



## De quem é a culpa? Os narradores suspeitos de *Divórcio e Dom Casmurro*

### *Who is the guilty? Suspicious narrators in Divórcio and Dom Casmurro*

Haroldo Ceravolo Sereza

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil

hsereza@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-5738-8398>

**Resumo:** Em *Divórcio*, romance do escritor Ricardo Lísias, após uma separação dolorosa, o narrador, em primeira pessoa, dá início a um processo de desconstrução da imagem da mulher a partir de fragmentos, cada vez menores, de um diário íntimo que ele encontra por acaso. Para ele, tal diário é uma prova indiscutível de que ela o traiu e da falta de ética também profissional da sua companheira, uma jornalista. A história segue, desse modo, uma trama muito semelhante à de Bentinho e Capitu em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, mas seus instrumentos de deslegitimação da companheira acompanham questões e formas pertinentes aos novos tempos.

**Palavras-chave:** literatura brasileira; Machado de Assis; Ricardo Lísias; literatura comparada.

**Abstract:** In *Divórcio* (Divorce), a novel by Ricardo Lísias, the first-person narrator begins, after a very painful separation, a process of deconstructing his wife's image using small fragments of a diary left by her that he read by chance. The diary, he claims, is an evidence of her betrayal and of her unethical professional behavior as journalist. This jealous narrator reminds other character of a well known Brazilian novel, Bentinho, from *Dom Casmurro*, by Machado de Assis. In his book, Lísias rethinks Machado's novel and uses new questions and literally instruments to tell his history of adultery, passion and betrayal.

**Keywords:** Brazilian literature; Machado de Assis; Ricardo Lísias; comparative literature

“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”, escreveu Ricardo Lísias, o autor, ao jornal *Folha de S. Paulo*

para responder a questões sobre seu romance *Divórcio*. “Na literatura contemporânea universal, isso é ponto pacífico. Hoje, J.M. Coetzee, Michel Houellebecq e E. Carrère deram outros passos nesse sentido, mostrando que não pode haver uma confusão entre autor e narrador, mesmo que o narrador tenha o nome do autor” (KACHANI, 2013).

O trecho de *Divórcio* é, na realidade, bastante simples: um escritor encontra um diário da mulher com quem havia se casado quatro meses antes. No diário, ela, jornalista de um veículo importante da cidade de São Paulo, expressa algumas opiniões bastante negativas sobre o marido e, também, relata relações extraconjugais que resultaram em informações privilegiadas na cobertura do Festival de Cinema de Cannes. Esse diário é recebido como um grande golpe pelo escritor, que busca, a partir de então, reconstruir-se. Os capítulos são divididos de acordo com os quilômetros da São Silvestre, a corrida de rua que ocorre todos os anos, no dia 31 de dezembro, em São Paulo. Uma das formas que o escritor/personagem, chamado Ricardo Lísias, assim como o autor, encontra para essa reconstrução é justamente preparar-se para a corrida que encerra o ano.

O romance foi escrito, pelo menos parcialmente, e lido, em grande medida, numa chave bastante popular no final do século XIX e início do século XX, a do *roman à clef*. Além dessa chave, um outro recurso conceitual foi amplamente mencionado pelos críticos da imprensa e da universidade para discutir *Divórcio*, a autoficção. Relativamente recente, surgido nos anos 1970, o termo autoficção passou a circular mais fortemente no Brasil fora dos meios acadêmicos especialmente nos anos 2000 e 2010.

Apenas para ilustrar a difusão do *roman à clef* pelo mundo a partir da experiência europeia do século XIX, podemos lembrar do livro *A conquista* (1899), de Coelho Neto, em que os personagens Anselmo Ribas, Otávio Bivar, Luiz Moraes e Ruy Vaz podem ser identificados claramente pelo leitor mais bem informado como representações do próprio Coelho Neto, de Olavo Bilac, Luiz Murat e Aluísio Azevedo, respectivamente, entre outros protagonistas da vida letrada do Rio de Janeiro da época; indo além, e vamos tanto quanto podemos, encontramos um ensaio publicado em 2013 por Miyuki Terashima-Fukuda. No ensaio, a autora trata da releitura que romancistas japoneses do início do século XX (1900-1920) fizeram da obra de Émile Zola, rejeitando as características mais sociológicas do romance naturalista e encontrando uma “estranha convergência” entre objetividade e subjetividade. Conta a

crítica que escritores como Shimazaki Tôson (*La transgression*, 1906) e Tayama Katai (*Futon*, 1907) criaram narrativas que combinam um discurso em primeira pessoa, autobiográfico, com o *roman à clef*:

Esses textos narram, de maneira geral, uma intensa crise vivida por um autor-narrador que evoca seus problemas familiares e seus fracassos pessoais. Essa onda marca igualmente o surgimento de um tipo específico de protagonista: o escritor profissional, casado, decepcionado e pessimista. A distância entre o autor e os protagonistas é muito pequena, pouco nuançada. Os romances ilustram os problemas familiares que são a traição, o ciúme, o segredo entre o casal, em suma, os temas recorrentes do romance francês do século XIX (TERASHIMA-FUKUDA, 2013, p. 293, tradução nossa).

