A ESCRITA COMO TEMA EM TRÊS ROMANCES BRASILEIROS AUTOFICCIONAIS

THE WRITING AS A THEME IN THREE BRAZILIAN AUTOFICTIONAL NOVELS

CRISTIAN BORBA DA SILVEIRA[i]
https://orcid.org/0009-0007-3042-9093
Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, RS, Brasil

AULUS MANDAGARÁ MARTINS[ii]
https://orcid.org/0000-0002-0590-1890
Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, RS, Brasil

Resumo: Este trabalho analisa os seguintes romances brasileiros autoficcionais: *Becos da memória* (2006), de Conceição Evaristo, *A chave de casa* (2007), de Tatiana Salem Levy, e *Ribamar* (2010), de José Castello. Questionam-se o que motiva o ato ou o projeto de escrita dos protagonistas, como e quais estratégias de escrita são evidenciadas na narrativa e, ainda, que relações são estabelecidas entre escrita e vida. Os imaginários construídos no interior do romance ultrapassam as fronteiras da ficção e se aproximam de uma crítica cujo objeto é o próprio romance, o qual se torna um meio eficiente para se construir imaginários sobre o autor e sua obra.

Palavras-chave: autoficcional; autor; escrita; metaficção; romance

Abstract: This paper questions what motivates the act or project of writing by the protagonist, how and which writing strategies are evidenced in the narrative, and what relationships are established between writing and life in the following Brazilian autofictional novels: *Becos da memória* (2006), by Conceição Evaristo, *A chave de casa,* (2007), by Tatiana Salem Levy, and *Ribamar* (2010), by José Castello. The imaginaries constructed within the novel exceed the boundaries of fiction and approach a critique whose object is the novel itself, which becomes an efficient means of constructing imaginaries about the author and their work.

Keywords: author; autofictional; metafiction; novel; writing

A escrita como tema no espectro autoficcional

No romance brasileiro contemporâneo, sobretudo entre as obras que ocupam o espaço considerado por Dalcastagnè (2021) como o centro de sua produção, há uma ampla tendência de coincidências entre as categorias sociais (sexo, cor, faixa etária, entre outras) dos personagens da narrativa com as respectivas categorias de seus escritores empíricos. Entre essas coincidências, destaca-se a proeminência de personagens cuja ocupação é a escrita, ou seja, trata-se de personagens escritores, o que, para a pesquisadora, reflete também a atual "tendência da literatura de se debruçar sobre o próprio fazer literário" (Dalcastagnè, 2021, p. 128). Constata-se, portanto, a partir da análise de dados estatísticos dos personagens do romance brasileiro contemporâneo, a indicação da escrita como um de seus temas centrais.

A ampla tendência de coincidências identificada por Dalcastagnè está alinhada a outra tendência também relevante na literatura contemporânea e no romance brasileiro recente: o espectro autoficcional. Tal alinhamento é evidenciado quando as categorias sociais dos escritores empíricos são relacionadas às categorias dos narradores e protagonistas dos romances, isto é, personagens com "acesso à voz" ou com maior destaque na narrativa. Nesses cruzamentos, as coincidências entre as categorias sociais são ainda mais frequentes.

Nos romances autoficcionais, o distanciamento entre as identidades do escritor empírico e de um personagem, este geralmente protagonista e narrador, tem sido marcado por um tensionamento no momento da leitura, inclusive para leitores especializados. Esse tensionamento pode ser observado, por exemplo, na discussão teórica sobre a autoficção desenvolvida por Faedrich (2022). Para a pesquisadora, uma das características necessárias à definição de autoficção é justamente a indecidibilidade que acompanha o pacto de leitura oximórico, isto é, a afirmação, ao mesmo tempo, de dois modos de leitura contraditórios: o romanesco e o autobiográfico. Assim, tratar-se-ia de "um jogo de ambiguidade referencial (é ou não é o autor?) e de fatos (aconteceu ou foi inventado?)" (Faedrich, 2022, p. 204). A partir de uma ambiguidade deliberada pelo autor ou escritor empírico, pressupondo-se, portanto, a intenção de promovê-la, o leitor estaria sempre diante da dúvida quanto à verificabilidade dos eventos que constituem a

narrativa ou, então, de sua invenção, bem como diante da hesitação quanto à relação entre o personagem e o escritor empírico.

A relevância dessa aporia como definição da autoficção, entretanto, não é um consenso teórico. Na perspectiva de Klinger (2008, p. 23), "a matéria da autoficção não é a biografia mesma e sim o mito do escritor". Para a pesquisadora, portanto, o que está em jogo na autoficção não é a vida empírica do escritor, mas a construção de um mito, desenvolvido tanto pela obra em si quanto pela atuação pública daquele escritor, "faces complementares da mesma produção da figura do autor" (Klinger, 2008, p. 24). Há, nesse ponto, o que parece ser uma aproximação com a teoria de Faedrich, quando ela sugere que na autoficção existe um movimento do interior da obra literária para seu exterior, ou seja, do texto para a vida, distinguindo-a, assim, da autobiografia, cujo movimento seria em sentido inverso, ou seja, da vida para o texto (Faedrich, 2022, p. 69). Entretanto, aquele movimento significa ainda a orientação do interesse do leitor para a vida empírica que preexistiria ao texto, diferentemente da proposta de Klinger.

Os romances que integram o espectro autoficcional, para Graciano (2021), são aqueles cujas narrativas propõem pactos de leitura que desafiam o pacto romanesco no sentido tradicional, o qual pressupõe que não se confunda o escritor empírico com o escritor personagem, ainda que haja homonímia e outras coincidências (como as de categorias sociais) entre autor e narrador. Neste trabalho, situam-se no espectro autoficcional as obras escolhidas para compor o *corpus* de estudo: *Becos da memória* (2006), de Conceição Evaristo, *A chave de casa* (2007), de Tatiana Salem Levy, e *Ribamar* (2010), de José Castello. Para a escolha, considerou-se não apenas a identificação das obras com o espectro autoficcional, mas também o reconhecimento da escrita como um de seus temas centrais, o que não é um pressuposto necessário a toda obra autoficcional ou mesmo à autobiografia.

