance de Lísias.

Entretanto, as relações conturbadas entre público/privado e, por que não, real/ficção são também determinadas pelas estratégias discursivas que margeiam o texto dito ficcional e, nesse caso, trata-se de outro tipo de “jogo”. Ainda que as estratégias internas do romance sejam decisivas para se ultrapassar a fase da mera curiosidade do leitor, quando se está com um *objeto explosivo* na mão, tendo-se a chance de (re)conhecer fatos relativos à privacidade de um escritor, essas estratégias, talvez, não sejam as mais importantes para a recepção. Quando um livro nos faz esquecer que estamos diante de acontecimentos que podem ter, de fato, acontecido? Em que acreditar? No cálculo da exposição? Ou no cálculo da ficção? Qual é o gesto engendrado nessas duas possibilidades? A hipótese é a de que, mais uma vez, estejamos diante de uma aporia alicerçada pela própria literatura, e isso inclui as discussões sobre o valor que damos a ela; algo comum quando nos referimos à literatura brasileira contemporânea que, parece, necessita continuamente provar a sustentação de seus parâmetros.

A intimidade traída

Diana Klinger (2012, p. 11), em seu livro *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*, afirma que “É precisamente essa transgressão do ‘pacto ficcional’, em textos que, no entanto, continuam sendo ficções, o que os torna tão instigantes: sendo ao mesmo tempo ficcionais e (auto)referenciais, estes romances problematizam a ideia de referência e assim incitam a abandonar os rígidos binarismos entre ‘fato’ e ‘ficção’.” Na abertura do livro de Lísias, a ênfase está no distanciamento da ideia de representação, o que forja uma espécie de “fora do livro” que será decisivo para o discurso que predominará em *Divórcio*. Em primeira pessoa, o eu fala de um “eu” visto de uma razoável distância de si. Mais exatamente, o eu profere o impossível: “A gente vive a morte acordado.” (LÍSIAS, 2013, p. 7). Não há outro lugar em que tal frase possa fazer mais sentido do que no discurso literário. Neste, o sujeito pode dizer “estou morto” sem a necessidade de aferir noções como as de verdade e validade. A potência de ambiguidade, lançada nesse início, em nenhuma outra parte do romance possuirá um efeito tão forte. Encerrado no que parece ser um cubículo, denominado “cafofo”, o narrador encena um corpo que se movimenta com muita dificuldade. E a sensação de claustrofobia, de sufocamento, de “quase-morte”, como ele define, toma conta das duas primeiras páginas. É um eu que contempla a luta do seu “eu”

para sobreviver. Considerando-se as devidas diferenças, é um gesto próximo ao do “eu” do filósofo Jacques Derrida (2008, p. 32), em “Circonfession”, quando profere também uma frase impossível, impensável: “postumo como respiro”. A fronteira, se há uma, entre os discursos que circundam o livro e o que se tenta impor no interior do romance começa a ser levantada nestas primeiras páginas:

Depois de quatro dias sem dormir, achei que tivesse morrido. Meu corpo estava deitado na cama que comprei quando saí de casa. Olhei-me de uma distância de dois metros e, além dos olhos vidrados, tive coragem apenas para conferir a respiração. Meu tórax não se movia. Esperei alguns segundos e conferi de novo.

A gente vive a morte acordado.

...

Ardeu porque meu corpo estava sem pele. (LÍSIAS, 2013, p. 7).

É curioso que em um romance, no qual, aparentemente, pretende-se dizer tudo, exista uma metáfora tão forte como a do corpo sem pele, que remete ao impalpável, ao impossível, relacionando essa perda de pele à constante sensação de morte. De antemão, o não enfrentamento imediato com o que vai narrar é a primeira isenção de responsabilidade protagonizada pelo narrador-personagem. Não é uma morte, mas, ainda nas palavras de Barthes (2003, p. 5), um “abismarse”; uma “morte livre do morrer”, ocasionada pela ausência da amada ou pelas causas dessa ausência. Estabelece-se, assim, o luto. Se ele tivesse morrido ali, no “cafofo”, a culpa não seria dele. Tampouco seria um simples “aconteceu”, embora nesse início, não haja, ainda, nenhum discurso de mágoa, de ódio, destinado ao ser amado. É, de fato, um intervalo: “Tenho pontos obscuros na minha vida entre agosto e dezembro de 2011.” (LÍSIAS, 2013, p. 7). É, aqui, um discurso amoroso, ainda que apenas aludido, realçado pela sensação de abismo advinda da quase-morte. De acordo com Barthes (2003, p. 4), “[...] o abismo é um momento de hipnose. Uma sugestão age, que me ordena desmaiar sem me matar. Daí, talvez, a suavidade do abismo: não tenho nenhuma responsabilidade nisso, o ato (de morrer) não cabe a mim: confio-me, transfiro-me (a quem? a Deus, à Natureza, a tudo, menos ao outro).”