Ou seja, num certo ponto de vista, é possível dizer que *Divórcio* está ligado profundamente a temas tradicionais do romance – traição, ciúme, segredos – ao mesmo tempo que conquistou grande publicidade por meio de um pacto de leitura especial, o do *roman à clef*. Esse pacto desafia os leitores a buscarem identidades de conhecidos e figuras públicas nas personagens da obra, colocando em debate permanente, durante a leitura individual e nas trocas sobre o livro, detalhes polêmicos, fofocas e conversas de bar e alcova. Assim como o jornalismo cotidiano, o *roman à clef* é uma forma que sugere a leitura e o debate coletivos, com intensa vida social. Dessa forma, o livro não se dirige prioritariamente a leitores individuais, mas a uma comunidade de leitores previamente informados sobre alguns detalhes do que é narrado. Embora não nomeie as principais personagens que participam da trama de *Divórcio*, a ex-mulher, o dono do jornal, o ex-secretário de cultura e o cineasta do júri de Cannes – entre outros – são passíveis de identificação, nem sempre precisa, por um grupo grande de pessoas envolvidas no debate intelectual e artístico do país, especialmente da cidade de São Paulo. Apenas como exemplo, em se tratando de uma personagem que aparece algumas vezes, mas sobre a qual não há nada de realmente especial, é praticamente impossível não enxergar na figura do “dono do jornal” uma inspiração direta de Otavio Frias Filho, da *Folha de S. Paulo*, à época da publicação do romance a única figura pública cujo nome era frequentemente associado a esses termos. Evidentemente, Lísias adiciona fortes elementos ficcionais ao sugerir tais associações entre personagens

e figuras públicas, mas o referencial factual garante a sensibilização desse grupo “bem informado” de leitores.

Há que se registrar que duas das melhores resenhas que o livro de Lísias recebeu minimizam a importância do recurso para a leitura estética da obra: Fábio de Souza Andrade diz que,

para além das frágeis tentativas de lê-los [*Divórcio* e *O céu dos suicidas*, obra anterior de Lísias] escarafunchando os detalhes que pudessem trair a possível identidade da gente de carne e osso por sob as personagens da trama (o que, sem entrar em considerações morais sobre os limites da arte, é compreensível do ponto de vista psicológico, mas sem repercussões sobre o valor estético, apenas na família e no círculo próximo de todo escritor, mesmo dos mais etéreos), ambos valem pela reconstituição metódica e crua das etapas da convalescença de criaturas subitamente desprovidas de couraça, como somos todos quando na muda (ANDRADE, 2013);

já Pedro Meira Monteiro acredita que “ler este ou qualquer outro livro de Ricardo Lísias como um *roman à clef* é uma forma de não compreender o alcance de sua literatura”, cuja força estaria “na maneira como aproxima o dado real da trama ficcional, sem no entanto deixar que eles se toquem, mesmo quando eles sejam supostamente coincidentes; sem deixar, enfim, que o círculo que dá ao livro seu caráter de ficção se rompa totalmente”. (MONTEIRO, 2013, p. 162).

Ainda que não priorizada pelo autor em suas falas públicas e minimizada pelos leitores especialistas, essa característica permitiu que, mesmo antes de seu lançamento, após versões preliminares de capítulos do romance serem publicados na revista *Piauí* (edições 62 e 65) na forma de contos, houvesse uma grande agitação sobre a obra. Esses textos provocaram uma curiosidade excepcional sobre o caso, com informações sobre o divórcio do escritor e de sua ex-esposa sendo discutidas a partir da leitura total ou parcial dos textos em circulação, com uma expectativa enorme pela chegada do romance,<sup>1</sup> o que certamente contribuiu para que o livro fosse, do ponto

---

<sup>1</sup> Num debate sobre jornalismo cultural promovido pela oposição sindical à direção do Sindicato dos Jornalistas Profissionais de São Paulo, em 13 de maio de 2014, um dos debatedores mencionou o romance para ilustrar a tensa relação entre escritores e jornalistas de cultura da grande imprensa, contando com a concordância explícita dos demais participantes da discussão.

de vista de vendas e circulação, comparativamente a outras obras do autor, referido como um sucesso.

A “revelação” dos bastidores do jornalismo e de sua “imoralidade”, por sua vez, também encontra um forte paralelo em outra obra da virada do século XIX para o XX que recorre ao *roman à clef*. É amplamente conhecida a assimilaridade do personagem Ricardo Loberant, dono do fictício jornal *O Globo*, no livro *Recordações do escritor Isaiás Caminha* (1909), escrito pelo romancista Lima Barreto, com a biografia de Edmundo Bittencourt, proprietário do *Correio da Manhã*. Como Barreto, Lísias investe contra o processo de construção e seleção do que é publicado e do que é omitido ao leitor, numa espécie de “romance-denúncia” do fazer jornalístico. A presença do recurso do *roman à clef* não serve, portanto, apenas à publicidade da obra, mas também ao desejo de que ela adquira um alcance extraliterário, colocando em questão alguns aspectos da manipulação de informações promovida pelos jornais.