Neste trabalho, subentende-se como hipótese que os referidos protocolos de leitura do espectro autoficcional, intermediários entre os pactos romanesco e autobiográfico, influem ainda na escrita enquanto tema que se desenvolve no interior da ficção, ou seja, no que tange à metaficção. A metaficção é, para Bernardo (2010, p. 42), "uma ficção que não esconde que o é, mantendo o leitor consciente de estar lendo um relato ficcional, e não um relato da própria verdade". Não obstante, no espectro autoficcional, a metaficção tensiona o próprio caráter ficcional desse espaço. Além

disso, configurando-se como crítica no espaço da ficção (Graciano, 2018), apresenta-se como potencial instauradora de um viés de leitura, seja na afirmação ou rechaço da obra em determinado campo literário, seja como crítica social.

Na abordagem da escrita enquanto tema, a análise empreendida neste estudo concentra-se na escrita representada pela ficção, ligada diretamente ao escritor personagem, e que se apresenta como metaficção. Entretanto, optando-se por um *corpus* de estudo situado no espectro autoficcional e considerando-se o atual tensionamento durante a leitura promovido nesse espectro, a escrita tematizada acaba por apontar para os bastidores da escrita do autor ou — quando não se faz uma distinção — do escritor empírico. É nesse movimento que também se pode identificar, desde o interior da obra, a construção de um imaginário sobre o autor ou, retomando Klinger (2008), a construção de um mito do escritor.

Considerando-se como hipótese central da análise, portanto, que o imaginário construído desde o interior da ficção ultrapassa suas fronteiras e se aproxima de uma crítica cujo objeto é a própria obra, questiona-se neste trabalho, mas sem a pretensão de exaurir o debate, o que motiva a escrita do protagonista, ou seja, o exercício ou o projeto de escrita do escritor personagem, como e quais são as estratégias de escrita evidenciadas na narrativa do romance e, ainda, que relações são estabelecidas entre a escrita e a vida.

Nas análises a seguir, além de explorar tais questionamentos sobre a escrita, busca-se demonstrar como as instâncias de autor e personagem podem se aproximar ou se afastar durante a leitura das obras selecionadas. Ainda que se concorde que a construção do autor deva levar em consideração também a atuação pública do escritor empírico, como defende Klinger (2008), a análise aqui empreendida se limita ao livro e a uma determinada edição, tratando-se, então, de uma leitura restrita ao texto principal da narrativa em conjunto com aqueles textos que o circundam espacialmente, os peritextos (Genette, 2009, p. 21), tais como capa, orelha e prefácio.

Becos da memória, de Conceição Evaristo

Escrito no final dos anos 1980, o romance *Becos da memória*, de Conceição Evaristo, foi publicado pela primeira vez em 2006, após uma série de tentativas

frustradas. Lê-se aqui o romance em sua 3ª edição, publicado pela editora Pallas. A protagonista é Maria-Nova. Apesar da não homonímia entre a escritora empírica e a personagem, suas identidades são aproximadas por sugestão da autora em peritexto, conforme veremos adiante. Na leitura da narrativa, descobre-se que Maria-Nova desenvolve um projeto de escrita e, a partir de elementos, entre os quais alguns serão aqui mencionados, sua metaficção sugere que a obra diante do leitor se identifica com a realização daquele projeto de escrita.

Ainda menina, Maria-Nova passa por um processo de desfavelamento: os moradores são retirados de sua favela, um espaço urbano periférico marcado pela pobreza e pela informalidade. No desenrolar do plano de desfavelamento executado por uma construtora, antes do despejo de seus barracões, os moradores poderiam optar entre receber materiais de construção ou dinheiro, mas sem que houvesse a garantia de uma nova moradia ou mesmo de um novo espaço para construírem suas habitações. Vivendo um processo de deslocamentos e incertezas e enquanto coleciona histórias, Maria-Nova percebe crescer um sentimento que, por fim, transforma-se no projeto de escrever a fala de seu povo. Na escrita, "ela haveria de narrar, de fazer soar, de soltar as vozes, os murmúrios, os silêncios, o grito abafado que existia, que era de cada um e de todos" (Evaristo, 2017, p. 177).

Maria-Nova gostava de aprender e lia muito — nos livros e cadernos "estava a sua salvação" (Evaristo, 2017, p. 110) —, mas às vezes, em momentos de angústia ou aflição, refletindo sobre os sentidos da vida, escondidos por trás de cada barraco e cada pessoa, ela buscava outro modo de conhecer o mundo. Tratava-se de um contato direto com a realidade que a circundava, sobretudo com as pessoas que coabitavam em sua favela.

> Fechava o livro e saía. *Torneira de baixo ou torneira de cima? Hoje estou para o sofrimento. Vou ver Vó Rita. Vou pedir que me leve até a Outra. Posso também ir olhar a ferida que o Magricela tem na perna. Tenho nojo, mas olho. Posso ir assistir à briga de Tonho Sentado e Cumadre Colô. Posso ver a Tereza, quem sabe hoje ela dá o ataque? Posso passar devagar, pé ante pé, perto do barraco do Tião Puxa-Faca. Gosto de ouvi-lo afiar a lâmina. Imagino a dor se ele me retalhar a carne. Hoje quero tristeza maior, maior, maior… Hoje quero dormir sentindo dor.* (Evaristo, 2017, p. 32)

Assim, para além das leituras, Maria-Nova ia conhecendo o mundo pela experiência, pelo contato com os outros moradores da favela. As histórias que eles contavam também iam constituindo sua própria coleção de histórias e, tendo o projeto

de um dia contar o que ali conhecia, sua história e dos demais, ela escutava, "ouvia tudo tão atentamente" (Evaristo, 2017, p. 31).