Como sugerido, o início do romance serve para estabelecer a relação com o ficcional. O tom de rememoração se estabelece, mas nenhuma acusação ainda foi destinada. Os dados factuais se resumem à explicitação de uma data e à alusão à ex-mulher; todo o resto está coberto pelo impossível: corpo sem pele, cadáver sem pele, a visão e o toque no caixão. Quando a cena se expande, numa espécie de grande angular, com o narrador-protagonista na rua, o efeito já não é o mesmo. E a sua constituição psicológica adquirirá o contorno que se sedimentará

no restante do livro. O olhar sobre si não mais alcançará a mesma profundidade, pois agora estará direcionado às atitudes dos outros. E aos outros, caberá, quase sempre, o ônus da culpa. A coragem, então, se dissipará um pouco, no sentido de que a responsabilidade sobre o intervalo, ou, nas palavras do narrador, sobre “os pontos obscuros”, não será de todo assumida. É como se a primeira imagem, voltada totalmente para o próprio corpo, fosse falsa. Nesse sentido, efetiva-se a aproximação com os discursos memorialistas. O “eu” demonstra toda a dificuldade de falar de si sem inferir a responsabilidade de suas angústias e impasses ao outro. A passagem seguinte diz muito sobre esse movimento:

Quem pensa sem ar: ninguém, por exemplo. Você pode chorar desesperadamente na avenida mais importante da América Latina. Ninguém vai te ajudar. Ninguém me perguntou nada quando entrei na linha errada do metrô e olhei confuso para o letreiro. Eu precisava que um velho me dissesse algo, ou uma moça, mas ninguém me olhou no metrô de São Paulo no pior dia da minha vida. (LÍSIAS, 2013, p. 9).

De modo ainda sutil, o sentimento de repulsa ao outro que se instaurará no decorrer da narrativa ganha, aqui, uma imagem poderosa. A solidão das grandes cidades expressa, sem nenhuma dubiedade, a dificuldade do viver-junto, o total isolamento a que se habitua o morador das grandes cidades. Todos se olham e não se veem. Ninguém se importa. É fácil, portanto, ficar do lado de quem tem essa percepção, porque está sofrendo as consequências desse individualismo. Os arranjos narrativos parecem, assim, todos feitos para estabelecer uma cumplicidade com o leitor, ao menos nas páginas iniciais. Assim, a questão da indiferenciação do escritor-narrador-personagem instaura-se definitivamente como problema, no sentido de que sempre surgirão questões como: repudiar o que conta o narrador é o mesmo que repudiar o escritor? Ou repudiar o gesto do escritor de espetacularizar a própria privacidade produz a rejeição do que diz o narrador? São questões que não parecem alheias à narração, uma vez que nesse primeiro momento o narrador esforça-se para demonstrar o contrário do que afirma o segundo fragmento do diário da ex-esposa que aparece junto desses trechos e funciona como a voz do outro, da outra: “19 de julho de 2011./ Casei com um homem que não viveu. O Ricardo ficou trancado dentro de um quarto lendo a vida toda.” (LÍSIAS, 2013, p. 15, grifo do autor).

