



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA**

CAROLINE DA CONCEIÇÃO BARBOSA DA PURIFICAÇÃO

**ESCRITAS DE SI, ESCRITAS DE NÓS: A TENSÃO ENTRE
AUTOFICÇÃO E ESCREVIVÊNCIA NA LITERATURA
CONTEMPORÂNEA**

Salvador

2024

CAROLINE DA CONCEIÇÃO BARBOSA DA PURIFICAÇÃO

**ESCRITAS DE SI, ESCRITAS DE NÓS: A TENSÃO ENTRE
AUTOFIÇÃO E ESCRIVÊNCIA NA LITERATURA
CONTEMPORÂNEA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Literatura e Cultura.

Orientador: Prof^ª Dra. Luciene Almeida de Azevedo.

Salvador

2024

Dados internacionais de catalogação-na-publicação
(SIBI/UFBA/Biblioteca Universitária Reitor Macedo Costa)

Purificação, Caroline da Conceição Barbosa da.

Escritas de si, escritas de nós: a tensão entre autoficção e escrevivência na literatura contemporânea / Caroline da Conceição Barbosa da Purificação. - 2024.
95 f.: il.

Orientadora: Profª. Dra. Luciene Almeida de Azevedo.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2024.

1. Literatura moderna - Séc. XXI - História e crítica. 2. Literatura brasileira - Séc. XXI - História e crítica. 3. Ficção autobiográfica - História e crítica. 4. Análise do discurso literário. 5. Levy, Tatiana Salem, 1979- - Autoria. 6. Levy, Tatiana Salem, 1979- . A chave de casa. 7. Tenório, Jeferson, 1977- - Autoria. 8. Tenório, Jeferson, 1977- . O avesso da pele. I. Azevedo, Luciene Almeida de. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras. III. Título.

CDD - B869.09

CDU - 821(81).09



Universidade Federal da Bahia

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA
(PPGLITCULT)**

ATA Nº 1

Ata da sessão pública do Colegiado do PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA (PPGLITCULT), realizada em 12/03/2024 para procedimento de defesa da Dissertação de Mestrado EM LITERATURA E CULTURA no. 1, área de concentração Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura, do(a) candidato(a) CAROLINE DA CONCEIÇÃO BARBOSA DA PURIFICAÇÃO, de matrícula 2021124890, intitulada ESCRITA DE SI, ESCRITA DE NÓS: A TENSÃO ENTRE AUTOFICÇÃO E ESCRIVIVÊNCIA NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA. Às 14:00 do citado dia, Instituto de Letras, foi aberta a sessão pelo(a) presidente da banca examinadora Prof. que apresentou os outros membros da banca: Prof. Dr. ANTONIO MARCOS DA SILVA PEREIRA, Profª. Dra. LUCIENE ALMEIDA DE AZEVEDO e Profª. Dra. ANNA FAEDRICH. Em seguida foram esclarecidos os procedimentos pelo(a) presidente que passou a palavra ao(à) examinado(a) para apresentação do trabalho de Mestrado. Ao final da apresentação, passou-se à arguição por parte da banca, a qual, em seguida, reuniu-se para a elaboração do parecer. No seu retorno, foi lido o parecer final a respeito do trabalho apresentado pelo(a) candidato(a), conforme se segue: a banca ressaltou a atualidade, a importância e a qualidade do tema, das referências teóricas e da discussão empreendida. Chamou a atenção ainda para a clareza dos objetivos, a pertinência do corpus, a boa estruturação do sumário e a voz autoral bem demarcada no trabalho, bem como realçou a qualidade da exposição oral da mestranda.

A banca examinadora aprovou o trabalho apresentado, sendo esta aprovação um requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre. Em seguida, nada mais havendo a tratar, foi encerrada a sessão pelo(a) presidente da banca, tendo sido, logo a seguir, lavrada a presente ata, abaixo assinada por todos os membros da banca.

Dra. ANNA FAEDRICH, UFF

Examinadora Externa à Instituição

Dra. LUCIENE ALMEIDA DE AZEVEDO, UFBA

Examinadora Interna

Dr. ANTONIO MARCOS DA SILVA PEREIRA, UFBA

Examinador Interno

CAROLINE DA CONCEIÇÃO BARBOSA DA PURIFICAÇÃO

Mestrando(a)

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, professora Dr^a. Luciene Azevedo, que me acompanha desde a graduação, compartilhando seu conhecimento e incentivando cada passo dessa jornada com generosidade e afeto ímpares.

À Capes e ao programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da UFBA, pela oportunidade, assim como aos seus docentes.

Aos professores Dr.^a Anna Faedrich Martins Lopes e Dr. Antônio Marcos Pereira, por aceitarem o convite para a banca de defesa .

Aos amigos que se mantiveram presentes durante o percurso: Raquel Oliveira, Marina Soares, Siwan Brito, Manoel Alves, Anne Souza, Victória Silva, Suziane Gonçalves, Julia Alquéres, Shirley Vasconcelos, Larissa Sukerman, Hannah Rios, Juliana Barros, Joyce Jesus, Taiana Mesquita, Luane Ribeiro e Gabriela Brito.

Ao grupo de pesquisa Leituras Contemporâneas- Narrativas do Século XXI. Em especial, às amigas Samara Lima e Lílian Miranda, não somente pelo diálogo enquanto pesquisadoras, mas também pela amizade repleta de afeto.

Ao Felipe, pelo companheirismo, pelo ombro nos momentos difíceis e pelo amor que me potencializa todos os dias.

À minha família em Governador Mangabeira. Em especial dona Tatiana, seu Joselito e Camila, por serem a base e a razão de todos os passos do meu caminho.

RESUMO

Este trabalho propõe-se a discutir dois termos presentes no espaço autobiográfico contemporâneo (ARFUCH, 2010): a autoficção e a escrevivência. Retraçando a origem dos termos, a dissertação pretende investigar narrativas que são associadas a essas nomenclaturas dando especial atenção às narrativas de Tatiana Salem Levy, *A chave de casa* (2007) e de Jeferson Tenório, *O avesso da pele* (2020), bem como investigar as tensões entre ambas as noções, sua forma de inserção no campo literário, a fim de considerá-las como elementos fundamentais para a reflexão sobre a incidência da primeira pessoa em muitas narrativas atuais. Assim, no entendimento principal do argumento desenvolvido ao longo deste trabalho, tanto a autoficção quanto a escrevivência apontam para uma proliferação das narrativas em primeira pessoa e para a incidência do autobiográfico em muitas obras do presente e isso não significa apenas uma concessão a mais ao cenário de espetacularização midiática e ao narcisismo imperantes, mas também abre espaço para a produção de novas vozes na literatura e para a discussão de questões pertinentes ao espaço social no texto literário.

Palavras-chave: Autoficção, Escrevivência, Literatura Contemporânea, Jeferson Tenório, Tatiana Salem Levy.

ABSTRACT

This work proposes to discuss two theoretical terms present in the contemporary autobiographical space (ARFUCH, 2010): autofiction and *escrevivência*. Retracing the origin of the terms, the dissertation intends to investigate narratives associated with these nomenclatures, paying special attention to the books *A Chave de Casa* (2007), by Tatiana Salem Levy, and *O avesso da pele* (2020), by Jeferson Tenório, as well as investigating the tensions between both notions, and their form of insertion in the literary field, in order to consider them as fundamental elements for reflection on the incidence of the first person in many current narratives. Thus, in the main understanding of the argument developed throughout this work, both autofiction and *escrevivência* point to a proliferation of first-person narratives and to the incidence of the autobiographical in many works of the present and this does not just mean an additional concession to the scenario of media spectacularization and prevailing narcissism, but it also opens space for the production of new voices in literature and for the discussion of issues pertinent to the social space in the literary text.

Keywords: Autofiction, *Escrevivência*, Contemporary Literature, Jeferson Tenório, Tatiana Salem Levy.

Sumário

INTRODUÇÃO	7
CAPÍTULO 1- O ESPAÇO BIOGRÁFICO CONTEMPORÂNEO	11
1.1-Reconfiguração do espaço biográfico	11
1.2- O lado de dentro e o lado de fora	13
1.3-A autoficção	16
1.4- A escrevivência	19
CAPÍTULO 2- ESCRITA DE SI- A AUTOFICÇÃO	24
2.1-Autoficção- Origem e desdobramentos	24
2.2- Desdobramentos da autoficção	31
2.3- Autoficção e o campo literário	36
2.4- A chave de casa	40
CAPÍTULO 3- ESCRITA DE NÓS- A ESCREVIVÊNCIA	49
3.1-Escrevivência - Origem e desdobramentos	49
3.2- Escrevivência e o campo literário	64
3.3- O avesso da pele.....	74
CONCLUSÃO	84
REFERÊNCIAS	87

INTRODUÇÃO

Durante a graduação, a autoficção foi meu objeto de estudo na iniciação científica. A leitura da obra *Com armas sonolentas* (2018), de Carola Saavedra, para uma reunião de grupo de pesquisa me deixou inquieta. Nela, conhecemos Maike, Anna e uma terceira personagem conhecida apenas como A avó. As três são ligadas por um fio condutor e no romance são tematizadas questões como identidade, maternidade e ancestralidade. Alguns discursos das personagens se mesclavam com falas da própria autora em entrevistas. Nesse sentido, a performance autoral dava margem para construir a hipótese de que o romance seria autoficcional.

Durante o ano em que a pesquisa foi desenvolvida, pude constatar que *Com armas sonolentas*(2018) não era um narrativa autoficcional. Ela não possuía elementos fundamentais como a construção de um pacto ambíguo (Alberca, 2014) em que o leitor é levado para uma chave de leitura ora autobiográfica ora ficcional. No entanto, ainda havia a aproximação entre literatura e vida, algo que resultou na investigação acerca da potência das entrevistas como um dispositivo que poderia influenciar em uma suposta leitura biográfica das obras por parte da recepção. Saavedra ainda usava o romance para falar de si e os discursos das personagens endossavam seus comentários, influenciando, dessa forma, abordagens críticas e os leitores.

Considerando a grande repercussão do neologismo criado por Doubrovisky e em paralelo ao desenvolvimento da minha investigação de iniciação científica, participei das discussões do grupo de pesquisa *Leituras contemporâneas* e de conversas com colegas que sempre retornavam ao mesmo ponto: mas e a escrevivência, onde se encaixa em tudo isso? Esse questionamento surgiu por conta da minha análise das inúmeras nomenclaturas que tensionavam em graus distintos a relação entre o ficcional e o autobiográfico e sugeriam variações do termo autoficção, como a autossociobiografia, de Annie Ernaux (2014), a alterficção, de Anna Faedrich (2011), e as antibiografias, de Leonor Arfuch (2010), para citar apenas algumas das noções que serão discutidas no segundo capítulo deste trabalho.

Essa grande gama de conceitos, ao mesmo tempo em que mostra a repercussão intensa que a autoficção ganhou na cena literária contemporânea, gerou também resistência dos críticos por sua mescla com o autobiográfico e sua associação com o narcisismo. Assim, a pergunta acerca da escrevivência era válida, mas me causava desconforto.

Mas por que eu não queria investigar a escrevivência?

Uma resposta possível é que eu não queria me vincular ao meu objeto. Apesar de o estudo da autoficção também ter sido motivado por um lugar de desejo e de se relacionar com a minha história como pesquisadora, a possibilidade de me mascarar, e assumir um objeto de estudo e dicção supostamente imparciais, estava muito mais palpável na relação que mantinha com os estudos sobre a autoficção do que com o termo *escrevivência* criado por Conceição Evaristo.

A *escrevivência* é um termo político e parte do corpo, da memória, da vivência. O termo vem emoldurado pelo respeito por nossas ancestrais, pelo desejo de resgatar a nossa história e desconstruir os estereótipos racistas que atravessaram nossos corpos e mentes ao longo dos tempos. O termo partiu da imagem da Mãe Preta, mulher que vivia dentro da casa-grande cuidando dos filhos dos poderosos e tem como foco especial a vivência das mulheres negras. Como eu.

No artigo *Intelectuais escrevientes: enegrecendo os estudos literários*(2020), Livia Maria Natalia de Souza comenta sobre a importância do sujeito negro falar em primeira pessoa. Para a autora, esse gesto possibilita a afirmação positiva da negritude e a reconstrução da nossa própria imagem.

Mas ela sabe que não é algo fácil e não me arrisquei a fazer isso nesta dissertação, com a exceção dessa introdução, pois como articular um eu sendo que minha fala, enquanto mulher negra, nunca foi de fato considerada? Como fugir das perspectivas limitantes de que o texto é apenas testemunho e não um exercício teórico potente? Qual é a diferença de falar de *escrevivência* em um espaço em que o termo é acolhido como uma estratégia de reconstrução de subjetividades em relação a espaços que veem o termo como algo exótico, mas não digno de uma investigação enquanto artifício literário?

Para Souza (2020), a estratégia usada tanto para si quanto para os seus alunos é a observação constante da construção do texto para que ele não apresente apenas a biografia solta, mas que quando ela for usada seja de forma articulada, analisada para além do desabafo. Entretanto, nem para mim, nem para ela e nem para suas alunas isso é sempre possível. O receio de articular a primeira pessoa, de inserir o eu vem do medo da perda do pretenso olhar objetivo dos fatos, pois uma vez que nossa fala não costuma ser ouvida, o espaço em branco da página parece se tornar o terreno fértil para jogar uma demanda de fala advinda de séculos de silenciamento.

Por fim, ao entrar em contato com a noção de espaço biográfico, a partir de Leonor Arfuch (2010), mergulhei no receio e no desconforto e decidi que iria investigar as tensões entre autoficção e *escrevivência*. Isso ocorreu porque Arfuch aponta que a guinada subjetiva (Sarlo,

2007) que vivemos não se refere apenas às narrativas egocêntricas ou ao excesso de exposição da intimidade, ela também pode promover um desnudamento do eu que se aproxime das discussões políticas, da coletividade e da reconstrução de narrativas apagadas historicamente.

Dessa forma, nesse estudo a autoficção parte do desejo de explorar como o autor constrói a ilusão referencial e explora a tensão entre o que é autobiográfico e o que é ficcional. Muitas vezes o termo é considerado um artifício literário narcísico, pois de fato há casos de obras que utilizam desse mecanismo para expor sem limites a privacidade de pessoas próximas acerca de vivências que elas não consideram que deveriam ser matéria literária. No entanto, nem todas as obras autoficcionais partem desse princípio. *Maternidade* (2018), de Sheila Heti, e *Os Anos* (2003) de Annie Ernaux, por exemplo, discutem questões importantes do espaço público contemporâneo como a maternidade, a identidade e a ascensão social. Além disso, é comum que os autores explorem traumas e dores, como é o caso da obra de Tatiana Salem Levy (2007), analisada no capítulo 2, de forma que as narrativas explorem acontecimentos difíceis de serem enfrentados.

Já com a escrevivência, meu interesse parte do desejo de contribuir para que seus contornos sejam definidos e que o termo amplie seu significado e potência. Muitas vezes a paixão por sua proposta política faz com que seus aspectos estéticos sejam ignorados. E outras vezes, a recepção crítica o limita às próprias diretrizes e obras de Evaristo.

A partir dessas considerações, esta dissertação tem como objetivo principal tensionar os conceitos de autoficção e escrevivência no contemporâneo através do mapeamento de suas origens e desdobramentos, questionar os locais que ambos ganham dentro da literatura contemporânea e analisar os romances *A chave de casa* (2007), de Tatiana Salem Levy, e *O avesso da pele* (2020), de Jeferson Tenório, enquanto obras que exploram o espaço autobiográfico. Além disso, é possível perceber que investigar esses termos, que vêm ganhando muita relevância para a área dos estudos literários, também permite refletir questões caras à teoria literária como o retorno do autor, a tensão entre o ficcional e o autobiográfico bem como a discussão sobre representatividade no discurso literário.

Sendo assim, o primeiro capítulo pretende discutir a noção de espaço biográfico (Arfuch, 2010), pois ambos os termos fazem parte de um contexto de valorização das escritas de si, de espetacularização midiática, mas também da produção de novas vozes na literatura e das questões pertinentes ao espaço social no texto literário. A partir disso, desestabilizam categorias tradicionais de análise e mesclam as fronteiras entre o pessoal e o público.

Essas questões tomam como base as propostas da teórica argentina Josefina Ludmer (2010), que considera que a literatura vive uma desestabilização que põe em contato o que está

do lado de dentro, o texto literário, e do lado de fora, o aspecto público, na produção da obra. Além disso, tanto autoficção quanto escrevivência terão seus principais pontos tensionados nesse primeiro momento.

Já no capítulo dois, o foco recai sobre a problematização das questões que circundam a autoficção como a diversidade de definições, a homonímia, os novos protocolos de leitura gerados por sua hibridez e a variedade de termos similares. Assim, é explorado como o neologismo de Doubrovsky está ligado a um contexto mais amplo de transformações da cultura, como a exposição midiática, o desejo de falar de si e a reconfiguração da subjetividade.

No capítulo três serão investigadas as principais questões que rodeiam a escrevivência, como a ampliação do termo na direção de outras abordagens e nomenclaturas, como a ideia de “fabulação crítica”, criada por Saidiya Hartman (2020), as formas de construção do pacto escrevivencial, a maleabilidade do elemento biográfico, a relação entre forma e vivência, além de refletir sobre o modo como a crítica lida com um termo que exige a descolonização dos padrões tradicionais de análise.

O objetivo principal da dissertação é, portanto, refletir sobre as intersecções possíveis e as diferenças propostas pelos problemas que envolvem os conceitos de autoficção e escrevivência e minha posição crítica é a de que devemos superar a acusação de narcisismo e /ou egocentrismo atribuída, em especial à autoficção, superando também a resistência à exploração do autobiográfico. É neste sentido que este trabalho tem como objetivo valorizar o modo como a exploração da subjetividade nas obras da escrevivência exploram artifícios literários para reconstruir a subjetividade do sujeito negro e não apenas dar testemunho de uma vivência pessoal. Por isso, na análise mais detida de *A chave de casa* (2007), de Tatiana Salem Levy, e de *O avesso da pele* (2020), de Jeferson Tenório, serão exploradas as estratégias literárias que estabelecem a ambiguidade entre o autobiográfico e a elaboração ficcional, além de analisar o processo de elaboração da obra e o posicionamento dos autores acerca do empreendimento que realizaram

CAPÍTULO 1- O ESPAÇO BIOGRÁFICO CONTEMPORÂNEO

Vertentes da teoria, como o formalismo russo e o estruturalismo, contribuíram para apagar a presença do autor como origem da obra, mas, no final do século XX, o autor retorna aos circuitos literários como aquele que autografa, dá entrevistas, faz propaganda e palestras. Dentro da cultura midiática contemporânea, com o grande avanço das redes sociais, o autor passa a ser mais requisitado; torna-se de carne e osso. Além disso, hoje tem acesso fácil às ferramentas que possibilitam a construção de uma performance e uma aproximação maior com o leitor, compartilhando resenhas sobre sua produção, dando entrevistas e oferecendo cursos de criação literária.

Essa ênfase na presença e na imagem do autor, acaba se desdobrando também para um interesse não apenas no que revela sobre sua profissão, mas também sobre o que vive em seu espaço privado. A partir disso, muitos escritores parecem utilizar essa curiosidade dos leitores para construir narrativas em primeira pessoa que criam uma linha tênue entre o ficcional e o factual. Essa mesma inclinação pela experiência pessoal também pode ecoar vozes plurais?

Neste capítulo partiremos da noção de espaço biográfico (Arfuch, 2010) para investigar como os conceitos de autoficção (Dobrovsky, 1977) e escrevivência (Evaristo, 2009) são utilizados como estratégias de enunciação em um cenário literário que tem suas fronteiras borradas a todo momento (Ludmer, 2010). Vivemos em um momento que se caracteriza tanto por alimentar narrativas narcísicas, quanto por valorizar a exposição da primeira pessoa como um espaço para escuta de vozes que foram ignoradas durante muito tempo. Assim, nosso objetivo é refletir quais são as intersecções possíveis e as diferenças propostas pelos problemas que envolvem os conceitos de autoficção e escrevivência, já que ambos podem ser considerados de forma ampla no contemporâneo como escritas de si (Klinger, 2007).

1.1-Reconfiguração do espaço biográfico

No século XX, Philippe Lejeune (2008), teórico francês, dedicou-se ao estudo das autobiografias, que eram recorrentes na França, mas desprestigiadas. Em um momento em que havia a morte do autor barthesiana e o leitor e o texto ganhavam autonomia, os estudos de Lejeune possibilitaram o abalo da ideia de autonomia, pois não sugeriam a morte do autor, mas aliavam a intenção autoral com a importância que atribuíram ao papel do leitor para a interpretação da obra criando a noção de pacto autobiográfico, um contrato de leitura entre

autor, narrador e personagem. Dessa forma, o teórico francês dá um pontapé inicial para o que depois Beatriz Sarlo (2007), no contexto latino-americano, vai chamar de guinada subjetiva.

A multiplicidade de formas em que o autobiográfico se apresenta, possibilita que Lejeune (2008) construa a ideia de um espaço autobiográfico em que é possível observar a aproximação entre personagem e a vida do autor por meio de informações paraliterárias como autobiografias e biografias. Leonor Arfuch (2012) retoma a ideia de espaço biográfico através de um corte sincrônico para comentar como no universo narrativo contemporâneo o eu se desdobra em múltiplas máscaras (Arfuch, 2012, p. 14). Ela acredita que a análise dessa ânsia pela presença que vemos hoje e sua insistência nos mais diversos registros do discurso social (Arfuch, 2012, p. 15) podem apresentar como se configuram atualmente as noções de sujeito, espaço, identidade e, principalmente, subjetividade:

Esse é justamente o propósito de meu trabalho, o de ir além da busca de exemplos, mesmo ilustres ou emblemáticos, para propor relações, em presença e ausência, entre formas com grau diverso de proximidade, relações nem necessárias nem hierárquicas, mas que adquirem seu sentido precisamente num espaço/temporização, numa simultaneidade de ocorrências que por isso mesmo podem se transformar em sintomáticas e serem suscetíveis de articulação, ou seja, de uma leitura compreensiva no âmbito mais amplo de um clima de época. (Arfuch, 2010, p. 58)

Arfuch trabalha com a noção de valor biográfico, que retira de Bakhtin. Inicialmente, a expressão indica que autor e personagem, mesmo em uma autobiografia, não podem coincidir perfeitamente, pois toda relação entre experiência vivencial e forma artística será repleta de lacunas. Nesse cenário, Bakhtin, comentado por Arfuch, aponta que há sempre um outro eu que busca identificação e valoração naquilo que é elaborado dentro da literatura e, dessa maneira, a narrativa é usada como forma de outorgar sentido à experiência, já que

[...]um valor biográfico não só pode organizar uma narração sobre a vida do outro, mas também ordena a vivência da vida mesma e a narração da nossa própria vida, esse valor pode ser a forma de compreensão, visão e expressão da própria vida (Bakhtin apud Arfuch, 2010, p. 55).

Arfuch (2014) considera, então, que esse valor é um dos aspectos principais do espaço biográfico, pois impõe uma ordem de vida tanto ao autor, quanto ao leitor, sujeitos contemporâneos que possuem vivências e identidades fragmentadas e buscam dentro da literatura reelaborar suas narrativas.

No contexto midiático contemporâneo, o espaço biográfico lida com jogos de mascaramentos múltiplos (Arfuch, 2010) e com as mutações sofridas pelos gêneros autobiográficos desde o século XX. Autobiografias clássicas e canônicas dividem terreno com obras que possuem aspectos biográficos, mas também são suscetíveis à elaboração ficcional. A presença do autor hoje junto a sua obra é uma constante, facilitando, assim um maior diálogo com o leitor, o que faz com que as pistas de um sujeito autoral apresentadas nas obras estejam mais disponíveis para produzir a ambiguidade. Sendo assim, Arfuch (Arfuch, 2010) expande o espaço biográfico para as entrevistas, blogs e redes sociais, por exemplo, que impulsionam esse jogo espetacular.

Um exemplo dessa espetacularização da figura autoral ocorreu com a autora Sheila Heti, acerca do seu romance *Maternidade* (2019). Nele, temos uma personagem não identificada que reflete sobre a decisão de ser ou não mãe. Através de uma forma que mistura ensaio, diário e livro de memórias, a autora transita entre ficcional e factual, uma vez que características como profissão e idade da personagem se aproximam dos dados biográficos da autora, além de uma foto de Heti, que é inserida na obra. Dessa forma, algumas entrevistas se aproveitaram do tema, que faz parte do espaço público, e dos operadores de identificação presentes na obra para construir questionamentos que mesclavam Heti e a personagem como uma única figura, o que representa um desdobramento da onda autobiográfica estimulada pela midiatização. Como vemos no trecho a seguir, há uma aproximação entre o que é elaborado na obra pela personagem e o que a autora, do lado de fora, no âmbito paraliterário, em suas entrevistas, pensa:

EL PAÍS: “Não ser mãe é o mais difícil. Sempre há alguém disposto a se interpor no caminho da liberdade de uma mulher”, escreve. É tão grande a pressão que as mulheres sofrem?

HETI: Acho que ainda é uma opção muito corajosa decidir não ter filhos. Ainda é algo que uma mulher tem de explicar. Ninguém pergunta a alguém que tem filhos por que teve, mas se você não tem, precisa responder por que não teve. Essa decisão ainda vai contra as expectativas da sociedade, contra nossas ideias da mais alta vocação das mulheres, contra nossas ideias sobre o que o corpo feminino deseja intrinsecamente. (Heti, 2019)

1.2- O lado de dentro e o lado de fora

Essa aproximação entre o lado de dentro, a tessitura textual, e o lado de fora, o espaço público, surge na nossa investigação a partir da ideia de literaturas pós-autônomas proposta por

Josefina Ludmer (2010). O termo surge como uma tentativa de a crítica pensar sobre a literatura produzida hoje em que há, segundo a teórica argentina, o abandono das categorias tradicionais, da noção de valor, dos modos de ler, o que exige novos procedimentos de análise.

Ludmer (2010) discute sobre como as escrituras do presente atravessam a fronteira da literatura, pois estão dentro dela, mas também do lado de fora. A pesquisadora argentina defende que ainda podemos observar que o formato livro mantém-se, as obras trazem o nome do autor na capa e vêm atreladas a algum gênero literário, como o romance, por exemplo. No entanto, apesar de fazerem esse check list "literário", não podemos lê-las a partir das noções tradicionais de autor, obra, estilo, texto. Essas categorias operam um esvaziamento e somos tomados pela indecidibilidade, pela ambivalência. São e não são literatura; são ficção e realidade.

