



“O leitor”, de Isabelle Germano, giz pastel oleoso, 2022

Narrar a insuficiência da narrativa: uma leitura da obra de Rachel Cusk*

Gabriela Dal Bosco Sitta**

Resumo

Este ensaio propõe uma leitura da obra de Rachel Cusk, em especial da trilogia *Esboço* e do romance *Segunda casa*, em um diálogo com a obra de D. H. Lawrence, autor muito admirado por ela. Na trilogia, Cusk dá voz a uma narradora que com frequência cede seu lugar aos demais personagens; e, em *Segunda casa*, ela cria uma narradora que tem dificuldades para definir seu “eu”. Em contraste, nos livros anteriores de Cusk, principalmente em suas memórias, havia uma voz pessoal muito marcada. É o deslocamento dessa voz que tentamos explorar aqui. Argumentamos que Cusk se empenha em deslocar o narrador (e a estrutura do romance) para lidar com uma pergunta sobre a posição da mulher no texto e fora dele.

Palavras-chave: Literatura de mulheres, Narrador, Rachel Cusk, D. H. Lawrence.

* Recebido em 12 de abril de 2023, aceito em 18 de janeiro de 2025. Editoras/r responsáveis pelo processo de avaliação: Natália Corazza Padovani, Julian Simões, Luciana Camargo Bueno.

** Mestre em Letras pela Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro), Guarapuava, PR, Brasil. gabriela.sitta@gmail.com / <https://orcid.org/0000-0002-0883-8962>

Narrating the Insufficiency of Narrative: A Reading of Rachel Cusk's Work

Abstract

This essay proposes a reading of Rachel Cusk's work, specifically the *Outline* trilogy and the novel *Second Place*, in dialogue with the work of D. H. Lawrence, a writer she greatly admires. In the trilogy Cusk gives voice to a narrator who frequently yields her place to other characters, while in *Second Place* she creates a narrator who has difficulties to define herself. In contrast, in Cusk's previous books, particularly in her memories, there was a highly emphasized personal voice. It is the displacement of this voice that we attempt to explore here. We argue that Cusk strives to displace the narrator (and the structure of the novel) to address a question about the position of women both in the text and outside of it.

Keywords: Women's literature, Narrator, Rachel Cusk, D. H. Lawrence.

O lugar do “eu”

Eu ainda deveria declarar que sou incapaz de distinguir entre a arte de Lawrence e a vida de Lawrence, que foi igualmente uma obra de imaginação, e também não faço distinção entre a ficção de Lawrence e a sua não ficção.¹
(Frances Wilson, *Burning man: the trials of D. H. Lawrence*, tradução nossa)

Pergunto-me se pareceria muito despropositado começar um texto sobre um autor falando de outro. Imagino se seria possível descobrir algo sobre alguém por meio de experiências alheias. O que a trajetória de um sujeito diz da história de outro? Poderíamos assumir que as narrativas pessoais de sujeitos distintos se interceptam eventualmente, com seu ponto de junção tornando-se indistinguível sob algumas perspectivas?

São célebres as palavras com que o escritor inglês D. H. Lawrence se refere em uma carta ao seu *Estudo sobre Thomas Hardy*: “Por pura raiva eu comecei meu livro sobre Thomas Hardy. Ele será sobre qualquer coisa exceto Thomas Hardy, suspeito”² (Lawrence, 1914, *apud* Dyer, 1997:n.p., tradução nossa). Mais conhecido no Brasil por seu romance *O amante de Lady Chatterley*, de 1928, cuja publicação gerou polêmica devido ao caráter sexual de várias cenas, Lawrence também escreveu ensaios, memórias, livros de viagens e diversos outros textos, muitos deles difíceis de enquadrar em gêneros específicos. É justamente nessa produção “marginal” que críticos como Geoff Dyer (1997, 2019) e Frances Wilson (2021) encontram o sumo da produção do autor. Nessas obras, as contradições, a complexidade, a mescla de gêneros, a tendência à digressão e a ironia que definem o estilo de Lawrence (para além de seus romances) ficam evidentes; mais do que isso, nelas o autor, ao tratar dos temas mais distintos, termina por escrever a respeito de si mesmo, e o faz com tanta insistência que Wilson (2021:n.p., tradução nossa), autora da biografia mais recente de Lawrence, afirma: “nenhum escritor antes de Lawrence tornou tão permeável a fronteira entre vida e literatura, ou se afezrou tanto a seu direito inato de colocar tudo o que era em um livro”.³

Um bom exemplo é o ensaio intitulado “Mémorial de Maurice Magnus”, escrito entre 1921 e 1922 para servir de prefácio a um livro póstumo do viajante norte-americano Maurice Magnus. Esse ensaio consiste, na verdade, na narrativa dos encontros entre Lawrence e Magnus, mas subestima o primeiro quem assume que o texto é elogioso: além de fazer críticas negativas à escrita de Magnus, Lawrence oferece um retrato dele como um homem arrogante, egoísta e embusteiro. O mais interessante, contudo, é o retrato do próprio Lawrence que se lê nessas páginas. Por exemplo, depois de mencionar um sobretudo que tomou emprestado de Magnus, Lawrence ataca: “Ele gostava de dar a impressão de que lidava com as *melhores* lojas, sabe, e ficava nos *melhores* hotéis etc. Eu sorria ironicamente dentro do casaco, detestando melhores hotéis, melhores lojas e melhores sobretudos”⁴ (Lawrence, 2019:n.p., tradução nossa, grifo do autor). Dyer (2019) nota que os romances eram, para Lawrence, o mais valioso, e isso o levava a assumir uma atitude mais descontrainda e despreocupada em seus ensaios, do que derivam tanto a variação temática em um mesmo texto quanto a leveza e a relativa ausência de filtros; somados, esses elementos frequentemente favorecem a comicidade e dão um ar contemporâneo a essas obras.

Fora das páginas de seus próprios textos, Lawrence também parece ter sido uma figura interessante. Wilson (2021) pontua que muitas das pessoas que conheceram o autor escreveram sobre ele, independentemente de terem sido seus amigos ou seus inimigos. De qualquer modo, havia algo de singular naquele homem, morto precocemente aos 44 anos, em 1930, e tal singularidade continua a atrair entusiastas tanto da obra quanto da vida de Lawrence, vide o

¹ No original: “I should further declare that I am unable to distinguish between Lawrence’s art and Lawrence’s life, which was equally a work of imagination, and nor I distinguish between Lawrence’s fiction from his non-fiction”.

² No original: “Out of sheer rage I’ve begun my book on Thomas Hardy. It will be about anything but Thomas Hardy, I am afraid”.

