

Quando a justiça ganha d(a) (autoficção)

Willian Vieira¹

Resumo: Analisa-se aqui a relação entre processos judiciais e romances autoficcionalis: como a justiça torna-se tema e parte integrante da produção e recepção dessas obras. Afinal, as decisões judiciais vão de encontro ao postulado ensejado por autores como Christine Angot e Ricardo Lísias, sobre certo direito inalienável da literatura em pilhar a realidade sem mascarar tal processo. Lísias vai mesmo além: não só faz da Justiça tema como parte do efeito desta sobre a obra para transformá-lo em romance, tornando indissociáveis a vida que vira ficção da ficção que age na vida.

Palavras-chave: autoficção, justiça, romance, ética

When the justice wins the game against autofiction

Abstract: This article analyses how autofictional novels relate to lawsuits and how justice is placed not only as a subject but also as part of the production and reception of these works. Those decisions from the courts go against the very assumption of what autofiction authors like Christine Angot and Ricardo Lísias postulate: the indefeasible right to plunder biographies without disguise the process. Lísias goes even further, not only turning justice into a literary topic but also using lawsuits as part of its literary process, making life and fiction completely indistinguishable.

Keywords: autofiction, justice, lawsuits, novel, ethics

Antes de ser uma questão de direito autoral ou de reconhecimento artístico, por muito tempo a assinatura de um romance teve relação mais estreita com a esfera judicial, sobretudo em termos de responsabilidade penal. Hoje visto só como obra de arte, o livro, mesmo o que se convencionou hoje chamar de literatura, era tido como discurso qualquer, logo passível de ser punido. É assim que FOUCAULT (1969) analisa a famigerada “função-autor”, a que congrega sob um mesmo signo os discursos atribuídos a uma figura autoral, que poderia ser imputada judicialmente por seus escritos. Assim, houve, ao longo dos últimos séculos, entre o romance e os tribunais, uma relação no mínimo tensa – ainda que por motivos distintos.

Blasfêmia, lesa-majestade, moral e bons costumes, pornografia, proteção da infância, direito à privacidade – diversos foram os argumentos para impor limites, na justiça, à liberdade de criação da literatura. Na Europa, as tensões aumentaram a partir do século 19², quando o pêndulo judiciário passou a deixar de lado a moral e os bons costumes, valores coletivos, e focar no direito individual do sujeito civil. O que não significa menor atuação da justiça, que segue na posição de traçar os limites do que pode ou não a literatura, sobretudo em relação à realidade (concreta, digamos) de autores e leitores. E ela o tem o feito cada vez mais, sobretudo a partir do boom, desde os anos 70, da chamada autoficção³. Atual na França, tanto no espaço da produção literária como de sua crítica, o fenômeno tem levado, a cada dia e de forma específica, à crescente judicialização do literário. Ainda que escritores não sejam mais presos por suas obras, como afirma Tricoire¹¹, p. 8), “os motivos de processos têm se multiplicado e os procedimentos correccionais persistem contra os escritores”.

¹ Mestre em estudos culturais e doutorando em estudos literários em francês pela USP.

² 1882 é o ano em que Zola é processado por alguém que se reconheceu em seu romance. Esse seria um marco na história do contencioso literário na justiça, segundo LAVOCAT (2016, posição kindle 5731. A partir daqui, todas as citações devem ser entendidas como sendo a posição da versão eletrônica do livro no Kindle). Também o atesta o caso de Flaubert e *Madame Bovary*, dentre tantos outros.

³ Para alguns críticos, o uso de material biográfico e referencial deliberadamente posto de forma identificável no romance (sendo a justiça tematizada ou não) trata-se de um simples passo além do realismo. Discordo: o que faz a autoficção peculiar, e mesmo única, é sua indecidibilidade final, ainda que o caminho para vivenciar esteticamente o que eticamente seria duvidoso seja dado de antemão.

Christine Angot é o caso mais gritante do uso de materiais biográficos na ficção e por isso a analisamos detidamente. Mas outros tantos autores afeitos à prática se viram na obrigação de provar na justiça que não fizeram nada ilegal ao se apropriar de histórias de sua vida e da de seus próximos para escrever romances com referências rastreáveis. Como sugere Pierrat (2016)⁴, escritores “de natureza e qualidade muito desiguais, como Christine Angot, Françoise Chandernagor, Philippe Besson, Edouard Louis, Eric Reinhardt, Simon Liberati, Nicolas Fargues, Pierre Jourde, Marc Weitzmann, Christophe Donner, Mathieu Lindon, Lionel Duroy, Grégoire Delacourt – e a lista não é exaustiva – que estiveram no centro de processos, tenham esses sido perdidos ou ganhos, em primeira instância ou a recorrer”.

Explicito alguns casos. Patrick Poivre d’Arvor (PPA) foi processado por *Fragments d’une femme perdue* – sua ex-mulher, que se reconheceu na descrição detalhada da personagem Violette, processou-o e ganhou. Como prova, sua advogada levou à corte cartas e relatos de mensagens de celular, que haviam sido integralmente reproduzidas no romance. O tema da vingança, recorrente na autoficção, surge nas palavras da advogada: “Ce livre est l’instrument d’une vengeance d’une particulière et d’une rare perversité”⁵. Já Camille Laurens foi processada por seu ex-marido após a publicação de *L’amour, roman* (a autora ganhou a ação, apesar de sua relação amorosa com o ex-companheiro ter sido descrita em detalhes).