Além disso, diferente do que foi postulado no século XIX, literatura e arte não estão apartadas da vida comum e da economia. Nesse sentido, a indistinção entre realidade e ficção estaria atrelada à onipresença do mercado em todas as esferas da sociedade. Adorno (2018) sustentava que a arte poderia ser uma resistência ao capital, mas, para Ludmer, não podemos fazer essa distinção atualmente pois arte e mercado estão entrelaçados:

As literaturas pós-autônomas (essas práticas literárias territoriais do cotidiano) se fundariam em dois (repetidos, evidentes) postulados sobre o mundo de hoje. O primeiro é que todo o cultural (e literário) é econômico e todo o econômico é cultural (e literário). E o segundo postulado dessas escrituras seria que a realidade (se pensada a partir dos meios que a constituiriam constantemente) é ficção e que a ficção é a realidade. (Ludmer, 2010, p. 2)

E a partir dessa ideia, Ludmer nos traz a concepção de “imaginação pública” que seria a forma como as ficções estão alinhadas com as experiências vividas cotidianamente, ou seja, a relação intrínseca entre ficção e realidade de forma que uma alimenta a outra. A realidade cotidiana não é separada da ficção, mas sim uma realidade produzida e construída pelos meios, pelas tecnologias e pelas ciências:

As literaturas pós-autônomas do presente sairiam da ‘literatura’, atravessariam a fronteira, e entrariam em um meio (em uma matéria) real-virtual, sem foras, a imaginação pública: em tudo o que se produz e circula e nos penetra e é social e privado e público e ‘real’. Ou seja, entrariam em um tipo de matéria e em um trabalho social (a realidade cotidiana) em que não há ‘índice de realidade’ ou ‘de ficção’ e que constrói o presente. Entrariam na fábrica do presente que é a imaginação pública para contar

algumas vidas cotidianas em alguma ilha urbana latino-americana. As experiências da migração e do ‘subsolo’ de certos sujeitos que se definem fora e dentro de certos territórios (Ludmer, 2010, p. 4)

Com base nessa discussão, a mudança no modo de conceber a literatura, também provoca uma ruptura no nosso modo de ler. As provocações de Ludmer (2010) nos levam a pensar sobre o modo como pensamos a incidência da primeira pessoa hoje em muitas obras contemporâneas e o papel e a função que termos como autoficção e escrevivência assumem no cenário atual.

Assim, a investigação de Ludmer (2010) associada ao espaço biográfico, tal como Arfuch (2010) o entende, nos interessa para pensar como a exploração da primeira pessoa está presente na literatura contemporânea estimulando o flerte entre a ficção e o fato autobiográfico, ao mesmo tempo que provoca tensões entre o pessoal e o privado, o público e o coletivo, questões que são pertinentes aos termos autoficção e escrevivência.

Para alguns, a reconfiguração da subjetividade possui uma acentuação negativa por ser alimentada por uma espetacularização do sujeito, pelo excesso de exposição da intimidade e a indistinção entre vida pública e privada. Entretanto, Arfuch (2014) alerta que este desnudamento do eu não é um projeto meramente narcisista; também há possibilidade de reconstrução de narrativas apagadas historicamente:

[...] No entanto, essa “guinada subjetiva” também poderia ser entendida, com uma acentuação positiva, como estratégias de autoafirmação, recuperação de memórias individuais e coletivas- sobretudo, com relação a experiências traumáticas-, busca de reconhecimento de identidades e minorias- no sentido de Deleuze -, afirmação ontológica da diferença - sexual, étnica, cultural, de gênero - registros todos em que o autobiográfico tem um papel determinante. (Arfuch, 2012, p. 15)

É partindo desse cenário, que este trabalho deseja problematizar as tensões entre a autoficção e a escrevivência, considerando-os fundamentais para compreender algumas obras publicadas nas últimas décadas. Apesar de a autoficção estar numa zona nebulosa de indefinição teórica e ser associada em alguns casos com o narcisismo (como discutiremos mais detalhadamente no próximo capítulo), é possível tomá-lo como uma espécie de indicador da ambiguidade entre o ficcional e o factual, como comenta Ludmer (2010)? Seria possível pensá-lo dentro do mesmo espaço biográfico (como Arfuch (2010) o descreve) do termo brasileiro criado por Conceição Evaristo? É possível explorar essa aproximação entre termos com origens

e propósitos tão distintos? Quais são as tensões que permeiam essas práticas? Como a recepção crítica age em relação aos dois termos? A partir desses questionamentos buscaremos apresentar as problemáticas que permeiam os termos e que são desenvolvidas ao longo da nossa investigação.

1.3-A autoficção

O termo autoficção surgiu na França, como uma resposta ao quadro elaborado por Philippe Lejeune ao tentar estabelecer uma separação entre os pactos autobiográfico e romanesco¹. Neste quadro, Lejeune buscava explicitar a noção de pacto autobiográfico, um contrato de leitura entre autor e leitor. Nele, chamou a atenção de Serge Doubrovsky, o primeiro a usar o termo, a relação onomástica entre autor, narrador e personagem que Lejeune apontava como característica do pacto autobiográfico entre leitor e autor.

No entanto, a própria característica da relação nominal entre autor, narrador e personagem se mostrou maleável. Doubrovsky apostou, em um primeiro momento, na homonímia perfeita, porém a prática se transformou ao longo do tempo e vemos hoje obras em primeira pessoa cujo nome do autor nunca é revelado, mas justamente por isso produz uma categoria vazia que permite através dos biografemas² associar o personagem narrador ao autor; obras em que o nome do narrador difere do nome do escritor, ainda que os biografemas estejam explícitos e, por fim, obras em que a relação homonímica está mascarada, sendo que por meio de diálogos e pequenos rastros, o narrador deixa escapar o seu “verdadeiro nome”.

Além desses elementos, o caráter híbrido de leitura que o termo suscita também provoca embate. Como comentamos, a ambiguidade surge através da imbricação entre o ficcional e o autobiográfico, sem a necessidade de escolha entre um desses elementos. O escritor mobiliza os dois ao mesmo tempo para gerar a indecidibilidade e jogar com o leitor. No entanto, essa ambiguidade é atenuada por alguns pesquisadores como Eneida Maria de Souza (2017) ao sugerir que o elemento ficcional é determinante na autoficção para mascarar o referencial. Nessa perspectiva, ainda que leve em consideração os aspectos factuais da narrativa e como o leitor é levado à ambiguidade, Souza aposta na “desestabilização do referencial” como forma

¹ A origem do termo e suas problemáticas serão exploradas de forma mais aprofundadas no capítulo 2.

² A noção de biografemas é elaborada nos anos 1970, por Roland Barthes. Sua definição surge em um momento que o escritor retorna para a cena literária e consiste na técnica de aproximar os elementos biográficos do autor de forma fragmentada e não explícita, quase como se fossem rastros dessa figura dentro do texto. (Figueiredo, 2014)

de retirar os questionamentos que permanecem acerca da veracidade dos fatos narrados, a fim de privilegiar o mergulho do leitor no que chama de “jogo fabular” da ficção. Assim, a autoficção parece ser uma forma de utilizar o fato autobiográfico para, no fim, reforçar o poder da ficção.

Acreditamos que posições como as de Souza, que terminam por concluir pela valorização da ficção, desestabilizando a ambiguidade entre o autobiográfico e o ficcional na autoficção, deve-se em parte pela própria dificuldade que temos de definir o que é ficção. Para alguns é um investimento no imaginário, enquanto para outros é contrário da referencialidade, algo visto como “falso”, “inventado”. Nesse contexto, a autoficção fica prejudicada, pois a delimitação do que é ficção é necessária para a simulação e aparência de transparência da autoficção. Somado a isso, alguns críticos, como Alcir Pécora, postulam que “[...] toda ficção é ‘auto’ [...]” (Pécora, 2014b), o que faz parecer que tudo é ficção. O resultado são análises de obras autoficcionais que desconsideram os exercícios de ambiguidade que ela produz.

As posturas críticas de Souza (2017) e Pécora (2014b) revelam uma resistência a incorporar como problema o manejo de elementos biográficos junto à ficção, pois ambos revelam dois procedimentos comuns quando observamos obras que exploram a tensão entre o elemento pessoal e o investimento na elaboração narrativa de uma experiência subjetiva. O mais comum neste caso é indicar que há uma falta de elaboração estética e a aposta em um narcisismo que cede ao “espírito do tempo”, entendido como excesso de falar de si e exacerbação da subjetividade.

Isso pode ser observado na crítica que o romance *O irmão alemão* (2014), de Chico Buarque, recebe do próprio Alcir Pécora (2014a). Para ele, a tensão que o escritor estabelece com o referencial, por meio da menção a lugares e festivais, não transmite a “verdade” desses elementos, além disso a inserção do fato autobiográfico na obra lhe parece uma tentativa falha de enganar o leitor:

A segunda armadilha está dada pela forma de construir o passado com um realismo postiço, composto de marcas de carros, nomes de ruas, bares da moda, artistas, restaurantes etc. de uma São Paulo de 1968. Tudo junto, vira só etiqueta de um burocrático retrô, não imagem convincente da cidade da época.

Até os festivais da canção são referidos dessa forma distante, desmaiada –o que demonstra que a experiência da vida, sozinha, não basta para fazer falar o texto.

E uma terceira armadilha diz respeito à produção de relatos pessoais que tomam a forma de investigações livrescas aleatórias, cheias de coincidências e achados. O

resultado não é a representação de uma vivência única, mas um deixar cair de nomes que atua como pegadinhas literárias para o leitor esperto. (Pécora, 2014a)

Assim, o que o crítico subestima em *O irmão alemão (2014)* é que obras autoficcionais não possuem o desejo de se associar à realidade concreta, mas jogar com elementos referenciais e ficcionais ao mesmo tempo. O narrador em primeira pessoa parte da sua nostalgia, da sua experiência, sem o desejo de dar completude ao que conta, pois emerge no contexto de um sujeito fragmentado de memória lacunar. Além disso, a inserção de “relatos pessoais” é justamente para criar a ambiguidade com o leitor; não parte de um narcisismo ou é colocado na obra de forma inocente, mas sim como uma estratégia literária da autoficção.

O que pode ser chamado de “resistência” ao manejo do autobiográfico na ficção reflete-se, por exemplo, no posicionamento do mercado editorial. Apesar de termos como autoficção e escrituragem já contarem com uma fortuna teórica extensa, obras que claramente apelam a essas problemáticas, continuam a ser classificadas como “romance” mesmo desestabilizando as fronteiras desse gênero. Uma decisão editorial que “facilita” a identificação da obra pelo leitor, ao utilizar um termo consagrado. No entanto, o caráter híbrido da narrativa também é explorado, pois vai ser realçado por elementos paratextuais como as indicações na quarta capa, as imagens relacionadas à narrativa (como acontece, por exemplo, com o “romance” *Nove Noites (2006)*, de Bernardo Carvalho). Com isso, não queremos dizer que a autoficção deveria se tornar um gênero, mas problematizar como essas definições das obras na ficha catalográfica, ou na própria capa, influenciam a recepção do texto.

É claro que dentro da enorme diversidade de produções atuais, encontramos obras de autoficção que são verdadeiras vitrines narcísicas dos autores, além de a ambiguidade servir para burlar possíveis demandas judiciais, como aconteceu com o “romance” *Divórcio (2013)*, de Ricardo Lísias, ou ainda *Diário da cadeia (2017)*, do mesmo autor. Este trabalho não está interessado nestas obras. Nosso objetivo é investigar um rol de obras que exploram a subjetividade, a primeira pessoa, o relato autobiográfico e que simultaneamente nos façam refletir sobre a “imaginação pública” (cf. Ludmer), acerca de temas políticos e sociais de nosso cotidiano atual.

Podemos pensar, por exemplo, além do já mencionado *Maternidade (2019)*, de Sheila Heti, em *O parque das irmãs magníficas (2021)*, de Camila Sosa Villada. Aí, a narrativa apresenta a história de uma personagem travesti com nome similar ao da autora ao mesmo tempo que promove uma discussão política acerca do lugar a que as travestis estão relegadas na sociedade.

Assim, nossa posição crítica é a de que devemos superar a acusação de narcisismo e /ou egocentrismo atribuída a essas práticas e investir mais no modo como o investimento na primeira pessoa pode revelar também uma reflexão sobre as noções de sujeito e identidade a partir do relato de experiências fundamentais a nosso contexto histórico.

Philippe Gasparini (2014) aponta que o neologismo autoficção surge como um sintoma do século XX, momento em que surge um grande quantidade de textos que possuem cunho autobiográfico. Assim, o investimento no relato de si é um dos termos que nos ajudam a refletir sobre os gêneros, os modos de ler e a própria literatura, como apontou Ludmer, enquanto categoria instável no presente.

É por isso que optamos por aproximar (e tensionar) a relação entre dois conceitos que refletem o investimento na experiência autobiográfica de parte da produção contemporânea, como a autoficção e a escrevivência.

1.4- A escrevivência

O termo escrevivência foi mencionado pela primeira vez em 1995, no Seminário Mulher e Literatura, por Conceição Evaristo. O investimento na proposição conceitual tinha como objetivo sugerir a reconstrução das histórias da população afro-brasileira através da voz da mulher negra. Evaristo (2020a) já pontuou em alguns textos que a Mãe Preta, mulher escravizada que era obrigada a cuidar dos filhos dos donos das terras, é a imagem histórica que funda o termo:

A imagem fundante do termo é a figura da Mãe Preta, aquela que vivia a sua condição de escravizada dentro da casa-grande. Essa mulher tinha como trabalho escravo a função forçada de cuidar da prole da família colonizadora. Era a mãe de leite, a que preparava os alimentos, a que conversava com os bebês e ensinava as primeiras palavras, tudo fazia parte de sua condição de escravizada. E havia o momento em que esse corpo escravizado, cerceado em suas vontades, em sua liberdade de calar, silenciar ou gritar, devia estar em estado de obediência para cumprir mais uma tarefa, a de ‘contar histórias para adormecer os da casa-grande’. E a Mãe Preta se encaminhava para os aposentos das crianças para contar histórias, cantar, ninar os futuros senhores e senhoras, que nunca abririam mão de suas heranças e de seus poderes de mando, sobre ela e sua descendência. (Evaristo, 2020a, p. 29)

A experiência de observar a própria mãe lavando roupas de pessoas ricas sem conseguir melhorar de vida e, especialmente, o episódio da mãe desenhando um sol na esperança de que

as roupas pudessem secar mais rápido para garantir o sustento da casa, marcaram a escritora e transbordaram para a definição do termo:

Talvez o primeiro sinal gráfico que me foi apresentado como escrita, tenha vindo de um gesto antigo de minha mãe. Ancestral, quem sabe? Pois de quem ela teria herdado aquele ensinamento, a não ser dos seus, os mais antigos ainda? Ainda me lembro, o lápis era um graveto, quase sempre em forma de uma forquilha, e o papel era a terra lamacenta, rente as suas pernas abertas. Mãe se abaixava, mas antes cuidadosamente ajuntava e enrolava a saia, para prendê-la entre as coxas e o ventre. E de cócoras, com parte do corpo quase alisando a umidade do chão, ela desenhava um grande sol, cheio de infinitas pernas. Era um gesto solene, que acontecia sempre acompanhado pelo olhar e pela postura cúmplice das filhas, eu e minhas irmãs, todas nós ainda meninas. Era um ritual de uma escrita composta de múltiplos gestos, em que todo o corpo dela se movimentava e não só os dedos. E os nossos corpos também, que se deslocavam no espaço acompanhando os passos de mãe em direção à página-chão em que o sol seria escrito. Aquele gesto de movimento-grafia era uma simpatia para chamar o sol. Fazia-se a estrela no chão. (Evaristo, 2020b, p. 49)

Assim, a escrevivência parte dos gestos, da oralidade, da vida cotidiana, da observação do lugar que o corpo negro recebe na sociedade. Somado a isso, Assunção de Maria Sousa e Silva (2020) aponta como principais características do termo o protagonismo feminino, o foco na cultura afro-brasileira, a circularidade temporal, a polifonia, a variedade de vozes narrativas, a experiência individual e coletiva relacionadas e o movimento de aproximação e distanciamento do elemento autobiográfico.

Como veremos de forma mais aprofundada no capítulo 3, na escrevivência ocorre uma ressignificação do caráter autobiográfico da experiência narrada, que assume também uma dimensão coletiva. As obras estão preocupadas em reconstruir a subjetividade do sujeito negro ao mesmo tempo que exploram a ambiguidade do que foi vivido, como é o caso de *Cartas a um homem negro que amei* (2022), de Fabiane Albuquerque. É possível pensar também o autobiográfico a partir da experiência de negritude compartilhada, por exemplo, em obras como *Solitária* (2022), de Eliana Alves Cruz.

É dessa maneira que entendemos, portanto, a escrevivência como uma prática que desestabiliza, em algumas obras, o que entendemos por autobiográfico, pois a experiência compartilhada de negritude se insere dentro do espaço biográfico do autor e, com isso, promove uma nova ideia de subjetividade.

Em algumas obras, que considero que podem ser tratadas como narrativas de escrevivência, como o já mencionado *Cartas a um homem negro que amei* (2022), e em *Esse Cabelo* (2022), de Djaimilia Pereira de Almeida, as personagens recebem os mesmos nomes das autoras e apresentam, na tensão entre ficcional e o autobiográfico, a discussão acerca das vivências das mulheres negras; por outro lado, *Via Ápia* (2022), de Geovani Martins, e *O caminho de casa* (2017), de Yaa Gyasi, não apresentam a combinação onomástica, mas possuem pacto escrevivencial (Oliveira, 2018), ou seja, produzem uma ligação de sentido entre autor, narrador e leitor. A isso estou chamando de “espaço biográfico”, tomando como base o movimento que Arfuch faz ao expandir a relação entre o biográfico e a circulação das experiências pessoais no cotidiano contemporâneo, como comentamos no início desse capítulo.

A escrevivência busca a partir de estratégias narrativas diversas unir vivência, linguagem e imaginação. Em *Via Ápia* (2022) Geovani Martins opta por falar da ocupação da UPP (Unidade de Polícia Pacificadora) na Rocinha através de um narrador que utiliza a oralidade e o léxico comum dos jovens moradores daquela comunidade; em *Becos da Memória* (2017), Conceição Evaristo, constrói a narrativa de forma fragmentada e não-linear justamente porque conhecemos os personagens através da escuta dos mais velhos por Maria Nova; em *Garotas, Mulher, Outras* (2020), de Bernardine Evaristo, pequenos capítulos que se separam como contos, se entrelaçam através de uma forma que transita entre prosa e poesia.

Da mesma maneira que é comum encontrarmos críticos que torcem o nariz à mera menção do termo autoficção, é possível reconhecer na crítica às obras da escrevivência uma redução do potencial de leitura apresentada por muitas dessas obras, pois muitas leituras costumam valorizá-las enquanto produções de “testemunho social”, como uma forma de apresentar para a branquitude³ uma realidade que ela desconhece. Neste sentido, este trabalho tem como objetivo valorizar o modo como a exploração da subjetividade nas obras da escrevivência exploram artifícios literários para reconstruir a subjetividade do sujeito negro e não apenas dar testemunho, apresentar algo para um outro.

Jorge Augusto (2019) comenta sobre a importância de os autores estarem conscientes do seu processo de escrita e da inserção no campo literário. Evaristo nomeia e define a escrevivência, mas alguns textos, que podem ser lidos a partir dessa chave, já eram lançados anos antes, por meio de coletivos de publicação, como os *Cadernos Negros*, que se esforçavam

³ A branquitude aqui é entendida como uma construção social que fortalece um lugar de privilégios simbólicos e materiais às pessoas que são lidas através da identidade racial branca. Nesse sentido, ela colabora para a manutenção da discriminação racial e opressão do sujeito negro. (Rankine, 2021).

para impulsionar os autores afro-brasileiros. No entanto, nos últimos anos, seja por um processo de consciência racial, medo de cancelamento ou visão de que a negritude pode ser capitalizada, grandes editoras passaram a publicar esses autores. Nesse cenário, Augusto reflete que é importante tomar cuidado para as obras não se tornarem massificadas e homogêneas, além de terem atenuadas as discussões políticas que empreendem. Assim, somente uma crítica descolonizada utilizará procedimentos de análise que levem em conta a cosmovisão que esses textos utilizam e sem desconsiderar a multiplicidade formal que os rodeia.

O que nos interessa na exploração do termo *escrevivência* é a reflexão sobre a maneira como a subjetividade negra se autodefine (hooks, 2019), descoloniza seus comportamentos (Kilomba, 2019) e reconstrói sua própria narrativa. Por isso, aproximamos o termo criado por Evaristo à formulação de Saadiya Hartman (2020). A fabulação crítica surge como uma forma de preencher as lacunas que marcam a história dos sujeitos escravizados, vistos apenas pelo viés mercadológico e estatístico, nunca com subjetividade própria, sonhos e desejos. Acreditamos que a aproximação é possível, pois assim como a *escrevivência*, o fabular crítico anseia criar um espaço imaginativo para dar voz aos sujeitos negros, representados durante séculos nas narrativas colonizadas como personagens estereotipados e destituídos de humanidade.

Essa aproximação à reflexão da teórica americana tem como objetivo ampliar a discussão sobre a *escrevivência* através de elementos que a própria transformação do neologismo ao longo dos anos sugere, expandindo-se para além das obras de Evaristo. Celebramos sua criação de uma forma de escrita que nos permite refletir sobre sujeitos apagados historicamente na ficção e na sociedade, mas entendemos que restringi-lo apenas às definições e obras da criadora do termo pode limitar sua fertilidade.

Duas das obras mais completas sobre o termo, *Escrevivência: a escrita de nós- Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo* (2020), organizado por Constância Lima Duarte e Isabella Rosado Nunes, e *Escrevivências: Identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo* (2018), organizado também por Constância Lima Duarte junto a Cristiane Côrtes e Maria do Rosário A. Pereira, anunciam desde o título que partem dos romances de Evaristo para investigar o neologismo. Ambos os livros oferecem estudos que dissecam elementos importantes do conceito com foco nas narrativas de Evaristo, mas dão destaque menor a outros autores, o que reforça nossa argumentação.

Assim, acreditamos que a *escrevivência* pode se expandir e tornar-se ainda mais fecunda. Ela pode ser ampliada, por exemplo, para as narrativas elaboradas por homens negros, como Jeferson Tenório e Geovani Martins, pode ser pensada também em relação a obras que

não se restringem apenas ao contexto brasileiro, como as narrativas de Yaa Gyasi e Bernadine Evaristo, e pode ultrapassar até mesmo as fronteiras da literatura, tornando-se um operador teórico em áreas como Educação, História e Geografia (Felisberto, 2020).

CAPÍTULO 2- ESCRITA DE SI- A AUTOFICÇÃO

2.1-Autoficção- Origem e desdobramentos

Neste subcapítulo pretendemos dar um panorama do nascimento do neologismo autoficção, assim como apresentar o debate que permeou seu nascimento na França. Desde defesas ferrenhas, até rejeições que buscaram dar outro direcionamento para o termo, iremos explorar sua recepção controversa para compreender como ele foi inserido dentro do campo literário.

Em 1973, Philippe Lejeune elaborou um quadro que explicitava a noção de pacto autobiográfico, um contrato de leitura entre autor e leitor. No entanto, na sua discussão sobre o compromisso que o autor poderia assumir em relação ao gênero (romance/nada/autobiografia) e ao nome do personagem (diferente do seu/nenhum/próprio nome), duas casas ficaram vazias, entre elas a que se referia a relação onomástica entre autor, narrador e personagem.

Ao ter contato com essa discussão, Serge Doubrovsky sentiu-se impelido a escrever *Fils* (1977), romance que estabelece um pacto oximórico (Jacomard, 1993), pois possui a homonímia entre autor, narrador e personagem, além de desestabilizar as fronteiras entre o ficcional e o autobiográfico. Na quarta capa da obra, Doubrovsky define seu empreendimento como:

Ficção, de acontecimentos e de fatos estritamente reais; se preferirem, autoficção, por ter-se confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, avessa ao bom comportamento, avessa à sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fils de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz da música. Ou ainda, autofricção, pacientemente onanista, que espera conseguir agora compartilhar seu prazer. (Doubrovsky, 2014)

Dessa forma, podemos perceber que o autor de *Fils* produz um duplo pacto de leitura que deixa o leitor dentro de uma zona de indecidibilidade, como Manuel Alberca (2007) defende, pois na autoficção há o jogo do incerto, nebuloso e indeterminado para conseguir transitar entre ambos pólos: o autobiográfico e o romanesco.

Para produzir esse caráter ambíguo, tanto o referencial quanto o ficcional precisam estar mascarados a partir de uma série de procedimentos narrativos. Assim, para produzir esse efeito, algumas características foram estabelecidas como a ausência de linearidade, o uso da

metalinguagem, o tempo presente, a fragmentação, o caráter psicanalítico e o trabalho com a linguagem que coloca o leitor em um questionamento constante.

Para explorar, inicialmente, esses elementos presentes na prática autoficcional, podemos pensar no romance *Maternidade* (2019), de Sheila Heti. É uma narrativa escrita em primeira pessoa e que tem como personagem principal uma mulher sem nome, que está perto de completar quarenta anos e é escritora. O mote central da narrativa são suas reflexões, tanto pessoais quanto baseadas nas pessoas com que ela dialoga, sobre o que é ser mulher e, principalmente, as dúvidas sobre ser ou não mãe:

O melhor a fazer quando estamos hesitantes é esperar. Mas por quanto tempo? Na próxima semana farei trinta e sete. O tempo para tomar algumas decisões está acabando. Como podemos saber o que será de nós, mulheres hesitantes de trinta e sete anos? Por um lado, a alegria de ter filhos. Por outro, o sofrimento. Por um lado, a liberdade de não ter filhos. Por outro, a falta de nunca tê-los — mas o que temos a perder? (Heti, 2019a, p. 27)

Na obra, vemos a presentificação da narrativa, a metalinguagem, a reflexão sobre si mesma e suas memórias, o caráter psicanalítico ao abordar os traumas que a personagem carrega da relação com a mãe, a fragmentação, pois o texto é composto de pequenas partes, e o caráter não linear do que é relatado.

No entanto, além de explorar de maneira sintética como se configura a autoficção em uma obra contemporânea, nossa intenção ao apresentar *Maternidade* (2019) também é apontar que as características exploradas inicialmente por Doubrovsky, como a relação onomástica entre autora e personagem como ponto chave para a sugestão de ser uma obra autoficcional difere; aqui é justamente na ausência desse nome que a autoficção aparece.

A provocação para a criação do neologismo surge a partir da casa vazia de Lejeune e se consagra na obra de Doubrovsky, seu criador, como discutiremos acima. Por embaralhar categorias habituais de análise, ele provocou curiosidade, se tornou objeto de diversas pesquisas literárias e, em um momento de retorno do autor, obteve um terreno fértil para proliferar. Porém, não foi apenas com a validação da sua potência como artifício literário que a autoficção ganhou destaque. Enquanto alguns teóricos entoavam os princípios de Doubrovsky, outros arriscavam deslocar o termo por zonas não previstas pelo escritor francês, como abordaremos a seguir.