³ No original: “no writer before Lawrence had made so permeable the border between life and literature, or held so fast his native right to put everything he was into a book”.

⁴ No original: “He liked to give the impression that he dealt with the best shops, don’t you know, and stayed at the best hotels, etc. I grinned inside the coat, detesting best hotels, best shops, and best overcoats”.

imenso número de livros escritos sobre ele. Em um dos capítulos de *Esboço*, livro que compõe a trilogia lançada pela escritora britânico-canadense Rachel Cusk a partir de 2014 (que conta ainda com *Trânsito e Mérito*), encontramos Lawrence mencionado por uma aluna da oficina de escrita criativa conduzida pela narradora:

“D. H. Lawrence é o meu escritor preferido”, ela disse. “Na verdade, embora ele esteja morto, de certa forma eu acho que ele é a pessoa que eu mais amo no mundo todo. Queria ser um personagem de D. H. Lawrence, viver a caráter num de seus romances. As pessoas que eu encontro não parecem sequer *ter* caráter. E a vida, quando a olho através dos olhos dele, parece muito rica, mas a minha própria vida muitas vezes parece estéril, como um pedaço de terra ruim, como se nada fosse crescer ali por mais que eu me esforce [...]” (Cusk, 2019b:159, grifo da autora).

Essa está longe de ser a única aparição de Lawrence na obra de Cusk, e, mesmo nas entrevistas concedidas por ela, a presença desse autor é recorrente, a ponto de ficarmos nos perguntando o que de fato conecta uma escritora contemporânea tida como inventiva e inovadora a um escritor do início do século passado frequentemente acusado de misoginia e considerado um sujeito um tanto excêntrico. Em uma entrevista de 2019, Cusk menciona a descoberta de Lawrence como uma espécie de revelação, a constatação de que era possível encarar a vida comum com radicalidade: “Aqui está alguém que é a literatura, que é o cânone, e ainda assim está irrompendo das sentenças e zarpando de um modo sobre o qual não nos falaram [...] Ele é alguém que quebra as regras, e eu considerei isso, suponho, bastante extensível à minha própria prática”⁵ (Cusk, 2019:n.p., tradução nossa). A exemplo de Dyer (1997, 2019) e Wilson (2021), Rachel Cusk toma Lawrence como um escritor bastante contemporâneo, e, quanto à aplicação de ensinamentos lawrencianos à sua própria prática, certamente há muito a dizer.

Para começar, poderíamos notar que as críticas agudas e o olhar irônico que Cusk dirige ao mundo e à vida ordinária encontram paralelo em Lawrence. Além disso, há na obra de Cusk uma confusão entre autor e narrador muito similar à encontrada em D. H. Lawrence, sobre quem Wilson (2021:n.p., tradução nossa) afirma: “Eu acho que ele foi dos nossos primeiros escritores de autoficção, porque ele não tentava disfarçar esse eu”.⁶ A obra de estreia de Cusk, *Saving Agnes*, de 1993, narra um período de transição entre a faculdade e as demandas da vida adulta, que passam pelo emprego, pelos relacionamentos e pelas relações familiares, e os livros que se seguem a esse primeiro parecem acompanhar a trajetória de uma vida, que poderia justamente ser a de Cusk: tratam do casamento e dos filhos, da dinâmica intrafamiliar, do divórcio. Se, nos termos de Frances Wilson, “toda a obra de Lawrence é sobre ser Lawrence”⁷ (Frances..., 2019:n.p., tradução nossa), toda a obra de Cusk implica, em maior ou menor medida, os eventos da vida da própria autora.

Como ocorre com Lawrence, quando Cusk se põe a escrever sobre o outro, é com frequência ela própria que se revela, ainda que de modo enviesado, um deslocamento que acontece de modo mais evidente na trilogia composta por *Esboço*, *Trânsito e Mérito*. Nesses três livros, Cusk minimizou a presença da sua narradora, Faye, e ampliou o espaço destinado às falas das pessoas com quem esta se encontra. Faye tanto utiliza aspas para apresentar tais falas (como na citação sobre D. H. Lawrence mais acima) quanto reconta as histórias desses sujeitos com suas próprias palavras, mais abertamente filtrando e editando as informações que chegam ao leitor. Por meio desses processos, bem como das situações que se passam e das respostas de Faye às falas que as pessoas lhe dirigem, assimilamos aos poucos quem é essa narradora, mas não há um gesto deliberado por meio do qual ela se revela. Em um artigo em que associa Rachel Cusk a Annie Ernaux (*Os anos*) e Édouard Louis (*O fim de Eddy*), Kusek (2021) identifica na produção desses autores uma contratendência à escrita autobiográfica/autoficcional, tão em voga atualmente.

⁵ No original: “Here’s someone who is literature, is the canon, and yet is exploding out of sentences, and traveling off in some way that we were not told, you know, I mean, he is a rule breaker, so I found that, I suppose, very extending to my own practice”.

⁶ No original: “I think he was one of our first auto-fiction writers, because he didn’t try to disguise that self”.

⁷ No original: “Lawrence’s entire oeuvre is about to be Lawrence”.

Segundo ele, os três realizam um “autoapagamento”, algo “bastante notável na era do glorioso ‘retorno’ dos autores e de sua hipervisibilidade”⁸ (Kusek, 2021:1, tradução nossa). Daí que seja possível associar essa produção de Cusk não à autoficção, mas ao que vem sendo denominado “pós-ficção”⁹ (Fuks, 2017).

Embora encontremos nessa produção mais recente de Cusk o esforço de minimizar a presença da narradora, esta, ao mesmo tempo, se revela parcialmente devido aos próprios recursos que mobiliza para narrar, como indicamos acima. Se o movimento que conduz a trilogia sugere que as histórias de diferentes sujeitos estão inevitavelmente contidas umas nas outras (em última instância, de quem é a história que Faye conta?), ele evidencia também que há limites para o que chamaríamos – ou para o que Faye chamaria – de “eu”: “Eu achava que todo o conceito de um eu ‘real’ talvez fosse ilusório; em outras palavras, a gente podia sentir dentro de nós a existência de algum eu separado, autônomo, mas talvez esse eu na verdade não existisse” (Cusk, 2019b:82). Pode ser interessante considerar essas questões que percorrem os livros da trilogia relacionando-as à produção anterior de Cusk. É possível notar, na obra dessa autora, três grandes conjuntos de produções: os romances mais convencionais, as obras memorialísticas e a trilogia. Mas como Cusk transitou entre essas categorias? Mais especificamente, o que nos interessa investigar aqui é a passagem das obras memorialísticas de Cusk,¹⁰ fundadas em uma primeira pessoa que insiste em se revelar, à trilogia, marcada por uma espécie de recusa à revelação. O que viabilizou e em que consiste a transformação da narradora de *A life's work*, livro de memórias sobre a maternidade lançado por Cusk em 2001, na narradora cujo gesto de autoapagamento (Kusek, 2021) chama tanto a atenção na trilogia? E o que dizer então da narradora que vacila diante de sua própria subjetividade em *A segunda casa*, último romance de Cusk?