Lionel Duroy foi processado pelo filho graças a *Colères* e condenado a pagar multa ao próprio filho. Michel Houellebecq foi obrigado pela editora a alterar um nome na reedição de *Particules Elementares* (1998), o que, sugere LAVOCAT (2016), evitou questões judiciais. O mesmo não se deu no caso excêntrico de Edouard Louis, que descreveu sua história real de estupro em *Histoire de la violence* e foi processado pelo suposto estuprador por atentado à vida privada⁶.

Sem nos restringir à autoficção, nem mesmo à que tematiza procedimentos legais (da qual *Les petits*, de Angot, é só um exemplo), tal literatura, traz ainda um último lance de dados: é quando a ação da justiça surge não só como tema, mas vira parte integrante do romance, de sua feitura e recepção. Assim, essa literatura que explicita suas relações com a realidade, com a referência identificável e as biografias em jogo, joga também com a justiça, e, como veremos, toma-a como um dos atos concretos de um processo performático autoral, dentro e fora do texto.

É o caso de Ricardo Lísias em *Inquérito policial família Tobias*, romance (o texto, mas também toda a rede discursiva, paratextual, que o integra) que dá uma de volta a mais no parafuso do tema kafkiano da (in)justiça como *tópos* do literário, assim como do alcance da literatura como ato. Focarei nesses dois autores por essa razão: de Lísias a Angot, há uma espécie de percurso heurístico a se percorrer nas relações entre a justiça e a literatura contemporânea, o que me parece ser exatamente o último norte a ser flanqueado pela indefinição estatutária como projeto literário, cerne da autoficção – um campo divisado por autores diversos, sobretudo na França de Angot, mas concretizado de forma mais nítida e provocadora por Lísias.

⁴ Obtido em: <[www.lagbd.org/index.php/Faits_ou_fiction_%3F_L'%C3%A9crivain_devant_ces_juges_\(fr\)](http://www.lagbd.org/index.php/Faits_ou_fiction_%3F_L'%C3%A9crivain_devant_ces_juges_(fr))>. Acesso em 11/19/2016.

⁵ Obtido em: <prdchroniques.blog.lemonde.fr/2011/06/09/ppda-draps-froisses-lettres-imprimees-et-femme-blessee>. Acessado em 11/19/2016.

⁶ Obtido em: <http://www.lemonde.fr/police-justice/article/2016/03/18/edouard-louis-attaque-en-justice-par-son-violeur-presume_4885528_1653578.html>. Acesso em: 10/10/2016.

Quando analisava a obra de Angot em sua relação com a justiça – ela foi processada duas vezes por seus romances e, em ambas, perdeu a causa⁷ –, 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 e pelo público: cada um desses temas virou um livro seu. Essa transmutação de vida em ficção é, como se verá, um dos cerne 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” . 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, “longe de ser uma ‘zona de não-direito’, a ficção é o lugar de uma negociação constante desse equilíbrio” (Lavocat, (p. 5697) 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 autocentramento 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. Assim, 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.

Isso sem esquecer da variação do valor dado à intimidade e à moral pessoal em dada cultura e época⁸. Hoje, no Ocidente, a vida privada é mais protegida (e melhor definida), por exemplo, que há apenas um século (Lavocat, p. 5713)⁹. 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.

⁷ Para compreender a polêmica rapidamente, ver: <http://www.lexpress.fr/culture/livre/proces-christine-angot-a-t-elle-depasse-les-limites-de-l-autofiction_1234607.html>. Acesso em: 06/10/2016.

⁸ 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).

⁹ 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.

Para Tricoire (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, assumpção 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 ainda 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, 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 Leonore (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 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 ficcionalizou. 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 intercambiarem¹⁰. 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 “propose des scandales savamment orchestrés, s'exposant elle-même, son corps

¹⁰ Em *Les Petits*, no último parágrafo, a narradora se perguntará, tomada pela culpa, em primeira pessoa, se ter publicado *L'inceste* não teve impacto sobre a morte do pai. O pai nunca a processou.

et le plus intime, dans les livres comme sur les plateaux de télévision, à la recherche d'un succès médiatique de scandale". 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 Justiça, é plenamente verificável. Vide o trecho que abre o livro:

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 (ANGOT, 2011, p. 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

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 permissível¹⁴. O interessante é perceber que é a justiça, ao menos no caso da França, 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. 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, como evolui a narrativa, etc., 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 Hélène-Bidoit (o juiz, como leitor, pressupõe-nas indissociáveis) não pode se separar do interesse pessoal de Angot (p. 13), 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 (e traz uma definição do termo)¹⁵, como todos os envolvidos na produção do documento (advogados, assistentes sociais, psicólogos, vizinhos) puderam reconhecer Bidoit¹⁶.

O juiz afirma na sentença, apontando para o uso do itálico quando trechos do documento são reproduzidos 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” (p.14).

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

¹⁴ 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).

¹⁵ “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.