O romance de Lísias responde, por outro lado, de forma inequívoca, às principais características do conceito de autoficção. Como definido por Serge Doubrovsky, a autoficção não é “nem autobiografia, nem romance, e sim, no sentido estrito do termo, funciona entre os dois, em um re-envio incessante, em um lugar impossível e inacessível fora da operação do texto” (*apud* KLINGER, 2012, p. 42-43). Do ponto de vista mais objetivo, o trecho da obra permitiu que jornalistas culturais e críticos universitários se apropriassem muito seguramente do termo para tratar do romance, uma vez que *Divórcio* “apresenta identidade onomástica entre autor, narrador e personagem, e trata de um trauma recente da vida de Ricardo Lísias (aqui posso estar me referindo tanto ao autor, como ao narrador do romance que também se chama assim)”, uma das características objetivas mais reconhecíveis de uma autoficção (MARTINS, 2014, p. 14). Não apenas isso, também realiza um processo que Diana Klinger propõe como um elemento central desse gênero: “A categoria de autoficção implica não necessariamente uma corrosão da *verossimilhança interna* do romance, e sim um questionamento das noções de *verdade* e de *sujeito*” (KLINGER, 2012, p. 42, grifos no original). Nesse sentido, a obra de Lísias dificilmente escaparia dessa definição, especialmente porque ela nitidamente pretende – e conseguiu realizar o intento mais do que satisfatoriamente – transformar o livro em uma máquina produtora de mitos sobre o escritor, que, segundo

Klinger, “funciona tanto nas passagens em que se relatam vivências do narrador quanto naqueles momentos da narrativa em que o autor introduz no relato uma referência à própria escrita, ou seja, a pergunta pelo lugar da fala (O que é ser escritor? Como é o processo da escrita? Quem diz eu?)” (KLINGER, 2012, p. 46). Nelson Barbosa (2018), por sua vez, utiliza tanto a conceituação de Doubrovsky quanto a de Vincent Collona, autor de *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, para analisar a obra de Caio Fernando Abreu. Para Colonna, mais que um gênero, a autoficção é “uma nebulosa de práticas assemelhadas” (COLONNA, 2004, p. 112, apud BARBOSA, 2019, p. 193) que se traduzem num “prodigioso instrumento de leitura que abre uma imensa perspectiva para a literatura, as obras e os autores mal distribuídos entre autobiografia e romance, entre a fantasia e o factual” (BARBOSA, 2019, p. 193).

A popularidade e o alcance público de *Divórcio* fizeram com que o conceito, que já fora aplicado, em trabalhos acadêmicos, a autores, como João Gilberto Noll, Marcelo Mirisola e Silviano Santiago, entre outros, passasse a figurar, popularizado e nem sempre bem compreendido, nas reportagens, entrevistas e resenhas de cadernos e blogs literários. Ao mesmo tempo, o apego a essa leitura, do ponto de vista corporativo, abriu uma enorme brecha para que a obra pudesse ser tratada na imprensa sem que o comportamento cotidiano dos jornais e revistas fosse questionado. Ao autor, também foi, de certa forma, uma leitura conveniente. A exposição das pessoas que podiam ser, correta ou incorretamente, identificadas, especialmente no caso de sua ex-mulher, acabou protegida pelo debate sobre o direito à ficcionalização e sobre a necessidade de se ler a obra como um romance, não como uma reprodução fiel da realidade.

### **Um romance machadiano**

Existe, ainda, uma outra leitura a se fazer de *Divórcio*. É de sua relação quase que direta com uma das obras-primas da literatura brasileira, *Dom Casmurro*. Ainda que claramente o livro de Machado não seja uma obra autoficcional, ele está muito próximo disso, pois trata-se de uma autobiografia fictícia, “em que o autor *simula* uma enunciação autobiográfica” sem, no entanto, “pretender que exista uma identidade entre o autor, o herói e o narrador” (KLINGER, 2012, p. 41). Essas duas formas, a autoficção e a autobiografia fictícia, calcadas na primeira pessoa, acabam por operar de

modo aproximado, permitindo, em muitos sentidos, a exploração radical da temática do ciúme.

É possível, assim, perceber muitas afinidades entre os dois romances e, sobretudo, entre os dois narradores, especialmente quando lidos a partir da perspectiva proposta na seminal obra *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*, de Helen Caldwell. Como lembra John Gledson, Caldwell realizou a primeira leitura que argumentou pela inocência de Capitu com relação ao adultério que lhe é imputado por Bentinho. Ainda que haja atualmente um certo consenso sobre a impossibilidade de provar tanto a inocência quanto a culpa de Capitu, esse trabalho “mudou totalmente o ponto de vista tradicional sobre o romance” (GLEDSON, 1991, p. 7). Antes de Caldwell, José Veríssimo, ainda em 1900, havia, numa breve passagem, apontado a necessidade de suspeitar de Bento Santiago como narrador,<sup>2</sup> mas foi Caldwell quem mudou de vez a leitura do romance sedimentada então por seis décadas: não devemos suspeitar de Bento apenas porque ele escreve com paixão e ódio, mas principalmente porque sua intenção é ganhar o leitor para sua versão, a de que Capitu o traiu e de que, portanto, as crueldades que imaginou ou praticou contra ela e contra Ezequiel são punições que suas vítimas “merecem”. Além disso, e fundamental para a nossa leitura, Bento domina a técnica do discurso legal, é um advogado capaz de conduzir a história, de modo que ela seja lida como um julgamento de Capitu e, apesar das provas frágeis, fazer com que o leitor se comova a ponto de responsabilizá-la. “Santiago gradua-se na famosa faculdade de direito de São Paulo. Ainda menino, ele entretém Manduca defendendo os russos com vigor. Seu tio é advogado criminal e, embora seus talentos sejam diminuídos por Santiago, são muito admirados por José Dias, e talvez também por outros” (CALDWELL, 2002, p. 99). Essa é, para Caldwell, a principal causa para suspeitarmos de Casmurro, e a razão de Bentinho decidir publicar a obra, o que ficaria evidente ao final do romance:

---

<sup>2</sup> “*Dom Casmurro* a descreve, aliás, com amor e com ódio, o que pode torná-lo suspeito. Ele procura cuidadosamente esconder estes sentimentos, sem talvez consegui-lo de todo. Ao cabo das suas memórias sente-se-lhe uma emoção que ele se empenha em refugar”. José Veríssimo, “Novo livro do Sr. Machado de Assis”, *Jornal do Commercio*, 19 de março de 1900, citado por Hélio de Seixas Guimarães (2004, p. 414).

Os capítulos CXXXVIII-CXL estão permeados de um ar de tribunal. Capitu está no banco dos réus. “Tinha se sentado numa cadeira ao pé da mesa. Podia estar um tanto confusa, o porte não era de acusada”; “A própria natureza jurava por si”, contra ela. Santiago despeja expressões legais em profusão: “admitir”, “negar”, “foro”, “testemunha de acusação”, “confissão”, “testemunha ocular”, “perdão”, “reparação”, “justiça”, “paternidade”. No capítulo final (CXVLIII), o leitor percebe em sobressalto que foi convocado como jurado. A “narrativa” de Santiago não passa uma longa defesa em causa própria (CALDWELL, 2002, p. 99).

No início do sexto capítulo, “Por que publicar?”, de onde retiramos essa longa citação, Caldwell mostra como o narrador-autor busca, desde o princípio de *Dom Casmurro*, justificar a escritura do livro: “Por que Santiago escreve sua estória? Machado de Assis prevê esta pergunta do leitor, pois seu autor fictício a antecipa logo de saída – na terceira página do livro, e seguintes” (CALDWELL, 2002, p. 97). Além do peso do tempo, a primeira razão, que o faz planejar escrever um livro, *História dos subúrbios*, há uma segunda, considerada mais plausível pela crítica: “quer exorcizar alguns fantasmas”. No segundo capítulo do romance de Machado de Assis, há um trecho bastante conhecido: “O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente” (ASSIS, 2002, p. 26-27).

Do mesmo modo, exorcizar os próprios fantasmas parece ser um dos objetivos declarados do livro da personagem Ricardo Lísias, atormentado, como Bento Santiago, pelo ciúme. A metáfora que usa para expressar esse desejo é a da exposição do corpo do narrador, que passa a se sentir descarnado, sem carne, portanto, depois de ler o diário da mulher. Essa imagem do horror e da violência, violência que lhe teria sido cometida por ela ao escrever o diário e ao deixá-lo ao alcance do marido, passa também pelo rosto. No quilômetro 1 (capítulo 1), Ricardo Lísias percebe que está sem a pele e sente o calor da situação (embora ninguém que interaja com ele nessa situação comente ou mesmo dê indícios de ver o descarnamento), e no quilômetro 2, quando a pele inicia a recomposição, é no rosto que ele vai primeiro senti-la: “Mas a chuva me deixou com medo. Minha pele nova talvez não suportasse um temporal mais forte. Passei a mão esquerda no rosto. Não doeu” (LÍSIAS, 2013, p. 36). No mesmo segundo capítulo de

*Dom Casmurro* citado no parágrafo anterior, o que fala do projeto de “atar as duas pontas da vida”, Machado de Assis usa *Fausto* para Bento tratar das sombras com que lidará (“Aí vindes, outra vez, inquietas sombras...” (ASSIS, 2002, p. 27). Já em *Divórcio*, por duas vezes, Lísias registra a reação da ex-mulher ao saber que ele lera e copiara o diário: “Ricardo, você descobriu a minha sombra” (LÍSIAS, 2013, p. 98; 129).

São muitos outros pontos de convergência, a começar pela tópica da suposta traição e do narrador em busca de uma verdade que, hoje, sabemos impossível de ser encontrada, levando-o à beira do descontrole. Se Lísias tem uma obsessão por caminhadas e corridas, também são as pernas que expõem o “divórcio entre desejo e realização” em Bentinho: suas pernas “andavam, desandavam, estacavam” (ASSIS, 2002, p. 47) e tomam decisões de forma independente: “Ao cabo de cinco minutos, lembrou-me ir correndo à casa vizinha, agarrar Capitu, desfazer-lhe as tranças, refazê-las e concluí-las daquela maneira particular, boca sobre boca. É isto, vamos, é isto... Ideia só! Ideia sem pernas! As outras pernas não queriam correr nem andar. Muito depois é que saíram vagarosamente e levaram-me à casa de Capitu” (ASSIS, 2002, p. 96).