Vincent Colonna é um dos nomes de destaque na reelaboração da autoficção como apresentada inicialmente por Doubrovsky. Ele defendeu a tese *L'autofiction. Essai sur la*

fictionnalisation de soi en littérature (1989), orientada por Gérard Genette, que teve uma versão publicada como livro em 2004. Nela, são apresentadas quatro tipos de autoficção: a fantástica, a autobiográfica, a especular e a intrusiva. É uma tentativa de mostrar que o termo possui diversos mecanismos de produção e deve ser estendido a todas as obras que apresentam algum grau de escrita em primeira pessoa, ainda que de forma indireta. Assim, sua definição de autoficção é:

Todas as composições literárias onde um escritor se inscreve sob seu próprio nome (ou um derivado indubitável) em uma história que apresenta as características da ficção, seja por um conteúdo irreal, por uma conformação convencional (o romance, a comédia) ou por um contrato passado com o leitor (Colonna, 2014, p. 27)

Nessa definição, a autoficção recebe uma extensão ampla que considera todas as obras com algum grau de intrusão do autor como autoficcional, ainda que o grau de referencialidade não passe desse elemento e a obra não instaure um duplo pacto de leitura. Ela nos permite questionar como o termo foi recebido pela crítica, uma vez que instaure um jogo de simulação que retira a literatura do olhar analítico apenas ficcional ou apenas referencial; agora ambos os procedimentos estão presentes na mesma obra.

Jacques Lecarme (2014) observa que a proposta de Colonna acaba priorizando o ficcional e deixando o “auto” de lado. Apesar de ser uma discussão presente nos primórdios da projeção do termo, ainda hoje muitos críticos literários rejeitam a autoficção ou confundem sua proposta por não considerarem essa hibridez de leitura que ela exige:

Por um lado, o leitor prende-se a critérios referenciais, por ter a intenção de comprovar situações e fatos da vida do escritor no gesto da escrita. Seria o representante do leitor comum, ávido de novidades e interessado na ‘verdade biográfica’, em detrimento de sua transformação literária. Não se deve, contudo, menosprezar esse tipo de leitor, uma vez que os textos autoficcionais provocam tal associação, ao se referirem a nomes e datas que, coincidentes ou não, com a experiência dos autores, despertam a curiosidade e a busca de provas ‘reais’. Por outro lado, **a desestabilização do referencial produz a invenção e a estetização do texto, não mais subordinado à prova de veracidade. Esta seria a condição necessária a ser percebida pelo leitor.** Trata-se da ação deliberadamente ficcional por parte do narrador, gesto de dessubjetivação que o insere no jogo fabular da narrativa. Estar ao mesmo tempo no interior da linguagem e fora dela consiste na operação de mão dupla a ser seguida tanto pelo escritor quanto pelo leitor (Souza, 2017, p. 113, grifos nossos)

Vemos, então, que ainda que distante de Colonna e sua definição ampla de autoficção, Eneida Maria de Souza (2017) coloca o elemento ficcional como o determinante na leitura da obra autoficcional, pois, de acordo com sua análise, é ele que possibilita o mascaramento do referencial. Isso destoa da proposta que o neologismo assume, uma vez que ainda estaremos privilegiando a ficção como fator mais importante, quando na verdade autobiografia e ficção estão ali alternando-se no jogo estabelecido com o leitor.

Jacques Lecarme (2014) explora a ideia de que a autoficção é uma “autobiografia desenfreada”, pois nem todos os leitores vão aderir ao ficcional, ainda que o escritor utilize técnicas de mascaramento do referencial, como jogos de condensação, deslocamento da narração do vivido e o trabalho com a linguagem. Sua formulação é um desdobramento do expressão “autobiografias envergonhadas”, utilizada por Gérard Genette (1991) para argumentar que a autoficção usa o ficcional para encobrir a verdade; trata-se de textos que usam da ambiguidade apenas para disfarçar o autobiográfico. Assim, Lecarme acredita no contrário: são autobiografias desenfreadas justamente por anunciarem desde o princípio que trabalham com o factual; sua ambiguidade vem também do pacto autobiográfico, como ele aponta “O pacto autoficcional deve ser contraditório, diferentemente do pacto romanesco ou do pacto autobiográfico que são, por sua vez, unívocos” (Lecarme, 2014, p.92) e reforça “A autoficção reside na montagem e no intervalo lacunar entre as duas narrativas, uma fictícia, outra não fictícia” (Lecarme, 2014, p.92).

Assim, enquanto Colonna (2014) privilegia a ficção, Jacques Lecarme (2014) alinha a ficcionalidade com a homonímia entre autor, narrador e protagonista em sua definição da categoria : “[...] uma narrativa cujo autor, narrador e protagonista compartilham da mesma identidade nominal e cuja denominação genérica indica que se trata de um romance” (Lecarme, 2014, p. 68).

Ainda sobre os protocolos de leitura autoficcional, Jean-Louis-Jeannelle (2014) aponta que a dificuldade de Lejeune em preencher as casas vazias provinha da ausência de indícios de obras com pacto explícito em que a relação homonímica fosse presente, enquanto para Doubrovsky e seus sucessores a autoficção se baseava justamente na presença de indícios contraditórios: uma relação híbrida entre ficção e fato autobiográfico.

Refletir em termos de ambiguidade, como fez Lejeune, leva a supor que um texto é factual ou ficcional e que seu estatuto permanece ambíguo por falta de informação suficiente, mas que um complemento de informação pode ser suficiente para fazê-lo passar de um lado para o outro da fronteira. Definir, ao contrário, a autoficção pela

coexistência no sentido estrito de elementos factuais e elementos ficcionais, como tendem a fazer muitos dos partidários do gênero, significa arriscar-se a anular a pertinência da questão de saber qual distinção convém estabelecer entre esse dois elementos constitutivos dos textos autoficcionais. Na verdade, a indecidibilidade deixa de ser então o problema de falta de informação ou de instrumentos poéticos adequados: ela define propriamente a narrativa autoficcional. (Jeannelle, 2014, p.145)

Assim, a autoficção fica em uma zona indefinida. Temos duas posturas aqui: enquanto a questão da ambiguidade para Lejeune (2008) considera a prática autoficcional com seu duplo pacto uma exceção, presente apenas em algumas obras, o que retira portanto a relevância do termo; privilegiar a hibridez na relação entre o referencial autobiográfico e a criação ficcional, pode significar apenas que o caráter fabulador da identidade continua a ganhar maior espaço nas análises críticas.

Isso ocorre também pela pluralidade de visões sobre a definição do que é ficção. Alguns a veem como “um modo narrativo de asserções simuladas” (Jeannelle, 2014, p.145); outros a consideram a pura exploração do imaginário; há ainda quem entenda a ficção como o contrário do que é referencial, significando falsidade.

Para a autoficção, isso se torna problemático, já que o termo necessita, por um lado, do ficcional para poder provocar o jogo hesitante na recepção do leitor. Se tudo é ficção, o referencial se perde e a ambiguidade e hibridez do termo falham:

Chegamos aqui a um dos limites dos estudos dedicados à autoficção: o gênero só existe na medida em que produz no leitor (*qualquer que seja o estado dos conhecimentos prévios sobre o autor dos quais ele dispõe*) certa hesitação - hesitação quanto ao estatuto das informações fornecidas e quanto à natureza do texto apresentado. (Jeannelle, 2014, p.151)

Um outro ponto que gerou discussão durante as primeiras reflexões sobre o neologismo, se relacionava à questão onomástica. Jacques Lecarme (2014) sugere que quando o nome do autor e o do protagonista são diferentes, não se trata de autoficção. Ele aceita apenas duas formas de exceção: quando o leitor é levado a decodificar no nome do narrador o nome do autor ou quando o autor assume seu sobrenome, que trocara por um pseudônimo literário.

Essa abertura para outros mecanismos de produção da relação onomástica está presente na contemporaneidade. Em *A ocupação* (2019), de Julián Fuks, Sebastián, um alter-ego do autor, acompanha a ocupação de um prédio no centro de São Paulo , ao mesmo tempo em que

lida com o aborto espontâneo de um filho e o problema de saúde do pai, que está internado. Em um dos diálogos entre eles, a homonímia entre autor e narrador aparece:

Pai, eu vou ter um filho.

Que notícia linda, Julián. Obrigado por me dizer.

Obrigado a você, pai. Mas aqui você me chama de Sebastián. (Fuks, 2019, p. 65)

Este pode ser considerado um exemplo do que Lecarme (2014) considera como possibilidade de homonímia não explícita desde o começo pelo autor, mas que é desvelada na narrativa diante dos olhos do leitor. Nesse caso, o pseudônimo literário sai de cena e deixa mais evidente a desestabilização das fronteiras entre o eu autoral e o eu ficcional. Isso reforça a nossa exposição de como a prática autoficcional foi encontrando novas formas de produzir a ambiguidade, como no romance de Heti (2019a), e, também, como alguns críticos foram acompanhando esse desenvolvimento para além do estabelecido inicialmente por Doubrovsky.

Outra contribuição importante de Lecarme (2014) para nossa discussão é a atenção que ele dá ao mercado editorial e ao paratexto na recepção das obras autofissionais. A participação do autor na escolha de um subtítulo é muitas vezes dispensada e os editores levam em conta o aspecto das vendas, por isso muitas autoficções recebem a alcunha de “romance”. Dessa forma, é através da dedicatória, do *press release*, da quarta capa e das imagens inseridas que o termo pode se fazer presente antes da entrada no texto. Alguns exemplos de obras que transitam entre o ficcional e o factual como *Os amantes* (2019), de Amitava Kumar, *Cartas a um homem negro que amei* (2022), de Fabiana Albuquerque, *O pai da menina morta* (2018), de Tiago Ferro e *A chave de casa* (2007), de Tatiana Salem Levy, recebem na ficha catalográfica a definição de romance, o que reforça o argumento de Lecarme mesmo nas obras produzidas nos últimos anos.

Dentro dessa discussão da classificação da autoficção, vemos, a partir de Jean-Louis-Jeannelle (2014), que é um anacronismo dizer que toda obra que transita entre romance e autobiografia é autoficção; isso significa rotulá-lo como um gênero próprio com procedimentos diversos, algo de que muitos teóricos da prática autoficcional discordam.

Dessa forma, Jeannelle (2014) comenta que a falta de rigor conceitual ocorre por conta da circulação do termo dentro de discursos distintos: a teoria acadêmica, os paratextos autorais e a crítica produzida pela mídia de massa. O conceito provoca interações entre instâncias que antes se ignoravam. Se por um lado, o deixa dentro de uma zona nebulosa, por outro é a explicação de seu sucesso nas diversas áreas, já que produz um desacordo produtivo. É

importante levar em consideração os mecanismos de produção do termo, uma vez que o embate teórico a partir apenas da polêmica que ele suscita impossibilita sua delimitação.

Ao propor uma solução, o crítico francês aposta em um campo que englobe procedimentos literários com indecidibilidade entre o autobiográfico e o ficcional e “ficções de autor”, pois assim será possível situar melhor os procedimentos autoficcionais e sua continuidade histórica. Essa sugestão para o estudo da autoficção aproxima-se do que Leonor Arfuch (2010) definiu como espaço biográfico, mencionado no primeiro capítulo.

Apesar de acreditar que a mobilização que ocorre na autoficção para gerar um efeito de real é puramente ficcional, Philippe Gasparini (2014) é importante para nossa discussão por considerar que o neologismo surge a partir da grande quantidade de narrativas de cunho autobiográfico que circulam no contemporâneo. Para Gasparini, a presença do autobiográfico em tensão com a ficção, não só mostra um vazio terminológico, mas também estimula a reflexão sobre gêneros e sobre a própria literatura. Assim, o termo poderia possibilitar preencher “um ou vários vazios em nosso sistema de gêneros” (Gasparini, 2014, p.184).

Além disso, Gasparini (2014) explora a ideia de que a autoficção surge como sintoma de um século XX que passou a se interessar pelas questões de verdade, sujeito, identidade, sinceridade e escrita de si. Para ele, não há diferença no plano de análise interno do texto autoficcional para outros que tensionam o referencial, mas difere, sim, o contrato de leitura que ele estabelece em um momento no qual essas questões se tornaram pululantes, uma vez que coloca o leitor na zona do indecidível. Dessa forma, investigamos aqui que a autoficção surge como uma mutação cultural que manifesta uma nova concepção de eu e de sua expressão:

Não são mais textos isolados, esparsos, inclassificáveis, nos quais um escritor dissimula com mais ou menos engenho suas confidências sob um verniz romanesco, ou vice-versa. Inscrevem-se em um movimento literário e cultural que reflete a sociedade de hoje e evolui com ela (Gasparini , 2014, p. 217)

Assim, a proposição de Gasparini nos interessa, pois muitos teóricos apontaram que a prática autoficcional já existia em (Louis-Ferdinand) Céline e (Sidonie Gabrielle) Colette, mas pensando no contexto cultural em que a autoficção surge nos questionamos se a ambiguidade da presença do nome do autor no texto (ou mesmo de características associadas à vida desse autor) são acolhidas da mesma maneira em um momento de cultura midiática e se o contexto em que elas existiram não era diferente do contemporâneo em que o autor está inserido nessa cultura.

Diana Klinger (2014) sugere que a virada etnográfica do século XX, momento em que a antropologia pós-moderna reflete tanto sobre o objeto quanto sobre o sujeito da escrita etnográfica, influenciou outros campos das humanidades que transitavam nessa escrita de si e do outro. Nessa linha de raciocínio, a autora traça um caminho que explora como esse momento de questionamento da subjetividade e da representação influenciaram no retorno do autor e, consequentemente, no surgimento da autoficção.

Aqui nos interessa observar como a discussão sobre subjetividade, identidade, verdade e representação, difundidas no século XX, impactam nos textos que são produzidos hoje. A autoficção, como apresentamos, produz um debate vertiginoso por conta do seu caráter inespecífico e ambíguo, além disso está em uma zona de intensa discussão que provoca tanto defesas ferrenhas quanto discordâncias acirradas. Isso produziu uma série de termos que parecem ser variantes da autoficção, uma vez que se inserem na relação entre factual e ficcional através de formas literárias distintas. Assim, após explorarmos questões pertinentes à recepção crítica inicial do termo no seu lugar de nascimento, a França, investigaremos como a série de termos criados após a nomeação de Doubrovsky influenciam na sua recepção.

2.2- Desdobramentos da autoficção

Obras em que o autor simula ser outro, em que ele aparece apenas como um vislumbre, ou ainda que joga de forma mais explícita com seus dados biográficos: será que todas elas podem ser chamadas de autoficção?

Como vimos no primeiro capítulo, Leonor Arfuch (2010) reconfigura o espaço (auto)biográfico de Lejeune para refletir sobre como se configuram as múltiplas formas de escrita de si na contemporaneidade. A noção de Arfuch (2010) nos interessa para refletir sobre o que chamamos de variantes de autoficção, conceitos que surgiram após o *boom* autoficcional para explorar os diversos procedimentos que tensionam o ficcional e o autobiográfico. O retorno às obras autobiográficas já quebrava com o paradigma da morte do autor, mas a autoficção não só é um *continuum* dessa quebra, como nos oferece a hibridez com a ficção, o mascaramento, o jogo com o leitor, a dupla recepção. Isso é transmutado para novos conceitos e gera a repercussão que analisaremos aqui.

Um dos pioneiros na reelaboração do termo de Doubrovsky foi Vincent Colonna (2014). Como comentamos acima, Colonna estabelece quatro categorias distintas para o que chama de

fabulação de si: a autoficção fantástica, a autoficção autobiográfica, a autoficção especular e a autoficção intrusiva⁴.

Na autoficção fantástica, “[...] o escritor está no centro do texto como uma autobiografia (é o herói), mas transfigura sua existência e sua identidade, em uma história irreal, indiferente à verossimilhança” (Colonna, 2014, p. 39). Assim, ele inventa uma existência, há uma ficção de si que se projeta no texto através de uma narrativa irreal e despersonalizada. É importante destacar que ele também chama a autoficção fantástica de autofabulação, pois o autor fabula “[...] uma história de si próprio. A identidade onomástica permanece, porém a história é inventada, fruto da imaginação” (Faedrich, 2014, p.150)

Já a autoficção autobiográfica pode ser entendida como aquela em que o autor fabula sua existência a partir de dados reais, próximo da verossimilhança. Porém, através do que Colonna chama de “mentir-verdadeiro”, ele consegue distorcer alguns elementos referenciais a favor da veracidade, além de que esse tipo de prática lhe permite modelar sua imagem literária para que o grau de romanceação faça com que o aspecto factual se perca.

Ao observar romances contemporâneos que fazem uso da prática autoficcional, percebemos que essa é a forma privilegiada e a que mais se aproxima da definição inicial de Doubrovsky. Um dos exemplos é *O pai da menina morta* (2018), de Tiago Ferro. Nele, o narrador elabora o luto após a morte da filha de oito anos. Apesar de não receber nome, vemos que ele possui diversos elementos que se aproximam dos dados biográficos de Ferro como a morte da filha do autor e a profissão, além de que há detalhes que mencionam de forma metaliterária a própria escrita do romance:

1-[lista]

Do que não vai dar para fazer neste livro:

Trazer a Minha Filha de volta à vida. (Ferro, 2018, p. 30)

2-[whatsapp]

Querido, o pessoal da editora adorou a amostra que você mandou. Mas eles querem mais. Mais verdade. Mais benzina. Mais sangue. Eles querem as suas vísceras. Beijinho. (Ferro, 2018, p. 79)

⁴ Em sua tese, Anna Faedrich (2014) elabora um quadro para explicitar as principais características do termo, assim como obras brasileiras que podem ser lidas a partir das definições de Colonna. Nesse sentido, a nível de exemplificação, *A maçã envenenada* (2013), de Michel Laub, pode ser analisada enquanto autoficção fantástica; *A chave de casa* (2007), de Tatiana Salem Levy, como autoficção autobiográfica; *Nove Noites* (2006), de Bernardo Carvalho, autoficção especular, e como autoficção intrusiva temos *Quase Memória* (1995), de Carlos Heitor Cony.

Além disso, Ferro (2018) faz uso do que Colonna (2014) chama de “mentir-verdadeiro” ao elaborar momentos que firmam um acordo tácito com o leitor, a partir da exploração pelo narrador de um cenário de sofrimento, dor e raiva pelo acontecimento traumático (“1-Entro numa rua contramão. Vou devagar até o fim em vez de dar ré. Atropelo uma idosa com seu neto. É uma cena grotesca, mas linda.” (Ferro, 2018, p. 23))

Já na autoficção especular, o autor fica à margem do texto, como a metáfora do espelho, ele é um reflexo no livro, aquele que fica no canto e sua imagem se impõe na obra de maneira discreta. Assim, a verossimilhança é um elemento secundário, pois os elementos autobiográficos da vida do escritor não estão no centro, podem ser apenas uma silhueta.

Como última categoria de sua análise, Colonna propõe a autoficção intrusiva, aquela em que o avatar do escritor é um contador de histórias e a narrativa normalmente é elaborada em terceira pessoa. Dessa maneira, o narrador não faz parte da intriga, mas constrói monólogos extensos dirigidos ao leitor e, muitas vezes, sua intromissão ao contar acaba proporcionando um eco dentro da narrativa.

As definições de autoficção fantástica, especular e intrusiva não se inscrevem no pacto ambíguo que acreditamos ser o elemento essencial da autoficção. No entanto, a nomenclatura nos interessa para pensar um problema que surge como as inúmeras terminologias associadas a essa prática. Não será essa miríade de termos que acaba tornando mais confusa a consolidação da autoficção e a rejeição do termo por muitos autores e críticos?

Essa rejeição pode ser vista, por exemplo, no caso de Arnaud Schmitt (2010) que, a partir da leitura de Kate Hamburger (1986) e Dorrit Cohn⁵(1978), propõe o termo autonarração no lugar de autoficção. O autor defende que não é possível existir pacto ambíguo, ou seja, a dupla recepção, pois o leitor acaba escolhendo um lado. Além disso, ele acredita que pelo fato de a autoficção gerar distorção dos fatos, o autor acaba se tornando o dono da chave de leitura “verdadeira” e o leitor fica em segundo plano, sem saber o que é autobiográfico e ficcional. Assim, percebemos que a principal crítica de Schmitt à autoficção é sua hibridez e, dessa forma, ele julga a autonarração como mais adequada para se referir à escrita de si, pois essa outra nomeação retira o peso da dupla reivindicação de leitura.

⁵ O termo foi criado inicialmente por Dorrit Cohn na obra *Transparent Minds*(1978). Ele pode começar a ser compreendido a partir da perspectiva de três tipos de narração em terceira pessoa: a primeira sendo o discurso do narrador sobre a consciência de um personagem; o monólogo citado de um personagem ; e por fim, o monólogo narrado de um personagem “disfarçado” no discurso do narrador. Para a teórica americana a psiconarração se torna autonarração quando ao invés do monólogo narrado de um personagem nós temos o autonarrado. Essa perspectiva se alinha aos estudos de psicologia e psicanálise, pois a psiconarração seria o momento em que alguém analisa a mente do paciente/personagem, enquanto a autonarração é a expressão dos conflitos internos do narrador, a autoanálise.

Por outro lado, Annie Ernaux (2014), acredita que o termo autoficção é uma continuação do romance autobiográfico, mas atualizado a nossa época, pois, segundo ela o autor não busca mais se esconder, mas se revelar e esse desnudamento é marcante na contemporaneidade. Esse seria o aspecto interessante do termo para autora: uma atualização de um gênero consolidado. No entanto, vemos que sua preocupação recai sobre a aplicação do termo autoficção em qualquer obra que possua algum grau de escrita de si:

[...]um monstro informe, um tipo de arquigênero, que recobre todas as formas de escritura do eu e coloca sob a mesma bandeira escrituras extremamente diferentes. Cada vez que o personagem é o mesmo que o autor, falamos de autoficção. (Ernaux apud Faedrich, 2014 p. 155)

Apesar das narrativas de Ernaux partirem de sua experiência biográfica para discutir temas como família, feminismo, aborto, sexualização da mulher e relacionamentos amorosos, a autora francesa não utiliza o termo autoficção para se referir a elas. Após a publicação do romance *O lugar* (1983), Ernaux define sua prática literária como autossociobiografia, uma vez que suas narrativas partem do autobiográfico, mas possuem um interesse histórico, sociológico, quase etnográfico na elaboração.

Na obra *Os anos* (2008), podemos observar como funciona o termo de Ernaux com mais clareza. Ainda que a narrativa parta da sua experiência autobiográfica da infância até o momento da finalização da escrita, na contemporaneidade, e possua descrições de fotos em que a autora está inserida, Ernaux adota um estilo plano, documental, com a utilização da primeira pessoa do plural e da terceira pessoa do singular, na maior parte da história, ou seja, temos um sujeito dentro de um coletivo, se vendo de forma distanciada:

Não haverá ‘eu’ neste livro que ela considera uma espécie de autobiografia impessoal - apenas pronomes impessoais e o uso de ‘nós’ - como se estivesse narrando os dias passados. (Ernaux, 2019, p. 226)

Isso gera tensão entre o individual e o coletivo, história pessoal e história social, que, além de dialogar diretamente com as experiências do leitor, funciona como um registro dos avanços do tempo. O termo de Ernaux (2014) transita em uma esfera que relaciona real e ficcional de maneira distinta da autoficção, que busca o efeito de dúvida. O “sou eu” de Ernaux pretende ser uma primeira pessoa inserida na história, um eu coletivo.

A partir da exploração da escrita de si que busca novas formas de elaboração, Anna Maria-Bulhões de Carvalho (2011) cunha o termo alterbiografia. A teórica tem como corpus principal a obra *Em Liberdade (2011)*, de Silviano Santiago, que é uma espécie de diário criado pelo autor, inventando a narrativa da liberdade de Graciliano Ramos após sua prisão, como uma apropriação de sua identidade. Assim, vemos que a alterbiografia aborda uma escrita de si através do outro.

Já Anna Faedrich (2014) propõe a alterficção como uma atualização moderna da alterbiografia. Para ela, a alterbiografia seria uma variante da autobiografia, enquanto a alterficção seria fruto da autoficção. Assim, alterficção se aproxima da realidade e da ficção na vida do outro.

Um exemplo contemporâneo que poderíamos investigar enquanto alterficção é a obra *A vista chinesa (2021)* de Tatiana Salem Levy. Escrita em primeira pessoa, a narrativa aborda o estupro que a personagem Julia sofreu em 2014 após ser rendida por um homem armado enquanto subia a Vista Chinesa, no Rio de Janeiro. Com o objetivo de deixar uma carta-testemunho para os filhos, ela inicia um processo de escrita não-linear, que ocorre em flashes, memórias que aparecem de repente, fragmentos:

O pai de vocês, se soubesse que tomei a decisão de contar o que aconteceu comigo, diria esquece. No princípio, acreditei que fosse possível. Mais do que ele, mais do que todos, encarei o esquecimento como a única forma de seguir adiante. Eu passava horas inventando estratégias para apagar a realidade dos fatos, como se eu pudesse voltar a ser a mesma Júlia de antes. Mas há coisas que, mesmo depois de terem acontecido, continuam acontecendo. (Levy, 2021, p. 9)

No final do romance, temos uma nota de Levy comentando sobre seu processo de escrita. Ela revela que a obra foi baseada em um fato real. A vítima do estupro que ocorreu na Vista Chinesa foi sua amiga, Joana Jabace, que a partir de uma série de entrevistas dadas a Levy, reforçou o desejo de ter sua história ficcionalizada, tanto que Levy aponta a fala dela no final de sua nota, “Não tenho vergonha do que aconteceu. Eu quero que você escreva que isso aconteceu de verdade - e que aconteceu comigo, Joana Jabace” (Levy, 2021, p. 108)

Leonor Arfuch (2012) também cunha um termo que apreende as tensões aqui apresentadas. O que ela chama de antibiografias coloca-se entre o íntimo e o privado, mas não a partir do mascaramento da identidade autoral nem da ambiguidade. Durante a exposição de elementos de seu cotidiano, o autor se integra ao coletivo e convoca o leitor a olhar para si. O desejo de ser linear e coeso não se apresenta, aqui temos o fragmento, o espaço vazio, a lacuna:

Modos de construir uma subjetividade sem “sujeito”, a distância do eu e da voz, que revela, todavia, “interiores” - no duplo sentido do “interior da casa/o estúdio/o lar” e a interioridade- e fundamentalmente a fragmentação, a parcialidade, a interrupção, o detalhe- equiparável à rajada de uma recordação, à lembrança que irrompe em um momento sem antes nem depois-, o martelar do cotidiano em contraposição ao acontecimento, a minúcia como significantes frente aos grandes eventos da vida, os que tradicionalmente fazem a dignidade de uma auto/biografia. (Arfuch, 2012, p. 26)

Merecem atenção ainda neste trabalho os termos bioficção e ciberficção. Em síntese, bioficção é um termo criado por Alain Buisine, em 1971, para se referir às obras que utilizam a forma biográfica para narrar a história de um personagem ou ficcionalizar a história de uma pessoa real, enquanto ciberficção, de Régine Robin (2007), surge a partir de biografemas de pessoas reais disponíveis na internet, que os autores utilizam para elaborar uma narrativa entre o autobiográfico e o ficcional.

Vimos, neste subcapítulo, que há uma disputa entre os teóricos para nomear práticas que transitam entre o ficcional e o autobiográfico e até mesmo reconfigurar o entendimento do que é autoficção. Se por um lado isso demonstra a repercussão que o termo incita, por outro essa proliferação de conceitos parece banalizar o que seria o neologismo de Doubrovsky e gera resistência por parte de pesquisadores e autores.

Mas será que todos os termos que tensionam o espaço individual e coletivo podem ser considerados variantes da autoficção? Todas essas nomenclaturas acentuam o afastamento do neologismo de Doubrovsky, expandindo e fomentando a fertilidade do termo? No contexto brasileiro, como pensar a escrevivência em relação a esse cenário teórico? Antes de investigarmos essas questões, vamos pensar um pouco mais a recepção ao termo autoficção no contexto brasileiro.