Maria-Nova, no entanto, percebe um conflito ou uma contradição entre a história que ia construindo através da própria vivência e das conversas que ouvia ou que tinha com amigos e familiares com aquela história que conhecia através da escola. A contradição é explicitada na narrativa durante um episódio em sala de aula, quando o assunto discutido em classe era "Libertação dos Escravos":

> Maria-Nova escutou as palavras da professora e leu o texto do livro. A professora já estava acostumada com as perguntas e com as constatações da menina. Esperou. Ela permaneceu quieta e arredia. A mestra perguntou-lhe qual era o motivo de tamanho alheamento naquele dia. Maria-Nova levantou-se dizendo que, sobre escravos e libertação, ela teria para contar muitas vidas. Que tomaria a aula toda e não sabia se era bem isso que a professora queria. Tinha para contar sobre uma senzala de que, hoje, seus moradores não estavam libertos, pois não tinham nenhuma condição de vida. (Evaristo, 2017, p. 149)

No momento em que Maria-Nova percebe a contradição entre a história veiculada pela escola, por um lado, apoiada tanto no livro didático quanto na fala da professora, e, por outro, a história que ela conhecia das conversas e da vivência, surge pela primeira vez o pensamento que se tornaria um projeto: passar para o papel aquelas histórias vivenciadas por ela e pelas pessoas próximas.

> Maria-Nova olhou novamente a professora e a turma. Era uma História muito grande! Uma história viva que nascia das pessoas, do hoje, do agora. Era diferente de ler aquele texto. Assentou-se e, pela primeira vez, veio-lhe um pensamento: quem sabe escreveria esta história um dia? Quem sabe passaria para o papel o que estava escrito, cravado e gravado no seu corpo, na sua alma, na sua mente. (Evaristo, 2017, p. 150)

Quando a professora pediu que Maria-Nova explicasse e contasse mais detalhes sobre essa história, a protagonista pensou nos moradores da favela, em seus amigos e familiares. Retomando suas histórias pessoais, explicita-se a contradição ressaltada, questionando-se a noção de liberdade. A menina pensa, por exemplo, na história de Tio Totó. Filho de escravos, ele estava velho e cansado enquanto via perder o lugar onde construíra sua moradia depois de muitas perdas ao longo da vida, inclusive a morte da filha e da companheira. Além disso, Maria-Nova pensa também nas novas gerações e destaca a precariedade na formação escolar das crianças da favela:

> Pensou em Tio Totó. Isto era o que a professora chamava de homem livre? Pensou em Maria-Velha, na história do avô dela, pensou no próprio avô, o louco do Luisão da Serra. Pensou em Nega Tuína, em Filó Gazogênia, em Ditinha. Pensou em Vó Rita, na Outra e

> em Bondade. Pensou nas crianças da favela: poucas, pouquíssimas, podia-se contar nos dedos as que chegavam à quarta série primária. E entre todos, só ela estava ali numa segunda série ginasial, mesmo assim fora da faixa etária, era mais velha dois anos que seus colegas. E ainda estava em via de parar de estudar, a partir do momento em que tivesse que mudar da favela. (Evaristo, 2017, p. 150)

A história que Maria-Nova quer contar é, portanto, aquela história que ela conhece através da vivência e das conversas. Trata-se, assim, de sua própria história e de seu povo. Na leitura da narrativa, a obra parece apontar para si mesma: é como se o leitor estivesse diante do livro que seria a concretização do projeto da protagonista. O caráter metaficcional da obra é ainda intensificado quando a história que ela quer contar é também a história dos personagens de *Becos da memória*, os quais aparecem em diversas linhas narrativas do romance. No episódio da escola, por exemplo, estão no pensamento de Maria-Nova alguns dos personagens que haviam sido homenageados logo no início da narrativa (Evaristo, 2017, p. 17).

Ainda, no episódio da escola, evidencia-se o posicionamento de Maria-Nova em relação à 'história oficial', ou seja, àquela difundida institucionalmente, inclusive pelos livros didáticos escolares. Atribui-se mais legitimidade à história que a protagonista constrói através de sua própria vivência e de suas conversas, no sentido de representar a vida de um povo que um dia havia sido escravizado, mas que, na percepção da menina, ainda não estava plenamente livre. Com a obra desdobrando-se sobre si mesma, como se fosse a realização do projeto de Maria-Nova, a narrativa de *Becos da memória* parece defender para si a legitimidade de representar, ainda que por meio da ficção, a história do povo negro no contexto brasileiro.

Esse posicionamento se intensifica quando a identidade de Maria-Nova se confunde — ou *con(funde)* — com a identidade de Conceição Evaristo. No peritexto intitulado "Da construção de Becos", a autora apresenta a questão como uma "charada" e deixa sua resolução para o leitor:

> Quanto à parecença de Maria-Nova, comigo, no tempo do meu eu-menina, deixo a charada para quem nos ler resolver. Insinuo, apenas, que a literatura marcada por uma escrevivência pode con(fundir) a identidade da personagem narradora com a identidade da autora. Esta con(fusão) não me constrange. (Evaristo, 2017, p. 12)

Com essa *con(fusão)*, o projeto de escrita de Maria-Nova, que é contar as histórias que vivenciou ou escutou, parece se identificar — ou *se con(fundir)* — também com o projeto de Conceição Evaristo ao escrever e publicar *Becos da memória*. O projeto,

definido pelo neologismo "escrevivência", é realizado no romance inicialmente a partir da lembrança de uma história narrada pela mãe de Conceição Evaristo antes da escrita do livro — a frase "Vó Rita dormia embolada com ela" é o ponto de partida da narrativa principal de *Becos da Memória*. Lê-se o seguinte, ainda no peritexto assinado pela autora e que funciona como prefácio ou prólogo à obra:

> Na base, no fundamento da narrativa de *Becos* está uma vivência, que foi minha e dos meus. Escrever *Becos* foi perseguir uma *escrevivência*. Por isso também busco a primeira narração, a que veio antes da escrita. Busco a voz, a fala de quem conta, para se misturar à minha. Assim nasceu a narrativa de *Becos da Memória*. Primeiro foi o verbo de minha mãe. Ela, D. Joana, me deu o mote: "Vó Rita dormia embolada com ela." A voz de minha mãe a me trazer lembranças de nossa vivência, em uma favela, que já não existia mais no momento em que se dava aquela narração. (Evaristo, 2017, p. 11)