¹⁶ 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 intimes ainsi que cela a été précédemment relevé”.

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 prévia¹⁷. 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 ouvre. 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*¹⁸.

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 que 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 Sapiro¹⁹:

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).

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:

¹⁷ GRELL (2003) 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.

¹⁸ Obtido em: <http://www.lexpress.fr/culture/livre/proces-christine-angot-a-t-elle-depasse-les-limites-de-l-autofiction_1234607.html#iB4b22AKmqUW6RUU.99>.

¹⁹ 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.

Si on ne peu 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? (ANGOT. 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 identificava como autoficcionais, nos quais mesclava 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 teóricos²⁰. Angot criou um projeto literário centrado no sujeito com seu nome baseado num suposto dever de escrever a verdade, anunciado em 1998 com *Sujet Angot*:

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 (ANGOT, 1998, p. 32, grifos meus).

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 livros²¹, como parte de um contrato com a literatura.

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 (ANGOT, 1998, 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,

²⁰ Em *L'Usage de la vie* (1999, p. 21), livro pensado como teatro mas de cunho fortemente teórico, 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”.

²¹ 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” 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>. Acesso em: 10/10/2016.

experienciou, a despeito de outros seres, tomados “ao azar”²². 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 essência mesma 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, fugidio. 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 (ANGOT, 1998, p. 37, grifos meus).

Tal elemento complexifica o postulado: a autoficção não seria 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” (ANGOT, 1998, 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’ (1998, p. 39). Como numa “operação crítica”, o narrador, que é também “la personne de l'auteur”, delira narrativamente: ele não faz confissão, mas uma “crítica social dissimulada sob traços biográficos”. E isso não só nos moldes de Doubrovsky, sugere a autora. “É preciso achar um nome para essa autoficção”, 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:

²² 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'exactitude; 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.

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 afirma 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’ (JORDAN, 2012, 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 à 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 Morelloe Rodgers (2002), seus livros lhe renderam processos judiciais debatidos pela imprensa – é ela que permite a identificação definitiva, antevista apenas 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 voyeur²³. 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” (ANGOT, 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

²³ 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.

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 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, pela última vez, a 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?

Não tenho, obviamente, a resposta. Mas decidi “procurá-la” em Ricardo Lísias e seus dois últimos romances. Sem tentar incorrer no absurdo da comparação generalizante, proponho a aproximação dos caminhos percorridos por ambos até aqui. Lísias lembra Angot em vários aspectos, mas fixemo-nos em dois: sua relação com a justiça e a dependência interdiscursiva de seus romances com uma prática performática paratextual de cunho autoral, vista aqui como ato literário. Assim, podemos analisar como Lísias parece ter concretizado o que seria uma espécie de paroxismo da trajetória autoficcional de Angot, de sua prática e da teoria que a engendra (a ver, a defesa da autonomia do campo literário): provar que não há nenhum material sagrado demais na vida que não possa ser vertido em ficção.

Em *Divórcio* (2013), o narrador Ricardo Lísias encontra o diário da esposa, no qual ele figura de forma pouco lisonjeira, e decide se vingar, transformando-o em literatura. No livro, o leitor encontra todos os indícios para suspeitar de uma vingança na vida real: a homonímia, as referências históricas do autor no romance, além de trechos de um suposto diário e de uma intimação judicial que o narrador teria recebido do advogado da esposa – e que fazem parte de uma rede epitextual à sua disposição: além do paratexto genérico na capa (o livro é uma “autoficção”), os epitextos, como se verá, trazem a possibilidade de rastrear a suposta vítima. Tudo faz parte do jogo.

O romance em primeira pessoa, onde um narrador homônimo conta a história de seu divórcio traumático com uma jornalista, e que seria, segundo a contracapa, uma “reconstrução ficcional da memória” na qual “o autor ultrapassa os limites da autoficção e alcança um novo terreno, em que a literatura – a literatura combativa, desafiadora – tem a última palavra”, traz

uma série de procedimentos típicos da autoficção (além da homonímia, há referências à vida do autor, como livros anteriores, sua história de vida compartilhada em entrevistas, fotos, discursos que confundem autor e narrador, etc.), o que garante ao leitor uma fruição de estatuto indefinido, mas voltado a um discurso de verdade.

Como já escrevi em outro lugar²⁴, a engenharia discursiva em torno de *Divórcio* tem outro nível. Lísias preparou o terreno de forma exemplar. Fez circular por e-mail e via redes sociais um texto no qual expunha o que seria, segundo ele (autor) uma intimação extrajudicial enviada pelo advogado da ex-esposa com ameaças à publicação por parte dele de informações de um diário que teria sido escrito por ela e encontrado e copiado por ele, e que ganhou uma explicação sobre a feitura do livro, sua relação com o real, e mesmo uma espécie de libelo em favor da liberdade criativa e da literatura em si²⁵.