Porém, há um momento em que o narrador de *Divórcio* como que se separa significativamente do narrador do romance de Machado de Assis. É justamente quando ele nega o uso do discurso jurídico como elemento mediador da crise pessoal em que se encontra:

Então, senhor [X], não sei de qual curso o senhor está falando. Muito menos de qual tese. Vou dizer uma coisa, meu caro [X], curso de direito hoje em dia tem em qualquer esquina. Não me venha falar em tese, tese quem fez fui eu. Aliás vou te dizer: não entendo porque tenho que chamar advogado de doutor. Que tese o senhor doutor fez? (...) tese você não tem ideia do que é. Sabe, [X], você no fundo me acha um idiota por ter entrado nessa situação. Não precisa me dizer, cale a boca (LÍSIAS, 2013, p. 65).

Essa violência verbal contra o discurso jurídico, na verdade, significa, no romance, um movimento de tentativa de retomada do controle da situação por parte do narrador. E, também, a marca mais forte de “atualização” do conflito entre Bentinho e Capitu. Ricardo Lísias, professor de literatura e doutor em literatura brasileira (agora já não sei se falo do narrador ou do escritor), assume o comando da história, não permitindo que narrativas

alternativas venham questionar sua versão. Assim, é sintomático que Ricardo Lísias impeça que um advogado, colega de profissão de Bentinho, tente conduzir a trama do romance. Há uma espécie de atualização do poder presente no romance machadiano pelos novos doutores, credenciados pela universidade, mas igualmente machistas: como em *Dom Casmurro* e em diversas obras literárias do século XIX, ficamos diante da impossibilidade de resposta, em termos análogos, de uma mulher após a acusação de traição por um homem, “pois tantas vezes seu discurso é relatado, ou seja, interpõe-se entre ela e o leitor a voz autorizada de alguém culto e detentor do poder social” (PASSOS, 2003, p. 82).

O professor de literatura assume, aqui, a posição privilegiada de narrar a crise conjugal. Assim, a reconstrução da personagem Ricardo Lísias passará a ser feita a partir de lógicas e métodos próprios da literatura, e não mais através de recordações inspiradas por chicanas jurídicas. Uma série de clichês da literatura autoficcional ou de narrador fictício será colocada a serviço da criação de um suposto autor frágil, mas tão sagaz quanto Bentinho: o referencial externo, a crítica pesada ao jornalismo cultural, o uso de metáforas (como a do descarnamento) explícitas, a organização do livro em torno de um evento banal e midiático como é a São Silvestre, a repetição de trechos do suposto diário, uma agressividade e uma explicitude sexual que, neste último caso, se afasta do texto machadiano. Lísias assume, ainda, metalinguisticamente, o papel de crítico da própria obra: “Hoje, acho que outro defeito de *Divórcio* é a caracterização da classe média várias vezes citada no livro. É um conceito difícil porque com certeza não serve para todas as pessoas na mesma situação social” (LÍSIAS, 2013, p. 201), avalia o narrador e, aqui, crítico, como se não deixasse espaço para nenhuma outra leitura que não a sua.

Porém, assim como Bentinho deixa pistas de sua manipulação, também o fará Ricardo Lísias. Um dos exemplos mais claros disso se dá em torno de uma alegada fantasia exibicionista da ex-mulher. Ela, durante a “terceira ou quarta trepada”, goza muito rapidamente, e o autor-narrador procura uma explicação. “Só entendi porque ela tinha gozado tão rápido quando abri os olhos e me sentei no sofá: a janela tinha ficado aberta. Será que minha nova namorada tem alguma fantasia com espaços públicos? Talvez eu achasse interessante. Mas não era sexo. A sombra era outra. Minha ex-mulher adora mostrar-se” (LÍSIAS, 2013, p. 89). Mais à frente, no entanto, é em um

banheiro público, observado por um outro homem, que Ricardo Lísias revela o próprio exibicionismo: “Fui ao banheiro de um shopping center e reparei que, enquanto urinava, um rapaz olhava continuamente o meu pau. Alguém finalmente reparou em mim. Desde que li o diário, não tinha uma ereção completa, mas já fazia tempo que também não o sentia inteiramente mole. O interesse do cara faz meu pau crescer um pouco mais. Fiquei incomodado e saí rapidamente do banheiro” (LÍSIAS, 2013, p. 100).

O componente homossexual da relação de Bentinho e Escobar, mencionado por diversos autores (e tratado como causa do ciúme projetado que dá sentido à trama pelo psicanalista Luiz Alberto Pinheiro de Freitas em *Freud e Machado de Assis: uma interseção entre psicanálise e literatura*),<sup>3</sup> ganha em *Divórcio* um caráter mais explícito, embora fique sempre no espaço do desejo, nunca de sua materialização.