Esse esforço de narrar a vida, para demonstrar que houve, sim, experiências significativas passa pela narração da overdose que o narrador teve no período da faculdade, assim como o tipo de relação sexual que mantinha com determinada personagem, identificada apenas como [X]; e numa escrita que se satura a cada novo trecho, adquirindo um tom que se distancia do alusivo para beirar à “pornografia do real”, no instante mesmo da instalação do dizer acerca dos modos

de composição: “Durante todo o segundo semestre de 2011, além de começar a correr seriamente, preenchi muitas folhas com frases autobiográficas. Além disso, fiz mil outras anotações. A [X] aparece em sete delas. Ela gostava de lamber, muito devagar, toda a extensão do meu pau, mas raramente o colocava dentro da boca.” (LÍSIAS, 2013, p. 14).

As proposições iniciais permitem encenar questões intemporais: como viver com o espanto da alteridade absoluta, quando o outro antes dividia a sua intimidade, sua nudez absoluta? O corpo sem pele prenuncia-se como um castigo e uma revanche: por ter-se deixado ver em sua nudez absoluta, o narrador vinga-se ao recuperar outra pele, já inacessível ao outro. É, assim, um corpo que sai de seu estágio inicial de perda mediante a exposição à fadiga, ao cansaço da corrida. O ponto de inflexão é um acontecimento traumático e é em torno dele que os outros fatos se insurgem, mais do que surgem.

A proposta de “dizer tudo”, como dito, passa pela adoção de uma linguagem que beira ao *chulo*, como que para não deixar dúvida do que há de pornográfico na exposição de fatos considerados privados. A estratégia é relacionar o pornográfico das cenas sexuais ao pornográfico das relações sociais, sugerindo que estas, sim, são revestidas de hipocrisia, de segredos que todos lutam para não ser revelados. A indiscrição estaria nas relações corrompidas pela insistência da manutenção das aparências a qualquer custo, e não no gesto de quem irrompe contra essa corrupção de valores. A destinação da diatribe resta, portanto, indistinta. O sujeito a que se destina a revolta é uma classe, é coletivo, de modo que a insurgência do personagem Ricardo se dá de forma quase quixotesca. Um Dom Quixote que põe em jogo o seu próprio caráter, valendo-se do lugar da literatura para tudo poder dizer. Se há algo de verdadeiro no romance de Lísias, algo que de fato aconteceu, a posição dessa classe social a que pertence sua ex-esposa deveria sofrer um considerável abalo, mas esse abalo, de certo modo, logo se esgarça. O distanciamento do conceito de literatura da ideia de verdade cria um invólucro de proteção ao livro de Lísias. Não existe um diário – materializado – da ex-esposa, embora, no interior do romance, existam frases como estas, em letras garrafais: “ACONTECEU NÃO É FICÇÃO” (LÍSIAS, 2013, p. 16).

Tudo pode ser ficção e, agora, a contraprova, se interessasse, teria de ser dada pela ex-esposa, não a personagem do romance, mas a jornalista que foi casada com o escritor. O próprio livro procura dar conta de especificar as diferenças: “Não estou tratando de uma pessoa em particular. Minha ex-mulher não existe: é personagem de um romance.” (LÍSIAS, 2013, p. 128). Os suportes que, geralmente, envolvem os gêneros biográficos estão supostamente protegidos pelo manto da ficcionalidade: os fragmentos do diário, as fotografias, os emails, etc. Os critérios se embaralham, porque os gêneros biográficos que sugerem uma aproximação com a noção de verdade são contaminados pelo romance, porém não é menos verdade dizer que o romance também é perturbado pela “constelação biográfica”; estão todos asfixiados

e, neste sentido, a capa do livro, em que um rosto está envolto por um plástico, num movimento de asfixia, é muito bem pensada.

Acaso escolhesse contar tudo em uma entrevista, Lísias poderia ser questionado; já sugerir que contou no romance o mantém a salvo de todo processo judicial. Talvez por isso as indiscrições e certo ar de moralidade: faz parte do mesmo plano o modo como a esposa gostava de fazer sexo (com a janela aberta) com o modo como se relaciona socialmente, movida por interesses. Deve-se colocar em dúvida o caráter de uma mulher que, depois de uma discussão, pede para que o marido enfie toda a mão no seu rabo, por ter ficado irritada com um comentário dito por ele? Adiante, falaremos mais sobre esse discurso contra a mulher. No momento, interessa-nos pensar como o discurso da sinceridade produz efeitos distintos quando proferido no interior de um romance, mesmo que seja denominado de romance autobiográfico ou mesmo autoficção; as duas denominações mais comuns nos textos que se seguiram à publicação.

