

“UM VERDADEIRO JUDEU NÃO ESQUECE SEU PASSADO”:

A AUTOFICÇÃO DE A CHAVE DE CASA, DE TATIANA SALEM

LEVY

Pamella T. Souza de Oliveira (Doutoranda em Estudos Literários pela UFG)

RESUMO

O artigo em questão surgiu a partir da leitura do texto de Huyssen acerca da musealização aliado às questões da autoficção, a partir da reflexão de que a dor e o sofrimento moldam de muitas formas a memória, ora por episódios violentos da construção social, ora por dramas pessoais que resultam em narrações da vida. A fim de analisar a forma como essas questões surgem, intencionou-se, a partir das abordagens da autoficção, analisar o romance *A chave de casa*, de Tatiana Salem Levy. O presente artigo intencionou, assim, abordar as formas como a experiência e o trauma geracional servem à construção de personagens que dialogam com as abordagens da autoficção, da judeidade e da diáspora.

Palavras-chave: Autoficção. Judeidade. Literatura brasileira contemporânea.

ABSTRACT

This article arised from the reading of Huyssen's text about the musealization allied to the questions of the autofiction, and reflections about how pain and suffering shapes the memory in many ways, sometimes by violent episodes of social construction, and another moments by personal dramas that result in narratives of life. To investigate the way these issues, arise, it was intended, from the approaches of autofiction, to analyze the novel *A chave de casa*, by Tatiana Salem Levy. The present article aims to address the ways in which experience and generational trauma serves to build characters that dialogue with the approaches of autofiction, of Jewishness and of diaspora.

Keywords: Autofiction. Jewishness. Contemporary Brazilian Literature.

A memória vem ganhando cada vez mais espaço no interesse do ocidente. Isso pode ser consequência de temermos a amnésia em meio a tanta velocidade cultural e, por isso, procuramos reter o passado materialmente, fenômeno que Andreas Huyssen chama de “musealização”. Sobre isso ele diz que “para construir uma proteção contra a obsolescência e o desaparecimento, para combater a nossa profunda ansiedade com a velocidade de mudanças e o contínuo encolhimento dos horizontes de tempo e espaço” (HUYSSSEN, 2000, p.28).

Huyssen, assim como outros autores, se referia ao século XX como o período de *boom* da memória, tempo em que a explosão da memória enquanto tema de conhecimento ficou conhecida. No ensaio *Passados presentes: mídia, política, amnésia* (2000), o autor aponta para uma emergência da cultura memorialística ou retorno ao passado, como principal preocupação das sociedades ocidentais a partir da década de 1980, como sinal de uma mudança radical na experiência contemporânea de temporalidade e subjetividade, assim como o fracasso do projeto iluminista e a pretensão deste no que tange da existência de identidades coerentes e unitárias.

A tríade, proposta por Huyssen, é composta por mídia, política e amnésia, e refletem a comercialização da memória, o que gera, posteriormente, um consumo da cultura memorialística. Isso se dá devido ao constante medo de esquecer, um mal que assombra nossa era. Dá-se, por isso, mecanismos de registros dos mais variados, como monumentos, álbuns, edições comemorativas, filmes históricos, diários, blogs, etc. Isso, como aponta o autor, é preciso pela necessidade de ancoragem “em um mundo caracterizado por uma crescente instabilidade do tempo e pelo faturamento do espaço vivido” (p.20).

O Holocausto, assunto amplamente abordado por Huyssen, mesmo hoje, algum tempo após o ocorrido, ainda é tema recorrente. Atualmente, no Brasil, muitos autores descendentes de imigrantes judeus tem usado desse fantasma traumático¹ transmitido por gerações como material literário. Essa utilização acaba enveredando por uma corrente literária originalmente francesa, mas muito comum no Brasil, atualmente, a *autoficção*.

¹ Como a própria Tatiana Salem Levy chama em sua tese de doutoramento (2008).

Escritora, tradutora e doutora em Estudos Literários, Tatiana Salem Levy publicou, fruto de suas pesquisas no mestrado, *A experiência do fora: Blanchot, Foucault, Deleuze* (Delume/Dumará, 2003), além de contos em diversas revistas. *A chave de casa*, seu romance (e também parte de sua tese no doutorado) venceu, em 2008, o Prêmio São Paulo de Literatura e foi finalista nos prêmios Jabuti e Zaffari & Bourbon. O livro foi lançando, primeiro em Portugal, já foi vendido para Espanha, França, Itália e Turquia e, em breve, contará com uma versão nos cinemas, a ser realizada pelo diretor Toniko Melo.