2.3- Autoficção e o campo literário

Há um circuito da crítica literária que rechaça a autoficção, baseado na ideia de que ela não inaugura nada de novo e busca apenas a polêmica, o narcisismo. Por outro lado, alguns pesquisadores acreditam não na defesa do termo, mas no que ele nos oferece como mecanismo de compreensão do momento em que vivemos. Aqui pretendemos explorar brevemente esse debate conflituoso, especialmente no Brasil, e como os autores de obras autoficcionais lidam com essa repercussão.

Alcir Pécora (2014b), crítico literário, determina que o neologismo se caracteriza apenas por uma exposição exacerbada da subjetividade, com o objetivo de ser consumida rapidamente por muitas pessoas, o que sugere a falta de investimento na forma literária. Além disso, o crítico e professor da Unicamp, comenta que o elemento biográfico está presente em toda narrativa, assim na sua visão a autoficção “[...] está bem mais próxima da falsificação da experiência e da história como espetáculo vulgar”. (Pécora, 2014b)

Já Luiz Costa Lima (2014), também crítico literário, aponta que a autoficção “[...] é apenas um grau mais acentuado da autobiografia” (Lima, 2014) e que o problema transborda para a indefinição do que é ficção. Somado a isso, Lima estabelece uma relação entre a escrita contemporânea, que faz uso da subjetividade em larga escala, com as transformações que a noção de sujeito sofreu desde o romantismo, uma vez que percebemos que hoje voltar-se para si e refletir sobre seu lugar no mundo é uma temática recorrente.

Mas nem todos os pesquisadores veem o termo a partir de uma ótica negativa. Luciene Azevedo (2014) se interessa pela tensão que ele provoca entre realidade e ficção, redefinindo assim nossa relação com o literário. Ainda que reconheça que ele está inserido numa zona nebulosa, instável, a pesquisadora observa que o termo abre uma nova forma de elaboração para as obras contemporâneas.

Seguindo nessa linha de exploração positiva do neologismo, Luciana Hidalgo (2014) realça que ele nos permite voltar o olhar para um “eu” que foi apagado da literatura por muito tempo. Hidalgo não deixa de apontar que, de fato, o termo passou a ser usado para obras diversas e que há um excesso do trabalho com a subjetividade, mas que, ainda assim, ele é rico para a análise literária e produção ficcional:

[...] O termo caiu na moda e é usado-abusado das mais variadas formas. Acho que há realmente uma tendência à exacerbação da subjetividade na literatura contemporânea, mas não saberia dizer se isso implica necessariamente uma autenticidade. Narrativas não-autoficcionalis podem ser tão ou mais autênticas, a depender do talento do autor. O que interessa na autoficção é esse eu que foi muito reprimido na história da literatura, um tabu, e que enfim pode se revelar e se assumir, sem repressão. Não por acaso a palavra autoficção surgiu no final dos anos 1970, pós-1968, pós-Freud, num momento importante da psicanálise (Hidalgo, 2014)

Nossa investigação mostra que de fato a autoficção se insere dentro de uma instabilidade epistemológica, não só pela diversidade de práticas que engloba, mas também pela disputa teórica que se formou, como se todo texto que dissesse “eu” fosse autoficção

indiscriminadamente. Como já dissemos, o termo nos interessa como um elemento fundamental de nossa “imaginação pública” (cf. Ludmer), pois pode ser lido como um elemento que traz à tona o modo como as fronteiras entre as noções de ficção e não ficção, a própria literatura, são instáveis hoje e indica ainda a exposição do eu no contexto midiático contemporâneo, o sujeito que ele reflete, a reconfiguração da subjetividade.

Mas não é assim que muitos autores lidam com o termo. Grande parte prefere não assumir a prática, ainda que a ambiguidade entre o ficcional e o autobiográfico esteja explícita. É o caso de Ricardo Lísias em *Divórcio* (2013). Na obra, acompanhamos um narrador, também chamado Ricardo, que encontra acidentalmente o diário da esposa e nele se depara com passagens sobre traições, além de trechos em que ela aponta os sentimentos conflituosos em relação ao marido. Após essa descoberta traumática, o personagem passa por um processo que ele chama de “perda da pele” e começa a se reconstruir através da escrita:

Só vou recobrar minha pele e me sentir de novo emocionalmente estável se escrever sobre o que aconteceu. Se minha ex-mulher não queria inspirar uma personagem, não deveria ter brincado com a minha vida. No estágio atual da ficção, é preciso que o esqueleto de um romance esteja inteiramente à vista. No meu caso, fizeram o favor de registrar parte do que aconteceu em um cartório. (Lísias, 2013, p. 189).

Na obra vemos uma homonímia perfeita: temos um narrador em primeira pessoa que possui a mesma profissão do autor e fotos que remetem ao arquivo pessoal do próprio Lísias. Dessa maneira, o pacto ambíguo se estabelece uma vez que os biografemas estão presentes e a tensão entre o autobiográfico e o ficcional ocorre a todo momento.

Apesar disso, nas primeiras entrevistas em que era questionado sobre a autoficção, Lísias (2014) considerava o termo falho e afirmava que não era possível tensionar aspectos referenciais, pois a experiência não poderia ser apreendida de fato. Ele apontava que o interesse na vida do autor surgia a partir do contexto midiático contemporâneo, em que a imagem do autor estaria mais disponível e permitiria que o leitor lesse da maneira que desejasse:

Não acho possível que a ficção traga “experiências pessoais do autor”. Creio que a discussão que o termo “autoficção” traz no mais das vezes parece equivocada. A ‘experiência pessoal’ está perdida assim que ela acontece. A literatura não reproduz a realidade, mas cria outra realidade a partir da utilização da linguagem. Sabemos todos que a linguagem é limitada e muito diferente da realidade, as palavras não são as coisas. Portanto, não pode haver realidade de nenhuma ordem na ficção. (Lísias apud Faedrich, 2014, p. 136)

Mas será mesmo que o leitor busca o referencial em todas as obras que lê? Nesse estudo, partimos da ambiguidade que a obra constrói e a dupla recepção que ela exige para explorá-la dentro das discussões sobre a autoficção. Lísias elabora um narrador com seu mesmo nome, carreira, idade e outros elementos que se relacionam com sua biografia e, junto a isso, constrói uma narrativa que a todo momento estabelece um jogo entre a ficção e a não ficção. Nesse contexto, reforçamos que aqui o que está em questão não é a veracidade das informações. A autoficção é esse jogo do não-saber, esse exercício de ambiguidade, que nos leva a considerar a obra como autoficcional.

Em entrevistas mais recentes, Lísias (2017) parece não ser mais tão duro em relação ao termo, destoando do seu posicionamento inicial. Ele não só reconhece uma multiplicidade de formas de teorizar sobre a autoficção e de compreendê-la, mas também admite que o neologismo pode ser frutífero para sua literatura:

A definição francesa, a mais difundida, continua me parecendo bastante desastrosa. Não concordo com quase nada do que diz Serge Doubrovsky. Mas continuei pesquisando e cheguei a outras definições e práticas. Existe um estilo autoficcional ligado por exemplo à literatura hispano-americana. Essa é rica e acho muito importante. Do mesmo jeito, quando a autoficção é usada como definição para certa literatura híbrida, que tem recorrido a outros gêneros, recusado certa pureza realista e aceito o diálogo com muitas outras possibilidades de expressão. Então, aprendi melhor e acho tudo bem. Enfim, todas as 57 entrevistas, ou melhor todas as nossas declarações, têm uma data. Eu prefiro mudar de ideia, quando acho importante ou me vejo obrigado a isso. (Lísias apud Santos, 2017, p. 56)

Em *O pai da menina morta*(2018), de Tiago Ferro, romance mencionado brevemente acima, é apresentado o processo de luto de um pai após a morte da sua filha de oito anos. Na narrativa não-linear, o personagem anônimo de quarenta e um anos desvela sua dor, culpa, medo e luta para continuar seguindo em frente em um momento devastador. Além disso, ele exerce a profissão de escritor e reflete sobre o seu processo de escrita.

Ferro perdeu uma filha de oito anos em 2016 devido a uma inflamação no miocárdio, após uma gripe grave. Esse dado faz eco com outros biografemas que aproximam autor e narrador, como a idade, a profissão e a escrita do próprio livro. Como em um exercício próprio da autoficção, Ferro utiliza a metatextualidade, constrói a narrativa de maneira fragmentada e

aproxima constantemente facticidade e ficcionalidade, deixando o leitor em suspenso no jogo da ambiguidade.

Apesar disso, nas entrevistas Ferro (2019) se opõe ao neologismo de Doubrovsky por sua obra não estabelecer homonímia entre autor, narrador e personagem, assim como faz coro a um conjunto de autores que temem ter suas obras associadas à autoficção, pois há um olhar de desvalorização dos aspectos autobiográficos das narrativas:

Acredito que a autoficção não se enquadra na estrutura do romance por dois motivos. Na autoficção está implícito que o narrador se identifica com os fatos narrados. Além disso, não adotei a narrativa em primeira pessoa. [a respeito de *O pai da menina morta*]. Tenho rejeitado o rótulo de autoficção por achar que dá a impressão de o livro revelar indiscrições e questões pessoais do autor e isso pode gerar uma leitura empobrecida do livro (Ferro, 2019b)

Essa visão, presente também em parte da crítica literária, parece ignorar a dupla recepção que a autoficção exige e o jogo que estabelece. Nesse sentido, o termo nos interessa por exigir ferramentas de análise que considerem tanto o aspecto autobiográfico, quanto o ficcional. O neologismo não se relaciona com noções como verdade ou sinceridade, mas a tensão que é estabelecida entre a possibilidade da ficção e a possibilidade da não-ficção, o não-saber, ser colocado em dúvida.

Podemos observar, como foi traçado neste capítulo, que o termo produz um debate intenso, mas que ainda há certa resistência à sua adoção. Se, do lado da crítica, o neologismo perturba categorias habituais de análise e exige novos protocolos de leitura, do lado dos autores há confusão por conta do excesso de conceitos que se vinculam a ele, as diferentes formas de sua produção, a relação com certo narcisismo e o receio do caráter referencial retirar o valor estético da obra.

No entanto, nem todos os escritores temem esses aspectos. Tatiana Salem Levy é uma das primeiras autoras que assumiu elaborar uma obra autoficcional com *A chave de casa* (2007). Como veremos no tópico a seguir, a autora máscara os elementos ficcionais e referenciais autobiográficos, criando assim um jogo ambíguo com o leitor.

2.4- A chave de casa

Neste subcapítulo analisaremos de forma minuciosa o romance *A chave de casa* (2007), de Tatiana Salem Levy, por conta dos trânsitos entre ficção e fato autobiográfico que se

entrelaçam a todo momento, como o jogo autoficcional propõe. Sendo assim, apresentaremos as estratégias literárias que estabelecem a ambiguidade, além de analisar o processo de elaboração da obra e o posicionamento da autora acerca do empreendimento que realizou.

Tatiana Salem Levy nasceu em 1979, em Portugal, mas com apenas nove meses de idade passou a residir no Brasil. Publicou textos acadêmicos, contos e romances, sendo a obra mais recente *Vista chinesa* (2021). No doutorado, após alguns embates acerca do que desejava pesquisar, percebeu que a tensão entre herança familiar e literária em conjunto com a autoficção era o caminho que queria seguir. Outras questões flertaram com essa temática como a imigração, o lugar do corpo judeu e a relação com os antepassados.

Inicialmente, pensou na forma mais comum: escrever uma tese vinculada à teoria. No entanto, as sugestões de sua orientadora em conjunto com a vontade de Levy de escrever um romance de temática semelhante se impôs. Usar a história privada para falar da História. A partir de conversas com professores e colegas, ela conseguiu vencer o receio e entregar o romance, mas em conjunto com um pós-escrito, que reflete sobre esse processo árduo de escrever uma tese ficcional e ensaística e como as questões teóricas iniciais estão mescladas à obra:

A partir de experiências pessoais, busquei as formas com que a herança se apresenta – seja através de arquivos familiares, de relações entre pais e filhos, ou de marcas corporais – e as possibilidades de escolha do herdeiro, ou seja, o processo de tornar a herança algo seu. Inicialmente, como mencionei na primeira parte deste trabalho, desenvolvi um texto que oscilava entre a forma acadêmica e a ficcional, procurando analisar como Samuel Rawet e Franz Kafka constroem personagens cujos corpos apresentam curvaturas, doenças, pesos, estranhezas que de alguma maneira falam de um passado ou uma herança. No entanto, ao longo do meu percurso de escrita, a ficção foi tomando cada vez mais espaço até o momento em que percebi que para escolher a minha herança – tanto a familiar quanto a literária e crítica – eu precisaria levar a cabo o projeto no qual minha orientadora insistia há tempos: o de apresentar um romance no lugar da tese. Decisão nada fácil para quem teve um trajeto bastante acadêmico e teórico. Mas necessária para dar conta das questões que me atormentavam (Levy, 2007b, p. 179)

O romance conta com quatro eixos principais: uma jovem mulher que recebe a chave de uma casa pelas mãos do avô em Esmirna e parte em busca de sua história familiar; essa mesma mulher sofrendo o luto da morte da mãe; um relacionamento romântico conturbado e,

por fim, a reconstrução que faz da história dos membros da família, especificamente a do avô e a da mãe.

A personagem não possui nome, mas diversos elementos nos fazem associá-la aos biografemas da autora como a idade, lugar de nascimento, a relação com a escrita, as raízes judaicas e a perda da mãe para o câncer. Esses elementos funcionam como forma de tensionar realidade e ficção e reafirmar o pacto ambíguo, o jogo do não-saber, pois como afirma Carrizo (2014) “[...] o leitor não consegue se posicionar diante do texto, os nomes fazem falta e criar paralelos é a primeira ação-reflexo [...]” (Carrizo, 2014, p. 21).

Um dos exemplos que podemos dar disso ocorre quando a personagem narra seu nascimento. Seus pais estavam no exílio quando ela veio ao mundo e, por isso, ela acredita que foi um momento muito triste. No entanto, para além da versão dela temos também a da mãe. Essa aparece entre colchetes e possui um tom menos melancólico do que a filha. Dessa forma, o jogo ambíguo se manifesta não só na tensão entre autora e narradora, mas também na presença dessa mãe que já não está mais viva e que contradiz a narrativa da filha:

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, 2007a, p. 25)

[...]Não, minha menina, os acontecimentos não foram da maneira que 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, 2007a, p. 26)

Assim, há um jogo de vozes entre as duas, pois ainda que, como veremos abaixo, ela também se dirija diretamente ao ex-companheiro por meio do uso de pronomes de segunda pessoa do singular, somente à mãe é dado o suposto direito de responder, indagar e contrariar, como Carrizo (2014) aponta: “A voz da narradora, que é a da autoridade no romance, é sempre recriminada e desmascarada pela mãe, fazendo com que o leitor se perca, não sabendo em quem acreditar; o que passa a ser uma grande provocação” (Carrizo, 2014, p. 97).

Sendo uma narrativa autoficcional, a verdade como algo real não está em discussão, mas sim a possibilidade de tensionar o autobiográfico e deixá-lo na zona de indecidibilidade. Dessa forma, esse poder de fala da mãe também é colocado em xeque, mesmo quando é ela quem diz, já que sua presença é uma maneira de a narradora de lidar com o luto e se autorizar a seguir em frente:

[...]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 parte da família que lá ficou, não importa. Ao menos estará conhecendo novos - e tão antigos - ares.] (Levy, 2007a, p. 18, grifos nossos)

Para além da elaboração do luto pela morte da mãe, a narradora também aborda uma viagem em busca das suas origens. Isso ocorre após o avô lhe entregar a chave de uma casa na cidade de Esmirna, na Turquia. Ele saiu do país jovem após uma decepção amorosa e construiu uma vida nova no Brasil. No entanto, nunca retornou à sua cidade natal e deu à neta a tarefa de retornar às raízes:

Nunca tinha viajado assim antes, com um objetivo a ser cumprido, mas depois de ouvir meu avô e pensar com meus botões acabei decidindo encarar o desafio. Mal ou bem, era uma possibilidade de encontrar algum sentido para as minhas dores e tentar me desfazer delas. Queria voltar a andar, encontrar meu caminho. E me parecia lógico que se refizesse, no sentido inverso, o trajeto dos meus antepassados ficaria livre para encontrar o meu. (Levy, 2007a, p. 27)

É importante destacar que o terceiro eixo da narrativa se entrelaça com esse, uma vez que a narradora, usando a terceira pessoa, conta a história do avô e como ele construiu uma nova família, assim como a história dos seus pais e como eles foram parar no exílio em Portugal durante o período da ditadura. A obra não é dividida em grandes seções, mas traz capítulos curtos, o que faz as quatro narrativas se encontrarem a todo momento.

Somos levados a conhecer seus antepassados e entender melhor os passos que eles deram. Dessa maneira, fica claro porque ela precisa estar na Turquia em busca dos passos do avô, mas entendemos também sua passagem por Portugal, o país em que ela nasceu. Acreditamos que a personagem realmente fez a viagem por meio dos relatos que ela nos apresenta dos países, mas em alguns momentos da obra a narradora põe em dúvida se a viagem realmente aconteceu:

Essa viagem é uma mentira: nunca saí da minha cama fétida. Meu corpo apodrece a cada dia, as pústulas corroem minha própria carne e em pouco tempo serei apenas osso. Tenho as pernas em chagas purulentas, a carne viva. Como poderia fazer essa viagem? Não tenho articulações, tenho os ossos colados uns aos outros. Sair do lugar é-me impossível. Só poderia sair da cama carregada por alguém, mas quem iria levar nos braços corpo tão repugnante? E para quê? Tenho em mim o silêncio e a solidão de uma família inteira, de gerações e gerações. (Levy, 2007a, p. 106)

Assim, o leitor fica em uma zona nebulosa acerca da validade dos acontecimentos narrados. Levy também provoca isso através do recurso da metalinguagem, um elemento que aparece em diversas narrativas autoficcionais. Por meio dele, o narrador se cola à imagem do autor por apresentarem o mesmo ofício, o de escrever, e por provocarem a dúvida no leitor acerca dos fatos elencados. No trecho abaixo, a existência da viagem é anulada não só no plano ficcional, como factual:

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, 2007a, p. 162)

A suposta viagem também é uma forma de a personagem lidar com o fim de um relacionamento conturbado. A narrativa dá indícios de que os amantes se viam de relance nos corredores da faculdade até que o primeiro encontro realmente ocorresse. O início é marcado por uma paixão intensa, o que faz com que a jovem pense que foram feitos um para o outro. Nesse contexto, esse eixo da obra é construído como uma forma de contar para o ex-companheiro a história que os dois viveram e o que essa relação fez com ela:

Você me dizia palavras de paixão, e eu acreditava nelas. Mas ao mesmo tempo olhava nos seus olhos e sabia de tudo, descobria tudo. Olhava nos seus olhos e entendia que, por mais que viesse a me amar um dia, jamais nos amaríamos da mesma maneira. Sabia, desde o início, que o meu amor seria sempre mais forte que o seu, e com isso sabia também que era grande o sofrimento que me aguardava. (Levy, 2007a, p. 34)

No entanto, com o tempo, as brigas começaram e o sexo que era um elemento primordial da relação se tornou agressivo e uma forma de punição utilizada por este homem sem nome na

narrativa. Em um contexto típico de relacionamento abusivo, após as discussões ele se desculpava e acabava convencendo-a de que valia a pena continuar na montanha-russa de emoções. Nesse cenário, a protagonista engravida, mas logo em seguida sofre um aborto, algo que parece ter sido induzido por ele, ocorrem agressões físicas e até mesmo um estupro.

Também nesse eixo narrativo, Levy incita a ambiguidade. Ela ocorre por meio da desrealização, que consiste em nublar o que pareceu real até aquele momento através de uma aproximação forte com a ficção. Na obra, cansada das violências que vinha sofrendo, a personagem envolve o ex-companheiro em um lençol enquanto ele está dormindo e o esfaqueia. A situação é tão inesperada que mais uma vez coloca o leitor em dúvida acerca do que está sendo narrado:

Segurei as duas pontas do lençol enroscando ao pé e puxei-o para cima de você, cobrindo-o inteiramente, fosse um sudário. Em seguida, peguei a faca que havia buscado na cozinha e, segurando-a com as duas mãos, atravessei seu ventre. Senti o metal rasgando sua pele macia, perfurando a carne, o estômago. Senti o metal roçando os ossos da sua costela, e então larguei a faca. Você deu um grito de dor e levantou a cabeça, descobrindo a parte de cima do lençol. Você tinha os olhos abertos. Nossos olhos se encontraram pela última vez, e então pude ver a raiva, o medo e a derrota estampados em seu rosto. (Levy, 2007a, p. 202)

A ambiguidade é mobilizada como forma de a personagem lidar com as agressões sofridas e o luto que paralisaram seu corpo. A suposta morte do homem que a violentou é uma maneira de fechar um ciclo de sofrimento; a voz da mãe surge como um diálogo para lidar com a perda e se autorizar a seguir em frente, já que ao longo da obra a figura materna aparece menos à medida que a protagonista consegue visualizar uma vida melhor e, por fim, a própria tensão com a veracidade da viagem parte desse lugar de lidar com as dores, pois a travessia permite que corpo se movimente.

Nesse contexto, o lugar do corpo é fundamental na narrativa. Esse corpo carrega a herança dos antepassados judeus, a imigração, o afeto da mãe, as marcas das violências sofridas, o desejo sexual e a habilidade de continuar. Ele não é marcado apenas pela experiência da protagonista, mas também pela dos que a precederam. O corpo é formado pela partida do avô da Turquia; pelo exílio dos pais em Portugal e pela herança judaica que fez com os membros mais antigos de sua linhagem familiar precisassem se deslocar:

Quase todos os dias há momentos em que faço alguma coisa e logo em seguida penso: não sou eu. Coisas bobas, do cotidiano, como sorrir, encolher o corpo no sofá para ler o jornal ou segurar a xícara de café com as duas mãos. De repente, no meio do gesto, sou acometida pela sensação de que não sou eu quem está ali. Quando emendo uma gargalhada na outra, por exemplo, e não consigo parar, tenho certeza de que é você quem está rindo [...] Nem sempre é você, às vezes é o papai, às vezes o vovô, às vezes nenhum de vocês. Às vezes sinto que é alguém que nunca conheci, mas que fala através de mim, do meu corpo. Como se meu corpo não fosse apenas meu, e a cada momento eu percebesse essa multiplicidade me acompanhando. (Levy, 2007a, p. 49)

Por isso, a personagem é atravessada a todo momento por essa voz coletiva do passado, essa voz familiar. Voz que ela não recebe de forma passiva no presente, pois ao mesmo tempo que ela utiliza as vivências dos antepassados para saber algo de si, ela também reconhece em diversos momentos que algumas coisas já não podem pertencer mais a ela. Isso se alia ao que Levy postula em seu pós-escrito, já que sua tese se centra justamente na ideia de como lidar com a herança que os mortos deixaram, assim como saber o que cabe pegar dessa herança e o que cabe abandonar para não carregar um fardo tão pesado:

A questão não é simplesmente enfrentar os espectros, mas fazer uma espécie de pacto diabólico com eles. Daí a ideia de ter que falar deles e para eles, mas também com eles. Já que os fantasmas nos rondam, nos olham, nos observam, já que é impossível fugir deles, é preciso aprender a torná-los nossos. [...] A opção por uma escrita ficcional foi uma forma de evidenciar os afetos e as sensações implicados em todo esse processo. Escrever, nesse sentido, é fazer render o lado produtivo da herança, é sair do cemitério e traçar o percurso da vida – na companhia dos mortos. E é também mexer o corpo, tirá-lo da paralisia. É o jogo da ficção que torna possível a apropriação do fantasma em benefício da escrita. Quando meus antepassados se tornam personagens, eles se tornam personagens da minha escrita e, portanto, sou eu quem decide que caminho dar a eles. Nesse sentido, o fantasma é a minha própria arma, eu me utilizo dele para enfrentá-lo. (Levy, 2007b, p. 189)

Outro ponto que aparece muito na obra e está associado ao corpo é a ideia de paralisia. Ela aparece na vida da personagem principal através do luto (“Foi a morte (a sua) que me tirou, um a um, os movimentos do corpo. Que me deixou paralisada nessa cama fétida [...], (Levy, 2007a, p. 62)), através da herança familiar (“Nunca falo sozinha, falo sempre na companhia desse sopro que me segue desde o primeiro dia. Um sopro que me paralisa”(Levy, 2007a, p. 9)), da paixão (“Nem se eu quisesse eu conseguiria me mexer, estava paralisada pelo seu olhar”,

(Levy, 2007a, p. 60)) e do medo da violência de seu agressor (“Sumia, não dava notícias, fazia de propósito, queria me ver chegar perto da morte, paralisada, sem forças” (Levy, 2007a, p. 139)). Essa paralisia também atinge outros personagens, como o avô ao perder o primeiro amor (“Seu corpo paralisou, não conseguia se mexer, o coração querendo atravessar a garganta, o medo da resposta tomando conta do corpo petrificado” (Levy, 2007a, p. 53)).

Assim, Levy se mostra muito consciente do processo de elaboração da narrativa. Através do tempo fragmentado, da metalinguagem, dos elementos biográficos que se confundem com a narrativa, da escrita de caráter psicanalítico ao narrar a dor e do trauma para construir um pacto ambíguo, a autora mostra-se atenta às ferramentas que constroem uma narrativa autoficcional:

Em suma, escrevi um romance auto-ficcional, gênero bastante em voga na literatura contemporânea (da brasileira, poderíamos citar Silviano Santiago, Bernardo Carvalho, Marcelo Mirisola, entre outros). Em primeiro lugar, é preciso ressaltar, como o próprio nome diz, que se trata de um romance, ou seja, de um gênero ficcional. Em outras palavras, não se trata de uma autobiografia, como pode levar a pensar uma interpretação reducionista que divida os textos entre “verdadeiros” e “falsos”. [...] Até porque essa separação não existe, fatos e contos estão misturados no romance sem qualquer tipo de distinção, pois o que interessa não é determinar um e outro, mas criar uma linguagem que dê conta ficcionalmente daquilo que narra a personagem em primeira pessoa” (Levy, 2007b, p. 194)

Portanto, em sua tese a autora-pesquisadora apresenta grande conhecimento teórico acerca do termo de Doubrovsky e pontua o motivo de mobilizá-lo em sua escrita. Porém, ainda assim, parece que a *pesquisadora* se apropria da discussão, enquanto a *autora* reforça demasiadamente que não é uma autobiografia e a ficção se faz presente muito mais do que os elementos referenciais:

Subjetivar é construir pregas, dobrar a linha do Fora. Exatamente porque não há um sujeito prévio, a subjetividade deve ser produzida. Ora, e não é isso o que vemos nos romances de auto-ficção? 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, 2007b, p. 199)

No romance, há frases que não são minhas, idéias que não são minhas. O romance não é meu (Levy, 2007b, p. 201)

Ou seja, ainda que entenda que a autoficção se faz na ambiguidade e seja uma das poucas autoras que assumem ter realizado o empreendimento, Levy ainda esbarra na cilada de precisar escolher um lado, quando o jogo autoficcional se faz justamente na mescla entre os dois, sem a necessidade de privilegiar um elemento sobre outro.