A complexidade do sujeito, que põe a termo categorias como verdade, sinceridade, transparência, não é levada em conta pelo narrador de *Divórcio* e, conseqüentemente, as personagens são desfiguradas de modo caricatural. São “tipos” da área jornalística, sobretudo a cultural. Por outro lado, as suas notas (notas autobiográficas, anotações para a escrita do romance, listas, fotografias, o relato do romance propriamente dito) servem para atribuir ao narrador as mesmas noções subtraídas do outro (autenticidade, verdade, sinceridade), num movimento astucioso que abrange toda a narrativa em movimentos pendulares: ora é tudo mentira, ora é tudo verdade, mas a “mentira” diz respeito apenas ao fato de tratar-se de um romance, em que o “aconteceu” se põe como da ordem do que foi “inventado”.

A adoção de um discurso intencionalmente extremado, para evidenciar o estado alterado do sujeito que fala, às vezes, não funciona, sobretudo quando intenta relacionar as atitudes da ex-esposa a um sujeito coletivo que é sempre visto com desconfiança: a classe média brasileira e, mais especificamente, a classe artística e a jornalística. Ao “dedurar” os outros, a intenção é (auto)afirmar-se o contrário daqueles que acusa: “Mas vou extrair uma personagem típica da sociedade brasileira: o frágil dedo-duro. O rapaz é delicado, fala devagar e costuma ser simpático com todo mundo. É homossexual, mas não gosta de falar disso. Não quer assumir, pois a vida privada dele não é uma questão política.” (LÍSIAS, 2013, p. 188-189). Nesse sentido, o contradiscurso seria de que a “vida privada” é, sim, “uma questão política”. E por ser questão política pode “virar” literatura.

Os suportes do eu e do outro

Derrida (1993, p. 89), em uma das inúmeras reflexões sobre a indecidibilidade entre autobiografia e literatura, em uma nota do livro *Passions*, afirma:

[...] se houver dissociação entre o eu e “eu”, entre a referência a mim e a referência a (um) “eu” no exemplo de meu eu, esta dissociação, que poderia somente se assemelhar a uma diferença entre “uso” e “menção”, permanece uma diferença pragmática, e não propriamente linguística ou discursiva. Ela não precisa estar necessariamente marcada *nas* palavras. As mesmas palavras, a mesma gramática podem responder às duas funções. Simultânea ou sucessivamente.

O filósofo franco-argelino refere-se à indecidibilidade produzida pelo discurso do “eu”, que necessita de outros marcadores para saber quem, na verdade, profere “eu”. E se esses marcadores tiverem a função de confundir em vez de esclarecer, não há diferenças linguísticas que possam ajudar a solucionar a questão; é aí que se instala o incômodo da recepção. No caso do romance de Lísias, é o narrador, o autor, o personagem quem fala? Essa não é uma questão recente. A questão feita ao livro de Lísias é a mesma de Barthes (1992) ao texto clássico de Balzac, *Sarrasine*³. A diferença estaria na intensidade com que agora esta se coloca. Não havendo diferença entre o eu que escreve e o “eu” sobre o qual se escreve, se este também diz “eu”, o romance joga com essas diferentes instâncias, confundindo-as, aproximando-as e distanciando-as *simultânea e sucessivamente*.

No livro de Lísias, o espaço romanesco passa a ser o que acolhe todas as formas de maneira perversa. Embora não se afaste do registro repleto de indicadores referenciais, o impulso parece ser o de mostrar até onde se pode ir com a escrita. Em vez do desejo impossível de silêncio próprio do fato traumático, o que surge, no narrador, é uma vontade de tudo dizer e da forma mais crua possível. Estranhamente, mas que condiz bem com a estratégia narrativa, o livro é pontuado pelo elogio ao silêncio, como ocorre nestes fragmentos: “Só gente vulgar não gosta de silêncio. ... O silêncio é uma obra de arte tão eloquente quanto os objetos sagrados que vi nas catacumbas de Budapeste. O rio Danúbio é um clichê.” (LÍSIAS, 2013, p. 85-86). A persuasão sub-reptícia quer nos fazer acreditar que a quebra de silêncio só se realiza porque há gestos sobre os quais é impossível calar, pois seria o mesmo que compactuar com a hipocrisia – não exatamente de uma mulher, mas, como já dito, de uma classe. Nesse caso, explicam-se os diversos indicadores de referência que recobrem a narrativa. São uma espécie de reconstituição do percurso do escritor, criando uma bem-sucedida inversão temporal e conceitual: não é a vida que se transforma em obra, mas a obra que adentra violentamente na vida: “[...] lembrei que no primeiro conto que escrevi na vida, há mais de dez anos, a personagem também repassava na cabeça uma série de coisas para tentar manter a lucidez. Estou de fato dentro de um texto que escrevi.” (LÍSIAS, 2013, p. 80).