Além da cena citada acima, que permite ao narrador se perguntar objetivamente se o narrador-personagem é *gay*, Lísias nutre uma relação especial com a travesti Ramona, que várias vezes encontra na padaria. Em alguns momentos, Ramona toma rapidamente a palavra de Lísias, falando também em primeira pessoa, permitindo imaginar uma identificação quase que total entre os dois: “A Ramona tinha me passado algumas informações enquanto se esquentava tomando café com leite. Casais são raros, mas aparecem. Só uma vez comi o marido enquanto a mulher olhava” (LÍSIAS, 2013, p. 154). A ambiguidade do trecho permite ler que não foi Ramona, mas, sim, Lísias, quem manteve a relação. Nessa leitura, o pequeno trecho “enquanto a mulher olhava” volta a apontar para o exibicionismo de Ricardo Lísias, que projeta na mulher o desejo que reprime. A ambiguidade sexual, aliás, está também presente no descarnamento e morte (provisória) de Lísias – afinal, quem, na literatura do século XIX, é observada sem pele é a personagem principal de *A dama das camélias*. Depois de morta, é possível “contemplar o

---

<sup>3</sup> “O fato de Bento negar o seu desejo homossexual, não admitir essa pulsão inconsciente, não percebê-la conscientemente, fez o quadro agravar-se. O perseguido vai buscar algum apoio na realidade para a construção do seu delírio. Bento usa os olhos de ressaca para apoiar sua certeza delirante: ‘Capitu olhou alguns instantes para o cadáver tão fixa, tão apaixonadamente fixa, que não admira que lhe saltassem algumas lágrimas poucas e caladas’. Ele não encontra a via da sublimação do seu desejo homossexual, fica perseguido pela vertente inconsciente da sua instância crítica, ou melhor, do seu superego, e vai então recorrer a dois mecanismos de defesa: a negação e a projeção” (FREITAS, 2001, p. 136).

rosto descarnado da cortesã, agora putrefata, numa retomada algo grotesca do tema da vanidade da beleza feminina” (PASSOS, 2003, p. 37). Se Lísias fica descarnado, o que significa essa metáfora, o que ela expõe? Sua sexualidade ambígua, sua vaidade, seu interior putrefato, seu sentimento de ter ele, sim, se vendido, como uma cortesã, ao poder da imprensa?

A própria exposição do diário da ex-mulher é uma contradição: Lísias acusa-a de ser antiética e imoral no trabalho, por dormir com as fontes, mas a revelação do diário nos contos da *Piauí* e nos trechos do romance, assim como a confusão gerada pelas características autoficcionais e de *roman à clef* da obra, ensejaram inúmeros questionamentos, mais ou menos públicos, quanto ao procedimento ético do próprio romancista. Além disso, o diário é a única “prova concreta” das traições, as demais são inferências. Ora, um escritor e um doutor em literatura, como os Ricardos Lísias (autor e narrador), devem saber, necessariamente, que não pode confiar na palavra escrita e tomá-la como definitiva. Como ter certeza de que o diário não seria, ele também, ficcional? Esse questionamento, básico, não é feito em nenhum momento pelo narrador.

O narrador, por sua vez, oscila, propositalmente, entre o caráter ficcional ou não da obra que está escrevendo e publicando. Se afirma, em determinado momento, que o diário é reproduzido “sem nenhuma diferença”, “o mesmo que xeroquei antes de sair de casa” e que “não há uma palavra de ficção nesse romance” (LÍSIAS, 2013, p. 172), em outros avisa que “*Divórcio* é um livro de ficção em todos os seus trechos” (LÍSIAS, 2013, p. 190), para em seguida agradecer rapidamente personalidades intelectuais existentes fora do livro (o psicanalista Tales Ab’Saber, o mestre internacional de xadrez Mauro de Sousa e a advogada Andressa Senna), negando a própria negativa. Também diz, em outro ponto, não estar tratando de uma pessoa em particular: “Minha ex-mulher não existe: é personagem de um romance” (LÍSIAS, 2013, p. 128).

O livro, assim, joga permanentemente com o leitor, buscando angariar simpatia para a destruição da imagem da mulher e, ao mesmo tempo, operando com uma forte autocritica pelo narrador. Se no discurso legal de *Dom Casmurro* essa violenta desconstrução se dava por meio de manipulações de supostas provas e linguajar jurídico, em *Divórcio* essa desconstrução é, essencialmente, ligada ao campo da crítica de arte. Lísias vai ridicularizar lugares-comuns do discurso da ex-mulher, especialmente

quando visitam espaços icônicos para o turismo *cultivé*, como o museu Metropolitan de Nova York, a catedral de Notre Dame, em Paris, sua admiração pelo festival de Cannes.

Algo, no entanto, o incomoda profundamente, talvez mais que as traições. São os momentos em que, no diário, a ex-mulher questiona a capacidade de Lísias de compreender a realidade: “*Meu marido é só um menino bobo. Ele não sabe o que é o mundo e talvez nunca vai (sic) descobrir. Por isso ele foge para traz (sic) desses livros*” (p. 129, em itálico no original). A comparação com o cineasta do júri de Cannes é também desfavorável ao escritor: “*O [X] foi para a guerra na África. Ele me contou histórias incríveis que dariam matérias que no Brasil ninguém sonhou. Ele viveu aventuras e sabe que o cinema é igual jornalismo: é vida. E o Ricardo? Por acaso o Ricardo foi para alguma guerra na África? O que ele sabe da vida? Ele não me dá nenhuma das aventuras que eu quero. Eu não tenho nada para sonhar com ele*” (LÍSIAS, 2013, p. 80, grifos do original).

