

Revista de Literatura,
História e Memória



Dossiê:

Autoficção: da memória à ficção

ISSN 1983-1498

v. 18 – n. 31 – 2022

UNIOESTE/CASCABEL - p. 158-170

APROXIMAÇÕES TEÓRICO-CRÍTICAS ENTRE O PÓS-MODERNO E A AUTOFICÇÃO EM *A CHAVE DE CASA*, DE TATIANA SALEM LEVY

Theoretical-critical approaches between the post-modern
and autofiction in *A Chave de Casa*, by Tatiana Salem
Levy

João Alexandre Alves dos Santos¹
Leoné Astride Barzotto²

RESUMO: Este artigo busca respaldo nas considerações de Fredric Jameson (1993) e Gisèle M. Fernandes (2010) acerca da pós-modernidade. O levantamento intenta mostrar como o projeto autoficcional dialoga terminantemente com esta arte contemporânea. Para tal, entende-se a autoficção – popularizada enquanto aparato estético a partir sobretudo da década de 1970,

quando se tornou interesse particular do estudo crítico – segundo a avaliação de Jacques Lecarme a datar de 1993 (aqui utilizada na versão de 2014). Tal aproximação tem como objeto de análise o romance *A Chave de Casa* (2007), de Tatiana Salem Levy. As conclusões apontam para um diálogo produtivo entre os dois conceitos, que indicam atuar de maneira coordenada em prol de efeitos estéticos, senão similares, ao menos complementares.

PALAVRAS-CHAVE: Pós-modernismo; Autoficção; Tatiana Salem Levy.

ABSTRACT: This article, seeking support in the considerations that Fredric Jameson (1993) and Gisèle M. Fernandes (2010) raise about post-modernity, intends to show how the autofictional project dialogues strictly with this contemporary art. To this end, autofiction – popularized as an aesthetic apparatus mainly from the 1970s onwards, when it became a particular interest of critical studies – is understood according to the assessment of Jacques Lecarme dated from 1993 (here used in 2014 version). This approach has as its object of analysis the novel *A Chave de Casa* (2007), by Tatiana Salem Levy. The conclusions point to a productive dialogue between the two concepts, which indicate acting in a coordinated manner towards aesthetic effects, if not similar, at least complementary.

KEYWORDS: Post-modernism; Autofiction; Tatiana Salem Levy.

Qualquer menção que se faça à literatura contemporânea, como se sabe, deve considerar inevitavelmente seu caráter plural e transgressor, que busca romper com determinados paradigmas consagrados por grande parte das literaturas. Esse empenho se estende a tal ponto que se torna inviável elencar analítica e teoricamente aspectos relativamente fixos que ousem contemplá-la por completo. São acertos estes que parecem confirmar a ideia de que talvez a principal característica da produção pós-moderna seja de fato a diferença. Para Fredric Jameson

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). Bolsista CAPES. Email: joaoalexandre.as@outlook.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1736318593696216>.

² Professora Doutora do curso de Letras da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). Doutora em Letras pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Membro do GT da ANPOLL: Relações Literárias Interamericanas. Bolsista produtividade CNPq – PQ 2. Email: leoneastridebarzotto@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0014473244302699>.

(1993), um importante período transicional da arte data da década de 1960, a partir da qual as obras artísticas têm sido marcadas pela já debatida ausência de critérios rígidos e homogeneizantes. E o que se dá em termos de produção artística opera necessariamente o posicionamento epistemológico da crítica, a qual, a fim de dar conta de explicar – ou ao menos produzir mais questões sobre – as inovações estéticas da vasta produção do século XXI, deve investir esforços analíticos que busquem, por exemplo e sobretudo, romper com abordagens unilaterais, hibridizando teorias e métodos de modo a apreciar os objetos de estudo num patamar que estaria mais próximo à apreensão de sua totalidade.

Dentro dessas pré-disposições, no que tange às obras pós-modernas – as quais engendram um dos períodos mais multifacetados da arte, e não apenas a literária –, cabe à crítica averiguar em que sentido a busca por estilo próprio, típica do modernismo novecentista, cedeu espaço para exercícios experimentais sobretudo no aludido âmbito estético, mas também no temático, sem essencialmente buscar-se uma constância estilística.