³ “Quem fala?...” é a questão que Barthes (1992, p. 73) lança a *Sarrasine*, em *S/Z*, para concluir que: “Impossível, aqui, atribuir à enunciação uma origem, um ponto de vista. E esta impossibilidade é uma das medidas que permitem apreciar o plural de um texto.”

O “estar de fato dentro de um texto” possibilita a contaminação mencionada anteriormente, produzindo um metatexto sobre as condições e as possibilidades da escrita de si, o que leva, inevitavelmente, à questão da responsabilidade. E aquele que profere eu, no interior do romance, utiliza-se bastante da ironia para embaralhar as instâncias: “Ainda que eu me contradiga em outro lugar desse texto e no que 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.” (2013, p. 172).

É uma ironia a última frase proferida na citação, mas uma ironia possível que se sustenta pela apropriação de outros gêneros, como o diário e a carta. Lísias trata o diário como o suporte da “sinceridade” da ex-mulher. O que ela diz ali é verdadeiro; logo, tudo que disse a ele é falso. De certo modo, esta é a conceituação de diário, que se constitui como a escrita que “acolhe” a sinceridade daquele que escreve, como o lugar de fala sobre si sem amarras. Metáforas como desnudamento, sinceridade absoluta, exposição da alma lhe são comumente associadas. Depositário das confissões mais íntimas, o diário estaria a salvo, portanto, da persuasão própria dos discursos que se dirigem ao outro. No entanto, é possível *violar* cada uma dessas afirmações acerca do diário. A frase dita pela ex-esposa, que aparece algumas vezes no romance, sugere outras propriedades do diário: “Ricardo, você descobriu a minha sombra.” (LÍSIAS, 2013, p. 88). O eu que fala no diário, como em qualquer escrita, é já um outro que constrói um “eu” – em última instância também ficcional, o que é totalmente ignorado por Lísias. Vem daí a violência dos enxertos no romance. Anunciado como a fala da ex-esposa, com um selo de autenticidade reiterado, o diário é fragmentado ao longo do livro, de modo que a cada novo trecho “publicado”, a cada recorte, seguido de cortes propositais, avulta a imagem de uma mulher ambiciosa, que tem uma visão muito dura sobre as pessoas com quem convive, dentre elas o marido e os amigos dele. Como diz o narrador, uma mulher que o traiu quando estavam casados há apenas 40 dias e escreveu isso em seu diário sem aparentar nenhum sentimento de culpa.

Assim, *Divórcio* é também um livro *contra* a mulher, e aí se insere na longa série literária que usurpa a sinceridade do feminino. A ex-esposa passa a ser a figura da dissimulação, do fingimento. É ela quem, diante de um corpo adormecido, nu, comete a injúria da escrita, destilando, na ausência do sujeito, o veneno que não tem coragem de espalhar quando ele está presente. O sujeito descarnado que fragmenta, seleciona as partes do diário da ex-esposa, expondo *seus* segredos inconfessáveis, não perdoa, se se tratasse de perdão, mas também não pode ser perdoado, na medida em que dobra o gesto da escrita do diário da ex-esposa. É também na escrita, pela escrita, que profere o inconfessável, que viola o segredo da intimidade. Por outro lado, tudo se passa *na* literatura. E, como já afirmou Jacques Derrida, (1993, p. 67), “[...] há na literatura, no segredo exemplar da literatura, uma chance de dizer tudo sem tocar no segredo.”