As experiências biográficas podem percorrem tudo o que um autor escreve. Tatiana Salem Levy é neta de imigrantes judeus e, embora tenha nascido em Portugal, é brasileira, e se deixou levar por essa tendência pessoal mesmo em seus escritos acadêmicos. Ao entrar no curso de doutorado na PUC-RJ, ela pretendia estudar as tendências da narrativa brasileira contemporânea. No entanto, após mudar inúmeras vezes seu projeto de pesquisa, acabou defendendo, não apenas uma tese, como esperava, mas também um romance (que, posteriormente, foi publicado pela Editora Record), acompanhado de um pós-escrito ensaístico.

Seu livro foi muito bem aceito pelo público quando de seu lançamento, no entanto, menos pela questão da judeidade, do que por corresponder às tendências recorrentes da literatura contemporânea de tentar diluir as fronteiras entre verdade e ficção, que jogam com a ideia do real e do ficcional, relacionando, principalmente, a imagem do autor com o narrador/personagem. Essa questão trouxe o romance de Levy à mídia para tentar responder às perguntas dos leitores: o que é narrado aconteceu de verdade? A personagem do romance *A chave de casa* é Tatiana Salem Levy?

Dessa forma, para abordar esses assuntos, analisarei a obra da autora Tatiana Salem Levy. Aqui, abordarei a questão do arquivo judeu e a cicatriz mais recente desse povo, o Holocausto, juntamente com a questão da autoficção abordando a maneira como ela funciona, transitando entre a realidade e a ficção, como ferramenta de construção da memória.

TRADIÇÃO E IDENTIDADE JUDAICAS

O romance de Levy é um mosaico de tramas que se enlaçam. A personagem principal e narradora sem nome é o fio condutor dessa narrativa. Há, quase ao fim do livro, uma menção (a única em todo o livro) a respeito do sobrenome que, ainda assim, não é dito. A personagem tem dificuldades em se definir, o que, por consequência, dificulta desvendar sobre quem se fala: “nasci no exílio: e por isso sou assim: sem pátria, sem nome. Por isso sou sólida, áspera, bruta. Nasci longe de mim, fora da minha terra – mas, afinal, quem sou eu? Que terra é a minha?” (LEVY, 2010, p.25). Esses detalhes também aproximam autor e personagem com base na biografia daquela.

As quatro vozes do romance vão, pouco a pouco, se desvendando. A primeira, sempre representada entre chaves, muitas vezes parece ser uma voz da consciência, porém, pode-se supor durante a leitura tratar-se da mãe da narradora, também sem nome. O avô da narradora, outro inominado, é a figura decisiva no romance, pois é de sua casa, em seu país de origem, cuja *chave* do título se refere.

Tome, ele disse, essa é a chave da casa onde morei na Turquia. Olhei-o com expressão de desentendimento. (...) E o que vou fazer com ela? Você é quem sabe, ele respondeu, como se não tivesse nada a ver com isso. As pessoas vão ficando velhas e, com medo da morte, passam aos outros aquilo que deveriam ter feito, mas por motivos diversos, não fizeram. (LEVY, 2010, p.12-13)

Assim, pode-se compreender que a chave como uma metáfora para a herança recebida do avô que não pode utilizar-se de suas memórias para fazer nada, a não ser pedir que alguém as utilizasse.

O sujeito advindo da diáspora, segundo aponta Betty Fuks, situa-se em um país ao mesmo tempo dentro e fora, e essa “fronteira” permite que ele compartilhe da cultura do outro sem, contudo, abandonar sua própria identidade, diferente do que acontece com quem foi expulso de seu país (FUKS, 2000 citado por FIGUEIREDO, 2013, p.180). Em toda memória coletiva é possível notar algo de místico, no entanto, na tradição judaica, como afirma Albert Memmi, isso é “particularmente marcado por sua antiguidade e pela obstinação e tenacidade com que o povo judeu preserva e dá continuidade a um conjunto de hábitos que definem seu pertencimento” (MEMMI, 1962 citado por FIGUEIREDO, 2013, p.180).

O gênero autobiográfico, amplamente empregado para representar aqueles que sobreviveram a um episódio traumático como o Holocausto Judeu, agora se tornou maleável devido a dois fatores essenciais: o fato de grande parte dos sobreviventes estarem mortos, assim como as testemunhas oculares, e com a presença maciça do holocausto nos espaços da cultura de massa, como no cinema, por exemplo. Nesse momento, em que as representações artísticas foram modificadas, quem passa a representar uma possível formação de uma identidade modificada pelo caos são os filhos e netos dessas pessoas. A narradora do romance diz que “imigração, Turquia, guerra e dificuldade eram palavras banidas do vocabulário da casa” (LEVY, 2009, p.111), como uma cicatriz em que não se devia tocar, embora ela existisse. Cabe, então, à neta falar, talhar a pele e atingir o cerne da ferida aberta.