Nessas condições, em *A Chave de Casa*, romance inaugural de Tatiana Salem Levy publicado em 2007, tal experimento pulsa nos traços autoficcionais; na fragmentação e sobreposição narrativas; na turbidez da realidade diegética, que aproxima o leitor a um estado onírico dos acontecimentos; na volta ao passado e no resgate da tradição familiar e, dentre outros pormenores, na quase completa deflagração do estatuto de verdade, cujo efeito proeminente é o questionamento da realidade (desta vez, extradiegética), um dos propósitos almejados pela literatura pós-moderna.

Este artigo destacará certas roupagens estéticas do romance de Levy cuja assimilação parece ser favorecida pelo prisma da autoficção, particularmente recorrente na pós-modernidade, entendida aquela em consonância com as constatações de Jacques Lecarme (2014). Orientamo-nos no interesse de averiguar a maneira pela qual esse recurso se impõe como uma estratégia para provocar alguns dos efeitos tipicamente pós-modernos, dentre os quais, na obra em questão, destacamos 1) a obsessão pelo passado, 2) a fragmentação do sujeito contemporâneo e 3) o questionamento dos limites entre realidade e ficção³. De antemão, vale esclarecer que o primeiro e o terceiro efeitos estão relacionados mais diretamente à autoficcionalidade da narrativa do que o segundo, que parece estar assentado mais no (des)ordenamento dos capítulos e no estilo discursivo fracionado da narradora – estratégias já conhecidas no domínio da pós-modernidade.

A fim de esclarecimento, é valorosa a ponderação de que, além das reflexões de Fredric

³ Dentre outros autores que teorizam tais aspectos – inclusive Jameson (1993), utilizado nesta análise –, chamamos atenção ao trabalho de Helena Kaufman (1991) intitulado “A metaficção historiográfica de José Saramago”.

Jameson (1993), no artigo intitulado “O pós-modernismo e a sociedade de consumo”, o entendimento sobre literatura pós-moderna que norteou este estudo decorre das avaliações de Gisèle Manganelli Fernandes, no capítulo “Pós-moderno”, de 2010. Ambos os autores se conjuram numa mesma orientação teórica acerca da arte contemporânea.

Serão precisas também ponderações preliminares quanto às características gerais do objeto de estudo. A narradora autodiegética de *A Chave de Casa* nos inclui numa mistura de camadas narrativas, das quais desponta a busca pela antiga casa de seu avô, cuja chave, que não despropositadamente nomeia a obra, foi-lhe dada junto da missão de encontrar a referida construção na Turquia. O enredo, fragmentado em razão da supracitada (des)organização dos capítulos, que são curtos, conta com a sobreposição de acontecimentos a princípio sem sequência temporal lógica, em que cada capítulo compõe uma parte da diegese relativamente independente da outra: a viagem à terra natal de seus antepassados, numa “missão descabida” (LEVY, 2007, p. 15), onde surgem contatos culturais que forcem aos poucos a reconexão com as tradições familiares; a relação com sua mãe até a progressiva debilitação de sua saúde física, consequência de uma doença que a levou à morte; e o relacionamento amoroso, que de intenso e recíproco se transforma em abusivo e violento.

Procuramos defender que a autoficção está a serviço do pós-moderno. Isso senão na própria concepção de autoficção, pelo menos na feição que adquire neste objeto de estudo.

Partamos de concepções gerais. O romance autoficcional é entendido como um gênero literário (necessário admitir neste momento a presença de algumas ressalvas teóricas quanto a esta terminologia) que se encontra no entremeio do romance – entendido como narrativa puramente de ficção – e da autobiografia, cujo cunho verídico, baseado assumida e verdadeiramente na vida do autor, é dependente por excelência do chamado pacto autobiográfico, o pacto com a verdade. Ele, portanto, vale-se de aspectos biográficos para, num processo de ficcionalização, transpor a realidade, sem manter fidelidade a ela.

Sem nos atermos à produtiva, porém controversa, discussão acerca do caráter envergonhado – para aludir ao termo resgatado por Lecarme (2014) – das autoficções, julgamos necessário chamar atenção à responsabilidade demandada pelas biografias, da qual estariam livres o romance e, logo, ainda que supostamente, o gênero em questão. Apesar das considerações que se seguem e concordando com Jacques Lecarme, não compreendemos a autoficção desta maneira, enquanto autobiografia envergonhada ou ficção fingida, visto que um dos efeitos pretendidos por este recurso é precisamente o da contradição, o da imprecisão provocada pelo vai-e-vem do fictício e do autobiográfico, efeito este que, como procuraremos deixar claro, tende a realçar o teor pós-moderno dessas obras.