Sob esse prisma, a carta que compõe o fim do livro é autoexplicativa. É uma carta de amor risível, grotesca. Não escancara o segredo, porque não há segredo. Não é uma pessoa jurídica que responde à intim(id)ação da justiça; tampouco é um sujeito. É um simulacro do sujeito que ama e que atribui à escrita a cura desse amor e, por isso, reivindica o direito de escrever: “Você se dá ao direito de mentir sobre mim por todo lado, mas acha que pode impedir-me de escrever um texto de ficção. Sempre querendo tudo!” (LÍSIAS, 2013, p. 234).

Embora todo livro seja, de certa forma, endereçado à ex-mulher, há diversos procedimentos que embaralham esse endereçamento. A especificação do destino da carta, aparentemente, é mais evidente. Entre parênteses, o remetente performa a total responsabilidade sobre o que diz – “note como vou assinar tudo o que estou dizendo” (LÍSIAS, 2013, p. 234-23) –, o que não é bem verdade, pois o faz a partir de uma exigência de crença de ficcionalização, de modo que toda a culpa jogada nos gestos da ex-mulher somente funciona se pensarmos a carta como o gesto desesperado de um homem traído que tenta se recompor, mas que ainda não se livrou de toda a mágoa ocasionada pelos acontecimentos – “Entenda: nosso casamento acabou por culpa única e exclusiva sua. Deixe de ser torpe e mentirosa.” (LÍSIAS, 2013, p. 234). Produz-se, assim, um efeito de inverossimilhança, uma vez que uma carta encabeçada por um título e uma citação de Adorno não pode ser tão simplória no entendimento dos atos do outro. Isto é, a carta continua, com o intuito de reiterar, a cadeia de discursos legitimadores do ato de escrita do narrador-personagem. “Uma resposta ao caos: sobre o amor”, com a citação “O cisco em teu olho é a melhor lente de aumento”, de Adorno, nesse sentido, faz ecoar a performatividade própria desse gênero, de dirigir-se ao outro, muitas vezes, no intuito de convencê-lo de algo. Então, sob o aparente envio a um único destinatário, a ex-mulher, há pelo menos outro destinatário presumido: os leitores do livro.

Se pensarmos na fórmula controversa de Barthes (2003, p. 45), extraída do exercício de escrita do apaixonado Werther, de que “pensar em alguém” é “esquecê-lo ... e despertar muitas vezes desse esquecimento”, entendemos que a carta é destinada a mostrar que não há mais nada a dizer além dessas palavras finais e que, no entanto, enuncia esse vazio justamente a quem o provocou. O nada a dizer transforma-se em tudo ainda a dizer, nem que seja pela última vez. E algo mais perturba o epílogo, a última vez, pois uma das leis da carta é a espera da resposta. Ainda que essa resposta não ocorra, ainda que a carta não chegue nem mesmo ao seu destino, como é o risco de todo envio, “[...] como desejo, a carta de amor espera resposta: impõe implicitamente ao outro que responda, sem o que sua imagem se altera, torna-se outra.” (BARTHES, 2003, p. 47). Nesse sentido, tanto os fragmentos de diário quanto a carta fariam parte de um mesmo movimento; e nenhuma pureza poderia ser reivindicada, *esperada*.

Por fim, uma consequência importante dos enxertos autobiográficos no romance de Lísias está no fato de ele, mantendo a indecidibilidade, fazer uso dos

lances autobiográficos como uma experiência literária, como aquilo que coloca o ficcional em movimento, retirando a objetividade do discurso. O que deveria estar “fora” do discurso está “dentro”, seja no que se refere à composição do romance, seja ao que é dito neste. Ao relatar uma condição de perda a partir da figura do escalpelado, Lísias põe em jogo as relações entre corpo e *corpus*, texto e contexto. Ao jogar com o seu nome próprio, disseminando-o por seus textos, prefigura uma nova relação com a literatura. Seja no uso de um discurso entre gêneros, no limite de gêneros, seja com o tratamento dado aos gêneros de que se apossa, Lísias dramatiza a relação com a própria assinatura, de modo que essa relação serve para pôr a “questão”, pô-la em questão. Se a desconfiança, expressa não apenas neste texto, mas em muitos outros sobre o livro, normalmente, advém daquilo que parece transpor o que se espera da literatura, ele desafia a desconfiança por meio da soberba: “Acredito que a arte deva desafiar qualquer tipo de poder. *Divórcio* é a minha profissão de fé contra essas neoditaduras.” (LÍSIAS, 2013, p. 184).