Esse é um fenômeno presente na literatura brasileira. Recentemente, observamos variadas abordagens dessa herança do judaísmo, abordadas por quem só conviveu com ela a partir de terceiros, no Brasil, alguns nomes que se destacam, como: Michel Laub (*Diário da queda*, Companhia das Letras, 2009), Luís S. Krausz (*Desterro: memórias em ruínas*, Ed. Tordesilhas, 2013), Cintia Moscovich (*Por que sou gorda, mamãe?*, Ed. Record, 2006), entre outros. Esses autores herdaram de seus pais ou avós uma tradição, ainda que não religiosa, da judeidade. Essa diferenciação, feita por Albert Memmi, se dá da seguinte forma: o fato de ser judeu, é chamado de *judeidade*; por *judaísmo* entende-se as doutrinas e instituições representativas para o povo judeu; e o conjunto de pessoas que seguem essas doutrinas é chamado *judaicidade* (MEMMI, 1962 citado por FIGUEIREDO, 2013, p.180). O que será feito com essa tradição, no entanto, depende de um “devir judeu”, “como cada um se coloca em relação ao passado e ao futuro, como cada um se transforma ao longo da História tendo em seu horizonte um saber e uma tradição herdados” (*idem*, p.181).

No texto “O Narrador” (1936), Walter Benjamin discute uma série de formas diferentes de narrativa, desde a historiografia clássica de Heródoto até o conto popular de Märchen. A tese defendida por ele é de que o texto versa a busca de um substrato comum presente em todas as formas narrativas analisadas, quais sejam, seu aspecto coletivo, oral e pedagógico, em contraposição ao individualismo e à moral “desorientada” das formas de

narrativa ditas modernas, cultas e urbanas, como o romance moderno, as *short stories*, os jornais.

Para o filósofo alemão, a capacidade de narrar, que ele julgava inalienável, vem cada vez mais perdendo seu espaço, uma vez que “é cada vez mais raro encontrar pessoas que saibam narrar qualquer coisa com correção” (BENJAMIN, 1992, p.115). Ele discorre sobre a importância da narrativa, enquanto destaca pontos pertinentes sobre sabedoria, informação e experiência. Para defender sua tese da extinção da arte de narrar histórias, ele parte do exemplo do trabalho do escritor Nikolai Leskov. A guerra, segundo ele, empobreceu os combatentes no sentido de experiências comunicáveis.

Benjamin compara narrativas orais e escritas e afirma que as melhores narrativas escritas são as que menos se afastam das histórias orais contadas por narradores anônimos (1992, p.118). Ele, então, divide os narradores orais em dois tipos: o primeiro, o que não sai de sua terra, como um agricultor sedentário, e tem a missão de narrar a tradição; em segundo, ele aponta o homem viajante, para o qual usa como exemplo o mercador dos mares, que viaja muito e, assim, traz sempre a novidade. Ao considerar o narrador como um ofício e relacioná-lo ao trabalho manual, o crítico nos chama atenção para a importância da sabedoria que ele aponta estar em extinção (BENJAMIN, 1992, p.117).

O crítico aponta, assim, dois indícios da revolução que resultarão na morte da narrativa: o romance e a informação. O romance, diferentemente da narrativa, está ligado ao livro, que se trata de um saber individual, isolado, pois não procede da tradição oral, nem doa nada a ela. A informação, segundo ele, se difere da narrativa por necessitar de uma verificação imediata e só essa tem valor se for nova, por isso é mais ameaçadora e pode apresentar uma crise até mesmo para o romance. Essa impossibilidade de narrar, segundo ele, fica cada vez mais forte quando se trata de episódios traumáticos da guerra ou mesmo da perseguição aos judeus.

Benjamin aproxima, e isso é uma característica marcante de seu texto, a narrativa e o trabalho manual, para ele, aquela é uma forma artesanal de comunicação, em que o narrador pode “deixar sua marca” do que conta. Sua tese, portanto, é que a impossibilidade

da experiência (*Erfahrung*)² é a única que pode ser transmitida ou ensinada nos dias de hoje. Para ele, surge, assim, uma nova forma de narrativa de onde nasce o romance clássico, o jornal e, conseqüentemente, aceita-se a solidão do autor, mas também da personagem e do leitor, o que retrata o homem na sociedade. Enquanto permanece a sensação de coletividade, a verdade é que a distância espaço-temporal entre os indivíduos está cada vez maior.