Sem que saíamos ainda do terreno das hipóteses, estas – conforme o que defendem alguns críticos contrários ao seu sucesso contemporâneo – encontrariam no fato de se localizarem na interseção dos dois extremos, cujos limites estariam demarcados dentre outras condições pelo referido pacto, esta espécie de obra encontraria neste fato a desculpa adequada e a máscara confortável para ficcionalizar a vida real ou desficcionalizar o romance. E, vale lembrar, fariam isto tudo isso a bel prazer, não se portando, dessa forma, nem como algo nem como outro. Para os críticos que assim pensam, a autoficção seria então um gênero que se aproveita desta lacuna.

Nessas condições, de um lado autores autoficcionais se veriam desligados da responsabilidade que o peso da biografia impõe às informações incorporadas à obra – Genette, a saber, é defensor de tal entendimento. Declarando dizer a verdade, um texto biográfico deve ter singular cautela com a descrição e com o nível de exposição que fornece dos personagens trazidos à diegese, pois eles correspondem (mais ou menos) reconhecida e (sempre) verdadeiramente a pessoas do mundo real – ao menos assim se deve proceder, já que este é o princípio básico propagado pelo pacto biográfico. A autoficção, portanto, gozaria da irresponsabilidade quanto à veracidade em relação aos níveis de composição e exposição dos elementos da narrativa, assim como o romance.

Por outra parte, esses autores estariam relativamente livres também da angustiante liberdade de criação, tão cara aos romancistas. Produto de uma ficcionalização por demais laboriosa, dada a elevadíssima exigência por criatividade, que seria paradoxalmente aprisionadora, os romances – enquanto procedimento dependente, a rigor, de maior autonomia e natureza ímpar de ideias – seriam superiores em relação às autoficções. Isso porque, a princípio, inclusive para fins crítico-analíticos, tudo que compõe um romance é fruto da ficção. Maior capacidade de criação o romance requereria e reivindicaria, necessariamente, para a composição de cenários, personagens e acontecimentos, por exemplo, justamente porque esses elementos narrativos seriam fruto quase exclusivo da invenção, enquanto na autoficção tal necessidade (a da ficcionalização) seria menor, uma vez que encontra embasamento comprovado na realidade extradiegética. Buscaremos elucidar nossa discordância com semelhante concepção, a qual tenta fazer crer que do autor autoficcional é exigido menos labor criativo, reduzindo seu trabalho artístico a uma espécie de cópia mais ou menos ficcionalizada da realidade; isso o deslegitima enquanto literato.

Diante desta errônea e simplista concepção, mesmo que se valham inevitavelmente de fatos e de experiências pessoais para compor numerosos elementos da narrativa, os autores dos romances teriam uma demanda maior de ficcionalização da realidade, não devendo recorrer

apenas à sua experiência como fonte de referências; do contrário, caberia pensar, todos os romances escritos por homens de meia idade, sejam eles professores ou advogados, teriam como protagonista um homem de meia idade encarregado do mesmo ou semelhante ofício, ou todos os romances escritos por brasileiros aqui encontrariam ambientação. No romance, então, sendo este compreendido fundamentalmente como fruto do processo de ficcionalização, tanto menor a capacidade criativa na composição dos elementos diegéticos quanto mais numerosos seriam os resquícios de experiência própria do autor. Não que tais incidências devam ser parâmetro para se fazer juízo do valor estético de uma obra, mas as possibilidades de serem estes entendidos como deslizes criativos imperdoáveis afugentaria recorrentemente romancistas, e não escritores de autoficção. Tais descuidos seriam condenáveis mesmo compreendendo que o “romance, lido no sentido forte, implica na verdade de uma declaração de irresponsabilidade, ou um pacto de não referencialidade, que excluiria a visada autobiográfica” (LECARME, 2014, p. 88-89), fator que eximiria da culpa os escritores do outro gênero.

Hoje entende-se, no entanto, de modo geral, que de fato o romance e a autoficção bebem ambos inevitavelmente da realidade extradiegetica, admitida como fonte de quaisquer construções artísticas, sejam elas mais ou menos preocupadas com a verossimilhança externa. Ainda nesse encaixe, suscitando a polêmica levantada, haveria de se supor que garantir a verossimilhança interna de obras inteiramente ficcionais consiste num desafio a mais, enquanto as autoficcionais a possuiriam, ao menos em tese, de forma praticamente inerente; e se não a possuíssem, seria natural encontrar na própria experiência vivida a justificativa, ou ainda na constante tentativa de turbamento da realidade. Não enxergamos nisso tudo, porém, bons argumentos que invalidariam a autoficção.