Uma mulher é uma mulher¹¹

Assustada de repente
porque não conseguia escrever o nome do que ela era: uma me lhumer melhur melhur muler.
(Lydia Davis, “Assustada de repente”)

Em linhas gerais, a narrativa autobiográfica parece ser o grande trunfo de quem deseja escrever sobre experiências pessoais de forma honesta. Ao justificar sua incursão pelo texto memorialístico, Cusk se refere precisamente a isso, mas também menciona o fato de ser mulher, como se houvesse uma associação entre a condição feminina e as memórias:

[...] [as memórias] são a única forma disponível para uma mulher que realmente deseja escrever com sinceridade sobre a feminilidade comum, as experiências comuns que dizem respeito a ser uma mulher — você sabe, nada a ver com literatura, nada a ver com

⁸ No original: “quite conspicuous in the age of the authors’ glorious ‘return’ and their hyper-visibility”.

⁹ De acordo com a proposta levada a cabo por Serge Doubrovsky a partir das considerações de Philip Lejeune (2008) sobre as autobiografias, na autoficção há equivalência entre o nome do autor, o do protagonista e o do narrador. Outros autores, a exemplo de Klinger (2006), entendem que a autoficção, ao colocar em cena o próprio autor do livro, questiona as noções de verdade e sujeito, muitas vezes derivando para uma performance, isto é, uma produção textual em que o autor performatiza a si mesmo. Mais recentemente, tem ganhado destaque o termo “pós-ficção”, que remete, entre outros pontos, à recusa de encarar a autoficção como consequência de uma crise do romance (Kusek, 2021). No Brasil, Julián Fuks (2017) é um dos pesquisadores que têm escrito sobre a pós-ficção. Para ele, a “autoficção descreve uma aproximação entre a invenção e o autobiográfico, mas há outras situações de distensão [daí o conceito de pós-ficção]. Há a linguagem do romance que se aproxima do ensaio, da historiografia, do discurso político e uma série de outros hibridismos contemporâneos que não são só uma mera aproximação entre ficção e autobiografia” (Fuks, 2018, *apud* Marchetto, 2018:n.p.).

¹⁰ *A life's work: on becoming a mother* (2001), *The last supper: a summer in Italy* (2009) e *Aftermath: on marriage and separation* (2012).

¹¹ O título desta seção foi emprestado do filme homônimo de Godard, lançado em 1961 (no original, *Une femme est une femme*).

intelectualismo. As memórias eram tudo o que eu tinha para fazer isso¹² (Sydney's..., 2021:n.p., tradução nossa).

Embora essa restrição ao texto memorialístico possa soar excessiva, o argumento de Cusk é interessante pois remete à noção de que uma literatura confessional ou autobiográfica seria bastante adequada às mulheres, ideia que talvez derive de uma longa tradição de escrita feminina de diários e cartas (Perrot, 2019). Ao mesmo tempo, ainda que essa escrita seja tomada como “feminina”, para uma mulher, levá-la a público continua sendo relativamente arriscado, isto é, continua havendo algum desafio na exposição do que concerne ao universo feminino e às questões ou pontos de vista das mulheres.

Meu argumento sobre, se não feminismo, então feminilidade, condição feminina, é que ela continua inerentemente interessante porque continua inerentemente radical, porque as mulheres não terminaram de se desenvolver. Elas ainda são um trabalho em curso, e há sempre um radicalismo inerente, um princípio em jogo quando uma mulher escreve sobre sua própria vida [...] Se uma mulher escrevesse sobre as guerras napoleônicas, tenho certeza de que ela se sentiria absolutamente segura e protegida, mas o terror de escrever sobre a experiência das mulheres certamente existe¹³ (Cusk, 2015:n.p., tradução nossa).

O radicalismo de que fala Cusk se revela não só do lado de quem escreve, mas também do de quem recebe essa escrita. Como se sabe, muitos críticos que trataram de *A life's work*, livro que reúne as memórias de Cusk sobre sua experiência difícil como mãe de primeira viagem, condenaram moralmente a autora por abordar a maternidade em seus próprios termos – termos que contestavam o mito da boa mãe (Badinter, 1980) –, e houve mesmo pareceres contrários à associação entre uma mãe e a esfera intelectual. Cusk foi acusada de ter irresponsabilidade, pretensão, ódio às crianças e depressão pós-parto. Como a própria autora comenta, muitas das avaliações negativas não eram dirigidas ao livro, mas ao sujeito por trás dele: eram julgamentos de uma “situação social”¹⁴ (Cusk, 2008:n.p., tradução nossa). Após a publicação de *Aftermath*, livro de memórias em que a autora trata do término de seu casamento, apareceram críticas com teor semelhante, tanto que Cusk se refere à recepção desse livro como “segundo round de *A life's work*”¹⁵ (Sydney's..., 2021:n.p., tradução nossa).

Mais uma vez, a história de Lawrence encontra eco na de Cusk: perseguido após a publicação de alguns de seus livros, ele os viu serem proibidos e destruídos por sua suposta imoralidade e obscenidade. Com Cusk, a situação não foi tão dramática, mas para muita gente, em pleno início deste século, também pareceu imoral e obsceno escrever com honestidade a respeito de experiências como a maternidade e a separação conjugal. É curioso que Cusk e Lawrence compartilhem até mesmo uma das críticas mais curiosas. Cusk foi reprovada por suas frases longas em *A life's work*: como uma mãe “foi capaz de escrever sentenças tão longas e complicadas?”¹⁶, um leitor perguntou (Cusk, 2008:n.p., tradução nossa). Por sua vez, um resenhista que escreveu sobre *Arco-íris*, romance de Lawrence, afirmou que “o mais impróprio”¹⁷ na obra era sua pontuação (Introduction, 1989:11, tradução nossa).

Parece-nos muito claro que a produção literária de Cusk está preocupada em encontrar uma forma e uma linguagem que deem conta de posições femininas, como procuraremos apontar, e o fato de suas frases longas chamarem a atenção (ou mesmo incomodarem) em um livro que se

¹² No original: “it’s the only available form for a woman who wants to actually write truthfully about ordinary womanhood, the ordinary experiences that pertain to be a woman — you know, nothing to do with literature, nothing to do with intellectualism. The memoir was all I had to do that”.