Pouco depois, publicou um conto na revista *piauí*, no qual escrevia sobre o diário e sobre ter começado a correr após o divórcio. Em seguida, publicou uma versão do que seria um primeiro capítulo do livro: fez cópias e distribuiu. A versão em *pdf* foi espalhada na internet. E publicou outro conto de teor similar na mesma revista, em caráter quase serial. Com a publicidade alcançada por essas etapas, 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. E, acrescento, a justiça que precisava ser feita pelas mãos do escritor, tema de *Divórcio*. Juntos, eles dão forma a 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 diário (real) pode ou não ser o mesmo cujos trechos existem no romance: seu estatuto textual fica suspenso, vagando entre o espaço da obra, o diálogo midiático, a interpelação judicial e o mundo real. O mesmo se dá com *Angot*, quando a autora assume que se baseou no relatório do serviço social para escrever seu romance. O efeito sobre o leitor é o de um acesso direto ao laboratório de escrita e à vida dos envolvidos em primeira mão. O efeito dessa rede textual é o de uma performance autoral inalienável, que permeia o romance e a voz atribuída ao narrador.

A voz que assume a performance seria, ‘ao mesmo tempo, sujeito e objeto de uma atitude que define a escritura como passagem do olhar ao espetáculo’ (BLANCKEMAN, 2000, p. 91). Penso que desse ato performático surge uma poética nova, calcada na própria licença de escrever sobre o interdito, que estabelece um diálogo engajado entre quem escreve e quem lê. Pois “a autoficção só faz sentido se lida como show, como espetáculo, ou como gesto” (KLINGER, 2007, p. 26). Acrescento à dimensão de performance a de jogo: a autoficção é efetiva e atrai o leitor, alcançando uma dimensão literária específica, se é capaz de convocá-lo a um enfrentamento, lúdico e ético – jogo que suspende as certezas sobre o próprio registro de leitura.

²⁴ Ver artigo aceito para publicação pela revista *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, no qual foco na noção de pacto de leitura e estatuto ficcional: Pacto com o diabo: “Divórcio, de Ricardo Lísias, como manual para compreender a autoficção contemporânea”.

²⁵ Na circular, Lísias compara seu trabalho a uma artista cuja obra é abertamente autoficcional, Sophie Calle. “Como obra exemplar de recriação artística com o objetivo de reelaborar uma dor afetiva, cito o brilhante trabalho de Sophie Calle, no Brasil chamado *Cuide de você*. Após receber uma carta infame do então namorado, ela montou uma exposição com a refacção, por dezenas de mulheres, do texto. Não tenho notícia de que teria recaído sobre ela alguma ameaça de processo jurídico”.

Além do pacto de leitura e do estatuto do texto, há a criação de uma persona discursiva que extrapola o limite do livro, numa “superposição de quatro instâncias: o personagem, o narrador, o autor e o autocomentador, entre os quais se introduz sempre um pouco de jogo sabiamente orquestrado” (BURGELIN, 2011, p. 64). Esse autocomentador transforma a indefinição estatutária estabelecida pelo pacto ambíguo em jogo ético-estético, ao comentar a obra e a literatura na qual se insere dentro e fora do romance²⁶. Dentro, no romance, Ricardo Lísias, o narrador, com ares de libelo ético e estético sobre a vida e a arte, diz:

Vou dar um exemplo: e a minha liberdade, 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 (LÍSIAS, 2013, p. 184).

“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 autonomia intocável da arte. Ou seja, há aqui a mesma defesa de Angot, de que a autoficção ultrapassa o narcisismo de que é acusada para atacar qualquer formalismo ou censura. O comentário sobre a literatura que pilha a realidade em busca de uma vingança que recoloque uma instância ética à vida torna-se, além de uma técnica com impactante efeito estético, uma defesa do livro²⁷.

E o que dizer do trecho seguinte do romance:

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 (LÍSIAS, 2013, p. 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, como se vê no trecho a seguir, já não é mais possível separar artificialmente o que, durante mais de 200 páginas, caminhou indissociável. Um leitor interessado no percurso de produção midiaticizada do livro poderia inclusive pensar que a intimação judicial publicizada por Lísias no escopo de seu libelo em defesa da liberdade de expressão cumpriu apenas uma parte do processo: se houvesse, de fato, um processo instaurado a partir da denúncia da ex-esposa, Lísias teria o palco que Angot teve duas vezes. E, como logo se verá, em *Inquérito*, faria dele uso ficcional. Infelizmente (para o debate), o processo nunca se deu.

Em tempos em que a literatura parece não carecer de manifestos, muitos são os autores que, como afirma Blanckeman (2012, p. 29), recolocam as distinções entre romance, autobiografia e ensaio, fazendo “do texto sua própria teoria”. Daí o passo seguinte: a autoficção, como

²⁶ O procedimento, como vimos anteriormente, é em tudo semelhante ao de Angot.

²⁷ Defesa que, como se viu, é feita 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).

atestam os romances de Lísias e Angot, do ponto de vista da enunciação, encontra-se no entrecruzamento de três discursos: o autoral, o crítico-acadêmico e o midiático. Assim, a autodefesa do literário está, como se viu, dentro e também fora da obra²⁸. Está ainda no ensaio, no trabalho acadêmico, seio dos pares que o criticarão em termos de limites do campo²⁹.