Para explicar melhor essa questão, recorreremos ao livro de Giorgio Agamben (2005) intitulado *Infância e história: destruição da experiência e origem da história* que traz importantes questões acerca dos conceitos de Walter Benjamin em sintonia com outros conceitos da psicanálise. Ele situa a *Erfahrung*, ou a perda da experiência, como um advento da ciência moderna devido ao privilégio que o “experimento” passa a ter. Assim, da experiência ao experimento, é produzida uma ruptura entre o sujeito que vive (possuidor da experiência) e aquele que conhece (produtor de experiência). Para ilustrar esse desmembramento, o autor utiliza personagens da obra de Miguel de Cervantes, considerado o primeiro romance moderno: “Dom Quixote, o velho sujeito do conhecimento, foi enfeitiçado e pode apenas fazer a experiência, sem jamais tê-la. Junto a ele, Sancho Pança, o velho sujeito da experiência, pode apenas ter a experiência, sem jamais fazê-la” (AGAMBEN, 2005, p. 33).

Problematizada essa situação da experiência em detrimento do conhecimento na contemporaneidade, Agamben ainda destaca o fato de que o homem não nasce falante. Uma vez que nascemos sem fala (ao que ele chama de “infância”, sem distinguir suas múltiplas fases), é possível explicitar os limites da linguagem, de modo que esta não possa ser apresentada como totalidade e verdade última do sujeito. Para tanto, ele explica: “Se não houvesse a experiência, se não houvesse uma infância do homem, certamente a língua seria um ‘jogo’, cuja verdade coincidiria com o seu uso correto segundo regras gramaticais” (AGAMBEN, 2005, p.62).

Essa noção da infância como base primária para a experiência – ao que ele chama de “experiência muda” – mostra os fundamentos do inconsciente, a partir do conceito de

² Segundo Leandro Konder (1988, p.72): “a *erfahrung* (experiência autêntica) é uma experiência que se acumula, que se prolonga, que se desdobra [...] o sujeito integrado numa comunidade dispõe de critérios que lhe permitem ir sedimentando as coisas com o tempo”.

Freud, em sua referência aos acontecimentos desse período em questão. A infância, assim, é o tempo do trauma, tempo da inscrição da presença do outro e da escrita do Outro no corpo e na língua do sujeito. “Experienciar”, defende o filósofo, significa, essencialmente, um retorno à infância para acionar a “pátria transcendental da história” (AGAMBEN, 2005, p.65), o que significa, esse lócus atemporal que estabelece o ponto de abertura para o singular da enunciação.

Vistos dessa forma, infância e experiência constituem pressupostos éticos que vão além do campo ideológico e se referem antes ao domínio da política (o laço com os Outros) e da cultura (a relação ao Outro). Dessa forma, na obra de Tatiana Salem Levy, assim como em outras obras em que a judeidade está presente, a experiência da fuga ou do exílio é vivida por outro, porém não possui o conhecimento necessário para fazê-la, para transpor em palavras, mas a experiência não se parte, pois, para tanto, os herdeiros da tradição podem servir de veículo.

A memória coletiva, como já dito, é marcada pela obstinação com os judeus preservam e dão continuidade aos hábitos culturais que definem sua identidade. Essa tradição, Memmi prossegue, faz parte de uma série de “condutas, instituições, que encontro em mim, mas, sobretudo, fora de mim, ao longo de minha vida” (*idem*, p.180). E não segui-las acaba por, perante a comunidade judaica, descaracterizar o outro. No romance em questão, a narradora encontra, na Turquia, um primo (o único com quem consegue conversar, por falar inglês) e ele se espanta quando ela conta que seu avô não lhe ensinou o ladino³.

A judeidade se opõe ao judaísmo à medida que designa mais as práticas antigas, os valores e tradições que, ainda que façam parte da religião, não expressam a verdadeira religiosidade. A verdade face de uma tradição mantida apesar das dificuldades vividas pela comunidade para manter seus costumes é o que mantém viva a vontade de não deixar que os costumes deixem de existir.

Primeiro o pão ázimo, seco, sem gosto, para lembrar o sofrimento do povo expulso vagando pelo deserto. Depois, a maçã com mel, para

³ Língua indo-europeia falada por aproximadamente um milhão de pessoas da comunidade judaica de origem ibérica que habita regiões da Europa central e meridional.

não passar fome, não viver na miséria, para ter um ano doce. (...) Não havia nada de religioso no ritual. Para mim, faltava sempre alguma coisa. Faltava verdade. Tudo não passava de uma grande encenação: éramos judeus um dia por ano. (...) (LEVY, 2009, p.130)

Derrida (2001) aponta que, segundo Yerushalmi, o judaísmo é terminável, mas a judeidade é interminável. Isso por que

Ele pode sobreviver ao judaísmo. Pode sobreviver a ele como herança, isto é, de todo modo, *não sem arquivo*, mesmo se este arquivo ficar sem suporte e sem atualidade. Para Yerushalmi, há uma essência determinante irreduzível da judeidade: ela já está dada e não espera o futuro. E esta crença da judeidade não se confunde nem com o judaísmo nem com a religião, nem mesmo com a crença em Deus. (DERRIDA, 2001, p.93, grifo do autor)

Esse afastamento da judeidade não seria, segundo Derrida (2001, p.96), uma transgressão ao judaísmo, mas uma não-crença no futuro. Isso porque, embora pareça contraditório, o ser-judeu, como aponta Derrida, é um ser-aberto-ao-futuro, é uma unidade que não podem ser dissociados, “ser aberto ao futuro seria ser judeu”. Outra característica seria a abertura do judeu à memória, à “obrigação do arquivo”. O futuro pela experiência da promessa e o passado pela injunção da memória se unem, “porque houve um evento arquivado”, uma fundamenta a outra.