A ruptura com o pacto da verdade não surge simplesmente para facilitar a apropriação irresponsável de traços autobiográficos, mas para inovar a sua utilização (em consonância com o pós-moderno, seria uma forma de questionar o estatuto de verdade do mundo). E os argumentos que a comparam ao romance parecem infundados e abstratos demais para que aqui se esforce em contra-argumentá-los: afinal, como seria possível medir o trabalho criativo dos escritores? O que se entende com facilidade, neste prisma, é que as autoficções não estariam alheias às exigências dos outros dois gêneros, apenas que as teria com outras roupagens, já que se trata de um gênero híbrido. Estando no intervalo entre um e outro, entretanto, preserva inescapavelmente em sua natureza propriedades de ambos, o romance e a autobiografia, compondo tão peculiar estilo narrativo. Talvez fosse mais seguro pensar que, em lugar de se eximir das responsabilidades inerentes aos outros gêneros literários, clama-as ambas para si.

Neste acerto parece haver mais justiça.

Adentrando o próximo tópico que nos interessa, e ao encontro dessa discussão, Fernandes (2010) ressalta que o pós-moderno “coloca em questão o conceito tradicional que se tem de arte e de suas relações com o mundo” (p. 367). Desse modo, questionando o próprio estatuto de arte, na esfera do pós-moderno haveria uma espécie de crise, em que “As idéias de um trabalho completo e da existência de certezas acabam, e entramos em um mundo caracterizado pela profusão de fragmentos e incertezas” (FERNANDES, 2010, p. 367). Nada mais condizente com os efeitos buscados pelas autoficções, que, desestabilizando os limites entre a vida e a ficção, rechaçam a certeza de uma arte verdadeiramente ficcional ou verdadeiramente real, dado que encontra lugar nas duas instâncias. As suas considerações flertam com o entendimento de Fredric Jameson, quem levanta questão bastante similar, embora ressalte certa angústia presente no pós-moderno, causada pelo peso da difícil missão de produzir arte num mundo em que de tudo já foi feito e refeito, e tem sido frequentemente parodiado e pastichado. Para ele, no entanto, seria justamente esta missão, compreende-se, a válvula que impulsionaria a arte pós-moderna no sentido de questionar os limites do próprio estatuto artístico, utilizando-se, para isso, variados mecanismos estéticos capazes de procurar – e por vezes encontrar – novas maneiras de expressar-se artisticamente. Para o crítico, entretanto, tal momento estaria muito próximo de uma crise de identidade dos autores contemporâneos, os quais “já não podem inventar novos estilos e mundos” uma vez que “estes *já foram inventados*” (JAMESON, 1993, p. 30, grifos nossos).

Nesse sentido, a literatura pós-modernista estaria – assim como a sociedade pós-moderna – presa a um presente perpétuo, fator justificado tanto por Fernandes como por Jameson pela relação estreita com o modo de vida contemporâneo capitalista, no qual o consumo e a mídia se incumbem de promover o esquecimento do passado, através do excesso de informações cotidianas, que arrefecem tão depressa quanto surgem, e da lógica consumista, da emergência pela mudança contínua. Como a sociedade atual tem se prostrado dentro de um impasse teórico, artístico e estético, restaria precisamente à arte resgatar o passado. Daí a origem da ideia de que a arte pós-moderna estaria continuamente obcecada por ele, revisitando-o regularmente a fim de resgatá-lo e reavaliá-lo. *A Chave de Casa* parece dialogar essencialmente com tais disposições, muito embora o resgate seja mais familiar do que coletivo e ainda que preserve traços deste, sobretudo quanto à cultura tradicional Turca.

O fato de encontrar-se no interstício do romance e da autobiografia, portanto, proporciona certa independência à autoficção, a qual dialoga com a ruptura desejada pelo pós-modernismo e a partir da qual consegue espaço para experimentar novas e distintas brincadeiras

com o interessante jogo real-ficção. Apesar de já ter sido defendida anteriormente com a minúcia adequada, consideramos importante esta reafirmação: tamanha independência não exige a autoficção das responsabilidades autobiográficas ou romanescas, antes as incorpora, quando não as multiplica.

Estabelecendo as condições para alcançar nossos fins, não nos focaremos em uma camada específica, antes buscaremos dar destaque aos traços autoficcionais que prestam auxílio à composição geral da atmosfera pós-moderna do romance.