E está, sobretudo, em um tipo bem específico de epitexto: textos assinados pelo autor enquanto autor consciente do estatuto de suas palavras. É o caso da circular que, como dissemos, Lísias publicou na internet, com o nome de “sobre a arte e o amor” e que além de diversos pontos que servem para trazer o leitor para o biográfico, afastando-se do ficcional (documentos legais como a notificação com o nome da ex-mulher, etc.), traz uma espécie de libelo em prol da liberdade criativa, verdadeira defesa da literatura. Respondendo, dessa vez, ao advogado da ex-mulher, escreve:

O senhor diz que a nota de que o texto *Meus três Marcelos* é ficcional não convence. Ou seja, o senhor afirma que *Meus três Marcelos* não é ficção... Pois eu discordo: é ficção! O ônus de mostrar que o texto não seria criação minha é de quem o identifica assim. Portanto, parece-me mais razoável o senhor provar que meu texto não é ficção. Se o senhor afirma que fiz apenas algumas “pretensas modificações” no que seria hipoteticamente o tal diário da minha ex-mulher, o ideal teria sido apresentar o cotejo (p.3).

Na sequência, fazendo referência a outro ensaio seu (2010), diz que seu conto tornou-se “um ato contra todo tipo de censura”. Seu foco é a liberdade:

Já escrevi em outro lugar que um dos meus objetivos como escritor é manifestar-me publicamente, justificando em termos ficcionais minhas crenças políticas. A partir de agora a publicação do meu conto se torna também um ato contra todo tipo de censura ou intimidação do trabalho artístico. Seria covarde aceitar algo que agride não apenas a minha atividade de escritor, mas inclusive tudo o que enxergo como profundamente decisivo para a dignidade humana: a liberdade (p.8).

É quando Lísias assina seu atestado de mártir. A censura, diz, dá ensejo à ditadura. O lugar de criticar a literatura, portanto, não é o tribunal, mas a imprensa e a academia, além, sobretudo, da recepção: seus juízes devem ser seus leitores:

²⁸ Na imprensa, por exemplo. “A maneira com que qualquer leitor interpreta o meu livro é de responsabilidade dele próprio”. A frase é a resposta de Lísias à pergunta feita em entrevista à época do lançamento de *Divórcio*. O jornalista polemizava a relação entre realidade e ficção que já permeava a feitura do livro segundo sua própria divulgação. 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>>.

²⁹ “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.

Também devo dizer que há algo de muito grave quando aparece a ameaça de que um trabalho artístico seja levado aos tribunais. Em uma sociedade na medida do possível saudável, quem deve julgá-lo são os críticos, os outros artistas, a parte consequente da imprensa e os leitores. Se um único artista sofre o risco de ser calado, já sabemos do resto: cem ou mil outros seres humanos estarão sendo torturados (p.9).

Dessa forma, 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*. O que sobressaiu desse complexo sistema pluridiscursivo e multimidiático, dessa teia de narrativas que apontam para a assinatura do sujeito que diz eu, é, em suma, a defesa de um certo modo de fazer literatura, no qual imprensa, mercado editorial, academia e literatura (e quiçá até a justiça) têm lugar essencial.

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 cerado, secreto ou proibido para aceder, finalmente, ao romper as resistências, ao espaço velado do indizível”, diz Alberca (p. 80). E a literatura confunde-se, deliberadamente, com sua história, sua deontologia e a teoria literária. 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.

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 estaria no nível do factual, do verificável, mas também no nível narrativo, ficcional, na maneira de conduzir a narrativa. Lísias escreve um libelo contra a falta de ética da ex-mulher jornalista, e logo do jornalismo e do mundo que o cerca. A ética, na narrativa erodida por parte da mulher, termina de ser esfacelada pela voz do narrador: não há de sobrar nada além de literatura.

É quando chegamos ao exemplo mais perfeito de como a performance é central no projeto literário do autor e de como a provocação estatutária é central para essa performance – e como a ação da justiça servirá para potencializar ambas e apontar para o horizonte final de tal projeto: a liberdade irrestrita da escrita literária: no caso, o último livro de Lísias, *Inquérito Policial: Família Tobias* (2016).

Segundo a editora Lote 42, que publicou o livro, a história por trás da publicação é a que segue. Em 2014, Lísias começou a escrever uma série de cinco e-books chamada *Delegado Tobias* (editora e-Galáxia), sobre um escritor chamado Ricardo Lísias, investigado pela polícia, que trazia colagens, documentos e inclusive trechos de manifestação participativa dos leitores. No último dos cinco e-books, Lísias (2014) forja documentos com formatação aparentemente real do mundo judiciário para sua história. Em um trecho desses documentos, o personagem do delegado Tobias ordena a imediata suspensão das vendas do e-book, assim como a “proibição do uso da palavra ‘autoficção’”. Pouco depois, Lísias recebeu uma intimação para depor. Segundo o site da editora Lote 42, que o publicou depois:

Um grupo de pessoas que, por questões processuais permanecem anônimas, recortou da narrativa apenas a parte dos documentos jurídicos (diagramados

como decisões judiciais, mas sem o número de processo) e os apresentou à Procuradoria Geral da República, fazendo uma denúncia por falsificação, sem no entanto dizer que se tratava de uma obra literária. Durante as investigações, os procuradores também não notaram que se tratava de um documento no interior de um texto e solicitou então à Polícia Federal a abertura de um inquérito. O crime, previsto no artigo 297 do Código Penal, prevê pena de prisão de até seis anos e multa. O caso gerou enorme repercussão. Lísias é investigado no IPL (inquérito policial) número 0069/2015-1 (grifos meus)³⁰.