¹³ No original: “My point about, if not feminism then femininity, womanhood, is that it remains inherently interesting because it remains inherently radical, because women haven’t finished evolving. They’re still a work in progress, and there is always an inherent radicalism, a principle to a woman writing about her own life [...] If a woman were to write about the Napoleonic Wars I’m sure she would feel absolutely secure and safe, but the terror of writing about women’s experience is absolutely there”.

¹⁴ No original: “social situation”.

¹⁵ No original: “A life’s work round two”.

¹⁶ No original: “had [...] been able to write such long and complicated sentences?”.

¹⁷ No original: “the most improper thing”.

debruça tão notoriamente sobre o universo feminino talvez evidencie algo muito importante a respeito do que se espera da relação entre a mulher e o texto. Em um artigo de 2009, Cusk definiu, em um artigo publicado no jornal *The Guardian*, o que ela chama de “livro da repetição”, um conceito muito produtivo para a análise de sua própria obra. Segundo Cusk (2009), no livro da repetição predomina o que é eterno e invariável, a domesticidade, a vida familiar; estão em evidência os ciclos do universo feminino e o caráter repetitivo dos trabalhos realizados pelas mulheres: a agulha subindo e descendo no tecido, o ritual de limpeza se reiniciando, o ciclo da vida sendo reencenado, o bebê sendo embalado pelas mesmas canções ao longo de gerações de mulheres. No extremo oposto do livro da repetição, está o “livro da mudança”, tipicamente masculino, no qual é possível “considerar absolutamente qualquer coisa, exceto o que é eterno e invariável”¹⁸ (Cusk, 2009:n.p., tradução nossa).

Em *A life's work*, a narradora é uma mãe que conta sua própria história em forma de memórias, refletindo na estrutura do seu texto a confusão temporal e as repetições características da maternidade. Também está associada a esse livro uma preocupação com a transformação de “todo o discurso sobre a maternidade, o modo como ele impõe comportamentos e até mesmo dita como você ama, que tipo de amor é esse”¹⁹ (Sydney's..., 2021:n.p., tradução nossa). O esforço empreendido por Cusk para “dizer a verdade” e viabilizar algumas mudanças nesse discurso foi menosprezado por muitos leitores, e nos parece que a incompreensão e os ataques derivados da publicação de seus livros de memórias tiveram papel essencial no deslocamento que conduziu Cusk à sua trilogia. Em diferentes entrevistas, ela menciona a transição entre a narrativa memorialística e as suas opções narrativas subsequentes: “Eu só uso a mim mesma como material e, como isso não vende muitos livros, eu não quero mais esse tipo de exposição”²⁰ (Cusk, 2015:n.p., tradução nossa); “eu vou parar de colocar a mim mesma na linha de tiro por ter de usar livros de memória”²¹ (Sydney's..., 2021:n.p., tradução nossa); “A princípio, pensei muito em como funciona a fotografia, em como o fotógrafo precisa ter a capacidade de enquadrar a realidade em vez de inventá-la ou encená-la. [...] Assim, tratei de encontrar uma maneira de me afastar da encenação e me aproximar do enquadre”²² (Cusk, 2022b:n.p., tradução nossa).

As opções narrativas que caracterizam a trilogia associam-se a uma tentativa de conceber uma estrutura que não necessariamente se opusesse a uma narrativa “masculina”, mas que de algum modo *evitasse* o patriarcalismo e modelos culturais preestabelecidos, como se desse um passo para o lado deles (Sydney's..., 2021). Em uma entrevista, a autora explica: “A trilogia surgiu de uma percepção avassaladora, na metade da minha vida, de que as formas e estruturas literárias eram em si mesmas versões ou distorções da realidade, nas quais certos aspectos da existência, especialmente da existência feminina, eram inadmissíveis”²³ (Cusk, 2022b:n.p., tradução nossa). Cusk ainda nota que a estrutura da trilogia pode tê-la levado a “entender o conceito de uma voz feminina, ainda que muitas das pessoas que falam na trilogia sejam homens. Pareceu-me que esse modo de discurso era inerentemente feminino, ele não tinha localização, não tinha capital, não tinha manifestação concreta”²⁴ (Sydney's..., 2021:n.p., tradução nossa).

O que exatamente Cusk quer dizer? Seu objetivo com Faye, que narra a trilogia, seria produzir uma narradora que, inusitada e ironicamente, não tivesse voz, cuja posição no texto fosse

¹⁸ No original: “to consider absolutely anything, except that which is eternal and unvarying”.

¹⁹ No original: “the whole discourse of motherhood, the way it imposes behaviors, even dictates how you love, what kind of love that is”.

²⁰ No original: “I just use myself as the material and, given that it hasn't sold very many books, I want no more of that exposure”.

²¹ No original: “I'm gonna stop putting myself in the firing line by having to use memoir”.

²² No original: “Al principio pensé mucho en cómo funciona la fotografía, en cómo el fotógrafo tiene que tener la capacidad de enmarcar la realidad en lugar de inventarla o escenificarla. [...] Así que traté de encontrar una manera de alejarme de la puesta en escena y acercarme al encuadre”.

²³ No original: “La trilogía surgió de una comprensión abrumadora, hacia la mitad de mi vida, de que las formas y estructuras literarias eran en sí mismas versiones o distorsiones de la realidad, en las que ciertos aspectos de la existencia, especialmente la existencia femenina, eran inadmisibles”.

²⁴ No original: “to understand the concept of a female voice, even though a lot of the people who speak in the trilogy are men, it seemed to me that this mode of discourse was inherently feminine, it had no location, it had no capital, it had no concrete manifestation”.

o tempo todo ocupada por terceiros? Essa de fato é uma definição possível, ou ao menos histórica, da posição das mulheres; mas isso seria tudo? O relativo apagamento da narradora de *Esboço, Trânsito e Mérito* parece mesmo representar uma provocação levada a cabo por Cusk. Se considerarmos seu histórico de polêmicas com a crítica, notaremos que, com a trilogia, ela poderia estar evidenciando um relativo silenciamento: ora, o que os resenhistas raivosos desejavam não era justamente que a narradora de *A life's work* e *Aftermath* se calasse, que deixasse de oferecer o seu ponto de vista, tão marcado por sua condição de mulher? Mas, no caso de adotarmos essa interpretação, o que não podemos perder de vista é que tal silenciamento é carregado de ironia, já que, como pontuamos anteriormente, o leitor acaba conhecendo Faye em alguma medida (por exemplo, por meio das respostas que ela oferece a seus interlocutores). Ademais, não há nada de silencioso nos deslocamentos feitos por Cusk no romance, nem nas polêmicas que os livros causaram ao serem publicados.