Nosso objetivo, nesta seção, foi mobilizar o termo autoficção em relação à obra *A chave de casa* (2007), uma vez que ela apresenta muitas das características associadas a ele. No entanto, também é possível concluir que, mesmo quando o autor não rechaça o conceito, o temor de se associar às características autobiográficas permanece, assim como o princípio de que a ficção engloba o referencial, quando na realidade ambos estão em tensa igualdade na autoficção.

Nesse cenário, investigaremos a seguir o termo escrevivência, uma vez que ele se aproxima da perspectiva biográfica através de artifícios literários que partem de um lugar distinto da autoficção. Assim, no próximo capítulo buscaremos compreender como essas questões se manifestam na escrevivência a partir de um panorama sobre o desenvolvimento do termo, seu lugar no campo literário e a relação de *O avesso da pele* (2020), de Jeferson Tenório, com o neologismo de Conceição Evaristo.

CAPÍTULO 3- ESCRITA DE NÓS- A ESCREVIVÊNCIA

3.1-Escrevivência - Origem e desdobramentos

Diana Klinger (2007) chama de escritas de si as obras que transitam entre o ficcional e o autobiográfico. Para a autora essas obras compõem uma “constelação autobiográfica” e sua discussão está calcada na impossibilidade de definir uma linha que separe totalmente ficção e autobiografia. A escrevivência também poderia se inserir nesse rol, mas, para Conceição Evaristo (2020a), ela é uma escrita de nós, não de si, de um único indivíduo, e suas preocupações não deslizam para o pacto ambíguo no sentido de querer estabelecer um jogo com o leitor:

Como pensar a Escrevivência em sua autonomia e em sua relação com os modelos de escrita do eu, autoficção, escrita memorialística . . . Ouso crer e propor que, apesar de semelhanças com os tipos de escritas citadas, a Escrevivência extrapola os campos de uma escrita que gira em torno de um sujeito individualizado. Creio mesmo que o lugar nascedouro da Escrevivência já demande outra leitura. Escrevivência surge de uma prática literária cuja autoria é negra, feminina e pobre. Em que o agente, o sujeito da ação, assume o seu fazer, o seu pensamento, a sua reflexão, não somente como um exercício isolado, mas atravessado por grupos, por uma coletividade. (Evaristo, 2020a, p. 38)

A partir desse contexto, buscaremos dar um panorama do nascimento do termo escrevivência, assim como pontuar suas características e desenvolvimento ao longo do tempo, pois Evaristo já anuncia que ele vem de um lugar distinto da autoficção.

O neologismo foi usado pela primeira vez em 1995 por Evaristo em uma mesa de escritoras negras no Seminário Mulher e Literatura. Ele surge da junção entre escrever e viver, como uma forma de escrever vivências. Em sua concepção inicial ele se referia à escrita de mulheres negras e buscava desconstruir a representação negativa deste grupo que teve sua potência enunciativa apagada pelo controle dos escravocratas.

A imagem que funda o termo é a da Mãe Preta, mulher que vivia como escrava dentro da casa-grande cuidando dos filhos dos poderosos. A criadora do neologismo teve como projeto inicial dar voz a esta mulher, pois, para a autora “[...]a nossa escrevivência não é para adormecer os da casa-grande, e sim acordá-los de seus sonos injustos” (Evaristo, 2020a, p. 11).

No plano temático é possível observar a busca para compor narrativas que permitam uma visão do sujeito a partir da sua subjetividade, das suas dores e desejos; um processo que

foge dos estereótipos racistas. Assim, o que ecoa nessas obras é o discurso de uma experiência compartilhada pelos sujeitos afrodescendentes, como aponta Cristiane Cortês (2020) :

O que a autora chama de escrevivência, seria uma maneira de preservar o narrador que lê a própria língua de uma forma particular e ao mesmo tempo coletiva. Suas experiências pessoais são convertidas numa perspectiva comunitária. O seu discurso sabota o oficial porque cria um devir mais justo e coerente com o povo que quer representar. Essa narrativa une experiência à linguagem para resgatar o passado ou vivificar a memória. Esse resgate possui uma dimensão política conectada a uma ideia de coletivo, que foge da representação e da interiorização da história individual, e dialoga com o silêncio transgressor na medida em que insiste na resistência do povo silenciado e na persistência em cravar no campo da escrita essa lacuna existente pela ausência da representatividade. (Cortês, 2020, p. 56)

Portanto, entendemos as obras de escrevivência como aquelas escritas por autores negros que mesclam a perspectiva privada e coletiva. No entanto, a dimensão biográfica pode se aproximar de dados mais explícitos da vida do autor, como acontece em *Esse cabelo* (2020), de Djaimilia Pereira de Almeida, em que, por exemplo, o nome da personagem é Mila e o local de nascimento é o mesmo da autora, ou de forma mais distanciada, sendo a experiência de negritude o elo maior entre autor, narrador e personagem, como em *Solitária* (2022), de Eliana Alves Cruz. É, então, a partir da tessitura textual, do discurso que se desloca, da possibilidade de convocar o leitor a refletir sobre as próprias experiências que a escrevivência se constrói:

A ideia de escrevivência relacionada ao coletivo, num jogo de realidade e ficção em que a autora se funde na sua obra e se dilui para fortalecer o “nós” e a presença da verossimilhança que dialoga com a realidade assumidamente ficcionalizada. Ao dizer que a escrita ganha quando se perde na invenção, a autora reconhece que há um delírio na linguagem capaz de modificar o que está sendo narrado (Cortês, 2020, p. 57)

Vemos, então, que o biográfico que permeia a escrevivência parte do *eu* diluído na experiência de um coletivo de maneira ficcionalizada. Nesse sentido, a própria Evaristo (2020a) estabelece um distanciamento em relação à autoficção ao evocar outra tradição, não a de Narciso, a do mito e da tradição grega, mas a dos espelhos de Oxum e Iemanjá:

Afirmo que a Escrevivência não é uma escrita narcísica, pois não é uma escrita de si, que se limita a uma história de um eu sozinho, que se perde na solidão de Narciso. A Escrevivência é uma escrita que não se contempla nas águas de Narciso, pois o

espelho de Narciso não reflete o nosso rosto. E nem ouvimos o eco de nossa fala, pois Narciso é surdo às nossas vozes. O nosso espelho é o de Oxum e de Iemanjá. Nos apropriamos dos abebés das narrativas míticas africanas para construirmos os nossos aparatos teóricos para uma compreensão mais profunda de nossos textos. Sim, porque ali, quando lançamos nossos olhares para os espelhos que Oxum e Iemanjá nos oferecem é que alcançamos os sentidos de nossas escritas. No abebé de Oxum, nos descobrimos belas, e contemplamos a nossa própria potência. Encontramos o nosso rosto individual, a nossa subjetividade que as culturas colonizadoras tentaram mutilar, mas ainda conseguimos tocar o nosso próprio rosto. E quando recuperamos a nossa individualidade pelo abebé de Oxum, outro nos é oferecido, o de Iemanjá, para que possamos ver as outras imagens para além de nosso rosto individual. Certeza ganhamos que não somos pessoas sozinhas. Vimos rostos próximos e distantes que são os nossos. O abebé de Iemanjá nos revela a nossa potência coletiva, nos conscientiza de que somos capazes de escrever a nossa história de muitas vozes. E que a nossa imagem, o nosso corpo, é potência para acolhimento de nossos outros corpos. (Evaristo, 2020a, p. 39)

Consoante a isso, Assunção de Maria Sousa e Silva (2020) aponta que as principais características da escrevivência são a ausência de heróis aos modos da tradição literária europeia, o protagonismo feminino, a cultura afro-brasileira eminente, a relação entre experiência individual e coletiva, a construção semiótica da palavra, a circularidade temporal, a polifonia de vozes, o narrador que não apenas conta, como também escuta as personagens, e o movimento de distanciamento e aproximação da perspectiva autobiográfica.

Podemos observar essas características em *Becos da Memória* (2013), de Conceição Evaristo. No romance, acompanhamos a personagem Maria Nova. A menina vê o lugar onde mora passar por um processo de desfavelamento e assiste à partida de diversos vizinhos que fizeram parte de sua vida. No entanto, chega o momento em que ela e sua família também precisam deixar o local. Apesar da situação desoladora que se anuncia, Maria Nova gosta de ouvir as histórias das pessoas ao seu redor como Maria Velha, Tio Totó e Bondade e, assim, atua como um receptáculo dos ensinamentos deles, que são como os *griots* das antigas tradições africanas:

Um sentimento estranho agitava o peito de Maria-Nova. Um dia, não se sabia como, ela haveria de contar tudo aquilo ali. Contar as histórias dela e dos outros. Por isso ela ouvia tudo tão atentamente. Não perdia nada. Duas coisas ela gostava de colecionar: selos e as histórias que ouvia. (Evaristo, 2013, p. 49)

Becos da memória (2013a) destaca o protagonismo feminino, apresenta uma linguagem próxima à oralidade e sua forma fragmentada e não-linear possibilita que o leitor desvende as histórias dos moradores da favela junto com Maria Nova. Além disso, desde a capa a obra apresenta o aspecto referencial que a permeia, pois a foto presente faz parte do arquivo pessoal de Evaristo. Os nomes de alguns personagens também são baseados em pessoas que fizeram parte da vida da autora. No entanto, não são apenas essas características que partem desse lugar de fora da obra. No livro, o narrador transita entre terceira pessoa e primeira pessoal do plural, o que convoca o leitor a participar, já que é a história de Maria Nova, mas carregada de uma experiência de negritude compartilhada:

Maria Nova estava sendo forjada a ferro e a fogo. A vida não brincava com ela nem ela brincava com a vida. Ela tão nova e já vivia mesmo. Muita coisa, nada ainda, talvez ela já tivesse definido. Sabia, porém, que aquela dor toda não era só sua. Era impossível carregar anos e anos tudo aquilo sobre os ombros. Sabia de vidas acontecendo no silêncio. Sabia que era preciso pôr tudo para fora, porém como, como? Maria-Nova estava sendo forjada a ferro e fogo. (Evaristo, 2013, p. 108)

Luis Henrique Silva de Oliveira (2018) propõe a ideia de pacto escrivencial para esse artifício em que o leitor é levado a estabelecer a relação entre autor, narrador e personagem, que ao mesmo tempo é individual e coletivo, desde o paratexto. Seguramente, quando Oliveira cria o termo, está amparado pelas reflexões de Lejeune. Isso significa que a noção de pacto quer valorizar a matriz autobiográfica da escrivência, ou seja, a experiência do autor, e também o vínculo que esses textos estabelecem com o leitor.

Na tessitura textual, o leitor também é convocado a perceber como uma das características da escrivência o destaque ao corpo negro. Permeada de estereótipos, como o da mulher negra sexualizada e do homem negro violento, as narrativas elaboradas a partir de um olhar preconceituoso, impossibilitaram que o corpo negro pudesse ser visto como digno de amparo, afeto e dignidade, algo que a escrivência em seu projeto tenta visibilizar.

Via Ápia (2022), de Geovani Martins, nos apresenta a história de cinco jovens que moram na favela da Rocinha, no Rio de Janeiro. Em 2011, eles precisam conviver com a instalação de uma UPP (Unidade de Polícia Pacificadora) na comunidade. A obra não se resume a isso: através de um narrador que valoriza a oralidade vemos o mergulho deles nos momentos em conjunto, os sonhos que acalentam e as preocupações da rotina. Mas também, por conta da violência policial e os conflitos com o tráfico, há uma tensão constante para saber se eles chegarão mais um dia vivos em casa. Há o corpo negro que quer se divertir, dançar e

experienciar a vida convivendo com esse olhar do Outro, enviesado pelo racismo e disposto a exterminar:

Nove de outubro de 2012. Dona Marli não esquece o momento daquela ligação. Ela aspirava um sofá imenso na casa onde trabalhava. O barulho do aspirador quase sufocou o toque do celular, mas ela ouviu. Desligou o aspirador e recebeu a notícia. A vizinha ligava do celular de Wesley, que tava em choque, sem conseguir dizer nenhuma palavra. Faltavam dez minutos pra quatro horas da tarde. Washington devia tá no trabalho, as pessoas deviam ter confundido alguém com seu filho. Aquilo não era possível. (Martins, 2022, p. 312)

Na autoficção, o corpo também esteve em destaque. Em *Divórcio (2013)*, de Ricardo Lísias, o personagem cita muitas vezes o corpo sem pele, em carne viva; em *A chave de casa (2010)*, de Tatiana Salem Levy, há o corpo paralisado, o corpo que precisa se movimentar; e, ainda, em *Maternidade (2019)*, de Sheila Heti, o corpo através das etapas do ciclo menstrual. No entanto, ainda que discuta questões que envolvem a representação social da mulher como mãe, como Heti, o corpo autoficcional se aproxima mais do corpo individual, privado, do que do corpo político que se manifesta na escrevivência.

Em *Literatura negra- Uma poética da nossa afro-brasilidade (2009)*, Conceição Evaristo realiza um percurso histórico para apontar como se deu o apagamento do sujeito negro na literatura brasileira pela elite. Um dos autores apontados nessa construção do viés negativo da negritude é Gregório de Matos. Ele apresentava o homem negro como nocivo e a mulher negra de forma sexualizada, como aquela que enfeitiça o homem e não deve ser valorizada, além de usar uma linguagem agressiva repleta de termos chulos, como é possível observar no trecho do poema Rainha das Mulatas:

Jelu, vós sois rainha das Mulatas,
E sobretudo sois Deusa das putas,
Tendes o mando sobre as dissolutas,

Que moram na quitanda dessas Gatas.
Tendes muito distantes as Sapatas,
Por poupar de razões, e de disputas,
Porque são umas putas absolutas,
Presumidas, faceiras, pataratas [...]
(Matos apud Carvalho, 2012)

O movimento romântico, que buscou construir uma gênese da identidade brasileira durante a primeira república, também contribuiu com o apagamento da subjetividade do sujeito negro. Para cumprir seu propósito de representar a identidade do país, os autores do período escolheram o encontro entre os povos indígenas e os europeus, excluindo, assim, a participação ativa dos afro-brasileiros na narrativa nacional. Nesse contexto, surgem romances como *Iracema* (2022) e *O guarani* (2020), de José de Alencar, que representavam os povos indígenas de forma essencializada e os europeus como os civilizados que ajudaram na elaboração de uma identidade nacional.

Ainda que os autores convivessem com a população negra escravizada, eles não consideravam o sujeito negro como um personagem digno de ser protagonista. Na maioria das obras, eles eram coadjuvantes ou, até mesmo, vilões. Em *O demônio familiar* (2003), nome sugestivo da peça teatral de José de Alencar, o negro é apresentado como aquele que faz de tudo para tornar o seu senhor rico e assim alcançar os próprios objetivos. Apesar do tom cômico, o personagem atrapalha a vida doméstica e provoca diversas confusões. Alencar constrói um final em que Pedro, o escravo, recebe alforria, mas não deixa de ficar implícita a ideia de que o negro deveria se afastar do lares, por suas traquinagens, mas continuar sendo a mão de obra do país.

Outros autores, quando tentaram colocar personagens negros no centro de suas narrativas, buscaram atenuar os traços de sua negritude. Um exemplo clássico é *Escrava Isaura* (1976), de Bernardo Guimarães. Na obra, a personagem central é uma mulher negra de pele bem clara e que é vista como civilizada, pois sua sinhá ensinou os costumes europeus, como vemos a seguir, quando Isaura é repreendida por cantar uma música triste:

Não gosto que a cantes, não, Isaura. Hão de pensar que és maltratada, que és uma escrava infeliz, vítima de senhores bárbaros e cruéis. Entretanto passas aqui uma vida que faria inveja a muita gente livre. Gozas da estima de teus senhores. Deram-te uma educação, como não tiveram muitas ricas e ilustres damas que eu conheço. És formosa, e tens uma cor linda, que ninguém dirá que gira em tuas veias uma só gota de sangue africano. Bem sabes quanto minha boa sogra antes de expirar te recomendava a mim e a meu marido. Hei de respeitar sempre as recomendações daquela santa mulher, e tu bem vês, sou mais tua amiga do que tua senhora. Oh! não; não cabe em tua boca essa cantiga lastimosa, que tanto gostas de cantar. - Não quero, - continuou em tom de branda repreensão, - não quero que a cantes mais, ouviste, Isaura?... se não, fecho-te o meu piano. (Guimarães, 1976, p. 12)

Em um movimento de desfazer essas imagens não apenas no universo social, mas também no próprio inconsciente dos sujeitos afro-descendentes que assimilaram esse ideal da supremacia branca, os autores de obras de escrivência reelaboram o olhar que atravessa o corpo negro através da valorização de seus traços.

Pode-se dizer que um sentimento positivo de etnicidade atravessa a textualidade afro-brasileira. Personagens são descritos sem a intenção de esconder uma identidade negra e, muitas vezes, são apresentados a partir de uma valorização da pele, dos traços físicos, das heranças culturais oriundas de povos africanos e da inserção/exclusão que os afrodescendentes sofrem na sociedade brasileira. Esses processos de construção de personagens e enredos destoam dos modos estereotipados ou da invisibilidade com que negros e mestiços são tratados pela literatura brasileira, em geral. (Evaristo, 2009, p.19)

Assim, as obras de escrivência, ao trazerem a subjetividade e darem voz ao sujeito negro, desfazem os estereótipos que as obras canônicas construíram em cima do corpo afro-descendente. Esse gesto faz com que quebre a ideia da pele negra estar associada apenas a narrativas de racismo e violência. Elas são necessárias como estratégias de denúncia, mas hoje coexistem no mesmo enredo com a valorização da pele, do cabelo, do olhar. Dessa maneira, o sujeito negro consegue construir seu caminho dentro das narrativas literárias e tomar a voz que foi invisibilizada.

Em *Solitária* (2022), de Eliana Alves Cruz, acompanhamos a história de Eunice e Mabel, mãe e filha que passaram a maior parte da vida em um quartinho de empregada. A narrativa é construída na alternância entre as vozes de mãe e filha, o que gera o efeito de valorização da ancestralidade, os espaços que elas habitaram são personificados, como o “Quarto de empregada” e o “Quarto de Porteiro”, há o pacto escrivencial por meio da experiência compartilhada de negritude, além do romance fazer referência direta e indireta às escritoras Conceição Evaristo e Carolina Maria de Jesus.

Ele gira em torno da tomada de consciência racial e social que essas duas mulheres vivenciam para que finalmente consigam se livrar daquele espaço opressor. Aqui, para exemplificar a quebra do silenciamento da subjetividade e do corpo negro que a escrivência estabelece, podemos atentar para a personagem Mabel. A jovem se empenha nos estudos e consegue passar no vestibular para o curso de medicina. Ainda que o caminho seja árduo, o ensino superior possibilita vislumbrar um novo futuro para ela, sua mãe e até mesmo sua comunidade:

Mabel começou firme na universidade, no trabalho e no restaurante e num vaivém louco para equilibrar as contas e continuar estudando. Ela andava preocupada. O governo tinha mudado e os colegas na faculdade eram quase todos a favor dele. Mabel se preocupava porque sabia, tinha uma intuição, não sei... de que uma pessoa como ela precisava vestir o jaleco e atender, pois os colegas não faziam ideia de onde ficava o bairro onde a gente morava. (Cruz, 2022, p. 124)

Embora, por conta dos gastos do curso, Mabel precise complementar a renda atuando como faxineira, ela sabe que é algo provisório para alcançar um objetivo maior. Essa reelaboração da esfera do trabalho doméstico mostra o sujeito negro construindo seu próprio caminho, atuando a partir do próprio desejo. Ela não está trabalhando como faxineira para sobreviver, mas para *viver* a vida que anseia, se formar como médica:

O que foi? Minha bronca é com aquele tipo de trabalho doméstico lá do Golden Plate, mãe. Procurei uma agência e é um trabalho com hora, com função certinha. Sem essa de “família” dentro da família, de acúmulo de função. Tra-ba-lho como outro qualquer. E é temporário também, d. Eunice. Só pra juntar mais grana. Tenho que pagar cursos, material, livros... tudo uma fortuna. Sem isso não passo nas próximas provas! Tenho um objetivo e a senhora sabe qual é. (Cruz, 2022, p. 124)

O corpo do sujeito branco aparece em algumas obras de escrituragem, mas nos espaços de poder, uma vez que historicamente esse foi o lugar que ocuparam na própria sociedade. Evaristo (2020) destaca que o foco da narrativa não estará neles, pois, como comentamos, o desejo é dar voz ao sujeito afro-descendente e a suas vivências:

Pode-se concluir que a construção de personagens brancas em meus textos é sempre representativa de alguma forma de poder. Estão no local de mando. Historicamente, é essa a nossa realidade, e a ficção, de certa forma, também não retira esse personagem desse lugar construído e permanente ao longo da História. Não retira, apenas denuncia. Pela construção dos personagens brancos aponta-se a prepotência, os desmandos, os privilégios do poder exercido pelas pessoas brancas sobre os não brancos (Evaristo, 2020a, p. 28)

Um exemplo disso pode ser percebido no conto *Maria (2016)*, de Conceição Evaristo. Nele, a personagem, que dá nome ao título do texto, está retornando do seu trabalho como doméstica após arrumar a bagunça que a festa da patroa causou. Podemos notar, desde o começo

do texto, que a patroa não recebe mais do que uma menção discreta: “No dia anterior, no domingo, havia tido festa na casa da patroa” (Evaristo, 2016e, p.41). O que interessa na narrativa é que esse trabalho, em um espaço de poder, possibilitou que Maria recebesse um dinheiro a mais para cuidar dos filhos e ainda conseguiu levar algumas coisas para casa, como o melão que ela tanto ansiava saber se os filhos gostariam, uma vez que nunca tinham provado a fruta.

Dessa forma, é a subjetividade do sujeito negro que recebe destaque. No ônibus, Maria encontra o pai de um de seus filhos. O homem senta a seu lado e lhe diz algumas palavras antes de assaltar a todos, exceto a ex-companheira. O narrador não busca concordar com essa ação criminosa, apenas aponta que, apesar de tudo, ele sente falta do filho que abandonou:

O homem falava, mas continuava estático, preso, fixo no banco. Cochichava com Maria as palavras, sem entretanto virar para o lado dela. Ela sabia o que o homem dizia. Ele estava dizendo de dor, de prazer, de alegria, de filho, de vida, de morte, de despedida. Do buraco-saudade no peito dele... Desta vez ele cochichou um pouquinho mais alto. Ela, ainda sem ouvir direito, adivinhou a fala dele: um abraço, um beijo, um carinho no filho. E logo após, levantou rápido sacando a arma. (Evaristo, 2016, p. 43)

Isso também é perceptível no romance *Solitária* (2022), de Eliana Alves Cruz, mencionado acima. Os padrões de Eunice e os outros sujeitos brancos que fazem parte da cena estão na margem do texto ocupando “o lugar de mando”, como vemos através da vivência de Mabel:

E se eu crescia, o bebê de d. Lúcia e seu Tiago crescia também. Camila não nasceu em um berço de ouro. Era muito mais. Ela veio ao mundo em um leito de ouro, prata, seda, cravejado de diamantes. As famílias de seu Tiago e de d. Lúcia eram ricas há gerações. As mulheres da família dela tinham problemas para engravidar. Emprenhar, como dizia minha avó, não era algo fácil para as mulheres daquele clã, e Camila era herdeira de uma fortuna (Alves, 2022, p.43)

Ou seja, enquanto Camila, seu Tiago e D. Lúcia são vistos através de seus lugares de padrões e fora do centro discursivo que personagens como eles costumam ocupar, acessamos o ponto de vista de Mabel, uma criança que cresceu dentro da casa dos empregadores de sua mãe e que foi privada, muitas vezes, de poder viver sua infância.

Nesse sentido, as obras de escrevivência privilegiam o olhar do sujeito negro e possibilitam que depois de muitos anos sem conseguir fazer com que sua voz fosse ouvida, ela ecoe no campo literário. No entanto, os aspectos políticos que permeiam sua elaboração não se esgotam aí. Ao construir personagens negros com sonhos e desejos, ocupando espaços de poder, há uma quebra na imagem de si mesmo que eles tiveram que assimilar numa sociedade que coloca a negritude sempre sob o signo do negativo, feio e ruim.

Esse ponto se relaciona com a discussão da teórica bell hooks (2019) acerca da necessidade social de desaprender os valores supremacistas brancos, pois a partir da autodefinição o sujeito negro pode construir uma nova relação com a própria negritude e transformar seu pensamento, uma vez que os estereótipos negativos atravessam a matriz da narrativa e se infiltram na autoestima e na forma como eles experienciam o mundo: “Não podemos nos dar valor do jeito certo sem antes quebrar as paredes de autonegação que ocultam a profundidade do auto-ódio dos negros, a angústia interior, a dor sem reconciliação” (hooks, 2019, p. 62).

Assim, hooks (2019) aponta que o imperialismo, o colonialismo e racismo fizeram com que as pessoas negras internalizassem acepções negativas acerca da própria imagem. Constantemente representados em posições de subalternidade, os sujeitos negros precisaram elaborar maneiras de quebrar com um sistema que, quando não mantém políticas genocidas, destrói a capacidade de imaginar novas projeções de si, novos sonhos de futuro. Dessa forma, a escrevivência se torna um conceito político por apresentar novas formas de representação da subjetividade do sujeito negro, uma forma de enunciação coletiva que desconstrói visões limitantes e dá voz a quem foi silenciado por muito tempo.

Grada Kilomba (2019) contribui com essa investigação ao discorrer sobre a importância do processo de descolonização, termo que se relaciona diretamente com o neologismo de Evaristo. A estrutura da palavra nos dá seu significado: o ato de se desfazer do colonialismo. Dessa forma, Grada aponta que o racismo cotidiano do presente está alinhado ao colonialismo, já que a todo momento o sujeito negro é agredido, ferido de diversas formas e, nessa constante de violências, é encarcerado em fantasias brancas de como ele deveria existir no espaço.