Apesar do projeto que *con(funde)* escrita e vivência, recuperando pela memória experiências vividas pela autora e sua família, a perseguição de uma escrevivência deve ser lida sempre como ficção. Conceição Evaristo defende, ainda no peritexto, que um dos motivos é a própria condição da memória. A protagonista Maria-Nova surge, então, para ajudar na invenção que cobrirá os vazios de suas lembranças:

> A entonação da voz de mãe me jogou no passado, me colocando face a face com o meu eu-menina. Fui então para o exercício da escrita. E como lidar com uma memória ora viva, ora esfacelada? Surgiu então o invento para cobrir os vazios de lembranças transfiguradas. Invento que atendia ao meu desejo de que as memórias aparecessem e parecessem inteiras. E quem me ajudou nesse engenho? Maria-Nova. (Evaristo, 2017, p. 11)

A escrita é ainda associada à vida em outro sentido, de resistência ao desespero e à condição de miséria enfrentada. Após a morte de Cidinha-Cidoca, quem havia dito que morreria de não viver, e buscando dentro de si como poderia viver do viver, Maria-Nova encontra a resposta: "O pensamento veio rápido e claro como um raio. Um dia ela iria tudo escrever" (Evaristo, 2017, p. 160). Desse modo, escrever não é apenas passar para o papel uma vivência, mas criar novas possibilidades de continuá-la.

Com a aproximação — *con(fusão)* — entre as identidades de Maria-Nova e Conceição Evaristo, bem como de seus projetos de escrita, a construção da protagonista acaba por influenciar, desde o interior da ficção, também no imaginário construído sobre a autora, não estritamente sobre a escritora empírica e os detalhes de sua história pessoal, mas sobretudo sobre sua escrevivência: projeto que recupera uma vivência, mas que se realiza enfaticamente com o recurso à invenção.

A chave de casa, de Tatiana Salem Levy

Publicado em 2007, *A chave de casa* é o romance de estreia de Tatiana Salem Levy. Algumas informações peritextuais sobre a biografia da escritora empírica sugerem uma aproximação com a identidade da protagonista e narradora principal. Trata-se, sobretudo, de informações presentes na orelha do livro, que coincidem também com a história da protagonista: ser neta de judeus turcos, nascer em Portugal e, ainda nos primeiros meses de vida, emigrar para o Brasil. O nome da protagonista não é mencionado no romance; apenas aparece a primeira letra de um de seus sobrenomes — "s" —, sugerindo de modo sutil a homonímia entre autora e personagem.

Após receber de seu avô a chave da casa em que ele havia morado, ainda jovem e com a família, na Turquia, a protagonista decide empreender uma viagem e abrir a porta daquela casa, mas não sem dificuldades, entre as quais sua própria imobilidade. O leitor não desfará a ambiguidade, contudo, entre a narrativa de uma viagem deveras realizada pela protagonista ou de uma viagem construída apenas no papel, isto é, uma viagem imaginada ou inventada, pois as duas possibilidades serão afirmadas pela narradora.

Em uma das linhas narrativas de *A chave de casa*, a protagonista narra o processo de escrita de outras histórias presentes na obra, como se o leitor estivesse diante da cena da escrita do livro que lê. Para a cena, descreve-se um espaço deteriorado e desgastado, das paredes ao corpo da personagem, passando pelos objetos do quarto. Tal linha narrativa é desenvolvida desde as primeiras páginas. A protagonista trata de sua paralisia — da condição de imobilidade que afeta seu corpo desde que nascera — e manifesta o desejo de se livrar desse peso, dessa "herança" que tira todos os movimentos de seu corpo. A busca por libertação é relacionada ao processo de escrita em andamento:

> Não se trata de ser ou não ser feliz, mas de uma herança que trago comigo e da qual quero me livrar. Nem que para isso tenha de correr riscos sem medida, nem que para isso tenha de me desfazer de tudo o que construí até hoje, de tudo o que acreditei ser a minha vida. Estou num ponto em que preciso mudar a direção do barco, ou então serei capturada pelo olhar de Medusa e me tornarei pedra, lançada ao mar. (Levy, 2014, p. 9)

Ela narra a história de uma viagem de volta, de um retorno ao país de onde há muito tempo seu avô saíra em busca de melhores condições de vida. Mesmo decidida a viajar, a ir atrás da história de seus antepassados, os questionamentos sobre a missão

que seu avô lhe atribuíra permanecem: “E agora o que ele quer? Que eu vá atrás da sua história, recuperar o seu passado? Por que essa chave, essa missão descabida?” (Levy, 2014, p. 17). Diante das dúvidas e hesitações, a mãe da protagonista a encoraja a seguir em frente, a buscar a casa de seu avô e a recontar sua história e a de sua família, mesmo que não alcance o sucesso pretendido na viagem:

> Acredite nessa história que seu avô lhe oferece, vá em busca de sua casa e tente abrir a porta. Reconte a história do seu avô, reconte a minha também, conte-as você mesma. Não tenha medo de nos trair. Tome essa possibilidade como uma chance de sair do lodo onde se soterrou, mesmo que não dê em nada, que não ache casa alguma, que não reencontre a parte da família que lá ficou, não importa. (Levy, 2014, p. 18)

Nesse ponto da leitura, o leitor já sabe que a mãe da protagonista está morta, ainda que diversas vezes ao longo do romance ela tome a voz no presente da narrativa. Sua presença, entretanto, influi na continuidade do romance, sugerindo um procedimento criativo que parte da imaginação da protagonista sobre o passado de sua família. Assim, após o encorajamento da mãe na citação anterior, narra-se um episódio do dia de partida do avô, o momento em que deixara sua família e partira para o Brasil. Na narração do episódio, distante da protagonista no tempo e no espaço, há uma notável descrição de detalhes que não apenas busca percorrer o ambiente da cena, mas também sentimentos e afetos íntimos dos personagens ali presentes:

> Tinha no rosto a expressão de mais um dia como outro qualquer, embora soubesse — e sentisse no peito — que se tratava de um dia diferente. Era como se a casa toda soubesse, mas não o dissesse: os pais, os irmãos, mas também o teto, as paredes, a louça por lavar, a sala arrumada, as almofadas laranja em seu exato lugar no sofá, uma em cada assento, a lâmpada do abajur acesa, os quartos ainda escuros, tudo e todos carregavam nesse dia uma dor muda, um medo mudo, uma ansiedade muda. Era o silêncio que pesava, pedindo a alguém que parte: por favor, fique. (Levy, 2014, p. 19)

A preocupação com os detalhes sugere ao leitor que a protagonista, nesse momento da narrativa, ou seja, na cena de partida do avô, lança mão de um recurso criativo que projeta, isto é, inventa uma história para sua família. Em outros momentos, o recurso à invenção fica mais evidente, como quando surgem, ainda nos diálogos com a mãe, contraposições aos fatos narrados pela protagonista. Cita-se a seguir, como exemplo, a narração que ela faz de seu nascimento — narrativa que será contrastada pela de sua mãe:

> Nasci no exílio, onde meus pais estavam sem querer estar. Nasci fora do meu país, no

> inverno, num dia frio e cinzento. Duas horas de contração sem poder parir, porque eu não tinha virado e a anestesista não estava lá. Penou, a minha mãe, para me ter. E quando vim ao mundo ela nem pôde me segurar nos braços, tinham-lhe dado anestesia geral. Pior: quando acordou, percebeu que lhe tinham feito um corte na vertical. Teria para sempre a cicatriz do meu nascimento, um traço reto e em relevo unindo o vão entre os seios ao púbis. (Levy, 2014, p. 25)

Como na citação sobre o episódio de partida do avô da Turquia para o Brasil, distante no tempo e no espaço, a protagonista narra em detalhes seu próprio nascimento, com sua família exilada em Portugal. Em seguida, entretanto, sua mãe — enfatiza-se, estando morta quando toma a voz da narrativa, e assim sugerindo ao leitor que se trata de projeção e criação dessa voz pela protagonista — contrapõe-se enfaticamente àquela narrativa, apresentando sua versão dos acontecimentos, conforme, inclusive, o que já teria contado à filha:

> Lá vem você, narrando sob o prisma da dor. Não foi isso o que lhe contei. O exílio não é necessariamente sofrido. No nosso caso, não foi. Eu trabalhava como correspondente de uma revista no Brasil. Seu pai continuava no partido. Estávamos em Portugal, comendo bem, falando a nossa língua, conhecendo gente, trabalhando, nos divertindo. Seus avós vieram nos visitar, muita gente passou por lá. Viajávamos sempre: Paris, Florença, Madri, Atenas, Kiev. Sim, é verdade, a incerteza em relação ao futuro às vezes pesava: será que voltaremos um dia? Mas no fundo sabíamos que a situação no Brasil mudaria, só não sabíamos quando. Não, minha menina, os acontecimentos não foram da maneira como você narra. Quando você nasceu, não estava frio nem cinzento. Não penei para parir. Não tomei anestesia nem tenho cicatriz, você nasceu de parto normal. Eu a peguei nos braços imediatamente. Você foi muito querida e desejada, a resposta de um exílio sem dor. (Levy, 2014, p. 26)

A invenção de um nascimento mais dolorido, narrado pela protagonista, não parece funcionar como preenchimento de potenciais lacunas da memória individual ou familiar, mas como parte da tentativa de se libertar do passado ou da herança familiar, ainda que estivessem sempre presentes. Além disso, a narrativa sob o prisma da dor é uma constante ao longo da obra. Mais que isso, a própria escrita é, na narrativa, motivada pela dor e se trata de uma condição indispensável para que se possa escrever.

Com a ideia de uma escrita marcada pela dor, a protagonista coloca em foco, como na linha narrativa inicial, mas de modo não tão explícito, a presença do corpo. Em uma das vezes que é questionada pela mãe sobre o motivo de levar tudo para o lado da dor, lembrando que a história de seu avô não é feita apenas de perdas, a protagonista responde que “aqui”, isto é, na escrita, ela não sabe ser alegre. O “aqui” da escrita é colocado em oposição a outras experiências da protagonista onde pode e sabe, enfim,

também ser alegre. Vida e escrita são afastadas paradoxalmente, pois o afastamento se dá justamente na aproximação:

> Não, eu não posso escrever de outra maneira. Também sei ser alegre, mas não aqui. A alegria também está comigo: nos bares, na praia, com os amigos, em outras viagens. [...] Se não sangra, a minha escrita não existe. Se não rasga o corpo, tampouco. Insisto na dor, pois é ela que me faz escrever. (Levy, 2014, p. 68)

As contraposições narrativas não se dão somente entre a protagonista e sua mãe. Em outro momento que reflete sobre a história que narra — *conta (cria)* —, a protagonista atribui a verdade sobre a paralisia que enfrenta à morte de sua mãe (Levy, 2014, p. 61). Em outro momento, contudo, a paralisia é atribuída à relação, violenta e abusiva, de amor excedido que a protagonista havia vivido com outro personagem (Levy, 2014, p. 133). Entre as notáveis repetições nos dois fragmentos, a motivação da escrita continua sendo dar sentido à imobilidade, bem como uma resposta ao mundo e a ela própria. Mesmo após narrar parte da viagem e, depois, escrever que essa não passa de uma mentira, a presença do corpo e da imobilidade — com a afirmação de que nunca saíra da cama — permanece:

> Nunca saí do lugar, nunca viajei, não conheço senão a escuridão do meu quarto. A chave que meu avô me deu descansa ainda ao meu lado, estirada na cama como parte do meu corpo podre. Estamos, as duas, com uma cor de bronze gasto, empoeiradas. Somos feito uma, tão enferrujadas que, nas mãos de alguém, seríamos apenas pó, carne e metal despedaçados. (Levy, 2014, p. 105)

Na linha narrativa em que a protagonista narra — *conta (cria)* — sua viagem à Turquia, além da chave, ela também recebe de seu avô nomes de primos que poderia encontrar na cidade de Esmirna. Após conseguir encontrar um dos filhos do primo de seu avô, marca-se um jantar. Na ocasião, afirma-se que falariam apenas em ladino — língua que a protagonista não fala —, proibindo-se o uso de qualquer outra língua.