Durante o andamento do inquérito, os leitores (que já podiam comentar os *e-books* e ver-se como parte da obra) acompanhavam o desenrolar das investigações, já que o autor os mantinha informados pelo Facebook e a editora o fazia em seu site, explicitando a confusão entre dois campos de experiência distintos: a arte e a justiça. Em 6 de abril, o Ministério Público Federal pediu o arquivamento do inquérito. “Não se deve confundir falsificação com ficção”, afirmou o procurador Márcio Araújo no pedido³¹. “Também não se pode exigir que o meio escrito, o livro, não possa extrapolar seu papel com o uso de recursos diversos, sejam quais forem” (idem).

A denúncia (anônima) caiu como uma luva no projeto literário de Lísias. O que o autor fez com tal situação? O que se esperaria de um escritor preocupado com um projeto literário que não apenas borre as fronteiras discursivas entre real e ficcional como em tragar com sua máquina centrífuga de escrita todo discurso a respeito de si e de sua escrita: absorveu a história, incluindo os documentos legais, transformando-a em um romance que parodia a justiça que censura a literatura dita autoficcional³². 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, ou *booktrailer*, em que era agredido e anunciava que o livro era “apenas um livro”³³, além de atuar ele mesmo como o personagem Ricardo Lísias em uma peça (“Vou, com Meu Advogado, Depor sobre o Delegado Tobias”), no mesmo período. Na peça, exibiu-se um documento real, no caso a decisão do MP de encerrar o caso, em abril.

Assim, Lísias transferiu para a (auto)ficção o debate real que se dá em torno de sua literatura: as acusações de difamação por parte da crítica em relação a *Divórcio*, nesse caso, ganharam por meio do *tópos* da censura (policial, de início, e logo judicial) sua metáfora lapidada³⁴ e assim uma defesa contundente da autonomia da literatura em escolher seus temas, métodos e limites, estéticos, éticos e mesmo legais. A partir daí fica claro como a justiça tornou-se não só um tema crucial para um projeto autoficcional como o de Lísias, mas também uma entrada heurística nesse movediço terreno entre realidade e ficção, a partir da qual o autor consegue

³⁰ Obtido em: <<http://lote42.com.br/inqueritopolicial/inqu%C3%A9rito-policial--delegado-tobias.html>>. Acesso em : 15 de agosto de 2016.

³¹ Obtido em: <<http://epoca.globo.com/vida/noticia/2016/05/acusado-de-falsificar-documento-autor-transforma-sua-historia-em-livro-e-peca-teatral.html>>.

³² Dessa vez no formato físico de inquérito policial, uma pasta azul em forma de fichário repleta de “documentos” com brasão oficial, em cores e tamanhos diversos, cartas, e-mails, etiquetas, notícias, despachos, uma árvore genealógica dos Tobias e até a transcrição de conversas no WhatsApp.

³³ “É um texto de ficção [...]. Meu, é literatura policial, eu inventei tudo, não é verdade!”. Ver em: <<https://www.youtube.com/watch?v=L61CySvt4xc>>.

³⁴ Até a folha de rosto do livro, com os detalhes dos direitos autorais, data de publicação, gráfica responsável, etc., vem encimadas pelo Brasão de Armas do Brasil, símbolo oficial do serviço público do país, levemente alterado com a retirada dos termos escritos.

projetar seu eu, sua voz, no campo da literatura enquanto prática e enquanto discurso, e não apenas enquanto produto cultural, texto a ser lido e devolvido à estante.

O caso mostra ainda como essa máquina de digerir fatos e narrativas e transformá-los numa ficção deliberadamente mal-digerida, que permite ainda vislumbrar nas entranhas abertas no ato da escrita a genealogia dos seus retalhos, não pode ser parada nunca uma vez posta em marcha. Christine Angot poderia ter ficcionalizado seus julgamentos e não o fez. Quem sabe ainda o faça. Ao menos em termos de vendas, provavelmente seria um sucesso. Lísias não foi processado (assim como não o fora em *Divórcio*, mas quase). Instado, porém, a prestar depoimento, a partir desse primeiro passo, ainda policial (o inquérito), em um possível processo a impor limites à sua obra, fez dele um romance.

Tanto Angot quanto Lísias utilizaram em sua literatura autoficcional os mesmos procedimentos: a criação de uma farta rede epitextual autorreferencial balizada por uma ação performática de caráter autoral – produzindo discursos com a marca do eu, a assinatura de uma entidade autoral que está além do autor do romance – romance esse que muitas vezes reflete as tensões dessa rede discursiva e a entrega para o deleite ético-estético do leitor. E ambos fazem da defesa da autonomia da literatura em termos de liberdade de exprimir seja qual for a verdade biográfica em questão (sobretudo, frente à ação limitadora da justiça) seu horizonte mais distante.