Ao manter-me próxima ao romance, articulando o que podemos chamar de estratégias narrativas, busquei retomar, de certa forma, parte das *crenças* que se espalham no romance de Lísias de forma contraditória, ambígua e, por vezes, violenta. Há, nas escritas do eu que se espalham na produção brasileira contemporânea, muitas questões que, se não pedem para ser resolvidas, deixam incompleto o projeto de autores como Lísias. É, ainda, sob o espectro da morte que a literatura é pensada, e a frase “morro só mais uma vez”, estampada na contracapa do livro, traço branco em fundo preto, enfatiza o aspecto fantasmal de categorias como ficcionalidade e autonomia. O que está em jogo, e é isso que um livro como o de Lísias possibilita, é saber se o autor na contemporaneidade está morto no momento mesmo em que escreve, em que se deixa ler, ou se é preciso estabelecer novos parâmetros de leitura. O acontecimento da obra, de modo inesperado, intempestivo, como todo acontecimento, parece deixar em suspenso esta “morte”, por mais que, no seu interior, seja defendida de modo veemente, pois uma coisa é o que a obra “diz”, outra o que diz o autor, e mais outra o que diz a sua comunidade de leitores. E é possível afirmar, no que se refere a essa comunidade, que nada é menos seguro para os novos pressupostos de leitura do que a confirmação de desaparecimento do “eu” – em todos os seus possíveis lugares de existência.

MAGALHÃES, M. The scalped character: about Divorce from Ricardo Lísias. *Itinerários*, Araraquara, n. 40, p. 61-74, jan./jun., 2015.

■ **ABSTRACT:** *In the contemporary novel Divórcio, the author, the narrator and the protagonist are named Ricardo Lísias. And this nomination, applied to what is considered a distinctive instances of romance genre, is only the most noticeable aspect of the indetermination in the story. By using various text genres close to the biographical space, which Diana Klinger names as “autobiographic constellation”, such as diary, emails, pictures, notes and testimonies, what Lísias does is a reiteration of the deadlock. The purpose of this paper is to analyze those questions.*

■ **KEYWORDS:** *Contemporary novel. Autobiography. Ricardo Lísias.*

REFERÊNCIAS

ARFUCH, L. **O espaço biográfico:** dilemas da subjetividade contemporânea. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2010.

AZEVEDO, L. Ricardo Lísias: versões de autor. In: CHIARELLI, S.; DEALTRY, G.; VIDAL, P. **O futuro pelo retrovisor:** inquietudes da literatura brasileira contemporânea. São Paulo: Rocco, 2013. p. 83-109.

BARTHES, R. **S/Z.** Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

_____. **Fragmentos de um discurso amoroso.** Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: M. Fontes, 2003.

DE MAN, P. **O ponto de vista da cegueira:** ensaios sobre a retórica da crítica contemporânea. Tradução de Wlad Godzich. Lisboa: Augelus Novus & Cotovia, 1999.

DERRIDA, J. **Passions.** Paris: Galilée, 1993.

_____. Circonfession. In: BENNINGTON, G.; DERRIDA, J. **Derrida.** Paris: Seuil, 2008.

KACHANI, M. Ponto de partida para romance ‘Divórcio’ foi ‘pessoal e traumático’. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 3 ago. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/08/1320746-ponto-de-partida-para-romance-divorcio-foi-pessoal-e-traumatico.shtml>>. Acesso em: 9 ago. 2014.

KLINGER, D. **Escritas de si, escritas do outro:** o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

LÍSIAS, R. **O céu dos suicidas.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

_____. **Divórcio.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

RODRIGUES, M. F. Na ficção, as estribeiras perdidas do amor. **O Estadão**, São Paulo, 2 ago. 2013. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,na-ficcao-as-estribeiras-perdidas-do-amor,1059991>>. Acesso em: 9 ago. 2014.

Recebido em 31/10/2014

Aceito para publicação em 27/05/2015