> Em algum momento quis me justificar: é uma questão de sobrevivência. Meu avô precisou esquecer o passado e por isso nunca falou ladino com minha mãe. Um verdadeiro judeu não esquece o passado, retrucou, firme, o Raphael avô. Talvez meu avô não fosse um verdadeiro judeu, pensei, sem dizer nada. (Levy, 2014, p. 158)

No jantar, além desse incidente aos poucos atenuado, a protagonista descobre que a casa onde seu avô morara havia sido destruída anos antes e, por isso, pensa "que já não tenho o que fazer neste país, que nem mesmo sei se um dia tivera" (Levy, 2014, p. 160). Em seguida, retomando a linha narrativa do processo de escrita, a protagonista

conclui que aquela viagem não teria motivos para existir, destruindo os escritos e a máquina de escrever, como se extinguisse, afinal, as folhas que viriam a ser o livro diante do leitor:

> Com raiva, com ódio, jogo a máquina de escrever no chão e rasgo todas as folhas escritas. E também as brancas, para não correr o risco de continuar escrevendo. Percebo o quão inútil é escrever essa viagem de volta às origens. Não quero escrever nem mais uma vírgula, quero destruir o que foi escrito. Essa viagem não tem por que existir, nem de verdade nem no papel. (Levy, 2014, p. 161)

Como destacado, as informações biográficas de Tatiana Salem Levy presentes na orelha do livro coincidem com elementos centrais da construção da protagonista. Além disso, indica-se naquele peritexto que a obra é a realização, segundo a autora, de uma "autoficção". São elementos que, por certo, contribuem para a aproximação entre as identidades da protagonista e da autora. Entretanto, as contraposições e ambiguidades, inclusive com a tomada de voz da narrativa pela mãe que está morta, além da narrativa sob o prisma da dor, enquanto estratégias de construção discursiva, funcionam também como um afastamento da possibilidade de se ler o texto como autobiográfico em sentido estrito. São elementos que complementam a metaficcionalidade da obra em paralelo à linha narrativa que apresenta a protagonista no momento de escrita. Por isso, na leitura aqui desenvolvida, a identidade da protagonista é aproximada à identidade da autora, mas apontando antes para aquele momento de escrita — como se representasse, em uma das linhas narrativas, a criação da obra que se lê —, enquanto parece se distanciar da biografia da escritora empírica.

Ribamar, de José Castello

No romance *Ribamar*, de José Castello, publicado em 2010, o protagonista José escreve um romance, ou notas para um romance, que será também intitulado *Ribamar*. Evidencia-se, assim, o caráter metaficcional da obra: é como se o leitor estivesse diante do livro escrito pelo protagonista. Escrevendo as notas para um romance, portanto para um livro de ficção, o protagonista se sente livre para escrever: "Vantagens da ficção: aqui eu posso tudo" (Castello, 2010, p. 12).

Ainda jovem, José presenteou seu pai com um livro do escritor Franz Kafka intitulado *Carta ao pai*. O presente, carregado de segundas intenções, foi dado em um

período em que ambos mal se falavam. Nessa leitura, o protagonista encontrara as palavras que gostaria de dirigir a seu pai, mas que não conseguia até então expressar. Décadas depois, com o pai já morto, sem conhecer o paradeiro do livro e sem saber se ele o havia lido ou não, José recebe um telefonema de um amigo distante que havia encontrado o livro em um sebo, identificando-o pela dedicatória escrita por José no volume e lhe remete. A partir de uma combinação de acasos — tê-lo comprado apenas por gostar da capa, o livro ter-se perdido e, por fim, ser encontrado por um conhecido que decide entrar e o enviar de volta —, o livro que José escreve se torna possível: "Se a *Carta ao pai* não me voltasse, essas notas não existiriam" (Castello, 2010, p. 157). Ao folheá-lo em busca de algum sinal de leitura, José encontra uma frase sublinhada:

> Folheio a *Carta ao pai* em busca de algum sinal de que você a tenha lido. Nada encontro. Nenhuma anotação, comentário, nada. Até que, para meu horror, no alto da página 50, em grossas linhas vermelhas, deparo com a prova.
> Está sublinhado: "Comigo não existia praticamente luta; minha derrota era quase imediata; apenas subsistiam evasão, amargura, tristeza, conflito interior."
> Não sei se você chegou a ler o livro que lhe dei. Sei que, na página 50, você encontrou (e assinalou) o que talvez tenha tomado como a essência de nossa relação. Uma essência que — grande paradoxo — é uma desistência. (Castello, 2010, p. 43)

Após identificar o sublinhado daquelas palavras como uma prova de que seu pai havia lido o livro, surge para José a dúvida quanto a ter sido de fato ele que o fizera: "Mas — horror —, e se não foi você quem sublinhou a frase que hoje me atordoa?" (Castello, 2010, p. 44). Sem mais indícios para uma conclusão e refletindo sobre o texto que escreve, José decide atribuir aquelas palavras ao pai, inventando, desse modo, uma verdade:

> Quando lhe dei a *Carta ao pai*, também eu já sabia que você não a leria. Livros não o interessavam. É verdade: a frase marcada em vermelho desmente isso. Mas como saber se foi você mesmo quem a sublinhou?
> *Ribamar*, o livro que planejo escrever, parte da maldita frase. Mesmo que apócrifa, eu a tomarei como suas últimas palavras. Falsas ou verdadeiras, o livro que escreverei coloca essas palavras no lugar da verdade.
> É tudo que me resta: inventar uma verdade. Fico então com as palavras marcadas. Sem elas, eu não poderia escrever. (Castello, 2010, p. 65)

José viaja à cidade natal de seu pai, Parnaíba, em busca de sua história. Ali, sustentando a ideia de que escreve "a biografia de papai" (Castello, 2010, p. 67), serve-se de seu tio Antônio como guia e auxiliar na investigação do passado. Visitando o Patrimônio Histórico do município, eles encontram o brasão da família e José lembra da

história contada pelo pai sobre a falsa origem da família. Diante da sugestão do tio para investigá-la melhor, José reage a favor da lenda:

> A origem fraudulenta da família, que promove e consagra a mentira, me interessa bem mais. Uma família que se liga não pelo sangue, mas pela fantasia. Uma família que inventou a si mesma: pode haver origem mais nobre?
> Talvez agora meu tio entenda o que busco. Não faço uma pesquisa, não reconstituo uma história, atravesso um sonho. (Castello, 2010, p. 48)

Assim, o protagonista explicita sua estratégia para a escrita do romance: decidir a partir de sua realidade o que fará parte ou não da história, ainda que haja dúvidas (como na frase sublinhada) ou que reconheça a falsidade (como na origem da família). Nessa relação de José com a realidade, a qual abarca desde os sonhos que tem até documentos e acontecimentos em sua vida pessoal, surge uma definição para a literatura: uma luta com as palavras.

Trabalhando consigo mesmo em sua escrita — "Trabalho com *aquilo* — algo que, por definição, está distante de mim. O mais difícil, nesse caso, é que eu sou *aquilo*" (Castello, 2010, p. 121) —, José se identifica como o emaranhado de palavras que é o resultado do que escreve. Nesse jogo entre o ser e as palavras, o protagonista se percebe mais próximo do pai do que de si próprio:

> Como possuir algo que desconheço? Como dominar uma coisa que se define por me escapar? Como ser quem não sei que sou?
> Aqui entra a escrita. Não como algo que "faço"; não como um "produto", uma "profissão" ou mesmo uma "criação". Mas, sim, como algo que, arremessado de mim, e sendo ainda assim eu mesmo, me representa. É *aquilo* que sou.
> O que é *aquilo*? Isso (a distância outra vez). Isso que escrevo. Eu sou esse emaranhado de palavras. Estou mais perto de você, pai, do que de mim. (Castello, 2010, p. 122)

Ainda menino, a percepção de uma autonomia do mundo em relação às palavras o marcaria para sempre. Em sala de aula, o inspetor afirma a José a inexistência de Deus. José então lhe pergunta como, desse modo, o mundo poderia existir. A resposta o marcaria para sempre: "'O mundo não precisa de palavras para existir. E Deus é só uma palavra'" (Castello, 2010, p. 188).

Mais tarde, em sua viagem a Parnaíba, José encontra em um asilo o doutor Martins, quem diz ter conhecido seu pai. O velho lhe fala sobre a ideia de verdade e a ambiguidade que lhe seria inerente: uma chave que gira para os dois lados. A depender do lado que se a gira, chega-se a um sentido diferente. O mesmo com as palavras. Evocando o futuro leitor de seu romance, o protagonista argumenta que, estando as

palavras “em quem as lê”, o sentido depende do que o leitor fará com elas (Castello, 2010, p. 176). O escritor, desse modo, não passaria de um intermediário, um atravessador ou mesmo um falsário. Esta ideia o liberta: a atribuição de sentido às palavras não é responsabilidade dele, mas de cada leitor.

A narrativa do romance *Ribamar*, de José Castello, é estruturada a partir da partitura musical de uma canção de ninar intitulada *Cala a boca*. Cada entrada do texto é relacionada a uma nota da música e à sílaba correspondente em sua letra ou a uma pausa na melodia. O mesmo acontece com o romance que o protagonista José escreve — o que intensifica, por um lado, a aproximação entre as identidades de personagem e autor e, por outro, a metaficcionalidade da obra. Em uma visita a sua mãe, José descobre que a canção era cantada por seu pai para o fazer dormir. Naquele momento, José decide que seu livro teria a estrutura da canção.

A motivação de sua escrita, que num momento parece afetiva e mesmo melancólica — “Escrevo para ter, enfim, a conversa que sempre desejei” (Castello, 2010, p. 240) —, passa a ser transgressora. A última frase na letra de *Cala a boca* é um imperativo de silêncio: “Cala a boca mimoso José”. Assim, o protagonista assume a possibilidade de que sua escrita seja um modo de desacato: “Seu pedido insistente de silêncio, porém, me permite escrever. Talvez o professor Jobi esteja certo: a escrita como desacato” (Castello, 2010, p. 267). A dúvida quanto a essa possibilidade está presente em toda a narrativa, mas acaba atenuada pelo argumento da insuficiência de seus atos, no caso, de sua escrita. A chave ora é girada para um lado, ora para outro:

> Filho vingativo (terá o professor Jobi razão?), manipulo o que você me diz, moldo as palavras segundo meus interesses, falsifico. Não é só o pai que faz o filho. O filho, de modo mais traiçoeiro, constrói (destrói) o pai.
> Não, pai, não escrevo para me desforrar. Escrevo para chegar mais perto de você. Nossos atos, porém, nos ultrapassam. Quero fazer uma coisa e faço outra. Diabos. (Castello, 2010, p. 108)

Ainda que colocando, em sua narrativa, dúvidas e fantasias no lugar da verdade, bem como reconhecendo a insuficiência e a ambiguidade de suas palavras, José aspira à verdade. Mais que isso, é com o fracasso na perseguição da verdade que ele entende alcançar o direito à invenção:

> Também o professor Jobi não percebe que, para mentir bem, preciso aspirar à verdade. Só depois de persegui-la, e de fracassar, terei o direito da invenção. Não tomo essas notas para acertar contas com você, mas para reinventá-lo. Mas não posso abdicar da verdade,

ou pareceria um bufão. (Castello, 2010, p. 198)

Com a aproximação das identidades do protagonista José e do autor José Castello, também o projeto do protagonista (o livro que está escrevendo) se aproxima do livro diante do leitor, como se fosse o resultado desse projeto. Assim, constrói-se com a figura do protagonista também um imaginário sobre o autor. Entretanto, as estratégias empreendidas pelo protagonista na escrita de suas notas e da construção de seu romance funcionam como um afastamento da narrativa em relação à história pessoal do escritor empírico. A preferência pela fantasia, o fazer da dúvida uma verdade, a recorrente constatação da ambiguidade e da insuficiência das palavras para abarcar sua realidade ou aquilo que deseja expressar e, ainda, a atribuição da significação das palavras ao leitor do romance são estratégias no projeto de escrita do protagonista que, mesmo sendo identificado com o escritor empírico, apontam antes para os procedimentos de construção do romance.