Em resumo, é essa a forma como Tatiana encara sua herança judaica, segundo ela afirmou em entrevista à Folha Online (2009)⁴:

O judaísmo é muito complexo, não é só uma religião, envolve uma questão cultural e genética, que é diferente da própria crença. Sempre recebi essa herança de uma forma muito fragmentada, como nas comemorações familiares. Participava da Páscoa judaica ou do Dia do Perdão, mas era algo sempre de fora, com um olhar meio estrangeiro. Judia de certa forma, e ao mesmo tempo estrangeira dentro desse judaísmo. Foi com isso que eu trabalhei no romance: um judaísmo estilhaçado, que realmente não passa por Deus, passa por uma cultura, cultura de imigrantes, muita cultura do livro, os judeus têm tradicionalmente essa tradição com o livro, com o saber. Já que tiveram

⁴ Em entrevista concedida a Teresa Chaves, publicada no jornal *Folha de São Paulo*, publicada em 30 de junho 2009. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u588104.shtml>>.

que se deslocar tantas vezes, a casa você não leva, mas aquilo que você leu, você leva consigo. (Folha Online, 2009)

Um ponto muito interessante nas autoficções atuais no Brasil é a presença do corpo como a representação da paralisia causada pelo trauma e pelos fantasmas do passado. Na obra de Tatiana Salem Levy, ela explora essa questão a partir de um tema recorrente na obra de imigrantes para o Brasil, como é o caso de Samuel Rewett e Franz Kafka que “constroem personagens cujos corpos apresentam curvaturas, doenças, pesos, estranhezas que de alguma maneira falam de um passado ou de uma herança” (LEVY, 2008, p.179).

Levy busca na psicanálise resposta para o eco desses traumas que ela não viveu, mas que se encontram pungentes em seu romance (e sua vida). Nas mais profundas pesquisas acerca do trauma, a autora encontra resposta em Nicolas Abraham e Maria Torok que afirmam que “não há nada que possa ser abolido que não apareça em gerações seguintes como enigma ou impensado” e, afirmam que, quando mantidos em segredo, pode acabar por paralisar toda uma geração (ABRAHAM; TOROK, 1995 citado por LEVY, 2008, p.180). Esse trauma, segundo os autores, são fantasmas transmitidos de geração em geração, ainda que inconscientemente. No entanto, é preciso superá-los, e ela se apoia em Derrida para lembrar isso: “é preciso falar *do* fantasma até mesmo *ao* fantasma e *com* ele” (DERRIDA, 1994 citado por LEVY, 2008, p.181, grifo do autor).

A narrativa segue, assim, em busca de cura para combater a imobilidade de seu corpo. Uma vez que, remetendo à epígrafe de Emily Dickinson, lembra: “Dor real se fortalece com os músculos/ com a idade// (...) Se o tempo fosse remédio/ nenhum mal existiria” (DICKINSON citado por LEVY, 2009, p.7). Dois são os momentos nos quais a narradora justifica a paralisia de seu corpo: a morte da mãe e o amor excessivo. A voz da mãe, sempre presente entre colchetes, é o que tenta tirar a filha da clausura paralítica sob a qual ela está imersa.

A mãe morta conecta a filha aos fantasmas que a inquietam, os fantasmas da herança transportada de geração em geração, e é essa figura da mãe que salva a filha de sua doença, e de seu passado, como no banho turco ao qual se submete na Turquia “na tentativa de me desvencilhar do passado: sentia que ela não estava apenas distendendo meus músculos, mas também lutando contra tudo o que eu acabara de conta” (LEVY,

2009, p.99). Ela afirma que “a questão não é simplesmente enfrentar os espectros, mas fazer uma espécie de pacto diabólico com eles (...), é preciso aprender a torná-los nossos” (LEVY, 2008, p.189). É a partir das buscas na Turquia por seus antepassados, a leitura de diários da família e fotos que ela rememora esse passado em busca do fim para a sua paralisia.