Por último, cabe refletir sobre como essa defesa da própria prática de escrita converte-se não apenas em mais escrita e numa recepção crítica favorável a essa prática, como na definição de um novo ethos da produção literária. Não só um ethos democrático, como pensa Sapiro (2008) a partir do caso de Flaubert, processado por não haver “julgado” Ema Bovary³⁵, mas um ethos centrado na defesa de certo neorrealismo do conteúdo: ou seja, o real deve ser dito, não representado, como diz Angot – ethos laceado por uma teoria ético-moral que desafia a justiça e as vidas em curso com base em uma concepção neorromântica de liberdade e autonomia³⁶.

Na autoficção, retoma-se essa noção novecentista da autonomia completa do fazer literário em nome da arte, mas dá-se um passo adiante: essa arte se arvora o direito não apenas de oferecer uma “representação do mal”, como faziam os realistas como Flaubert e os românticos como Baudelaire – como esse mal é ocasionado pelo próprio fazer literário, oferecido como provocação deliberada às instituições (mesmo o judiciário) e, não só à moral, típica dos bons costumes, mas à ética, que sustenta o direito à intimidade e à privacidade. Um mal necessário, digamos, está subentendido nas entrelinhas, não apenas dos romances analisados (*Les petits*, *Divórcio*) como dos epitextos (críticos, teóricos, mesmo jurídicos) que os envolvem umbilicalmente.

Lísias, porém, deu um passo além em relação a Angot, assim como a Duroy, Laurens e outros autores citados por terem sido processados por pessoas reais que se viram pilhadas em sua biografia e prejudicadas em suas vidas. O autor simplesmente tragou quem julgava sua arte

³⁵ No caso, por não haver submetido sua trama e seus personagens a uma narração moralizante.

³⁶ Para o romantismo, escreve Sapiro (2013, p. 7), “l’artiste est considéré comme un être d’exception qui échappe aux lois communes”. Seu ethos é o da boemia, da excentricidade e de um lugar de exceção onde tudo pode em nome da arte. Os românticos simplesmente acreditavam que o artista não poderia, ontologicamente, defrontar-se com quaisquer limites. Como diria Baudelaire (apud SAPIRO, p. 10): “Une véritable œuvre d’art n’a pas besoin de réquisitoire, écrit Baudelaire à propos de *Madame Bovary*. La logique de l’œuvre suffit à toutes les postulations de la morale, et c’est au lecteur à tirer les conclusions de la conclusion”. Mais ou menos o que Lísias dizia em sua entrevista.

para dentro do romance. Poderíamos enxergar nesse ato (que desenha-se em *Divórcio* e ganha corpo em *Inquérito*) um passo rumo à completa naturalização (legal e ético-moral) do uso da vida pela arte. Não só a justiça já não dá conta de oferecer qualquer contrapeso à literatura como ato³⁷: ela própria torna-se parte do projeto literário, trazida para dentro de uma espécie de máquina centrífuga de pilhagem biográfica que não pararia jamais e que, por seu turno, expele sua potência absoluta como literatura. Como bem sugere Sapiro:

... la fiction comme l'autofiction continuent, avec plus ou moins de bonheur, à explorer les frontières du dicible en régime démocratique, ainsi que de dévoiler les ressorts cachés de l'action humaine et les tensions entre individu et société (2013, p. 27).

A autoficção como um todo se nutre dessas explorações dos limites do dizível e das tensões advindas desse embate entre forças censoras/limitadoras e a liberdade de criação/autonomia da arte. O curioso, antes, seria concluir que é na justiça que os limites ontológicos do que é ficção ou realidade e os limites epistemológicos e mesmo deontológicos do que a dita autoficção pode fazer estão sendo aos poucos colocados. O juiz se traveste de crítico-leitor para decidir, com base em sua recepção e em alguma noção de senso comum balizada pelo código penal (não tão distante das noções de moral e ética), para decidir a recepção média do cidadão.

Em seu pequeno tratado da liberdade de criação, Tricoire conclui que, a despeito do (importante) debate sobre o papel da literatura na sociedade, não se pode esquecer que suscitar o debate é a única coisa que se pode demandar de um romance (p. 283). Uma literatura como a de Angot e Lísias parece focar nisso e ir mesmo além: o horizonte desse espaço literário é justamente o debate, ou melhor, o embate com as regras postas sobre tudo o que envolve e protege a biografia, a vida real, do poder imaginativo da ficção – e não qualquer ficção, mas aquela que ostenta em sua referencialidade os signos dessa investida heurística e faz do impacto real de uma provocação ontológica (como vimos, até na justiça) novo material literário.

Mais ainda que Angot, que até agora se contentou em pilhar as biografias atreladas à sua, Lísias parece querer ser uma versão quixotesca do típico narrador kafkiano: quer provocar o sistema em sua essência, sentir o peso repressor do estado, da sociedade, da moral e da lei e verter tal martírio em literatura. De certa forma, pode-se concluir que *Inquérito*, a despeito de sua qualidade romanesca, enseja a tentativa de arrancar da justiça o direito de julgar a literatura, devolvendo ao leitor (no que seria um posicionamento estético entre fenomenológico e neokantiano) o poder do julgamento final.