Todo o esforço de Lísias é provar que, sim, teve uma vida interessante. Cheirou cocaína, teve uma overdose, viajou pela América Latina, viu duas mulheres feias transando, conheceu a Polônia do papa Karol Woytila (aqui, a religiosidade, ainda que menos destacada, indica outra proximidade importante com Bento Santiago). Sua tentativa de reconstrução nunca se livra, durante todo o romance, da busca por uma resposta ao que lê no diário. Nesse sentido, ele está preso à narrativa do texto dela, que, ainda que breve e repetitivo, domina a obra.

Do ponto de vista geracional, o romance de Lísias expressa uma tensa relação entre escritores e imprensa, durante os anos 2000. Ainda que ambas as profissões estejam ligadas ao ato de escrever, diferentemente do que ocorria no século XIX, não é frequente a convivência de escritores e jornalistas no dia a dia das profissões. Os escritores do início deste novo século, em grande número, buscaram outras formas de se afirmarem e sustentarem, embora nem sempre tenham resistido às aproximações da imprensa. Essa resistência deu-se, em boa medida, por meio de relações diretas com o público e pelo uso de estratégias ficcionais que valorizavam a imagem do escritor como figura outsider.<sup>4</sup> Também se dava, com frequência,

---

<sup>4</sup> Em 31/8/2002, o “Caderno 2”, do jornal *O Estado de S. Paulo*, publicou uma reportagem intitulada “Os escritores que vivem para ser personagens”, que discutia as estratégias de confusão entre ficção e vida dos autores adotadas por escritores na época.

por meio da afirmação de independência e da precariedade da vida de escritor. Nos anos 2010, vários escritores surgidos nos anos 2000 passaram a ser publicados por grandes casas editoriais e se tornaram colunistas de jornal, como Antonio Prata e Daniel Galera, mas são raros os casos de escritores que, como Caio Fernando Abreu nos anos 1980, seguiram trabalhando no fazer diário do jornalismo. Houve também um progressivo afastamento da universidade em relação ao jornalismo, e é hoje muito mais comum a presença de escritores dando aulas do que atuando nas redações.

De certa forma, o casamento da personagem Ricardo Lísias e de sua não nominada ex-mulher expressa uma fracassada tentativa de aproximação entre esses dois (ou três) mundos. A competição entre eles sobre o poder de discutir as questões estéticas e políticas, no entanto, não encontrou, pelo menos até o momento, uma solução de compromisso. Há, na prática, um divórcio litigioso entre esses mundos. Lísias, ao se casar com [X], tenta uma união de interesses – o que ele não pode confessar, mas que surge aqui e ali, quando reconhece ser vaidoso ou quando mostra uma certa admiração pelo universo frequentado por ela. É sintomático, assim, que ele busque conforto, mais de uma vez, em vozes que representam o discurso conservador contra o qual, em tese, está se insurgindo: um chefe de sua ex e uma mulher rica e mais velha, casada com um jornalista dono de uma assessoria de imprensa.

*Divórcio*, lido dessa forma, permite ver as qualidades literárias de um escritor que articula matéria contemporânea (a autoficção) com formas tradicionais, como o *roman à clef*, ao mesmo tempo em que constrói uma narrativa devedora a um dos mais importantes romances brasileiros, *Dom Casmurro*. Seu narrador autoficcional é, como Bentinho, um narrador suspeito. E [X], a ex-mulher, passa por um processo de silenciamento e deslegitimação semelhante ao que sofreu Capitu. Se é que importa para Ricardo Lísias, escritor, narrador ou personagem, está claro que não podemos aceitar como certa a acusação de traição, muito menos aceitar como absolutamente civilizada a exposição de [X]. A rigor, a própria palavra “traição” deveria ser abandonada, tanto para discutir *Divórcio* quanto *Dom Casmurro*, diante do machismo de narradores tão cruéis com as mulheres quanto Bentinho e Ricardo Lísias.

Quanto à afinidade estilística dos escritores, nos parece interessante lembrar que o autor Ricardo Lísias fez um trabalho de forte interlocução com um texto machadiano. Em 2002, a editora Hedra publicou uma tradução

de *Oliver Twist*, de Charles Dickens. A versão em português foi escrita por Machado de Assis para o *Jornal da Tarde* carioca até o capítulo 26 e, a partir daí e sobretudo do capítulo 28, por Lísias. Como a tradução havia sido abandonada por Machado de Assis, Lísias foi convidado a completar o trabalho iniciado em 1870. Lísias, portanto, neste momento, já refletia sobre a relação – inclusive de sobrevivência – entre imprensa e romancistas, em especial no caso de Machado: “Desde cedo, o bruxo empregou-se em redações de jornal, conseguindo sustentar-se ou por meio de crônicas e críticas, ou através da publicação seriada de seus romances e, como no caso de *Oliver Twist*, da realização de traduções” (Lísias, 2002, p. 13). Na mesma página, ele escreve: “Como homem de jornal que foi durante quase toda a vida, Machado não poderia ter deixado de praticar, com certo sucesso, o folhetim”.