Tatiana dá créditos a essa pesquisa, a esses fantasmas para sua matéria literária, ela entrou em contato com a família turca, e lá fez muitas pesquisas, mas somente ao voltar começou a escrever sua tese/romance. Ela afirma que

tanto a viagem quanto os arquivos espectrais (os diários, as cartas, as fotografias) são incorporados pela escrita para se tornar ficção. A voz do passado – num certo sentido, a voz suprema da autoridade – perde sua força quando é o vivo quem fala, quem escreve. Dessa maneira, o espectro deixa de ser uma arma contra o vivo *para se tornar a sua arma* (LEVY, 2008, p.189, grifo meu).

AUTOFICÇÃO E MEMÓRIA

“Não: a ficção não é sinônimo de mentira, de falsificação, de fraude.

Em vez de falsificar, ela alarga e potencializa o mundo”.

(José Costello)

A questão da autoficção é abordada no texto da própria Tatiana Salem Levy intitulado “Entre a realidade e a ficção” (2012). Nele, ela traz de volta a questão do autor, e que agora procura retornar à cena. Segundo ela, o autor é um zumbi, sempre em estado de alerta aos acontecimentos, um observador inquieto. E, a partir disso, não se pode negar a importância da experiência vivida pelo autor para a obra, o que significaria negar o trabalho de Marcel Proust ou de Marguerite Duras. Isto, ela afirma, acontece devido a uma bagagem própria de cada leitor que permitirá que cada um tenha uma interpretação da obra. A realidade, segundo ela, serve como material literário que, embora tenha dado o

impulso inicial para a literatura, não é o fim dela, não é a única análise possível. Retomando Eurídice Figueiredo (2013, p.10), “a passagem do real ao texto é vital”.

Essa passagem da experiência da vida ao texto, no entanto, poderia passar despercebida aos olhos dos leitores, caso o escritor não fosse uma pessoa pública. Em entrevista dada após o lançamento de seu romance, a autora conta

Vim de família judaica que saiu da Turquia e por acaso nasci em Portugal. Existe uma relação entre o sentir estrangeiro e o ser escritor. O escritor tem sempre um olhar que é de estrangeiro, pois não importa de onde você veio, qual a crença e origens. Você sempre se sentirá meio estrangeiro no mundo. É um olhar esquisito, de fazer parte e não fazer parte. Na verdade, a multiplicidade de origens contribui de forma rica para a identidade. A formação da identidade é muito mais uma busca do que algo já pronto, que a gente pode simplesmente encontrar. (Folha Online, 2009)

Sem as entrevistas e aparições do autor na mídia, dificilmente saberíamos, por exemplo, que Levy é neta de imigrantes judeus e que nasceu, por uma coincidência do destino, em Portugal. Esse acesso ao autor que nos possibilita encontra-lo em sua obra é conceituado por Lejeune como “espaço autobiográfico” e pode ser composto pela mídia, mas também pela orelha ou contracapa do livro.

Como dito anteriormente, o crítico francês chama esse veículo de “espaço autobiográfico” que pode ser conceituado, portanto, como um espaço criado pelo autor através de um pacto indireto, que Lejeune denominou de “fantasmático” (LEJEUNE, 2008, p.45), que direciona o leitor, induzindo-o a seguir certo caminho em sua obra, e fazendo que os mesmos textos cuja enunciação não os vincula à vida do autor através de sua identificação com o narrador e o personagem, sejam lidos dessa forma. Essa leitura é propiciada a partir de uma orientação dada pelo autor, ao fornecer ao leitor uma série de pistas que lhe permitam ler sua obra como autobiográfica, e “mesmo quando se trata de puras ficções, alguns elementos biográficos presentes no paratexto (quarta capa, orelha e/ou no próprio texto, indiciam uma escrita de cunho autobiográfico ou uma autoficção” (FIGUEIREDO, 2013, p.13).

É em função desse espaço autobiográfico que podemos reconhecer as semelhanças entre autor e personagem a partir da mídia, das entrevistas que Levy deu. Se não

podéssemos contar com esse suporte, certamente a recepção acerca de seu livro seria outra. Segundo ela em seu *Pós-escrito* (2008, p.196), a respeito da escrita de seu romance, ela pretendia diluir as fronteiras entre a realidade e a ficção, mas não somente isso, a intenção era que não fosse possível separá-las, assim, dificultaria o trabalho de reconhecer o que era verdade e o que era mentira.

Leonardo Toledo (2012), em sua dissertação de mestrado, desenvolve um conceito interessante acerca do Espaço Autobiográfico, que intitula “pacto por procuração”. Esse pacto, segundo ele, consiste numa espécie de expansão do pacto autobiográfico, de forma que permita a identidade entre narrador, autor e personagem ser manifestada de forma indireta. Embora essa modalidade se aproxime, em muito, do pacto fantasmático definido por Lejeune, ele aponta suas diferenças: em primeiro lugar, as categorias são complementares e não exclusivas. O “pacto por procuração”, antes de tudo, funcionaria como uma adaptação do conceito de Lejeune ao ambiente da cultura de massa e da era da internet, que conta com um número grande de informações e também uma gama enorme de possibilidade de acesso a esse material. Segundo ele: “Se, antes, o espaço autobiográfico era criado pelo autor, em obras e entrevistas, hoje, na internet, além dessa mediação, temos ainda a ampliação do pacto tradicional, por outros emissores, além do autor” (TOLEDO, 2012, p.9).