Considerações finais

Na leitura de *Becos da memória*, surpreende-se o projeto de escrita da protagonista Maria-Nova. O projeto ganha relevo quando se opõe à história oficial, objetivando registrar a vida dos moradores da favela e seus ascendentes. A escrita, desse modo, está intimamente ligada à vida, à vivência da protagonista e dos demais moradores que experienciam com ela o mesmo processo de desfavelamento. Ainda que o projeto não seja realizado na narrativa, a metaficção da obra sugere ao leitor que o romance que está lendo é a realização daquele projeto. O leitor poderá identificar o projeto de escrita da protagonista e a escrevivência de Conceição Evaristo, o que traz para o romance *Becos da memória* também aquele estatuto de intervenção que o projeto de Maria-Nova propõe, qual seja, de legitimação frente a uma história oficial. Assim, a identificação sugerida em peritexto entre Maria-Nova e Conceição Evaristo não aponta necessariamente para a biografia da escritora empírica, inclusive por implicar, no projeto de escrevivência, o recurso à invenção, mas contribui para o imaginário que se constrói sobre a autora e sua obra a partir da ficção, sobretudo a partir da protagonista Maria-Nova e seu projeto de escrita.

A identificação entre narradora e autora também é sugerida em peritexto de *A*

chave de casa. Entretanto, as estratégias discursivas afastam a possibilidade de uma leitura que aponte estritamente para a biografia de Tatiana Salem Levy. Entre as estratégias, está a tomada de voz pela mãe da protagonista que, como destacado, está morta quando narra, sugerindo, então, que se trata da projeção criativa por parte da narradora principal. Destacam-se também as contraposições entre as narrativas da protagonista e de sua mãe, a qual indica que a história narrada pela protagonista não acontecera daquele modo, mas do modo que ela própria passa então a narrar. Portanto, a identificação da personagem da ficção com a escritora empírica se dá, antes, quando se pensa na escritora em seu processo criativo, construindo-se, desse modo, um imaginário sobre a autora a partir da ficção. O imaginário se constrói ainda num jogo de aproximação e afastamento, como na linha narrativa que apresenta a protagonista escrevendo em um cenário deteriorado, além da afirmação de que no "aqui" da escrita ela não pode ser feliz, o que aponta para o "fora" da escrita sem abrir mais espaços para os momentos de alegria no interior da obra.

Em *Ribamar*, o protagonista José escreve notas para um romance. Assim como nas obras anteriores, é como se o leitor estivesse diante do livro projetado ou escrito pelo protagonista. As notas vão sendo tomadas, por exemplo, durante uma viagem à cidade natal de seu pai. Ali, descobrindo a história de sua família, o narrador explicita o modo como faz de sua realidade um romance. Entre suas estratégias, está a incorporação na narrativa da fantasia e a opção por uma história, ainda que haja dúvidas quanto à sua veracidade, decidindo tomá-la como verdade em favor de sua escrita. Por isso, mesmo com a aproximação das identidades entre protagonista e autor, as estratégias empreendidas na escrita comprometem uma leitura que aponte para a biografia do escritor empírico, indicando, antes, mais uma relação com o processo de criação da obra do que com sua vida pessoal.

Os diferentes modos de identificação entre protagonista e escritor empírico, bem como as variadas aproximações e afastamentos, reforçam a necessidade de incluir novas e diversas narrativas nas discussões sobre o espectro autoficcional (Graciano, 2021, p. 55), em que pesem, por um lado, a rejeição ao termo por uma parte dos autores e, por outro, o emprego de outros conceitos para a definição de seus projetos literários. O que as análises desenvolvidas neste trabalho indicam é a possibilidade, no espectro autoficcional, da construção de imaginários sobre o autor e sua obra desde o interior da

ficção, imaginários cujas bordas são postas em relevo pelo ato ou projeto de escrita do escritor personagem. Ressalta-se, não obstante, que essa hipótese não anula, como propõe Klinger (2008), a atuação pública do escritor empírico como outro fator para a construção de imaginários, ainda que o foco deste trabalho tenha sido demonstrar como tal construção pode ser desenvolvida também a partir do próprio romance.

Referências

BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010.

CASTELLO, José. *Ribamar*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

DALCASTAGNÈ, Regina. Ausências e estereótipos no romance brasileiro das últimas décadas: Alterações e continuidades. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 56, n. 1, jan.–abr. 2021. Disponível em: https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/fale/article/view/40429. Acesso em: 29 jan. 2025.

EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. 3 ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

FAEDRICH, Anna. *Teorias da autoficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2022.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Tradução: Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

GRACIANO, Igor Ximenes. Autoficção no Brasil: rasuras do termo na produção crítica das contemporaneidades periféricas. *Itinerários*, Araraquara, n. 52, p. 49–63, jan.–jun. 2021. Disponível em: https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/14749. Acesso em: 29 jan. 2025.

GRACIANO, Igor Ximenes. Ficção como crítica: notas sobre o exercício crítico-teórico no romance brasileiro recente. *Veredas*, Juiz de Fora, n. 29, p. 5–19, 2018. Disponível em: https://revistaveredas.org/index.php/ver/article/view/532. Acesso em: 29 jan. 2025.

KLINGER, Diana. Escrita de si como performance. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 10, n. 12, p. 11–30. 2008. Disponível em: https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/178. Acesso em: 29 jan. 2025.

LEVY, Tatiana Salem. *A chave de casa*. 7 ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.

Recebido em: 29/01/2025
Aceito em: 25/05/2025

[i] **Cristian Borba da Silveira** é mestre em Letras pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Doutorando em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPel. **E-mail:** cristiansilveira@live.com

[ii] **Aulus Mandagará Martins** é doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professor Titular da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPel. **E-mail:** aulus.mm@gmail.com