Machado, nessa tradução, não busca uma fidelidade total ao texto. Partindo, em 1870, de uma versão francesa do romance inglês, ele, segundo Lísias, inclui expressões para aguçar o espírito do leitor e realiza pequenas intervenções para dialogar diretamente com seu público de folhetim. “Não é difícil perceber o esforço de Machado para conferir ao texto certa graça e leveza próprias ao jornal” (LÍSIAS, 2002, p. 17). Além disso, Machado faz cortes e transforma numa frase ou parágrafo “toda uma página de Dickens”.

A tarefa de Lísias foi, nesse caso, buscar uma forma que preservasse as escolhas de Machado, sem a pretensão de concorrer com ele ou corrigi-lo:

Realizei certa apropriação do vocabulário machadiano e de sua maneira gramatical (em outras palavras, tentei seguir-lhe a colocação pronominal particular, as regências diversas e, entre outros procedimentos, o largo uso do infinitivo). Para tanto, além do estudo da tradução de Machado, procurei utilizar aqui e ali expressões encontradas em seus livros publicados ao redor do ano de 1870, data do seu trabalho com *Oliver Twist* (LÍSIAS, 2002, p. 20).

O esforço minucioso de diálogo com o universo machadiano parece ter deixado profundas marcas no escritor Lísias, talvez tão profundas quanto as palavras deixadas pela ex-mulher, com seu diário, seja ele ficcional ou não.

## Referências

- ANDRADE, Fábio de Souza. A raiva do enxadrista. *Piauí*, Rio de Janeiro, ed. 85, out. 2013. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/a-raiva-do-enxadrista/>. Acesso em: 20 jun. 2015.
- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- BARBOSA, Nelson Luís. *Infinitivamente pessoal – a autoficção de Caio Fernando Abreu*. São Paulo: Alameda, 2019.
- CALDWELL, Helen. *O Otelô brasileiro de Machado de Assis*. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Ateliê, 2002.
- COLONNA, Vincent. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch Cedex: Éditions Tristram, 2004.
- FREITAS, Luiz Alberto Pinheiro de. *Freud e Machado de Assis: uma interseção entre psicanálise e literatura*. Rio de Janeiro: Mauad, 2001.
- GLEDSON, John. *Machado de Assis – Impostura e realismo*. Tradução de Fernando Py. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século XIX*. São Paulo: Nankin/Edusp, 2004.
- KACHANI, Morris. 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: 8 out. 2019.
- KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro – o retorno do autor e a virada etnográfica*. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- LÍSIAS, Ricardo. A corrida. *Piauí*, Rio de Janeiro, ed. 65, fev. 2012. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/a-corrida/>. Acesso em: 8 out. 2019.
- LÍSIAS, Ricardo. Divórcio. *Piauí*, Rio de Janeiro, ed. 62, nov. 2011. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/divorcio/>. Acesso em: 8 out. 2019.
- LÍSIAS, Ricardo. *Divórcio*. Rio de Janeiro: Alfaguara/Objetiva, 2013.
- LÍSIAS, Ricardo. Apresentação, *In: ASSIS, Machado de; LÍSIAS, Ricardo. Oliver Twist*. São Paulo: Hedra, 2002, p. 11-21.

MARTINS, Anna Faedrich. Autoficções – do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea. 2014. 251 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, PUC-RS, Porto Alegre, 2014.

MEIRELLES, Maurício. Em debate ‘cabeça’, Lísias diz não fazer autoficção. *O Globo*, Rio de Janeiro, 6 set. 2013. Prosa. *Blog*. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/em-debate-cabeça-ricardo-lísias-diz-nao-fazer-autoficcao-509500.html>. Acesso em: 8 out. 2019.

MONTEIRO, Pedro Meira. Como falar a verdade? *Celeuma*, São Paulo, v. 2, n. 3, p. 159-173, 2013.

PASSOS, Gilberto Pinheiro. *Capitu e a mulher fatal* – Análise da presença francesa em *Dom Casmurro*. São Paulo: Nankin, 2003.

SCHWARTZ, Adriano. Tema e narrativa evoluem juntos em romance ‘Divórcio’, de Ricardo Lísias. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 3 ago. 2013. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/08/1320743-critica-tema-e-narrativa-evoluem-juntos-em-romance-divorcio-de-ricardo-lísias.shtml>. Acesso em: 8 out. 2019.

SEREZA, Haroldo Ceravolo. Os escritores que vivem para ser personagens. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p D1, D3, 31 ago. 2002.

TERASHIMA-FUKUDA, Miyuki. Les avatars du naturalisme au Japon: du roman naturaliste au roman personnel. In: SNIPES-HOYT, Carolyn; ARMSTRONG, Marie-Sophie; ROSSI, Riikka. *Re-reading Zola and Worldwide Naturalism: Miscellanies in honour of Anna Gural-Migdal*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2013, p. 285-297.

Recebido em: 27 de julho de 2020.

Aprovado em: 17 de maio de 2021.