Em vários momentos da trilogia, a narradora parece envolvida em conversas das quais não consegue se safar, como se fosse a vítima de algum excêntrico que resolveu contar a ela os dilemas de sua vida. Será esse o caráter feminino da narrativa, essa disposição a resignar-se e deixar o outro falar? Em um texto no qual trata da poeta mexicana Sor Juana Inés de la Cruz, Ludmer (2014:35) adverte: “ler traços femininos nas escritas femininas é um exercício, no mínimo, tautológico, que se alimenta incessantemente de si mesmo”. É verdade que a tentativa de encontrar a feminilidade em um texto consiste num esforço problemático: afinal, de que se fala quando se fala em feminilidade?

[...] é sabido que na distribuição histórica de afetos, funções e faculdades (transformada em mitologia, fixada na língua) coube à mulher a dor e a paixão contra a razão, o concreto contra o abstrato, o dentro contra o mundo, a reprodução contra a produção. Ler esses atributos na linguagem e na literatura de mulheres é meramente ler que o primeiro foi e continua sendo inscrito em seu espaço social (Ludmer, 2014:25).

Se o intuito declarado por Cusk é precisamente o de afastar-se de um romance fundado em uma estrutura patriarcal e em modelos culturais manjados, não faria muito sentido lermos na trilogia o reforço de uma concepção supostamente superada do feminino (a não ser que acreditássemos que Cusk falhou em seu projeto). O que ela realiza não é atribuir à mulher, no âmbito da narrativa, o lugar que lhe compete na esfera social, valendo-se de recursos textuais para emular o que seria a resignação ou o silêncio. Certamente o que há de feminino nessa estrutura, nessa narradora, nesses mecanismos, é algo menos óbvio: arriscaríamos dizer que é difícil entender o que Cusk propõe precisamente porque o que ela faz é, na verdade, uma pergunta.

É muito interessante que D. H. Lawrence, guardadas as distâncias entre os dois autores, tenha se aventurado a fazer uma pergunta semelhante à de Cusk. O fato de os livros desse autor terem sido perseguidos e condenados tem estreita relação com a sua ousadia de formular uma questão capciosa: o que quer uma mulher? Embora, no final dos anos 1960, Kate Millet tenha causado polêmica ao criticar Lawrence pelo que designou suas personagens submissas (Wilson, 2021; Dyer, 2019), mais tarde outras leituras emergiram. Wilson (2021:n.p., tradução nossa), por exemplo, embora admita que Lawrence ainda está “em julgamento”, assinala que as mulheres retratadas por ele desde cedo lhe chamaram a atenção por serem “fisicamente ativas e emocionalmente complexas”.²⁵ No início dos anos 1910, tratando de um livro que acabaria não produzindo, “Lawrence disse a uma amiga que ele escreveria para as mulheres de um modo que iria ajudá-las mais do que o sufrágio – e em seguida escreveu 200 páginas de um livro que intitulou *A insurreição de Miss Houghton*”²⁶ (Introduction, 1989:12, tradução nossa). É claro que o olhar que dirigimos a Lawrence deste início de século XXI pode nos levar a encará-lo como ingênuo, ou então como prepotente e praticante do *mansplaining*, mas um olhar menos anacrônico talvez nos revele a preciosidade de um anseio como esse e do seu desdobramento, em especial com o

²⁵ No original: “physically alive and emotionally complex”.

²⁶ No original: “Lawrence had told a woman friend that he would write for women in a way which would help them more than the suffrage would – and he had thereupon written 200 pages of a novel which he called *The Insurrection of Miss Houghton*”.

escândalo gerado por *O amante de Lady Chatterley*, cuja protagonista cresce mergulhada em arte e política, faz sexo antes do casamento, pede o divórcio ao marido e se relaciona com um homem de uma classe inferior (Lawrence, 1972).

No caso de Rachel Cusk, a pergunta formulada é um pouco distinta, bem como os seus desdobramentos, como veremos. Ao longo de toda a trilogia de Cusk, bem como em *Segunda casa*, é possível localizar inúmeras observações, feitas pelos personagens ou pelas narradoras, que apontam para as opções narrativas realizadas nas próprias obras. Esses comentários funcionam como uma metalinguagem, mas, dado que ela está relativamente camuflada sob assuntos diversos, corre o risco de passar despercebida. Prestar atenção nessas considerações é um movimento parecido com aquele realizado para encontrar Lawrence em seus textos sobre os tópicos mais variados: às vezes ficamos nos perguntando se não estamos imaginando coisas, se não é só por uma coincidência que aquela frase específica define com perfeição o esquema do texto que temos em mãos. Além disso, alguns comentários se aplicam não ao livro que estamos lendo, mas a outras obras de Cusk, como se uma série de pistas as conectassem.

Logo no início de *Esboço*, por exemplo, a narradora afirma: “entre outras coisas, um casamento é um sistema de crenças, uma narrativa” (Cusk, 2019b:12). Sabemos que Rachel Cusk escreveu um livro de memórias sobre o término de seu casamento, e uma reflexão muito parecida com essa aparece lá (o que já demonstra o intercâmbio de referências realizado pela autora), mas a reiteração dessa definição em um romance que desafia, ele próprio, uma estrutura narrativa (ou um sistema de crenças) incita algumas reflexões: o que se coloca no lugar de uma narrativa que ruiu? Qual é o papel do narrador nesse caso? Em uma entrevista concedida em 2015, quando apenas o primeiro volume da trilogia havia sido lançado, Rachel Cusk explica que Faye de algum modo havia *saído* da história, mas não daquela história relativa aos eventos do passado, e sim daquela que equivale à narrativa; ela havia deixado de acreditar na história, em uma sequência de acontecimentos que lhe diria algo sobre o mundo ou sobre si mesma: “a questão para o próximo livro é se, tendo perdido sua fé na realidade enquanto uma quase narrativa – todos nós temos essa crença, ela é o que nos tira da cama de manhã –, se você poderá acreditar nela novamente o suficiente para se importar”²⁷ (Cusk, 2015:n.p., tradução nossa).

A impressão que se tem, após conhecer a trajetória pessoal e artística de Cusk, é de que tanto o fim de seu casamento quanto a recepção de seus livros de memórias romperam em alguma medida sua crença na narrativa como vinha praticando até então – “O mundo literário me assassinou”,²⁸ ela disse em uma entrevista (Cusk, 2020:n.p., tradução nossa). Daí que ela tenha encontrado um modo de se “afastar da encenação” e se “aproximar do enquadre” (Cusk, 2022b:n.p., tradução nossa). Em dado momento de *Esboço*, depois de contar que aceitou um convite para passear de barco com um homem que acabara de conhecer, Faye afirma:

Ocorreu-me que algumas pessoas poderiam me considerar desmiolada por sair de barco sozinha com um homem que não conhecia. Mas o que os outros pensavam não tinha mais nenhuma serventia para mim. Esses pensamentos existiam apenas dentro de determinadas estruturas, e **eu definitivamente havia abandonado essas estruturas** (Cusk, 2019b:56, grifo nosso).