Dessa forma, pode-se dizer que as atuais autoficções, principalmente as brasileiras, cada vez mais comuns no mercado, firmam esse tipo de pacto com o leitor, como é o caso das obras aqui analisadas. O “pacto por procuração” está diretamente vinculado à sociedade midiática em que o excesso de material extraliterário está sempre presente na experiência do leitor. E, assim como o pacto fantasmático, essa nova proposta de pacto parte, necessariamente, de uma intenção do autor em revelar publicamente, após a publicação, o caráter autobiográfico de sua obra. Assim, “é como se esse escritor decidisse assumir a identidade que havia sonhado à época da publicação. A alegoria da “procuração”, nesse caso, seria adequada, já que como o documento, ela receberia a “assinatura” do autor e delegada ao leitor.” (TOLEDO, 2012, p.9).

A própria Tatiana Salem Levy, sobre o seu romance, chamou-o de autoficcional. A personagem tem características comuns a Levy, como a ascendência turca e o fato de ter nascido em Portugal durante a ditadura militar do Brasil. Em sua tese, ela explica que

Exatamente porque não há um sujeito prévio, a subjetividade deve ser produzida. Ora, e não é isso o que vemos nos romances de autoficção? Quem está lá não sou eu, a personagem não se chama Tatiana nem serve como ventríloquo para eu contar a minha história. Os elementos vividos e os não vividos são tratados da mesma maneira, ficcionalmente, sem qualquer pretensão de identificação entre realidade e literatura muito menos entre as identidades da narradora e da autora (LEVY, 2008, p.199).

Ela não desenvolve, como aponta Figueiredo, nenhuma definição, mas muito se aproxima da abordagem de Philippe Villain, “para quem a ausência do nome não invalida o caráter autoficcional” (FIGUEIREDO, 2013, p.188), diferentemente de Doubrovsky que considera essencial a coincidência entre o nome do autor na capa do livro, acompanhado da inscrição “romance”, e o nome do personagem-narrador. Essas pistas a respeito da autora e da narradora são o que Barthes considera por “biografemas”.

Segundo Latuf Isaias Mucci, no e-Dicionário de Termos Literários, de Carlos Ceia, Roland Barthes, em *Sade, Fourier e Loyola* (1971), diz:

(...) Se fosse escritor, e morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um amigável e desenvolvido biógrafo, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: ‘biografemas’, em que a distinção e a mobilidade poderiam deambular fora de qualquer destino e virem contagiar, como átomos voluptuosos, algum corpo futuro, destinado à mesma dispersão!; em suma, uma vida com espaços vazios, como Proust soube escrever a sua, ou então um filme, à moda antiga, onde não há palavras e em que o fluxo das imagens (esse *flumen orationis*, em que talvez consista a ‘porcaria’ da escrita) é entrecortado, como salutareos soluços, pelo rápido escrito negro do intertítulo, a irrupção desenvolta de um outro significante (...) (BARTHES, 1971 citado por MUCCI, s/d)

O neologismo, segundo Mucci, “biografema” se insere na crítica literária como um significante que, a partir de um fato da vida civil do biografado ou do texto literário, transforma-o em um signo, repleto de significações e “reconstitui o gênero

autobiográfico através de um conceito construtor da imagem fragmentária do sujeito, impossível de ser capturado pelo estereótipo de uma totalidade” (MUCCI, s/d). Fazendo uma analogia ao que ocorre com a fotografia, Barthes explica que o biografema é um fragmento que ilumina detalhes que vão, conseqüentemente, imprimir novas significações ao texto e recriar novos pontos metafóricos.

Esses biografemas estão presentes na obra de Levy principalmente devido a esses fatos de sua vida que também se referirem a acontecimentos da vida da personagem-narrador. Ao fazer isso, a autora pretendia mesmo criar expectativas a respeito das fronteiras entre o real e o ficcional, plantar questões sobre até onde é vida e experiência, e onde começa a invenção, questões que cruzam com a representação do autor na obra, um fenômeno que, no estruturalismo, foi previsto pelo próprio Barthes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tudo é descartável e passageiro na cultura de massa, tudo é, em instantes, esquecido. Sabendo dessas características presentes na sociedade atual, torna-se fundamental arquivar as memórias, ainda que de uma forma considerada alternativa, ainda que conte com a ficção para fazê-lo. É preciso guardar tudo, todas as informações, para desenvolver uma performance a fim de convencer o leitor. A autoficção surge, neste cenário, como uma nova forma de interpretar as experiências reais, uma forma de servir-se das marcas da experiência para o fazer poético.