Em *Garota, mulher, outras* (2019), de Bernardine Evaristo, vemos La Tisha, uma das personagens do romance, contar a história de como seu pai cansou das violências cometidas contra ele no espaço escolar até que jogou uma cadeira no professor e foi mandado para um centro de detenção. Após isso, ele tentou se tornar o que a branquitude deseja dele: um homem negro submisso:

quando ele reclamou do frio, as professoras disseram que ele tinha problemas de comportamento quando ele falou patoá, acharam que ele era abobado e o puseram numa série um ano abaixo, mesmo que ele fosse o primeiro da classe em sua terra natal quando fez uma travessura com seus colegas brancos, foi separado deles e mandado sozinho para o castigo quando se irritou com a injustiça de tudo isso, disseram que estava sendo violento [...] (Evaristo, 2020, p. 215)

Esse trecho exemplifica, como a colonização afeta a experiência do sujeito negro, pois ele constrói sua identidade a partir do olhar do outro, uma vez que mesmo após o fim da escravidão o sujeito branco ainda tenta colonizar e ocupar a mente do sujeito negro. Mas Kilomba (2019) indica que para se desfazer dessa armadilha é necessário se ocupar consigo mesmo, modificar as preocupações com a visão externa para dentro de si; deixar de querer se explicar a todo momento sobre seus modos de existir, que quebram com a percepção da branquitude e buscar a autonomia, pois o consenso branco provavelmente nunca estará do seu lado. Além disso, é preciso lidar com os mecanismos de defesa do ego no processo de se conscientizar da própria negritude: negação, frustração, ambivalência, identificação e, finalmente, descolonização. Somente assim, o negro se desvincula do lugar do objeto e pode finalmente tornar-se sujeito:

Todo o processo alcança um estado de *descolonização*; isto é, internamente, não se existe mais como a/o “*Outra/o*”, mas como o eu. Somos eu, somos sujeitos, somos quem descreve, somos quem narra, somos autoras/es e autoridade da nossa própria realidade. (Kilomba, 2019, p. 238)

Cartas a um homem negro que amei (2022), de Fabiane Albuquerque, nos oferece exemplos da tomada de voz do sujeito negro dentro das narrativas literárias. A personagem, também chamada Fabiane, sofreu com diversos problemas de raça, gênero e classe ao longo da vida, mas a partir do momento em que tem contato com textos que discutem a negritude e passa a experienciar o mundo nesse lugar de rejeitar os estereótipos impostos, ela se mostra firme para impor limites às ações racistas e machistas que a rodeiam. Esse processo de descolonização dentro de uma obra de escrivência pode ser observado no trecho abaixo:

Não cheguei até aqui para que aniquilem meu pensamento, interpretem minhas falas e minha vida como bem entendem sem que eu possa dizer a minha palavra. Não. Por isso escrevo-lhe, pois você nunca me conheceu de fato. Lutar para que não substituam a minha história e a minha memória é o que farei. Nunca pensei que devesse fazer isso

em todos os âmbitos da minha vida, mesmo aquele das relações amorosas. Pensei em descansar, compartilhando a vida com alguém, mas vejo o quanto o patriarcado está o tempo todo oprimindo, o racismo anulando e o capitalismo subjugando. (Albuquerque, 2022, p. 209)

A partir dessas considerações podemos entender a escrevivência enquanto dispositivo literário que busca reescrever a História do sujeito negro e valorizar sua potência enunciativa. Dessa maneira, na sua tentativa de preencher as lacunas do que não foi possível acessar, assim como no desejo de reconstruir uma subjetividade que foi permeada por estereótipos negativos, o neologismo de Evaristo se aproxima do método de escrita de Saidiya Hartman (2020), a fabulação crítica, como veremos a seguir.

Ao analisar a narrativa que rodeia o corpo de Saartjie Baartman, conhecida como Vênus Hotentote, Hartman (2020) observa que o arquivo histórico sobre os sujeitos escravizados é permeado pela espetacularização da violência, o quantitativo de questões de mercado e as relações comerciais. Não há o que ela chama de *ética da representação histórica*, uma vez que o investimento no cuidado da representação das vidas dessas pessoas é nulo. Assim, ainda que saiba que tentar narrar a vida dos cativos seja um trabalho repleto de lacunas e ruídos, Hartman (2020) aposta em um método de escrita que transita entre o ficcional e o histórico para dar conta do que a Historiografia de viés colonizado não se ocupa:

Jogando com os elementos básicos da história e rearranjando-os, rerepresentando a sequência de eventos em histórias divergentes e de pontos de vista em disputa, eu tentei comprometer o status do evento, deslocar o relato preestabelecido ou autorizado e imaginar o que poderia ter acontecido ou poderia ter sido dito ou poderia ter sido feito. Lançando em crise “o que aconteceu quando” e explorando a “transparência das fontes” como ficções da História, eu queria tornar visível a produção de vidas descartáveis (no tráfico atlântico de escravos e também na disciplina da História) descrever “a resistência do objeto”, mesmo que por apenas imaginá-lo primeiro, e escutar os murmúrios e profanações e gritos da mercadoria. Aplainando os níveis do discurso narrativo e confundindo narradora e falantes, eu esperava iluminar o caráter contestado da História, narrativa, evento e fato, derrubar a hierarquia do discurso e submergir a fala autorizada no choque de vozes. O resultado desse método é uma “narrativa recombinante”, que “enlaça os fios” de relatos incomensuráveis e que tece presente, passado e futuro, recontando a história da garota e narrando o tempo da escravidão como o nosso presente. (Hartman, 2020, p. 29)

Quando pensamos no que foi exposto até aqui acerca da escrevivência, vemos que há esse esforço político de reescrever a História de um povo que foi subjugado dentro da sociedade e com a contribuição de uma narrativa canônica que os mantinha no lugar de objetos. De forma semelhante a Hartman, que discorre acerca de como o sujeito negro vive a *sobrevida da propriedade*, uma vez que o passado ainda se reflete no presente, as obras de escrevivência apresentam narrativas em que conseguimos ver como as diversas formas de violência da escravidão estão atualizadas no presente através do genocídio da população negra.

O caminho de casa (2017), de Yaa Gyasi, tem seu início no século XVIII, em Gana, e apresenta os descendentes de duas irmãs, Effia e Esi, até os dias atuais. As irmãs nascem em aldeias tribais diferentes, então enquanto uma fica em Gana e é vendida pelos pais para casar com um colonizador inglês, a outra é escravizada e levada para os Estados Unidos. O romance, que é dividido em histórias curtas de cada membro familiar, nos remete a contos intrinsecamente ligados. Uma delas é a história de Sonny, homem de 45 anos que vive no século XX, no período da segregação, e é descendente de Esi, a irmã que sofreu as agruras da escravidão. Desde jovem, Sonny sentia um ódio imenso da supremacia branca e da pobreza em que vivia, uma vez que sua família e seus antepassados nunca tiveram a chance de ter condições dignas de vida. Infelizmente, cansado de lutar contra o racismo sem ver resultados e a partir do envolvimento com pessoas que utilizavam heroína, Sonny acaba cedendo ao mundo das drogas para anestesiar sua dor. No entanto, na narrativa de Gyasi vemos que a questão é mais complexa. Sonny é levado à margem da sociedade a todo momento, ainda que, como sua mãe diz, ele precise lutar contra o destino que a branquitude traçou para todos os afro-americanos desde a escravidão:

— Os brancos têm escolhas. Eles podem escolher o emprego, escolher a casa. Eles podem fazer filhos negros e depois desaparecer como se nunca tivessem estado por ali, pra começo de conversa. Como se essas negras com quem eles tinham ido pra cama ou que tinham estuprado tivessem dormido consigo mesmas e ficado grávidas. Os brancos também escolhem pelos negros. Antes, eles os vendiam. Agora, simplesmente mandam pra cadeia, como fizeram com meu pai, pros negros não poderem estar com os filhos. Pra mim, é de partir o coração te ver, meu filho, neto do meu pai, aqui com esses bebês andando pra lá e pra cá no Harlem que mal sabem teu nome, muito menos conhecem teu rosto. Só consigo pensar que não é assim que devia ser. Tem coisas que você não aprendeu comigo, coisas que são do teu pai, mesmo que não o conheça, coisas que ele aprendeu com os brancos. Fico triste de ver meu filho, drogado, depois de todo o meu esforço, mas fico ainda mais triste de te ver achar que pode ir embora, como teu pai foi. É só você não parar de fazer o que faz, e o branco

não precisa fazer mais nada. Ele não precisa te vender, nem te pôr numa mina de carvão para ser teu dono. Ele é teu dono desse jeito mesmo, e ele vai dizer que você é o responsável. Vai dizer que a culpa é tua. (Gyasi, 2017, p. 388)

É somente através de Marcus, um dos filhos de Sonny, que a mudança começa a acontecer. Através das lutas dos antepassados e do coletivo no presente, Marcus consegue entrar em uma universidade, ser o primeiro de sua linhagem a ter acesso ao ensino superior e assim mudar a sua história e a dos que estão por vir:

Marcus estava fazendo um doutorado em sociologia em Stanford. Era algo que ele nunca teria conseguido imaginar que iria fazer, naquela época em que dividia um colchão com o pai. No entanto, ali estava ele. Quando Marcus lhe disse que tinha sido aceito em Stanford, Sonny sentiu tanto orgulho que chegou a chorar. Foi a única vez que Marcus o viu chorar. (Gyasi, 2017, p. 392)

Aqui trazemos o romance de Gyasi porque a escrevivência se manifesta nele através da polifonia de vozes, a valorização da subjetividade negra, a circularidade temporal e a presença forte da ancestralidade. Assim, apesar de ser um das obras escrevíveis em que o biográfico se apresenta muito mais inscrito na experiência de negritude compartilhada entre autora, narrador e leitor, do que em aspectos privados, a obra nos permite estabelecer uma relação com a fabulação crítica ao buscar reescrever uma História da negritude fora dos padrões colonizados. Ao dividir o romance em duas linhagens e apresentar ao longo dos séculos como o passado se manifesta no presente na vida de cada personagem, a autora faz uso da ficção para dar voz àqueles que foram silenciados nas duas famílias e vistos apenas como mercadoria, alvo de violências racistas. Assim, pontuadas as devidas diferenças, a relação entre fabulação crítica e escrevivência se dá pelo esforço que ambas fazem de tensionar o ficcional e o factual para reelaborar as narrativas que permeiam a história dos afro-descendentes.

Além desses elementos, podemos perceber que os exemplos de obras literárias aqui citadas não se restringem apenas ao contexto brasileiro. A descolonização é válida para todos os sujeitos negros que vivem em sociedades com resquícios de colonização, assim como a fabulação crítica busca utilizar o arquivo para reescrever as histórias de cativos e cativas que foram escravizados nos diversos lugares. Na relação com esses termos, a escrevivência também transpassa as suas fronteiras de origem e pode ser relacionada com obras de autores que passaram pela diáspora em outros países, ainda que com as devidas disparidades culturais.

Um desses exemplos é o romance *Cartas para minha mãe* (2010), de Teresa Cárdenas, escritora cubana. Nele, acompanhamos a história de uma menina negra que está entrando na adolescência. Estruturado de maneira epistolar, o romance é organizado em torno das cartas que ela escreve para a mãe morta sobre sua vida com a tia, as primas e a avó, principalmente. Por ter pele retinta, ela é tratada como escrava em diversos momentos, mas ainda assim busca valorizar a própria negritude:

Sabe de uma coisa? Descobri que meus olhos são parecidos com os seus, que não podiam ser mais bonitos, e que minha boca e meu nariz são normais. Não gosto que digam que os negros têm nariz achatado e beição. Se Deus existe, com certeza está furioso por ouvir tanta gente criticando sua obra.

Como acha que eu ficaria com olhos azuis, narizinho fino e a boca feito uma linha? Horrrosa, não é verdade? (Cárdenas, 2010, p.19)

A obra faz parte do rol de narrativas escreviventes que possuem o teor biográfico mais diluído no coletivo, uma vez que é marcada por discursos que atravessam o autor, o narrador e o leitor de forma menos íntima. Ainda assim, ele possui a valorização da subjetividade negra, o foco na ancestralidade, a linguagem que transita pela oralidade, o campo lexical de elementos das religiões de matriz africana, a circularidade temporal e a ausência de nome da personagem, que parece reforçar o aspecto de coletivo e pessoal. Ele se une aos exemplos já mencionados de romances comentados aqui que utilizam a escrevivência para além do território brasileiro, como *Garota, Mulher, Outras* (2020), de Bernardine Evaristo, britânica, *O caminho de casa* (2017), de Yaa Gyasi, ganesa, e *Esse Cabelo* (2020), de Djaimilia Pereira de Almeida, portuguesa.

Percebemos, dessa forma, como o desejo de estabelecer um projeto estético que dê conta de se autoinscrever enquanto sujeito negro na literatura não está presente apenas nas obras de Evaristo, ou, ainda, restrita aos autores brasileiros. A escrevivência ultrapassa fronteiras. No entanto, o termo ainda está muito associado à imagem de sua criadora, tanto que coletâneas que exploram a produção da escrevivência partem de homenagens realizadas às obras da autora como *Escrevivências: Identidade, gênero e violência nas obras de Conceição Evaristo* (2018), organizado por Constância Lima Duarte, Cristiane Côrtes e Maria do Rosário A. Pereira, e *Escrevivência: a escrita de nós-Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo* (2020), organizado por Constância Lima Duarte e Isabella Rosado Nunes. Nas tradições e religiões de matrizes africanas, a ancestralidade e o lugar das pessoas mais velhas são primordiais para a base da comunidade e, isso, alinhado ao desejo de celebrar o reconhecimento, tardio, que

Evaristo recebeu por sua produção literária são hipóteses para a escrevivência ainda estar muito relacionada às palavras e definições de sua criadora.

Ainda assim, é inegável que precisamos ampliar cada vez mais o neologismo de Evaristo para abarcar obras escrevíveis além das da autora, algo que pesquisadores como Rayana Alves de Almeida (2018) fazem ao estabelecer um estudo comparado entre *Quarto de Despejo* (2019), de Carolina Maria de Jesus, e *Cartas para a minha mãe* (2010), de Teresa Cárdenas, e Bianca Pereira da Silva (2020) ao utilizar a escrevivência como um dos elementos de análise do romance *O olho mais azul* (2019), de Toni Morrison, por exemplo.

Além disso, vale a pena destacar que não somente o termo está ampliado para além de sua criadora e território de nascimento, como também ultrapassa as fronteiras da Literatura. Felisberto (2020) aponta que ele se tornou um operador teórico que está presente na práxis textual de pesquisadores que possuem a descolonização, o racismo e a experiência de negritude como eixos de suas produções. Entre os exemplos que a crítica aponta estão os trabalhos de conclusão de curso de Daiane Eduardo da Silva, da área de pedagogia e que analisa as questões étnico-raciais na educação, e de Nathália de Meneses Rodrigues, pesquisadora que, dentro da geografia, pensou a escrevivência como categoria analítica da trajetória socioespacial de mulheres negras. Isso mostra que o neologismo está alcançando lugares, áreas e regiões que vão além de Evaristo, o que é importante para que ele possua uma recepção múltipla e diversa dentro do que se propõe.

Nosso objetivo nesta seção foi abordar as principais características que permeiam a escrevivência. No entanto, não podemos deixar de discutir como o campo literário recebe as obras que se utilizam desse artifício literário, uma vez que é nele que elas circulam. Como é a recepção do elemento biográfico nas obras da escrevivência? O mercado editorial é receptivo como é no caso de obras autoficcionais? Os métodos de análise de obras autoficcionais e da escrevivência são similares? São estas questões que norteiam nosso próximo tópico.

3.2- Escrevivência e o campo literário

Neste subcapítulo pretendemos explorar as tensões presentes na inscrição da escrevivência dentro da cena literária contemporânea, considerando seus temas e elaborações estéticas, elementos que necessitam de novos mecanismos de análise.

Lívia Maria Natália de Souza (2020) aponta que a escrevivência está relacionada com a autodefinição, algo que faltou na narrativa dos afro-brasileiros, uma vez que, como discutimos, sua subjetividade foi negada pelos estereótipos criados na formação do cânone literário

brasileiro. Hoje os autores possuem o poder de recriar uma história negada. No entanto, o sujeito negro, durante séculos, foi impedido de usar a primeira pessoa para reelaborar sua história. Como vimos na discussão acerca da descolonização empreendida por Kilomba (2019), o racismo cotidiano, vivenciado desde a infância, restringe o sujeito a um lugar de objeto e ele precisa passar pelos mecanismos de defesa do ego para alcançar sua própria voz e assim se desfazer das narrativas que a branquitude construiu sobre a negritude. É nesse sentido que Souza aponta a dificuldade inicial do sujeito negro falar de si:

Nosso corpo está aprisionado ao imaginário colonial branco, e nossa mente está permanentemente lesada por isso, vivendo com o trauma de ter um corpo errado, que vive em descompasso com aquilo que se crê ser o modelo, para nós impossível, ser um sujeito ante ao espelho. Somos fundamentalmente violados e alienados da posse de nossa leitura sobre nós mesmos, uma vez que viemos de uma barriga preta, que gera e põe no mundo uma criança preta, vista, pela sociedade racista, como um sujeito menor, uma vez que carrega signos de um ser que tem a humanidade inviabilizada (Souza, 2020, p. 215)

Quando esse sujeito negro consegue passar pelo processo de descolonização, ele o faz a partir do trânsito entre *eu-nós*, pois, como Souza (2020) discute, sua autoestima nunca foi estimulada. É esse elemento que reforça o entendimento de que a escrevivência não postula um eu que se restringe apenas às experiências individuais, mas que convoca a todo momento o coletivo. Ao deixar de ser definido pelo elemento racial de forma negativa, o sujeito negro consegue erguer sua voz e passa a usá-la como vetor de uma cultura positiva de negritude.

Esses entraves se fazem presentes até que o escritor finalmente consiga dar forma literária às obras que discutem questões raciais e transitam pelo elemento biográfico. Após esse momento inicial, muitos autores buscam frisar, na promoção dos romances, mesas e feiras literárias, que suas obras não discutem apenas o racismo, tema importante, mas que não deveria ser utilizado como sinônimo de negritude. Há uma demarcação da subjetividade, das relações interpessoais e dos sonhos desses personagens. Dessa forma, vemos abaixo, por exemplo, tanto Jeferson Tenório (2022) quanto Bernardine Evaristo (2020) apontando a importância de seus personagens serem vistos para além de um olhar redutor:

CANDIDO: Pelo que percebi nas redes sociais, o livro *O Avesso da Pele*, além da qualidade literária, ganha o leitor negro pela identificação. Nesse sentido, que efeito o livro causa em leitores brancos?

TENÓRIO: Tenho recebido muitas mensagens sobre o livro no meu e-mail. Ao perceberem como o Brasil ainda é racista, os leitores negros têm tido essa identificação, olham para *O Avesso da Pele* como uma espécie de bandeira. Com os leitores brancos acontece de eles ficarem surpresos com o tipo de racismo presente no romance, que é esse racismo cotidiano, mais subjetivo e recreativo. E esses leitores brancos dizem que nunca tinham pensado nisso. **Mas há também um processo de identificação com o personagem justamente porque o livro não é sobre o racismo, é um livro sobre relações pessoais. Ali temos a relação entre homem e mulher, na figura de Henrique e Martha, e a relação entre pai e filho.** E essas situações, por serem relações humanas, causam identificação tanto em negros como brancos. (Tenório, 2022e, grifos nossos)

E ainda Bernardine Evaristo em entrevista para *O Globo* acerca do romance *Garota, Mulher, Outras* (2020):

— Muitos que não leram, descrevem como um livro sobre sofrimento, quando na verdade é sobre a complexidade da vida dessas mulheres — diz Evaristo. — É uma celebração sobre as diferentes maneiras de ser feminista, de ser negra, de ter uma sexualidade ou uma agenda política. (Evaristo, 2020)

Eles sabem que a crítica muitas vezes associa negritude ao racismo, além de que há um desejo de apresentar o sujeito negro sempre no singular, como experiências ausentes de multiplicidade. Essa atitude reflete o colonialismo que ainda persiste no campo literário, algo que Jorge Augusto (2019) aponta ser típico, pois ao anular a diferença eles docilizam a força criativa e a revolta presentes nessas obras:

O que não podemos é, sob o pretexto dessa socialização política, reproduzir as homogeneizações históricas pelas quais passaram negros, mulheres e indígenas, apresentados sempre no singular na narrativa histórica do eurocentrismo, e dessa forma reencenar, na e pela crítica, a produção mais covarde da colonialidade do poder, que é a supressão do direito de significar-se, ou seja, de produzir-se subjetivamente em diferença. Essa estratégia discursiva equivale a obrigar o sujeito a dizer-se sempre o mesmo [...] (Augusto, 2019, p. 14)

Além disso, a recepção crítica que ainda é colonizada acaba fazendo uma separação entre forma e discurso, algo comum na teoria clássica. Essa abordagem encarcera as obras de escrevivência apenas no plano temático, no seu aspecto político, e anulam os elementos

estéticos que a compõem. Por serem obras que transitam entre esse eu que é atravessado menos pela vida privada e mais pela experiência de negritude compartilhada com um coletivo, há uma diminuição da forma literária, muitas vezes relegada ao esquecimento nas resenhas literárias. Os múltiplos procedimentos que são utilizados para dar forma à discussão acerca da negritude, do racismo, da subjetividade, como a presença da oralidade, o narrador que alterna entre primeira e terceira pessoa ou, ainda, a construção de imagens de elementos de religiões de matrizes-africanas não são mencionados. Parece que há uma negação automática deles, pois o olhar está voltado apenas para o que a obra oferece de “testemunho social”.

Isso não significa que não existam narrativas de escrevivência que possuam pouco trabalho estético, caem no excesso de didática e no tom de mero desabafo. Nesses casos, parece que não conseguir ficcionalizar suas vivências de forma completa, beirando o testemunhal, sem a construção de um todo, impede seu caráter político. No entanto, como discutimos na aproximação da escrevivência com a fabulação crítica, não é possível elaborar em sua totalidade a História da escravidão e a sobrevivência dos afro-descendentes, já que ela é lacunar, permeada de espaços vazios. Somado a isso, quando discutimos a experiência do sujeito negro hoje, ainda que alinhado ao passado, ele faz parte de uma cultura contemporânea, que é midiática e fragmentada, o que também impede esse desejo de totalidade. Assim, buscar priorizar esse interesse no discurso completo do tema e voltar à velha distinção entre forma e conteúdo, não nos ajuda a avançar muito na discussão.

Souza (2020), ao discutir a intelectualidade negra a partir do viés escrevivo, reflete que a ausência de ligação entre forma e discurso ocorre muitas vezes por conta de uma demanda de fala que o sujeito negro tem e que acaba contaminando o texto. É importante articular os elementos biográficos nos textos, mas também discutir sobre como a supremacia branca durante alguns momentos fez uso desse *eu* de maneira deslocada:

Passei a lembrar-me quantas vezes a análise extremamente biográfica de textos literários construídos por autores brancos era justificada pela complexidade de pensamento que essa biografia instaurava no texto. E, se eu já entendia que a lógica epistemicida branca minorava a dimensão política e biográfica dos nossos textos, parecia ter esquecido que o método analítico subsistia como herança colonial, e que admitir que a biografia deveria comparecer no texto com determinada complexidade interpretativa era afirmar, mais uma vez, que o modo como nos inscrevemos no texto é parcial, ressentido, limitado. (Souza, 2020, p. 212)

Como apontamos, as obras de escrevivência possuem elementos estéticos que se associam à discussão política que empreendem e as narrativas literárias devem transitar por esse projeto formal, mas a partir da análise de Souza (2020) vemos que há um peso maior para os sujeitos negros quando eles trabalham apenas no plano temático.

Assim como na autoficção, o aspecto biográfico que permeia a escrevivência não se refere a uma experiência verificável, a noção de verdade ou de realidade. Se, por um lado, a crítica vê o biográfico como ausência de forma e apenas narcisismo nas obras autoficcionais, na escrevivência ele está associado a essa ideia de verdade, como se o sujeito negro não pudesse realizar a mescla com o ficcional e seu discurso fosse dotado de um caráter meramente testemunhal.

O ponto de vista interno da vivência afro-diaspórica de que os autores se utilizam para construir suas narrativas literárias, não pretende meramente apresentar para a branquitude uma experiência de vida distante das suas. Quando o campo literário recebe as obras a partir desse olhar fetichista, elas se tornam grandes fenômenos de vendas, mas logo em seguida são esquecidas, assim como seus autores. Não há um trabalho de análise da obra, muito menos interesse em apontar o autor como uma promessa da literatura; ele fica relegado ao plano do relato único, algo sobre o qual Augusto (2019) discorre quando questiona:

Quanto uma abordagem que opera , de modo infundado, uma separação entre forma e discurso contribui para a fetichização sociológica das produções textuais marginais, se instituindo, tacitamente, como condição para sua publicação e circulação em espaços hegemônicos? E como isso mitiga tanto a potência estética e contra-hegemônica das obras quanto a força criativa da crítica? (Augusto, 2019, p. 14)

Podemos citar aqui o caso de Carolina Maria de Jesus, que ficou conhecida por *Quarto de despejo - Diário de uma favelada* (2019). A obra foi um grande sucesso, principalmente por ter sido vendida como testemunhal, mas também foi logo esquecida pelo tom crítico de Carolina nos textos posteriores, que apontavam a desigualdade social, o racismo e a necessidade de transformação da sociedade. Uma de suas obras, *Diário de Bitita* (2014), por exemplo, foi publicada primeiro na França:

O título do livro representa uma dupla tradução. Primeiro, uma tradução literal do *'Journal de Bitita'* francês. Segundo, uma tradução tendenciosa, que aciona um modo de ler a autora a partir do horizonte interpretativo gerado com o *diário de uma favelada*. O título original do romance dado por Carolina – *'Minha vida ou Um Brasil*

para os brasileiros’, abrigava, por outro lado, tanto a dimensão da escrita de si como a perspectiva da escrita da História, marcada por um sentido de reivindicação da nação por parte do sujeito negro marginalizado. (Miranda, 2019, p. 27)

Carolina Maria de Jesus foi vítima de um mercado editorial que se interessava pelas obras de sujeitos negros apenas quando eles domesticavam a revolta que essas obras traziam. Como as grandes editoras não estavam interessadas nas expressões reais dessas identidades, os autores negros tiveram que construir coletivos de publicação para que elas pudessem circular sem precisar atenuar seus discursos. Eles se ocupavam da diagramação, revisão e distribuição das narrativas dialogando diretamente com o público em festas organizadas para reunir pessoas negras, como os Bailes Blacks, além de escolas de samba e espaços marginalizados, como as casas de detenção (Riso, 2021, p. 1).

Nesse cenário, surge a primeira edição dos Cadernos Negros e com ela nomes importantes começam a ganhar força como Abelardo Rodrigues e Cuti. A própria Conceição Evaristo começou a carreira literária no coletivo, pois, desde a juventude, escrevia, mas, somente aos quarenta e quatro anos, em 1990, conseguiu a primeira oportunidade de publicar um texto seu.

O coletivo surgiu em São Paulo a partir de um grupo de jovens negros que desejavam veicular obras que denunciassem a discriminação racial e representassem a negritude de outra forma, gesto que se reflete nas obras de escrituragem. Entre os nomes que organizaram a iniciativa estão Cuti, Oswaldo de Camargo, Paulo Colina e Abelardo Rodrigues. Em 2020, eles lançaram a edição 43 da coletânea que publica contos e poesias de autores afro-brasileiros de diversas regiões do país. Além disso, ao longo dos anos 1980 os fundadores da coleção se tornaram o coletivo Quilombhoje, que busca discutir e divulgar a experiência negra na literatura afro-brasileira. Hoje esse cenário se amplia com a criação de editoras como a Malê, Mazza e Pallas, que se preocupam com a publicação de autores negros a partir dos mesmos objetivos do coletivo.

No entanto, a falta de diversidade no mercado editorial ainda se fez presente nos últimos anos. Não somente pela ausência de autores negros, mas também de personagens que, como vimos na escrituragem, tem sua negritude construída longe de estereótipos negativos. Dalcastagnè (2012) investigou esse cenário a partir de um mapeamento do romance contemporâneo brasileiro entre 1990 e 2004 na Universidade de Brasília (UnB). A pesquisa indicou que os autores não-brancos eram apenas 2,4 % e, dentro das narrativas, “Os negros são apenas 7,9% das personagens, mas apenas 5,8% dos protagonistas e 2,7 % dos narradores [...]”