Abandonar uma estrutura e apostar em uma reinvenção: não foi desse modo, em termos gerais, que a crítica descreveu o movimento realizado por Cusk em sua trilogia? E o que dizer de deixar de se importar com o que os outros pensam? Não seria essa uma reação à polêmica com seus livros de memórias? Mas notemos que, embora Cusk de fato leve a cabo uma transformação no romance, ela não abre mão de todo de seus artifícios; é como se, no interior mesmo do gênero, ela provocasse um deslocamento. Em uma entrevista, ela explica que, ao escrever a trilogia, desejava aplicar aos romances o mesmo princípio que se aplica a casas antigas reformadas com comodidades modernas:

²⁷ No original: “the question for the next book is whether having lost your belief in reality as a quasi-narrative – we all have that belief, it’s what gets us out of bed in the morning – whether you can ever believe in it again sufficiently to care”.

²⁸ No original: “El mundo literario me asesinó”.

Construir algo novo é delicado: é muito fácil que fique feio, inútil ou que não dure. Com a trilogia, eu quis que o desenho fosse o mais sutil possível, que o edifício quase não ocupasse espaço [...]. O romance inglês segue um esquema vitoriano de introdução, nó e desenlace, sempre muito ligado à fantasia do autor. Não tento ser uma escritora radical, mas diante desse modelo é muito difícil não o ser²⁹ (Cusk, 2020:n.p., tradução nossa).

Um ponto interessante dessa “reforma” é a sobreposição de diálogos que compõe a trilogia. Se muitas das histórias e conversas apresentadas não parecem ter interligação nem ser essenciais para o prosseguimento da narrativa, elas dão margem para considerações como esta, desenvolvida por uma personagem e relatada por Faye:

Àquela altura – ela estava com quarenta e três anos –, sua consciência estava tão abarrotada não apenas com as próprias lembranças, obrigações, sonhos, conhecimentos, e com a profusão de responsabilidades do seu dia a dia, mas também com as de outras pessoas – acumuladas ao longo de anos de escuta, conversas, identificação, preocupação – que o que mais lhe dava medo era que as fronteiras que separavam esses vários tipos de bagagem mental, as distinções entre eles, ruíssem, de modo que ela não tivesse mais certeza do que havia lhe acontecido e do que havia acontecido com gente que ela conhecia, ou às vezes até do que era real e do que não era (Cusk, 2019b:118).

Ao fim, a confusão a que essa mulher se refere é também aquela com que o leitor da trilogia se depara. Que histórias devemos atribuir a Faye e quais são aquelas atribuíveis aos demais personagens? O que querem dizer todas essas conversas com estranhos? O que devemos fazer com as narrativas sem interconexão que nos são apresentadas? Talvez a resposta – ou uma delas – esteja não na trilogia, mas no romance que Cusk publicou depois dela, *Segunda casa*. Em dado momento, M, a narradora desse livro, afirma para Jeffers, seu interlocutor: “para mim existe, *sim*, um tipo saudável de conversa, ainda que seja raro – o tipo de conversa por meio da qual as pessoas criam a si mesmas ao se expressar” (Cusk, 2022c:28). *Esboço, Trânsito e Mérito* se constroem a partir da fala de personagens que, ao conversar, ao contar histórias e anedotas, empreendem o esforço necessário para articular algo a respeito de si mesmos, mas não porque eles saibam necessariamente qualquer coisa sobre si: é no exercício de lidar com o outro que lhes é dada a chance de, mais uma e nunca pela última vez, estabelecer fronteiras entre aquilo que são e aquilo que o outro lhes oferece. Mais do que isso, a trilogia é fundada na disposição de Faye para ouvir o outro, um exercício um tanto raro nestes tempos hipermidiáticos permeados pela autoficção (Klinger, 2006; Kusek, 2021).

Ao compartilhar sua posição de narradora, ao ampliar a participação do leitor³⁰ e ao realizar uma espécie de “autoapagamento”, a narradora da trilogia de Cusk deixa no texto uma espécie de vazio, mas tal vazio é também uma pergunta. Se Lawrence nos lega uma pergunta sobre o desejo da mulher, a questão que Cusk nos propõe é um pouco mais, digamos, ontológica. Faye, a narradora da trilogia, não é descrita fisicamente em nenhum momento, e mesmo seu nome aparece poucas vezes nos livros; da mesma forma, sabemos de seu passado apenas enviesada e parcialmente. Daí que Cusk (2015:n.p., tradução nossa), em uma entrevista, formule esta pergunta certa: “O que é uma mulher sem a descrição dessas coisas?”³¹ A ausência de capital, de localização e de manifestação concreta que caracteriza a narradora da trilogia implica justamente

²⁹ No original: “Construir algo nuevo es delicado: es muy fácil que resulte feo, inútil o que no dure. Con la trilogía quise que el diseño fuera lo más ligero posible, que el edificio casi no ocupase espacio [...]. La novela inglesa sigue en un esquema victoriano de introducción, nudo y desenlace, siempre muy ligado a la fantasía del autor. No trato de ser una escritora radical, pero frente a ese modelo es muy difícil no serlo”.

³⁰ Valihora (2019:22, tradução nossa) nota que, “se o leitor entreouve os detalhes da vida de Faye, não narrados diretamente, mas nas histórias de outras pessoas, esse leitor se envolve no ato narrativo como um narrador, um construtor de sentido. Os romances não contam mais apenas a história de uma pessoa, mas a de todos aqueles que os leem”. No original: “if the reader overhears the details of Faye’s life, not narrated directly but in other people’s stories, that reader has become involved in the narrative act, as a narrator, a constructor of meaning. The novels no longer tell just one person’s story, but that of everyone who reads them”.

³¹ No original: “What is a woman without the description of those things?”.

a questão acerca de sua identidade, e o fato de não termos uma resposta, de não sabermos quem, afinal, é essa mulher — quem é uma mulher que narra? — é precisamente a artimanha de Cusk.