O romance, formado por inúmeras vozes em uma narrativa não linear, sustenta-se com sua judeidade latente e também pela oposição entre mobilidade e paralisia. Primeiro, considera-se os movimentos migratórios sempre presentes em peças soltas nas tramas dos diferentes personagens. Seja a diáspora dos antepassados, a vinda para o Brasil, os pais exilados em Portugal e, posteriormente, o retorno deles para o país, com uma filha e, finalmente, a viagem dela à Turquia em busca das raízes, todos esses movimentos simbolizam sua própria vida em constante movimento. Por outro lado, os personagens são, como se respondessem a essas imobilidades, acometidos pelas

imobilidades, como a doença que acomete a autora/narradora e a paixão enlouecedora, até a situação de extrema paralisia que é a morte.

Essas dicotomias percorrem toda a narrativa, mobilidade/paralisia, passado/presente, prazer/dor, vida/morte e, não poderia deixar de citar, verdade/ficção. Mesmo sendo construído de forma não linear e contando com diversas vozes, destaca-se a relação entre vida real e material literário no texto, uma vez que podemos “ver” a Tatiana Levy na personagem, ainda que ela seja inominada. Essa viagem no tempo revela um hibridismo capaz de reconstruir a ancestralidade, ainda que não se tenha vivido exatamente aquilo que é narrado, isso permite que ela se aproxime dos ancestrais.

Ao reinventar sua história no presente, a narradora reconstrói suas raízes e, ao mesmo tempo em que abraça, rompe com sua herança, reconhecendo-se como permanente estrangeira. Podemos observar que a montagem do texto de Tatiana Salem Levy permite que vejamos muitas subjetividades, trata-se de muitas vozes inseridas ali sob a perspectiva do outro, além do rompimento com o estereótipo da unidade, comum nas escritas de si clássicas. É a partir dessa fragmentação que surge a impossibilidade de unificar a vida, mas aceitar o si em articulação com o outro, com as marcas que o outro causa, com as dores que o outro viveu e que, de alguma forma, imprimem em nós suas próprias dores. Assim, aqueles que se servem das possibilidades das escritas de si, como afirma Lejeune, “Somos sempre vários quando escrevemos, mesmo sozinhos, mesmo nossa própria vida” (LEJEUNE, 2008, p. 118).

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história: destruição da experiência e origem da história**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005.
- _____. O autor como gesto. In: **Profanações**. Trad. Silvína J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 49-57.
- ARTIÈRES, Phillippe. Arquivar a própria vida. In: Arquivos pessoais. **Revista Estudos Históricos**. Rio de Janeiro: Ed. FGV, vol. 11, nº 21, 1998.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. Trad.: Mário Laranjeira. São. Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: **Obras escolhidas: Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1992, p. 114-119.
- DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- FIGUEIREDO, Eurídice. **Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção e autoficção**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.
- _____. Roland Barthes: da morte do autor ao seu retorno. **Rev. Cria. Crít.**, São Paulo, n. 12, p.182-194, jun. 2014. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: 09 Ago. 2017.
- GOLDBERG, David T. Introduction: Multicultural conditions. In: **Multiculturalism: a critical reader**. Oxford: Blackwell, 1997.
- HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- HUYSSSEN, Andreas. Passados presentes: mídia, política e memória. In: **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico de Rousseau à internet**. Tradução e organização: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- LEVY, Tatiana Salem. **A chave de casa**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

_____. **Parte II. Pós-escrito.** Tese de doutorado. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2008.

_____. **Entre a realidade e a ficção.** Acesso em: 17 de agosto de 2012. Disponível em: <<http://www.valor.com.br/cultura/2624386/entre-realidade-e-ficcao>>. Acesso em: 20 dezembro de 2013.

_____. **Fazer romance em vez de tese pode ser produtivo, diz Tatiana Levy** (para o Folha Online). Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u588104.shtml>>. 30 jun. 2009. Concedida a Teresa Chaves. Acesso em: 05 de dezembro de 2013.

NORONHA, Jovita M. Gerheim. Notas sobre autobiografia e autoficção. In: NASCIF, Rose Mary Abrão & LAGE, Verônica Lucy Coutinho (orgs.). **Literatura, crítica e cultura IV: interdisciplinaridade.** Juiz de Fora: UFJF, 2010, pp.241-54.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

VIEGAS, Ana Cláudia. O “retorno do autor” – relatos de e sobre escritores contemporâneos. In: VALLADARES, Henriqueta Do Coutto Prado (org.). **Paisagens ficcionais: perspectivas entre o eu e o outro.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

Submetido à publicação em 05 de julho de 2018

Aprovado em 14 de agosto de 2018