Referências

ANGOT, Christine. «Acte biographique»: IN: FOREST, Philippe (dir.), *Je & Moi*, Nrf, n°598, octobre 2011, p.33.

_____. *Les petits*. Paris: Flammarion, 2011.

_____. *Usage de la vie*. Paris: Fayard, 1998.

³⁷ A esse respeito, sobretudo no que concerne à noção de “responsabilidade” do escritor como cidadão e como artista, frente à sociedade e frente à sua arte, ver Gisèle Sapiro, *La responsabilité de l'écrivain*. Littérature, droit et morale en France XIXe-XXIe siècles, Paris, Seuil, 2011.

- _____. *Sujet Angot*. Paris: Fayard, 1998.
- _____. Entrevista concedida a Jean-Michel Devésa. Consultado em 12 de abril de 2015. Em: <<http://digitalrev.web.id/watch-9AQEBfhXvA8.html>>.
- _____. *Quitter la ville*. Paris: Stock, 2000.
- _____. *L'Inceste*. Paris: Stock, 1999.
- BARTHES, Roland. “Encore le corps” , dans *Œuvres complètes*, tome V, Seuil, Paris 2002.
- BLANCKEMAN, Bruno. *Les Fictions singulières: étude sur le roman français contemporain*. Paris: Prétexte Éditeur, 2002.
- _____. *Les Récits indécidables*: Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard. Lille: Presses Universitaires du Septentrion, 2000.
- BURGELIN, Claude; GRELL, Isabelle. *Autofiction(s)*, actes du colloque de Cerisy-la-Salle. Lyon: PUL, 2010.
- CAÏRA, Olivier. *Roman au jeu d'échecs*. Paris, Editions de l'EHESS, 2011.
- FORCOLIN, Francesca. *Sujet(s)*. Pour une lecture de l'œuvre de Christine Angot. Tese de doutorado, sob orientação de M. Philippe Forest et Mme Gabriella Bosco, Université de Turin e Université de Nantes, 2012.
- FOUCAULT, Michel. “Qu'est-ce qu'un auteur ?” [1969], dans *Dits et écrits*, t. I : 1954-1988, Paris, Gallimard, 1994, p. 789-820.
- GASPARINI, Philippe. *Autofiction – Une aventure du langage*. Paris: Seuil, Poétique, 2008.
- JORDAN, Shirley. “Autofiction, Ethics and Consent: Christine Angot's Les Petits”. *Revue Critique de Ficción Française Contemporaine* vol. 4, 2012.
- GRELL, Isabelle. “Autofiction et autocensure: instrument d'autocensure”. IN: *Art Press*, Hors-série “Censure” 2003
- GUICHARD, Thierry. “En littérature, la morale n'existe pas”. IN: *Le Matricule des Anges*, n°21, nov-déc 1997, p.20.
- HIDALGO, Luciana. “Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas”. *Alea*. Rio de Janeiro, vol. 15, n. 1, p. 218-231, jan. – jun. 2013.
- JEANNELLE, Jean-Louis. “Le procès de l'autofiction”. IN: *Études*, 2013/9 (Tome 419)
- KLINGER, Diana E. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.
- LAVOCAT, Françoise. *Fait et fiction*. Pour une frontière. Paris: Seuil, Collection Poétique, 2016.
- LÍSIAS, Ricardo. *Delegado Tobias 5 – Os documentos do inquérito*. e-galáxia, 2014.
- _____. *Divórcio*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2013.
- _____. *Inquérito policial família Tobias*. São Paulo: Lote42, 2016.
- _____. “Fisiologia da solidão”. Em: *Granta em português/6*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2010.
- MALINOVSKÁ, Zuzana. *Puissances du Romanesque*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires BlaisePascal, 2010.

MORELLO, Nathalie e RODGERS, Catherine (orgs.), “Introduction” , dans *Nouvelles écrivaines, nouvelles voix ?*, Faux Titre 230, Rodopi, New York, 2002.

PIERRAT, Emanuel. “Faits ou fiction? L’écrivain devant ces juges”. IN: *Grande Bibliothèque du Droit, le droit partagé*. 28 mars 2016.

SAPIRO, Gisèle. *La responsabilité de l’écrivain*. Littérature, droit et morale en France XIXe-XXe siècles, Paris, Seuil, 2011.

_____. “La responsabilité pénale de l’écrivain au prisme des procès littéraires” (France, XIX^e-XX^e siècles). IN: *Histoire de la justice*, 2013/1 (N^o 23).

_____. “De la responsabilité pénale à l’éthique de responsabilitéLe cas des écrivains”. IN: *Revue française de science politique*, 2008/6 (Vol. 58).

_____. “Droits et devoirs de la fiction littéraire en régime démocratique: du réalisme à l’auto-fiction”. IN: *Revue critique de fiction française contemporaine*. N. 6, 2013.

TRICOIRE, Agnès. *Petit traité de la liberté de création*. Paris: La Découverte, 2011 (versão Kindle).

Recebido em: 24/09/2016

Aceito em: 16/11/2016

Referência eletrônica: VIEIRA, Willian. Quando a justiça ganha d(a) (autoficção). *Criação & Crítica*, n. 17, p. 146-166, dez. 2016. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: dd mmm. aaaa.