Ludmer (2014:25), ao tratar da obra de Sor Juana Inés de la Cruz, propõe que se leia no discurso das mulheres não o mundo privado e emocional, mas “o pensamento abstrato, a ciência e a política, tal como eles são filtrados nos resquícios do conhecido”. Esse discurso, lido de tal modo, revelaria as artimanhas de que a mulher se vale para preservar suas posições sem descontentar o outro que detém o poder. O caso analisado por Ludmer (2014) é o da carta enviada por Sor Juana ao bispo de Puebla. Nela, a poeta cria uma cadeia de negações cujo fim é “não dizer, mas saber, ou dizer que não sabe e saber” (Ludmer, 2014:30), ao mesmo tempo satisfazendo as demandas do bispo por obediência e evitando abrir mão de seus próprios princípios — como se sabe, a poeta contesta uma sentença de São Paulo segundo a qual se deve calar as mulheres nas igrejas. No caso de Cusk, ao deixar em aberto a questão da feminilidade, ela tanto se contrapõe aos esforços históricos para definir a mulher e o lugar que lhe cabe (Kehl, 2016) quanto provoca o leitor com a subversão dos papéis implicados na narrativa (o do próprio leitor, o da narradora, o dos demais personagens). Ao mesmo tempo, Cusk não abre mão por inteiro da estrutura romanesca: nos termos de Ludmer (2014), ela ainda joga o jogo de quem detém poder — não junto, mas *ao lado*, como se fazendo um contorno.

Se em *A life's work* a pergunta central dizia respeito à transformação de uma mulher em uma mãe — ou, mais precisamente, ao que é uma mãe —, a obra posterior de Cusk, embora continue preocupada com a questão da maternidade, da vida familiar e, em termos gerais, das relações sociais, enfatiza o feminino. Na verdade, isso não é uma novidade. Já em *Saving Agnes* (1993), Cusk havia transformado a mulher em tópico: “A primeira coisa que ela percebeu sobre o feminismo é que ele permitia que as mulheres fossem gordas e feias”³² (Cusk, 2000:n.p., tradução nossa). O que mudou de lá para cá foi o modo como a questão vem sendo encarada por Cusk e os seus desdobramentos em aspectos formais/estruturais. Já vimos como as coisas se dão na trilogia, mas ainda faltam alguns apontamentos sobre o romance mais recente de Cusk.

Para escrever *Segunda casa*, Cusk recorreu à forma de um livro datado dos anos 1930, *Lorenzo in Taos*, uma memória sobre D. H. Lawrence escrita por Mabel Dodge Luhan, que conviveu com ele no Novo México. Desse modo, ela só precisou “preencher” aquela estrutura: enquanto na obra original Luhan é a narradora, e o objeto de seu texto é Lawrence, em *Segunda casa*, a narradora é M, que escreve sobre um artista denominado L. Como Cusk sintetiza, estava em jogo “[...] também essa voz, era a voz de alguém reagindo a Lawrence, sendo afetado por ele”³³ (Sydney's..., 2021:n.p., tradução nossa). Em uma entrevista ao jornal *O Globo*, a autora afirmou: “essa estranha combinação entre um livro morto narrado por uma voz viva me fez pensar na ancestralidade feminina, nas existências femininas que não são celebradas” (Cusk, 2022a:n.p.).

Para além disso, *Segunda casa* nos apresenta uma narradora, uma mulher, para quem a feminilidade (e a maternidade) é também uma questão, tanto que ela procura no trabalho e na pessoa de L, um artista plástico cuja obra afetou muito sua vida, uma resposta sobre sua própria identidade. Na trama do livro, M convida L para passar um tempo na “segunda casa”, isto é, numa casa que ela e o marido haviam construído ao lado da sua e que costumava abrigar artistas por temporadas; em última instância, o que ela esperava era que L enxergasse nela algo que ela própria não conseguia discernir. Aqui, encontramos a suposta tendência das mulheres de esperar que alguém, de preferência um homem, lhes diga algo sobre elas mesmas (embora a tradução do título do livro para o português tenha perdido esta conotação, *second place* também pode designar o segundo lugar em uma competição, o que remete ao sexo feminino como o famigerado “segundo sexo”), e esse desejo reaparece, em alguns sentidos, na relação da narradora com seu marido, Tony:

Certa noite, quando Tony e eu estávamos indo deitar, me atirei para cima dele com raiva e disse as coisas mais terríveis, sobre como me sentia sozinha e acabada, sobre como ele nunca

³² No original: “The first thing she perceived about feminism was that it allowed women to be fat and ugly”.

³³ No original: “[...] also this voice, it was the voice of someone reacting to Lawrence, looking at Lawrence, being affected by him”.

dedicou a mim a atenção que faz uma mulher se sentir uma mulher e apenas esperava que eu meio que parisse a mim mesma o tempo todo, como Vênus saindo de uma concha. **Como se eu soubesse alguma coisa sobre o que faz uma mulher se sentir uma mulher!** (Cusk, 2022c:27, grifo nosso).

Em outro momento, M e L travam a seguinte conversa:

“Por que você brinca de ser mulher?”, ele me perguntou, de repente, com um sorriso aberto levemente imbecil.

Não me opus a essa pergunta, porque me pareceu que ela correspondia ao que eu fazia. Foi a piada que ele fez com isso de que não gostei.

“Não sei”, eu disse. “Acho que não sei como ser uma mulher. Acredito que ninguém nunca tenha me mostrado” (Cusk, 2022c:95).

O que é uma mulher? O que é feito de uma mulher quando ela se torna mãe e esposa? E em que ela se converte depois que os filhos crescem e o casamento acaba? Essas perguntas e suas variações se repetem de novo e de novo, com diferentes formulações, ao longo da produção literária de Rachel Cusk. Talvez possamos adiantar a conclusão de que ela não chegará a uma resposta. De seu lado, as narradoras dos livros de memórias *A life's work* e *Aftermath*, por exemplo, acreditam que uma narrativa sirva para organizar os eventos, tirar algum sentido deles. Já as narradoras da trilogia e de *Segunda casa* parecem ter perdido sua fé na narrativa, daí que Faye não nos ofereça um enredo, daí que M espere que alguém venha lhe dizer o que ela mesma é. O nome próprio é um signo da identidade, da noção de que se tem uma história para chamar de sua, mas o nome de Faye quase passa despercebido na trilogia, enquanto o de M fica incompleto, reduzido a uma letra.

Sabe, eu ainda acreditava de certo modo na inexorabilidade daquela outra força — a força da narrativa, da trama, chame como quiser. Acreditava na narrativa da vida, na garantia que ela dá de que todas as nossas ações teriam um significado de um jeito ou de outro e em que, não importava quanto tempo levasse, as coisas acabariam do melhor jeito possível. Como consegui me arrastar pelo mundo até então me agarrando a essa crença, não sei dizer (Cusk, 2022c:141).