(Dalcastagnè, p. 175, 2012) Vemos que o caminho ainda é longo para uma inserção efetiva de obras de escrivência no mercado, assim como de autores negros que abordam outras temáticas:

O resultado é que, como conjunto, nossa literatura apresenta uma perspectiva social enviesada, tanto mais grave pelo fato de que os grupos que estão excluídos da voz literária são os mesmos que são silenciados nos outros espaços de produção do discurso - a política, a mídia, em alguma medida, também o mundo acadêmico. (Dalcastagnè, 2012, p. 193)

Importante destacar que no mapeamento feito pela Universidade de Brasília (UnB), o foco recaiu sobre romances publicados pelas grandes editoras da época: Companhia das Letras, Editora Record e Editora Rocco. Isso aponta que no período analisado, elas não possuíam diversidade no time de autores que publicavam:

Os números indicam, com clareza, o perfil do escritor brasileiro. Ele é homem, branco, aproximando-se ou já entrando na meia idade, com diploma superior, morando no eixo Rio-São Paulo. Um pouco menos da metade (46,7%) já havia estreado em livro antes de 1990 (ou seja, os livros constantes do corpus se inserem em meio a uma carreira literária já em curso); quase todos (90,3 %) têm outros livros publicados além dos incluídos no corpus da pesquisa. (Dalcastagnè, 2012, p. 162)

Nos últimos anos, as pautas sociais ganharam destaque e pesquisas como a de Dalcastagnè (20102) foram importantes para apontar o racismo estrutural que permeia o campo literário. Não é que as obras de escrivência não existissem antes, mas parece que somente agora algumas editoras de grande porte começaram a se preocupar com a diversidade de seus autores e catálogos. Entre as possíveis razões para isso estão a preocupação com a divulgação de autores negros, o medo de críticas e a percepção de que a negritude pode ser capitalizada. Um exemplo dessa mudança é o catálogo atual da Companhia das Letras, que nos últimos anos publicou livros de Jeferson Tenório, Pauline Chiziane, Geovani Martins, além de novas edições das obras de Carolina Maria de Jesus.

No entanto, uma vez que os afrodescendentes são minoria dentro do mercado editorial, os escritores precisam estar atentos a todo momento para que suas obras não se tornem massificadas e homogêneas dentro do campo literário quando publicadas por editoras que ainda possuem processos de colonização em sua prática. Nesse sentido, como comentamos a partir das entrevistas de Tenório (2022) e Evaristo (2020), os escritores parecem aproveitar os

momentos de destaque em feiras literárias, mesas e entrevistas para evidenciar o ponto de vista de suas obras e evitar que elas sejam lidas a partir de olhares estereotipados. Ao comentar sobre sua experiência enquanto escritora negra nesse cenário, Djaimilia Pereira de Almeida (2017b) faz questionamentos pertinentes à nossa discussão:

Como não deixar que façam de mim o refrão de uma canção que não fui eu que escrevi? Um exemplo conveniente num mau artigo académico? Um alfinete na lapela de curador sofisticado ou progressista? Um chamariz bem-vindo para ganhar o financiamento de um projecto? Uma categoria social? Um tópico? Um objecto? Uma eloquente consultora woke? Fantoche? Boneca de trapos? Um produto comercial? Mercadoria? Uma boa menina? Uma escrava? (Almeida, 2017b, p. 15)

Augusto (2019) discute o quanto vale esse processo de negociação de seu arsenal crítico para conseguir ter seus livros veiculados no campo literário. Ao acatar as exigências do mercado editorial, o autor pode ter sua obra publicada, mas, muitas vezes, perde na sua veiculação os elementos políticos que constituem a escrevivência. Assim, uma saída para esses dilemas está presente na leitura que a crítica realiza desses textos. Se elas são analisadas de acordo com os elementos que oferecem, sem negar seu viés político, mas também sem reduzir isso ao testemunho, à ideia de verdade total, os escritores escrevíveis conseguem se desvincular desse constante exercício de atenuar suas narrativas para estarem presentes na cena literária.

Ainda através da investigação de Augusto (2019), conseguimos visualizar caminhos para pensar uma crítica descolonizada. Em primeiro lugar, há a necessidade dos centros hegemônicos utilizarem novos procedimentos de análise para obras que são produzidas a partir de outra cosmovisão. Como discutimos, a escrevivência não faz uso do biográfico para apresentar um testemunho da vivência afro-brasileira para a branquitude. Há um trabalho estético de tensão com o ficcional para produzir narrativas atravessadas pela oralidade, a modulação do narrador que, muitas vezes é um “eu” e um “nós”, a semiótica relacionada com o imaginário de religiões de matriz africana, entre outros elementos que devem ser considerados quando nos referimos a essas narrativas:

Dessa maneira, o trabalho da crítica deve concentrar-se em cartografar, discutir e analisar os contornos desses territórios nas produções da literatura periférica contemporânea. Esses contornos não cessam de se mover e de se conectar; por isso, uma crítica que ignora a economia semiótica e simbólica do território na produção estética das periferias nada pode fazer, senão fotografar um instante, um movimento. Não vai conseguir acompanhar a produção estético-política dessas literaturas, pois,

devido a seu ingrediente histórico-material, e não meramente linguístico, os movimentos de produção de subjetividade não ocorrem produzindo uma forma, ao contrário, a forma nesse caso não passa de efeito decorrente da velocidade e do movimento (Augusto, 2019, p. 17)

Parte da crítica brasileira ainda está calcada em uma ideia de análise que não leva em consideração a multiplicidade de suas formas narrativas, uma vez que não temos como analisar obras de Conceição Evaristo, Toni Morrison ou Claudia Rankine apenas a partir da teoria clássica:

Ignorando a relação com o território histórico, semiótico e simbólico, a crítica não consegue alcançar a fabricação da diferença e captura de cenas específicas das produções periféricas. Logo, não podendo fazer outra coisa senão buscar nessas capturas a fotografia e a repetição. Ambas são analisadas conforme dois critérios básicos, que nortearam toda a produção crítica do Brasil, em literatura até o modernismo pelo menos: a) o *princípio da homologia*, que busca a igualdade constante em relação a si mesmo, como no Romantismo; *princípio da similitude*, que busca a igualdade em relação ao outro. (SILVA, 2016). Nos dois casos, a textualidade periférica tem negada a sua diferença, pois é analisada ou com o arcabouço da teoria clássica, buscando a semelhança com a tradição e cânone, a saber o Outro da literatura das margens; ou lida a partir de uma fotografia estagnada do que seja o periférico, produzida a partir dos centros hegemônicos e do mercado, mantida *igual a si*. Produzida igual a si ou *Outro*, o que está em jogo nesse tipo de crítica é a continuidade da *lógica da semelhança*. (Augusto, 2019, p. 18)

Assim, nesse percurso, somos encaminhados a refletir sobre a territorialização dos textos que investigamos. A autoficção surge na França, em 1977, por um escritor, que também é professor de teoria literária. Ainda que o termo gere controvérsias (como tentamos mostrar no capítulo 2), recebe ampla recepção. Por outro lado, como vimos, a escrevivência surge com Evaristo, aqui no Brasil, e, segundo a criadora, tem alcance mais amplo que a palavra escrita, remetendo-se portanto à tradição oral dos *griots* e também às narrativas transmitidas pelas avós.

Nesse sentido, ainda que ambos os termos sofram as ressalvas de sua aproximação ao autobiográfico, podemos nos questionar porque as narrativas de escrevivência parecem ser melhor recebidas quando sua tensão entre a ficção e não ficção é classificada como autoficcional.

Como exemplo dessa diferença da projeção dos termos no espaço contemporâneo, citamos o exemplo do livro *Esse cabelo* (2020), de Djaimilia Pereira de Almeida. O romance

conta a história de Mila, uma mulher adulta que traz suas memórias de vida a partir do tratamento que seu cabelo recebe na sociedade:

A alienação ancestral surge na história do cabelo como qualquer coisa a que se exige silêncio, uma condição de que o cabelo poderia ser um subterfúgio enobrecido, uma vitória da estética sobre a vida, fosse o cabelo vida ou estética distintamente. Os meus mortos estão, porém, em crescimento. Falo e vêm como versões do que foram de que não me lembro. Esta não é a história de suas posturas mentais, a que não me atreveria, mas a de um encontro da graça com a arbitrariedade, o encontro do livro com o seu cabelo. (Almeida, 2020a, p. 12)

Nesse sentido, ao produzir um pacto escrevivencial que transita entre as experiências individuais, uma vez que se refere a uma personagem muito próxima dos biografemas da autora, e coletivas, pois o cabelo crespo é de Mila, mas também um dilema de todos os afro-descendentes em um contexto de supremacia branca, a narrativa poderia ser lida através da chave escrevivencial. Mas não é o que é sugerido na contra-capla e em sites de divulgação:

Desde quando foi originalmente publicado em Portugal, em 2015, *Esse cabelo* vem traçando um dos caminhos mais originais, sensíveis e afiadlos da literatura em nossa língua. Isso porque a obra de estreia de Djaimilia Pereira de Almeida dialogava - já com absoluta originalidade - com o romance pós-colonial, o ensaio de identidade, a autoficção e (não menos importante) a tragicomédia. (Almeida, 2022a)

E, ainda no artigo de Lima (2020), por exemplo, em que há o reconhecimento da discussão política e coletiva na narrativa, mas ainda sob o olhar autoficcional:

Em seu livro de estreia, portanto, a cabeleira da personagem-autora atravessa processos que buscam desde os padrões de beleza europeu à constatação do preconceito e do reencontro da personalidade africana. As suas memórias ficcionalizadas podem ser compreendidas como mensagem de ressignificação dos estereótipos e das ideias falaciosas que nortearam a colonização de Angola. Leyla Perrone-Moisés observa que falar de si mesmo por escrito mais do que intencional recontar a própria história é comunicar-se com um leitor virtual, por isso a autoficção não pode ser percebida como egoísta e descartável, ainda mais no romance autobiográfico analisado no qual existe a fala de um eu 'que se busca e se autoquestiona com honestidade' (2016, p. 212). (Lima, 2020, p. 16)

Além do romance de Almeida (2020a), temos estudos de *Quarto de despejo - Diário de uma favelada* (2019), de Carolina Maria de Jesus, a partir do neologismo de Doubovsky (Goes, 2018), por exemplo.

O lastro autobiográfico presente tanto na autoficção quanto na escrevivência parece ser um motivo de resistência a ambos os termos, ainda que de formas distintas. Enquanto para a autoficção essa questão recai sobre a discussão a respeito do narcisismo dos autores, na escrevivência a valorização da experiência autobiográfica é lida através da lente do desabafo, do testemunho.

A partir dessas considerações percebemos que a recepção crítica precisa buscar novos métodos de análise para as obras que estão sendo elaboradas na contemporaneidade. Como vimos no primeiro capítulo, elas fazem parte de um contexto em que observamos o retorno do autor ao mesmo tempo que há um desejo de multiplicidade de identidades dentro da cena literária. Relegar esses textos a discussões rasas, rechaçar as tensões que eles oferecem, pode ser uma maneira de minar o potencial que eles possuem de nos dizer sobre o que acontece dentro da obra, mas também em seu entorno.

3.3- O avesso da pele

É possível encontrar nomeados como escrevivência autores como Cruz e Sousa, Lima Barreto e Jeferson Tenório. Maria Nazareth Soares Fonseca (2020) e Oliveira (2022) juntamente com Volker (2022) apresentaram trabalhos citando Patrick Chamoiseau e Lima Barreto, respectivamente. Assim, neste capítulo, buscamos fortalecer a ampliação da discussão, através da vivência do homem negro, a partir da análise do romance *O avesso da pele* (2020), de Jeferson Tenório. O escritor nasceu em Porto Alegre, em 1977. Suas primeiras publicações foram *O beijo na parede* (2013) e *Estela sem Deus* (2018). Em ambos os romances a subjetividade do sujeito negro recebe destaque, assim como as discussões raciais. Em conjunto com seu último romance, as narrativas foram denominadas por Alen das Neves Silva (2021) como uma “trilogia do abandono”, por apresentarem de forma semelhante essa temática através do abandono social, familiar e afetivo:

Em seu terceiro romance, *O avesso da pele*, publicado pela editora Companhia das Letras, em 2020, Jeferson Tenório amplia suas reflexões sobre o abandono, no que se pode considerar como uma trilogia sobre o tema que se iniciou com a obra *O beijo na parede* (2013) e ganhou corpo (e força) em *Estela sem Deus* (2018). O autor trouxe em seus romances anteriores o abandono vivenciado por uma criança, João em *O Beijo*

na Parede, e o vivido por uma adolescente, Estela, em *Estela sem Deus* e, por fim, chega-se a Pedro, de *O avesso da pele*. (Silva, 2021, p. 1)

Em *O beijo na parede* (2013), João, um menino de onze anos, perde a mãe para o câncer e, após um tempo, o pai se suicida. Pelas experiências de racismo que teve no breve período em que morou com os parentes paternos, João resolve não procurá-los após se tornar órfão. Nesse contexto, acaba morando em um pequeno apartamento com uma prostituta que se compadece da sua situação, ainda que não possa cuidar do menino o tempo todo. Narrado em primeira pessoa, o romance apresenta as dores dessa criança que é abandonada de diversas formas pela cor de sua pele, mas que luta para sobreviver.

Estela sem Deus (2018) também transita pela discussão do abandono. Estela é uma jovem adolescente negra que se muda de Porto Alegre para o Rio de Janeiro por conta da pobreza. É recebida junto com o irmão pela madrinha religiosa, pois a mãe não estava em condições de cuidar deles naquele momento. Observadora do mundo em que vive, a jovem deseja ser filósofa ao mesmo tempo em que luta contra a culpa que a religião impõe, os traumas de ser uma mulher negra e o silenciamento imposto a ela. Na obra, conseguimos ver algumas discussões que são abordadas no terceiro romance de Jeferson Tenório, *O avesso da pele* (2020), como a importância de construir o próprio julgamento sobre si e se libertar das vozes externas:

Escutei e concordei com tudo. Não estava disposta a discutir nada com ele. Porque eu estava me aproximando do lado esquerdo do meu coração, então era preciso calar, calar até que o momento exato surgisse, até que meu grito pudesse sair puro e vulcânico, livre das amarras. Livre do peso dos homens. (Tenório, 2022a, p. 169)

O avesso da pele (2020), vencedor do Prêmio Jabuti na categoria de Romance Literário em 2021, nos apresenta a importância de preservar a subjetividade e a identidade para além dos estereótipos construídos acerca do sujeito negro. Na obra, o jovem Pedro tenta elaborar o luto pela morte do pai, Henrique, assassinado pela brutalidade policial. A reconstrução dos passos do genitor além de ser uma maneira de lidar com a dor individual, também serve como uma forma de mostrar para o *Outro* que aquele não era apenas mais um número em uma estatística, mas um corpo negro com subjetividade, sonhos e desejos:

Mas sei que durante a vida você passou por essas tentativas de fuzilamento. A sua grande obra foi continuar levando, dia após dia. Apesar de tudo, você continuou

desafiando a possibilidade de morrer. No sul do país, um corpo negro será sempre um corpo em risco. A sua obra foram seus alunos, mesmo aqueles que nem se lembram de você. Sua obra foram as suas aulas tristes. Suas aulas sérias, suas aulas apaixonadas. Eu queria ter morado num pensamento teu. Como uma forma de amor. Um amor entre pais e filhos. Um amor intelectual, silencioso e delicado. Mas eu tenho a morte de um pai ainda muito próxima. Acho que inventei uma memória sobre você sem a distância e a maturidade necessárias. Sei disso, mas a minha ingenuidade é tudo que tenho. Esta história é ainda a história de uma ferida aberta. É uma história para me curar da falta daquilo que você, repentinamente, deixou de ser. (Tenório, 2020, p. 184)

Assim, esse luto que é individual também se torna uma luta coletiva para que esse homem, que sofreu com o silenciamento e invisibilização em vida, não sofra mais uma vez com o apagamento de sua história depois da morte. Dessa forma, a obra é narrada por Pedro, em primeira pessoa, e assume um formato epistolar, no qual o jovem se dirige a todo momento ao pai usando o pronome “você”:

Às vezes você fazia um pensamento e morava nele. Afastava-se. Construía uma casa assim. Longínqua. Dentro de si. Era esse o seu modo de lidar com as coisas. Hoje, prefiro pensar que você partiu para regressar a mim. Eu não queria apenas a sua ausência como legado. Eu queria um tipo de presença, ainda que dolorida e triste. E apesar de tudo, nesta casa, neste apartamento, você sempre será um corpo que não vai parar de morrer. (Tenório, 2020, p. 13)

É interessante notar que aqui a escrevivência se manifesta por conta do manuseio com pronome “você”, capaz de convocar outros sujeitos negros para além da história do pai de Pedro. Ou seja, o “você” pode ser assumido por muitas posições: o próprio pai, mas também o leitor (branco e negro). As situações de racismo, os relacionamentos românticos e as experiências de valorização da negritude são de Henrique, mas também ecoam nas vivências de outros sujeitos afro-brasileiros e podemos visualizá-las em outras obras de escrevivência. Um exemplo disso é o trecho abaixo. Ele se relaciona com outras narrativas escrevíveis que denunciam a violência policial contra a população afro-descendente:

O dia estava nublado, e de repente, uma chuva fina começou e, para não se molhar, você começou a correr. Foi nesse momento que você escutou um ei-ei-para. E, ao olhar para trás, você viu um policial apontando uma arma para você. Você então parou e pôs as mãos na cabeça, mesmo que ninguém tivesse te pedido isso, mas é que você já tinha experiência em abordagens. Já conhecia as condutas. Outro policial se

aproximou, também de arma em punho. Eram seis horas da tarde de uma segunda-feira, e apesar da chuva fina o parque estava cheio. Todos te olhavam, alguns até te reconheciam por te verem ali com frequência e se cutucaram como que dizendo que já desconfiavam de você por algum motivo. Os policiais continuavam apontando a arma para você. Depois mandaram você colocar a mochila no chão devagar e sem movimentos bruscos. Pelo rádio de um deles você escutou que o suspeito vestia uma jaqueta preta mas não era negro. [...] Nesse momento, você deu uma boa olhada à sua volta e percebeu que havia outros homens de jaqueta preta. (Tenório, 2020, 152)

No romance de Geovani Martins, *Via Ápia* (2022), os personagens comentam sobre as abordagens policiais violentas a que foram submetidos, de forma similar às experiências de Henrique. Nele, o pacto escrivencial é estabelecido por meio do narrador que não se mostra distanciado do discurso dos personagens, o que sugere uma aproximação entre ele, autor e leitor na vivência com o que parece ser o personagem principal do romance: a favela da Rocinha. Além disso, como discutimos na seção anterior, faz uso da escrivência ao trazer a vivência dos sujeitos negros que moram em favelas e transitam entre sonhos, desejos, medos, violência e esperança de um mundo melhor:

-Visão. Eles também me para direto. Mas essa última vez que foi foda. Eu descí ali no Venâncio pra pegar um varejo, né, tranquilão, isso era umas nove e pouca ainda, bato de cara com o Choque. Eu tentei fingir que nem vi porra nenhuma, mas o cara já me chamou lá pra falar com eles. Tranquilo. Deveno nada, fui lá mermo. Os cara mandou assim: É teu esse chinelo aqui, porra? E eu vi a Kenner ali no chão. Aí eu: Com todo respeito, meu senhor, eu tô com meu chinelo aqui. E aponte pra minha Havaiana. Aí ele ficou puto: Responde, caralho, é teu ou não é? Aí eu: É isso, meu senhor, o meu chinelo é esse aqui. Pra quê? Filha da puta daquele verme me deu foi uma chinelada no meio da cara. Porra, que ódio maluco. Tu já tomou uma porrada mermo, bem dada, de Kenner? (Martins, 2022, p. 216)

Utilizamos, assim, a relação com Martins para demonstrar como a vivência de Henrique é similar a de outros homens negros que passaram a vida tentando driblar as situações de racismo. Inclusive a do próprio Tenório que assume em entrevistas e palestras, como a que reproduzimos abaixo em um uma aula pública em Princeton, que a ideia do romance surgiu após o autor sofrer mais uma abordagem policial:

Também teve um momento em que fez com que eu começasse a escrever o romance, ou seja, houve um acontecimento que se deu em 2014 quando eu esperava uma carona

para ir trabalhar, e foi quando eu fui abordado por dois policiais. Esses policiais então perguntaram o que é que eu estava fazendo ali. Eu disse que eu estava esperando uma carona para ir poder trabalhar e então eles pediram minha documentação, ligaram para a central, me descreveram como suspeito e viram que eu não tinha nada, me entregaram a documentação, me desejaram bom dia e foram embora. A partir desse episódio, e eu já contabiliza pelo menos mais de doze abordagens policiais aqui em Porto Alegre, eu pensei que eu deveria escrever alguma coisa, porque eu senti uma indignação tão forte naquele momento por não ter reagido, por não ter dito nada, por não ter questionado o porquê de eu estar sendo abordado pela polícia e eu pensei “bom, a forma que eu escolhi pra lutar contra a violência, contra o racismo foi a palavra, então é isso que eu vou fazer, é isso que eu vou utilizar” (Tenório, 2021)

Dessa forma, essa é uma obra de escrevivência em que os elementos biográficos se assemelham aos da vida do autor, como a profissão, a paternidade e o lugar de nascimento, mas, para além disso, o pacto escrevivencial aqui ocorre entre esses elementos e as experiências compartilhadas de negritude entre autor, narrador e leitor.

A primeira parte da obra, chamada *A pele*, é a que inicia essa jornada contra os preconceitos e, ao mesmo tempo, a tomada de consciência racial. Nela, observamos a forma que Tenório dá à obra: parágrafos extensos que tomam o capítulo inteiro e diálogos diferenciados apenas pelo uso do itálico. Essa estrutura parece se alinhar ao próprio exercício de rememorar que Pedro estabelece, pois cenas e momentos da vida do pai lhe atravessam de forma rápida, o que sugere a ânsia de elaborar esse luto.

Henrique passa por situações de racismo desde a infância, mas sem nunca desvelar as razões por trás de tantos momentos de sofrimento. Despreparado para os traumas que vivencia, começa a namorar Juliana, uma moça branca, e ao ser apresentado para a família dela se vê entre a suposta aceitação da branquitude por meio de piadas e comentários racistas. Isso provoca um desconforto que ele ainda não sabe nomear, mas que persiste:

As piadas sobre negros eram contadas sem nenhum pudor. Eles te tornaram cúmplice. No início você ria, porque queria continuar agradando e mostrar que era superior a tudo aquilo, mas, aos poucos, você ia sentindo que não queria mais ouvir certas coisas. E, às vezes, quando se sentia mal com algum comentário, você se afastava. Procurava um canto qualquer onde pudesse se isolar. (Tenório, 2020, p. 31)

É somente quando inicia um cursinho pré-vestibular e conhece o professor Oliveira que toma consciência racial e inicia o processo de descolonização. A partir desse momento, ele sabe

nomear o desconforto que vivencia nos almoços de família da namorada e, conseqüentemente, o relacionamento acaba. Ao ter contato com informações históricas sobre a negritude, os traumas que o racismo produz na mente do sujeito negro e, assim, conseguir dar nome às suas dores, Henrique passa a preservar sua identidade e sua subjetividade:

[...] Na época, você se preparava para prestar vestibular, graças a uma ONG que mantinha um cursinho para pessoas negras numa igreja. Naquele momento, você não sabia bem o que queria fazer. Na verdade, você estava perdido, porque, até ali, a vida não passava de um amontado de obstáculos que você tinha que superar. [...] A vida acontecia e você simplesmente passava por ela. Mas, quando o professor Oliveira contou para sua turma sobre Malcolm X, quando vocês conversaram sobre Martin Luther King, quando pela primeira vez você ouviu a palavra “negritude”, o seu entendimento sobre a vida tomou outra dimensão e você se deu conta de que ser negro era mais grave do que imaginava. (Tenório, 2020, p. 33)

Dessa forma, como discutimos nas seções anteriores, a descolonização da subjetividade está profundamente relacionada com a escrevivência, pois no plano social as obras de escrevivência possibilitam que o sujeito negro reconheça suas experiências, consiga nomeá-las e veja seu corpo fora dos estereótipos que são veiculados há séculos. Para além disso, ele ganha instrumentos contra o racismo, já que no plano temático, como em *O avesso da pele* (2020), os personagens percebem as situações preconceituosas que os rodeiam e tentam a todo custo lutar pelos seus sonhos e contra o sistema que os encarcera.

Pensando nisso, a primeira parte do livro reflete sobre esse lugar que a pele ocupa nas interações sociais de Henrique. Seja na escolinha, no primeiro trabalho ou nos relacionamentos, é ela quem parece ditar o que é e o que não é permitido para ele. No entanto, quando cria uma armadura contra essas vivências, elas já não o pegam mais de surpresa e ele percebe que precisa criar sua percepção sobre si mesmo e não aquela ditada pelo racismo.

A partir desse fio condutor, a segunda parte, nomeada *O avesso*, vai girar em torno da subjetividade e das relações afetivas dos personagens. Pedro inicia essa seção narrando a história de sua mãe, Martha, e como se desenvolveu a relação de seus pais. Aqui vemos como um relacionamento afro-centrado pode ser permeado de dor e sofrimento quando os sujeitos não se curam das feridas que o racismo deixou e não sabem ainda como encontrar ferramentas para se blindarem dessas marcas:

Na sua cabeça o namoro significava abrir mão dos outros para ficar apenas com ela. Então você abriu mão dos seus amigos, colegas e parentes. E você fez isso porque

gostou da ideia de ser tudo que importava na vida dela. Minha mãe também não se importava de abrir mão das outras pessoas. Vocês se transformaram numa ilha. Você aceitou facilmente que o amor não era querer que a outra pessoa fosse feliz, mas que ela se apagasse por você, se anulasse por você. Você aceitou a barganha: ser o centro do mundo de alguém. Aceitou porque, talvez, você nunca tenha tido um afeto tão amplo. Nunca tenha tido alguém que te aceitasse por inteiro como minha mãe aceitou, sem restrições, sem limites. Sua carência o deixava vulnerável, porque até ali sua vida havia sido um desfile de abismos, um grande catálogo de perdas. E agora você tinha, diante de si, um amor, um amor perfeito, que se aproximava de uma vida uterina. (Tenório, 2020, p. 48)

Observamos, então, que o relacionamento de Martha e Henrique foi construído em cima de falta de comunicação clara e das inseguranças que eles acalentavam por conta das experiências de desamor que enfrentaram. Para evitar que isso se repita na geração seguinte, Pedro recebe uma lição importante do pai: que ele saiba preservar o avesso da pele, um lugar onde o racismo não alcança. Henrique faz isso na esperança de que os traumas que habitaram sua existência, não façam morada em seu filho:

É necessário preservar o avesso, você me disse. Preservar aquilo que ninguém vê. Porque não demora muito e a cor da pele atravessa nosso corpo e determina nosso modo de estar no mundo. E por mais que sua vida seja medida pela cor, por mais que suas atitudes e modos de viver estejam sob esse domínio, você, de alguma forma, tem de preservar algo que não se encaixa nisso, entende? Pois entre músculos, órgãos e veias existe um lugar só seu, isolado e único. E é nesse lugar que estão os afetos. E são esses afetos que nos mantêm vivos. (Tenório, 2020, p. 46)

Ainda que em alguns momentos Pedro escreva para o pai que gostaria que ele tivesse brincado mais, se divertido, ao invés de trazer questionamentos e lições tão duras para uma criança, o jovem reconhece que todas elas eram importantes e baseadas em um desejo de proteção.