Perder a fé na narrativa, no caso de Cusk, não significa necessariamente parar de narrar: é dentro da própria narrativa, agora reinventada, que a crença é questionada, que se mostra insuficiente. Do mesmo modo, a dúvida sobre a mulher ou o feminino, ou sobre o que seria uma narrativa capaz de dar conta da feminilidade, não paralisa a narração, mas engendra novas perguntas, e talvez a história que se conta tenha valor justamente pelo que ela própria não sabe formular, mas insiste em apontar. No esforço da formulação, cria-se “mais vocabulário, mais estruturas linguísticas, mais estruturas imagéticas”³⁴ (Sydney's..., 2021:n.p., tradução nossa) que nos permitem tratar da mulher para além da domesticidade e dos estereótipos. Se, como Lawrence e Cusk nos mostram, as fronteiras entre as histórias alheias e as nossas são permeáveis, passíveis de contaminação, é justamente ao mobilizar novas ferramentas e estruturas para contar mais uma história que temos a chance de construir uma nova narrativa da qual o outro também possa se apropriar.

Referências bibliográficas

BADINTER, Elisabeth. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. São Paulo: Círculo do Livro, 1980.

CUSK, Rachel. *Saving Agnes*. New York: Picador, 2000 [1993]. *E-book*.

CUSK, Rachel. I was only being honest. *The Guardian*, 21 mar. 2008. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2008/mar/21/biography.women>. Acesso em: 29 mar. 2022.

³⁴ No original: “more vocabulary, more language structures, image structures”.

- CUSK, Rachel. Shakespeare's daughters. *The Guardian*, 12 dez. 2009 [<https://www.theguardian.com/books/2009/dec/12/rachel-cusk-women-writing-review> – acesso em: 16 set. 2021].
- CUSK, Rachel. Interview with Rachel Cusk. [Entrevista cedida a] Francesca Wade. *The White Review*, (14), jul. 2015. Disponível em: <https://www.thewhitereview.org/feature/interview-rachel-cusk/>. Acesso em: 12 nov. 2022.
- CUSK, Rachel. *A life's work: on becoming a mother*. London: Faber & Faber, 2019a [2001].
- CUSK, Rachel. *Esboço*. São Paulo: Todavia, 2019b.
- CUSK, R. “El yo está acabado, no creo que vuelva a usarlo”. [Entrevista cedida a] Alex Vicente. *El País*, 29 maio 2020. Disponível em https://elpais.com/cultura/2020/05/29/babelia/1590769522_753410.html. Acesso em: 18 nov. 2022.
- CUSK, Rachel. Rachel Cusk: “Sinto que Clarice Lispector e eu ainda seremos grandes amigas”. [Entrevista cedida a] Ruan de Sousa Gabriel. *O Globo*, 3 maio 2022a. Disponível em: . Acesso em: 18 nov. 2022.
- CUSK, Rachel. “Uno de los rasgos de mi generación es que a menudo recibimos crueldad de nuestros padres”. [Entrevista concedida a] Hinde Pomeraniec. *Leamos*, 14 abr. 2022b. Disponível em: <https://www.infobae.com/leamos/2022/04/14/rachel-cusk-uno-de-los-rasgos-de-mi-generacion-es-que-a-menudo-recibimos-crueldad-de-nuestros-padres/>. Acesso em: 12 nov. 2022.
- CUSK, Rachel. *Segunda casa*. São Paulo: Todavia, 2022c.
- DYER, Geoff. Introduction. In: LAWRENCE, D. H. *Life with a capital L: essays chosen and introduced by Geoff Dyer*. London: Penguin, 2019. *E-book*.
- DYER, Geoff. *Out of sheer rage: wrestling with D. H. Lawrence*. New York: Picador: 1997.
- FRANCES Wilson with Andrew Motion: The Trials of D.H. Lawrence. [S. l.: s. n.]: 2019. 1 vídeo (61 min). Publicado pelo canal The New York Public Library [https://www.youtube.com/watch?v=3ABAWKAhB0Q&t=1599s&ab_channel=TheNewYorkPublicLibrary – acesso em: 14 nov. 2022].
- FUKS, Julian. A era da pós-ficção: notas sobre a insuficiência da fabulação no romance contemporâneo. In: DUNKER, C. (Org.). *Ética e pós-verdade*. Porto Alegre: Dublinense, 2017, p.67-86.
- INTRODUCTION. In: LAWRENCE, D. H. *Rainbow*. London, Penguin, 1989 [1915].
- KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino*. São Paulo: Boitempo, 2016.
- KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*. 2006. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006 [http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=198038 – acesso em: 25 abr. 2022].
- KUSEK, Robert. The author disappearing? Authorial “surrogates” and contemporary self/other-writing in selected works of Annie Ernaux, Édouard Louis, and Rachel Cusk. *Avant*, 12(1), 2021, p.1-15 [<http://avant.edu.pl/en/2021-01-09> – acesso em: 9 nov. 2022].
- LAWRENCE, David Herbert. Memoir of Maurice Magnus. In: LAWRENCE, D. H. *Life with a capital L: essays chosen and introduced by Geoff Dyer*. London: Penguin, 2019. *E-book*.
- LAWRENCE, David Herbert. *O amante de Lady Chatterley*. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1972 [1928]. (Os Imortais da Literatura Universal).
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008 [1994].
- LUDMER, Josefina. *Intervenções críticas*. Rio de Janeiro: Azougue, Circuito, 2014.
- MARCHETTO, Arthur. Reflexões sobre a autoficção, a pós-ficção e o “eu” na literatura. *Escotilha*, 27 set. 2018 [<https://escotilha.com.br/literatura/reflexoes-sobre-a-autoficcao-a-pos-ficcao-e-o-eu-na-literatura/> – acesso em: 29 out. 2022].
- PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2019 [2006].

RACHEL Cusk Interview: you can live the wrong life. [S. l.: s. n.]: 2019. 1 vídeo (20 min). Publicado pelo canal Louisiana Channel [https://www.youtube.com/watch?v=kGg_6BGIHuM&ab_channel=LouisianaChannel– acesso em: 1º nov. 2022].

SYDNEY'S Writers Festival: Rachel Cusk: Second Place. Entrevistadora: Annabel Crabb. Entrevistada: Rachel Cusk. [S. l.]: Sydney's Writers Festival, set. 2021. Podcast (58 min) [https://open.spotify.com/episode/1KbltAvEFaKaLfedrVarJR?si=55f75f6da3494be5 – acesso em: 28 out. 2022].

VALIHORA, Karen. She got up and went away: Rachel Cusk on making an exit. *ESC*, 45 (1-2), 2019, pp.19-35 [https://www.proquest.com/docview/2510616948/fulltextPDF/B6DB463426EF4156PQ/1?accountid=26646 – acesso em: 9 nov. 2022].

WILSON, Frances. *Burning man: the trials of D. H. Lawrence*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2021. *E-book*.