O mote da terceira parte do romance, chamada *De volta a São Petersburgo*, é a vida do pai pouco antes de morrer. Pedro comenta sobre as dificuldades do trabalho docente e também sobre Elisa, o último amor do seu genitor. Ele se via no limbo tentando retomar a relação com a colega de trabalho e lutando para continuar acreditando no poder da educação. Além disso, Pedro também faz um inventário de algumas abordagens policiais que Henrique sofreu ao longo da vida, pois, apesar de ser um grande sobrevivente delas, a última acaba sendo a que o

mata. Nesse sentido, ela também se encaixa na discussão acerca do momento presente que o personagem vivia:

1.A primeira vez que você recebeu uma abordagem, você recém havia chegado do Rio de Janeiro e nem sabia que se tratava de um paredão. Você tinha treze anos e estava jogando futebol numa praça com seus amigos da escola: o Caminhão, o Juca, o Sadi, o Nego Tinho, o Michael Jackson e o Pão com Ki-Suco.[...] Um dia, no meio do jogo, uma viatura da polícia parou ao lado do campo. A princípio, vocês não ligaram, porque vocês não acharam que a coisa era com vocês, no entanto um dos policiais que saíram a viatura entrou na quadra, mandando a porra da bola parar. Depois gritou para todo mundo sentar no chão. Vocês se olharam. Vocês já sabiam o que vinha pela frente. (Tenório, 2020, p. 143)

É importante destacar que *Crime e Castigo* (2019), romance de Fiódor Dostoiévski, ganha destaque na obra e isso se reflete no título do terceiro capítulo. Henrique conhece o romance através do professor Oliveira e mergulha na história de Raskólnikov. Tanto que em uma dessas abordagens policiais, vemos como a literatura o distrai momentaneamente de enfrentar a dura realidade, uma vez que ele estava mergulhando em São Petersburgo quando uma blitz parou o ônibus utilizado por ele (“Mas você custou a entender, porque sua cabeça estava lá em São Petersburgo” (Tenório, 2020, p. 148) e voltou ao romance quando foi liberado (“O ônibus partiu e você voltou para São Petersburgo” (Tenório, 2020, p. 149).

O romance de Dostoiévski retorna na quarta parte, *A barca*. Nela, Henrique volta a se sentir empolgado com a sala de aula após ter sucesso em chamar a atenção dos alunos para o conteúdo ministrado. Ao escutar os diálogos dos alunos, percebe o interesse deles por histórias de crime, já que residem em bairros violentos. Assim, apresenta trechos de *Crime e Castigo* (2019) e consegue despertar a atenção dos alunos. Quando um deles o procura no final da aula para conversar sobre a obra, o personagem se sente retornando a São Petersburgo, uma metáfora que aproxima realidades tão distantes:

Vocês passaram a conversar sobre a história enquanto você arrumava as coisas. Na saída, vocês foram a pé em direção à parada de ônibus. Se alguém perguntasse, você poderia dizer que estavam indo para São Petersburgo. (Tenório, 2020, p. 169)

A branquitude, como postulado nas características da escrevivência, não aparece como centro da narrativa, mas como aquele que ocupa o espaço de poder e se recusa a pensar seu lugar na sociedade na maior parte das vezes. Em *A barca* não são narrados apenas os momentos

de renovação de Henrique, pois o título faz referência às viaturas policiais que realizam escoltas, conhecidas também como barcas. Nesse contexto, pela primeira vez o sujeito branco ganha espaço dentro da narrativa e ele é um policial que, após a morte de um colega de trabalho, parece assombrado pela possibilidade de uma invasão de homens negros em sua casa. Portanto, o romance apresenta como os membros da segurança pública estão inseridos em corporações racistas que determinam que os afro-brasileiros são o inimigo número um:

Enquanto circulam pela vila, Matos comenta: *que merda isso, caralho. A gente ficar aqui procurando o filho da puta que matou o Maicon. Uma coisa que não dá pra entender, os caras que mais estão na cadeia são os pretos, a gente vai lá e vê que são a maioria. Ai vêm essas porras de direitos humanos para nos quebrar. Essa gente não sabe o que a gente passa. Já se foram três semanas e ainda não achamos o cara.* (Tenório, 2020, p. 175)

Dessa forma, a morte de Henrique acaba sendo resultado de uma violência histórica contra os sujeitos negros. No personagem se reproduz o que Hartman (2020) chama de “sobrevida da propriedade”, ou seja, as atrocidades cometidas contra os escravizados se atualizam no presente por meio do genocídio da população negra. Um ciclo que se repete e impede que a liberdade seja efetivamente conquistada.

A ideia de circularidade temporal se faz presente junto com elementos de religiões de matriz africana. Pedro refaz os passos do pai, da mãe e os seus próprios, após chegar na casa de Henrique e observar os objetos que pertenciam a ele. O jovem passeia pela infância até a morte do pai, ainda que de maneira não-linear, gesto narrativo que se assemelha muito à própria memória, fragmentada e cheia de lacunas. E através desse percurso, retorna para o ponto inicial nas últimas páginas do livro, ele sozinho e recolhendo o Ogum do pai:

Ao caminhar por Porto Alegre, você se sentia sem lugar. Porque, toda vez que você saía para caminhar, tinha a impressão de estar invadindo um espaço. Bastava dar uma olhada em volta para perceber que você não podia pertencer àquilo, mas acontece que você insistiu. Permaneceu. Porto Alegre era um lugar que você construiu fora de si. Você nunca esteve dentro dela. E agora caminho por essas mesmas ruas, tenho Ogum em minhas mãos, e ainda me sinto perdido, mas a palavra continua não sendo essa. Vou em frente, na direção do Guaíba. Tenho Ogum em minhas mãos porque agora é minha vez. (Tenório, 2020, p. 187)

Aqui a circularidade se manifesta tanto pela própria construção narrativa em que Pedro inicia e termina a história através da relação com os objetos paternos, como também pela vivência que irá experienciar. Como um homem negro, assim como seu pai foi um dia, precisará driblar as violências da sociedade e lutar para sobreviver ao terror que é o racismo.

Nessa seção buscamos apresentar como o romance *O avesso da pele* (2020) pode ser analisado através das lentes da escrevivência uma vez que ele apresenta características basilares do termo como o pacto escrevivencial, a reconstrução da subjetividade negra, a ancestralidade, a circularidade temporal e as vivências do sujeito negro em primeiro plano por meio de uma construção textual que convoca o leitor a todo momento.

CONCLUSÃO

Ao longo da dissertação buscamos dar um panorama amplo das questões que permeiam os termos autoficção e escrevivência, além de tensionar seus lugares no campo literário e apresentar uma gama de obras que fazem uso dos artifícios próprios do espaço biográfico no qual surgem ambos os termos. Privilegiamos para cada um deles uma análise mais detida de uma obra. No caso da autoficção, consideramos a narrativa *A chave de casa* (2007), de Tatiana Salem Levy; para comentarmos mais detalhadamente a escrevivência, escolhemos *O avesso da pele* (2020), de Jeferson Tenório.

Nosso esforço concentrou-se na reflexão sobre os termos enquanto práticas que fazem parte de um contexto mais amplo de transformações da cultura. Ambos estão inseridos no espaço biográfico (Arfuch, 2010) e reconfiguram noções como subjetividade e identidade, questões pertinentes à contemporaneidade. Assim, as narrativas que exploram a experiência autobiográfica do autor emergem em um contexto de rejeição à presença do autor e de desconfiança em relação à produção autobiográfica, como argumentamos no capítulo 1.

O surgimento dos termos reelabora, portanto, pactos de leitura. Dessa forma, tanto o pacto ambíguo (Alberca, 2010), da autoficção, quanto o pacto escrevivencial (Oliveira, 2018), parecem beber nas fontes de Lejeune, que elaborou inicialmente a noção de pacto autobiográfico (2008).

Nesse contexto, o retorno do autor e a utilização da experiência autobiográfica explora as lacunas na compreensão de uma subjetividade fragmentada que deseja desrecalcar silenciamentos. Desse modo, a escrevivência torna possível que o sujeito negro compartilhe experiências, evocando também uma primeira pessoa plural.

Os dois conceitos que investigamos neste trabalho são tratados com desconfiança por parte da crítica. Como mostramos no capítulo 2, isso ocorre com a autoficção pela multiplicidade de maneiras pelas quais os teóricos se aproximam do termo, a controvérsia sobre sua definição, a condenação do termo por sua identificação ao narcisismo e a discussão sobre se a homonímia entre autor, narrador e personagem é fundamental ou não.

Já a escrevivência sofre com certa crítica que tende a reduzir sua análise ao plano temático das obras, comentando principalmente a defesa da negritude e o combate ao racismo, desconsiderando o trabalho de elaboração narrativa.

Mas também é possível pensar que muitos críticos recebem de modo reativo a aproximação entre os dois conceitos, como este trabalho tentou fazer. Nesse sentido, como

afirmamos no capítulo 1, nosso objetivo não é valorizar apenas a nomenclatura, os termos por eles mesmos, mas refletir sobre os problemas colocados pelo seu surgimento.

Talvez o principal motivo da oposição entre os termos seja a condição política da literatura hoje. A pecha de narcísica colada à autoficção impede que pensemos essas obras e seu caráter de diálogo com os impasses que experimentamos no século XXI. Já a escrevivência é associada automaticamente a um forte investimento político de recuperação das vozes silenciadas.

No entanto, tentamos argumentar que a autoficção pode possuir um caráter político em obras como as de Annie Ernaux. Tomando como exemplo *Os Anos (2019)*, a narradora consegue elaborar a partir da sua experiência as vivências das mulheres no século XX, a realidade francesa no pós-guerra e o impacto da sociedade de consumo, por exemplo:

Sentadas no chão, debaixo de um pôster com os dizeres *Uma mulher sem homens é um peixe sem bicicleta*, esquadriávamos nossas vidas, acordando do torpor conjugal, e sentíamos que era possível largar marido e filhos, nos desligar de tudo, e escrever coisas cruas. Ao chegar em casa, a determinação esfriava e nos sentíamos culpadas. Já não estava mais tão claro como fazer para nos libertar - e nem víamos motivos para isso. Cada uma se convencia de que o marido não era machista e ficava hesitando entre os discursos [...] De todo modo, pela primeira vez encaramos nossa vida como uma caminhada na direção da liberdade. Isso mudava muito. Havia um sentimento feminino prestes a desaparecer, o da inferioridade natural. (Ernaux, 2019, p. 104)

Com isso, o elemento político aparece como transversal, à margem na narrativa, mas está ali. Isso demonstra que sim, existem narrativas autoficcionalis que são narcísicas, a partir do que o senso comum define, ou até mesmo que funcionam como ferramentas de vingança, mas que também há a possibilidade de elaborar questões contemporâneas como a relação da maternidade com o feminismo, a discussão sobre o machismo, a desigualdade social ou a orientação sexual a partir da exploração da experiência pessoal do autor, que pode também expressar uma postura política.

Na escrevivência, contudo, essa postura política não aparece nas bordas, mas é um elemento estruturador do termo e das narrativas que podem ser associadas a ele. Uma vez que ele intenta elaborar a subjetividade do sujeito negro fora das narrativas colonizadoras, promover a autodefinição (hooks, 2019), sabotar o discurso oficial (Cortês, 2018) e a descolonização do

pensamento (Kilomba, 2019), sua relação com as questões de negritude, o racismo e a luta social são partes intrínsecas da tessitura textual.

Ainda durante nossa discussão mostramos que, após sua criação, a autoficção ganhou contornos distintos do que pensava seu criador e se espalhou para diversos países, sendo hoje um termo usado para múltiplas práticas. Aqui buscamos fazer o mesmo com a escrevivência apresentando que hoje o termo pode ultrapassar as fronteiras brasileiras e ser ampliada para obras de escritores que também elaboram esteticamente as vivências dos sujeitos negros, como Yaa Gyasi, em *O caminho de casa* (2017), e Teresa Cárdenas, em *Cartas para minha mãe* (2010). Assim como buscamos também demonstrar que o neologismo pode ser ampliado para diversas áreas do conhecimento, pois apesar de ter sido fundado por Evaristo (2020a) na imagem da Mãe Preta, tendo assim como foco principal a voz das mulheres negras, pode ser pensado também nas narrativas de homens negros como Geovani Martins e Jeferson Tenório, por exemplo.

Dessa forma, buscamos estabelecer essas aproximações e distanciamentos ao longo da nossa discussão, mas os questionamentos não se esgotam aqui. Como classificar uma obra como *Os Amantes* (2019), de Amitava Kumar? O elemento político está presente, há uma escrita em primeira pessoa que aproxima autor e narrador, mas o personagem é um jovem indiano. É autoficção, escrevivência ou outra coisa? E *O parque das irmãs magníficas* (2021), de Camila Sosa Villada? Há uma personagem que possui o nome da autora, a narrativa é em primeira pessoa, mas apresenta a vivência da comunidade travesti. Não existiria aqui um contrato de leitura que tensiona o coletivo, como acontece na escrevivência? Não seria possível pensar então que a reflexão não se esgota no sujeito negro, mas pode ser ampliada para outras experiências à margem?

Apresentamos essas obras para demonstrar como o espaço das escritas de si e de nós, como pontua Evaristo, é amplo e diverso, assim como as práticas literárias que fazem parte do espaço biográfico. Sendo assim, nossa investigação não busca encerrar esse debate, mas tensionar essas estratégias de enunciação que surgem em um contexto de cultura midiática, em que o desejo de se expressar gera lutas políticas e defende o direito à autodefinição.

REFERÊNCIAS

ALBERCA, Manuel. De la autoficción a la antificción. Una reflexión sobre la autobiografía española actual. In: CASAS, Ana (org.). **El yo fabulado : nuevas aproximaciones críticas a la autoficción**. Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert, 2014; p.149-166.

ALBUQUERQUE, Fabiane. **Cartas a um home negro que amei**. Rio de Janeiro: Editora Malê. 2022.

ALENCAR, José. **Iracema**. São Paulo: Editora Principis. 2022.

ALENCAR, José . **O demônio familiar: comédia em 4 atos**. Campinas: Editora UNICAMP, 2003.

ALENCAR, José. **O guarani**. São Paulo: Editora Principis. 2020.

ALMEIDA, Djaimilia Pereira. **Esse cabelo**. São Paulo: Todavia, 2022a.

ALMEIDA, Djaimilia. **O que é ser uma mulher negra hoje, de acordo comigo - Ensaios**. São Paulo: Todavia. 2022b.

ALMEIDA, Rayana Alves de. **Quarto de Despejo e Cartas a Mi Mamá: escrituras de mulheres negras na Literatura Latino-Americana**. 2018. 144 p. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada) - Universidade Federal da Integração Latino- Americana (Unila), Foz do Iguaçu, 2018.

ARFUCH, Leonor. Antibiografias? Tradução de Dênia Sad Silveira. In: SOUZA, Eneida Maria de; TOLENTINO, Eliana da C.; MARTINS, Anderson B. (Org.). **O futuro do presente: arquivo, gênero e discurso**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p.13-27.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2010.

AUGUSTO, Jorge. **Contemporaneidades periféricas: primeiras anotações para alguns estudos de caso**. Editora Segundo Selo: Salvador, 2018.

BUARQUE, Chico. **O irmão alemão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

BULHÕES-CARVALHO, Ana Maria. Jogos, máscaras e olhares. A constituição do narrador em Silviano Santiago. O caso de *Em liberdade*. In: CHAVES, Vania Pinheiro (Org.). **Literatura Brasileira sem fronteiras**. Publicação comemorativa da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Lisboa: CLEPUL, 2011.

CÁRDENAS, Teresa. **Cartas para minha mãe**. Rio de Janeiro: Pallas. 2010.

CARRIZO, Valquíria Leal. **A chave de casa: um romance entre a teoria e a ficção**. 2014. 110 f. Dissertação (Mestrado em Letras)-Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2014

CARVALHO, Bernardo. **Nove noites**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CARVALHO, Rosângela Boyd. O negro na literatura brasileira: a necessidade de um novo paradigma de crítica social e literária. **Portal Geledés**. 14 ago. 2012. Disponível: <https://www.geledes.org.br/o-negro-na-literatura-brasileira-a-necessidade-de-um-novo-paradigma-de-critica-social-e-literaria/> . Acesso em: 04 nov. 2023.

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

COLONNA, Vincent. Tipologia da autoficção. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). **Ensaios sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 39-66.

CÔRTEZ, Cristiane. Diálogos sobre escrivência e silêncio. In: DUARTE, Constância Lima; CÔRTEZ, Cristiane; PEREIRA, Maria do Rosário A. (Org). **Escrivências: Identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo**. Belo Horizonte: Editora Idea, 2018, p. 51-60.

CRUZ, Eliana Alves. **Solitária**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea - um território contestado**. Vinhedo: Editora Horizonte; Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2012.

DOUBROVSKY, Serge. O último eu. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). **Ensaaios sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 111-125.

ERNAUX, Annie. **Os anos**. São Paulo: Editora Fósforo, 2021.

ERNAUX, Annie. **O lugar**. São Paulo: Editora Fósforo, 2021.

EVARISTO, Bernardine. **Garota, mulher, outras**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020a.

EVARISTO, Bernardine. 'Trump é a última pessoa que leria meu livro', diz Bernardine Evaristo, atração da Flip Virtual. Entrevista concedida a Bolívar Torres. **O Globo**, 30 nov. 2020b. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/trump-a-ultima-pessoa-que-leria-meu-livro-diz-bernardine-evaristo-atracaao-da-flip-virtual-24771987> . Acesso em: 10 nov. 2023.

EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (Org.). **Escrevivência: a escrita de nós - Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo**. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020a, p. 26-46.

EVARISTO, Conceição. **Becos da memória**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2013.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento da minha escrita. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (Org.). **Escrevivência: a escrita de nós - Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo**. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020b , p. 48-54.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. **Scripta**, Minas Gerais, v.13, n. 25, p. 17-31, 2009 Disponível em: <https://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/4365> . Acesso em: 24 out. 2023.

EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água**. Rio de Janeiro: Pallas, 2016.

FAEDRICH, Anna. **Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea**. 2014. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura)- Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

FELISBERTO, Fernanda. Escrivivência como rota de escrita acadêmica. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (Org.). **Escrivivência: a escrita de nós - Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo**. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020c , p. 164-180.

FERRO, Tiago. **O pai da menina morta**. São Paulo: Todavia, 2018.

FERRO, Tiago. Os limites na literatura contemporânea. Entrevista concedida a Marcos Roman. **Folha de Londrina**, 24 de set. de 2019.

FIGUEIREDO, Eurídice. Régine Robin: autoficção, bioficção e ciberficção. **IPOTESI-Revista de estudos literários**, v.11, n.2, p-21-30, 29 dez. 2007. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/19340> . Acesso em: 28 set. 2023.

FIGUEIREDO, Eurídice. Roland Barthes - da morte do autor ao seu retorno. **Revista Criação & Crítica**, São Paulo, n. 12, p. 182-194, jun. 2014. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/73514> . Acesso em: 05 dez. 2023.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Escrivivência: sentidos em construção. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (Org.). **Escrivivência: a escrita de nós - Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo**. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020, p. 58-73.

FUKS, Julián. **A ocupação**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

GASPARINI, Philippe. Autoficção é o nome de quê? . In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 181-221.

GOES, Priscila. **Quarto de despejo: Autoficção e o mito do escritor**. 2018.

GUIMARÃES, Bernardo. **A escrava Isaura**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.

GYASI, Yaa. **O caminho de casa**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2017.

HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. **Revista Eco-pós**, v.23, n.3, p. 12-33, 2020. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27640 . Acesso em: 16 set. 2023.

HETI, Sheila. **Maternidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019a.

HETI, Sheila. Sheila Heti: “Parem de perguntar às mulheres que não têm filhos porque elas não têm”. Entrevista concedida a Adrián Cordellat. **El País**, 04 de maio, 2019b.

HIDALGO, Luciana et al. Leia enquete sobre a literatura brasileira contemporânea. Entrevistas concedidas ao jornal Folha de São Paulo. **Folha de São Paulo**, 23 fev. de 2014b. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/02/1416062-leia-enquete-sobre-a-literatura-brasileira-contemporanea.shtml?cmpid=menutopo> . Acesso em: 30 out. 2023.

hooks, bell. **Olhares negros: Raça e representação**. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

JEANNELLE, Jean-Louis. A quantas anda a reflexão sobre a autoficção. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 127-162.

JESUS, Carolina Maria. **Quarto de despejo - Diário de uma favelada**. São Paulo: Ática. 2019.

JESUS, Carolina Maria. **O diário de Bitita**. São Paulo: SESI-SP. 2014.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escrita do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica** . Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

KUMAR, Amitava. **Os amantes**. São Paulo: Todavia, 2019.

LAUB, Michel. **Diário da queda**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LECARME, Jacques. Autoficção: um mau gênero. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 67-110.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes (org.). Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LEVY, Tatiana Salem. **A chave de casa**. Rio de Janeiro: Record, 2007a.

LEVY, Tatiana Salem. **A Chave de Casa: Experimentos com a herança familiar e literária**. 2007. 210 f. Tese (Doutorado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007b.

LEVY, Tatiana Salem. **Vista Chinesa**. São Paulo: Todavia, 2021.

LIMA, Costa. et al. Leia enquete sobre a literatura brasileira contemporânea. Entrevistas concedidas ao jornal Folha de São Paulo. **Folha de São Paulo**. 23 de fev. de 2014.

LIMA, Norma Sueli Rosa. *Esse cabelo em Luanda, Lisboa, Paraíso*: Djaimilia Pereira de Almeida e a experiência do desenraizamento na tentativa de integração. **Convergência Lusíada**, Rio de Janeiro, v.31, n.43, p.12-24, jan./jun. 2020. Disponível em: <https://www.convergencialusiada.com.br/rcl/article/view/375> . Acesso em: 20 out. 2023.

LÍSIAS, Ricardo. **Diário da Cadeia**. Rio de Janeiro: Record, 2017.

LÍSIAS, Ricardo. **Divórcio**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2013.

LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. Trad. Flavia Cera. **Sopro 20**. Desterro, n. 20, p.1-4, jan. 2010. Disponível em: <https://www.culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf> . Acesso em: 12 dez. 2023.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

MARTINS, Geovani. **Via Ápia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

MIRANDA, Fernanda R. “Diário de Bitita” ou “Um Brasil para os brasileiros”: Pós-abolição e narrativa em Carolina Maria de Jesus. **Revista Athena**, v. 17, n.2, p. 26-42. 2019.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim. **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

OLIVEIRA, Luiz Henrique Silva. O romance afro-brasileiro de corte autoficcional: “Escrevivências” em Becos da Memória. In: DUARTE, Constância Lima; CÔRTEZ, Cristiane; PEREIRA, Maria do Rosário A. (Org). **Escrevivências: Identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo**. Belo Horizonte: Editora Idea, 2018, p. 71-81.

OLIVEIRA, Robenylson de; VOLKER, Camila Bylaardt. Tensões entre biografia e ficção: As escrevivências de Lima Barreto em Recordações do Escrivão Isaías Caminha. **Revista de Letras- Juçara**, v.6, n.1, p. 599-640, 2022. Disponível em: <https://ppg.revistas.uema.br/index.php/jucara/article/view/2787> . Acesso em: 23 de out. 2023.

PÉCORA, Alcir. Crítica: Armadilhas na trama tornam livro de Chico uma autoficção insossa. **Folha de São Paulo**, 17 nov. 2014a. Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/11/1548265-critica-armadilhas-na-trama-tornam-livro-de-chico-uma-autoficcao-insossa.shtml> . Acesso em: 30 out. 2023.

PÉCORA, Alcir et al. Leia enquete sobre a literatura brasileira contemporânea. Entrevistas concedidas ao jornal Folha de São Paulo. **Folha de São Paulo**, 23 fev. de 2014b. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/02/1416062-leia-enquete-sobre-a-literatura-brasileira-contemporanea.shtml?cmpid=menutopo> . Acesso em: 30 out. 2023.

PEDROSA, Celia et. al. (Org.). **Indiccionario do contemporâneo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018

RANKINE, Claudia. **Só nós: Uma conversa americana**. São Paulo: Todavia, 2021.

RISO, Ricardo. É hora de ouvir os atabaques de dois poetas sem equívocos : Éle Semog e José Carlos Limeira. **Literafro**, 2021.

SAAVEDRA, Carola. **Com armas sonolentas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SANTIAGO, Silviano. **O falso mentiroso**. São Paulo: Rocco, 2004.

SANTOS, Bruno Soares. **Autoficção e contemporaneidade: Lendo Divórcio, de Ricardo Lísias**. 2017. 57p. Monografia- Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

SARLO, Beatriz. **Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SILVA, Alen das Neves. **Recolher-se: o encontro com sua essência estruturante em O avesso da pele, de Jeferson Tenório**. Literafro: portal da literatura afro-brasileira. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2020.

SILVA, Assunção de Maria Sousa. **EscreVivência: itinerário de vidas e palavras**. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (Org.). **Escrevivência: a escrita de nós - Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo**. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020, p. 114-133.

SILVA, Bianca Pereira da. **Desmembramento e cura em The Bluest Eye**. Revista Problemata. v. 11, n.2, p. 81-93, 22 jul. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/problemata/article/view/53731> . Acesso: 10 nov. 2023.

SOUZA, Eneida. Maria. **Autoficção e sobrevivência. La palabra**, Tunja, n. 30, p. 107-114, jan./jun. 2017. Disponível em: http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S0121-85302017000100107&script=sci_arttext&tlng=pt . Acesso em: 20 out. 2023.

SOUZA, Livia Maria Natália. **Intelectuais escrevintes: enegrecendo os estudos literários**. In:

DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (orgs.). **Escrevivência: a escrita de nós: Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo**. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. p. 206-224.

TENÓRIO, Jeferson. Aula pública em Princeton. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CqW5zuK4U2w&t=1519s> . Acesso em: 20 out. 2023.

TENÓRIO, Jeferson. **Estela sem Deus**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022a.

TENÓRIO, Jeferson. **O avesso da pele**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

TENÓRIO, Jeferson. **O beijo na parede**. Rio Grande do Sul: Editora Sulina. 2013.

TENÓRIO, Jeferson. Uma entidade que fabrica as próprias armas. Entrevista concedida a Luiz Felipe Cunha. **Cândido**, Curitiba, 28 jan. 2022b. Disponível em: <https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Noticia/ENTREVISTA-Jeferson-Tenorio> . Acesso em: 27 out. 2023.

VILLADA, Camila Sosa. **O Parque das Irmãs Magníficas**. São Paulo: Tusquets, 2021