Esses traços são descortinados logo que se toma conhecimento, ainda que breve e superficialmente, de parte da biografia da escritora: assim como sua narradora protagonista, Levy nasceu em Portugal, onde os pais, brasileiros, haviam se exilado durante o conturbado período da ditadura militar. Descendente de turcos judeus, a família, por ser comunista, teve de buscar refúgio político no outro lado do continente. Diante disso, embora já sejam potencialmente de conhecimento geral, é a partir de todas essas informações pessoais da autora, em congruências tais com a narrativa – algumas das quais se verão adiante –, que se comprovam as bem definidas dimensões autobiográficas do romance, sem que estas, entretanto, garantam a “fidelidade” com os fatos extradieгéticos, como também já foi defendido.

Não nos interessa, dentro disso, saber se de fato uma missão foi dada à Tatiana Levy por seu avô, basta que percebamos a correspondência entre as identidades da autora e da narradora-personagem, bem a respeito do que considera Lecarme, embora isso não costume ser parâmetro completamente confiável, dadas as estratégias aplicadas por alguns autores – muitas delas e deles citados por este teórico em sua publicação de 1993 (2014) – para maquiagem tal correlação direta. Esta maquiagem acontece em partes em *A Chave de Casa*.

No romance, a narradora se esforça em preservar relativamente oculta sua identidade. À certa altura, o máximo que ela entrega é a seguinte consideração, tendo chegado ao hotel em Esmirna, cidade onde deveria encontrar os primos que a levariam à casa de seu avô:

Só depois de vestida é que sento na cama, as costas apoiadas na parede e a lista telefônica no colo. Procuo a letra “s” — apesar de algumas diferenças, o alfabeto turco é quase igual ao nosso — e, os olhos acompanhando o indicador, chego cada vez mais perto do meu próprio sobrenome. [...] Lá está ele, igualzinho ao nome impresso na minha carteira de identidade (LEVY, 2009, p. 114).

Ao que tudo parece indicar, a inicial “S” do sobrenome procurado pela narradora refere-se a Salem. Não apenas esta menção nos faz crer nisso, mas também, além das próprias condições que circundam tanto o nascimento da narradora como o da autora, que equivalem, a

sua descrição, durante breve diálogo com o policial de imigração do aeroporto: “Veja, não pareço turca? Olhe o meu nariz comprido, a minha boca pequena, os meus olhos de azeitona. Sou turca.” (p. 33), ou quando o taxista que a buscou no aeroporto confirma: “of course, você tem mesmo cara de turca, a pele morena, o nariz grande” (p. 40). De todo modo, aparentemente a narradora prefere estar assim, anônima tanto quanto possível, dando aos acontecimentos – cuja verificação com a realidade extradiegética nos permanece dispensável – o peso que a ela parece convir. As semelhanças, no entanto, entre ambas as identidades parecem comprovar a veracidade do triângulo autoficcional mencionado por Lecarme, no qual as identidades do(a) autor(a), narrador(a) e protagonista convergem para si mesmas.

O mesmo autor entende a autoficção como o espaço em que tal liberdade, a do anonimato, é assegurada; o rompimento com o pacto autobiográfico, o pacto com a verdade, é pré-requisito para sua categorização, portanto. Partindo de episódios e dimensões reais de sua vida pessoal, o autor deve ficcionalizá-los, promovendo um “tênuo deslocamento” (LECARME, 2014, p. 69) da realidade biográfica, de modo a “dar ênfase à *invenção* de uma personalidade e de uma existência, isto é, a um tipo de ficcionalização da própria substância da experiência vivida” (op. cit., grifo do autor). Compreendemos esse mecanismo como um fator intimamente favorável à proposta estética pós-moderna, uma vez que, utilizando-se dos aparelhos de ficcionalização da realidade, a extradiegética, desestabiliza-a, incitando o questionamento, por parte do leitor, dos limites entre a diegese e a vida. Assim, este efeito, considerado por Lecarme inconfundivelmente autoficcional, estaria alinhado intimamente às pretensões da literatura contemporânea, servindo a ela numa relação mútua, a partir da qual ambas se retroalimentam.

Isso fica claro no momento em que se considera a fragmentação do sujeito, aspecto que, no romance em questão, participa da proposta pós-moderna e faz parte da composição da narradora autoficcional. Tanto a estética artístico-literária como a organização estrutural desta obra conseguem dar corpo a esse sujeito, sem que se esqueça, no entanto, de que a estrutura narrativa integra, obviamente, a estética. Para fins metodológicos, trataremos de ambas separadamente.

Assim, a representação de uma narradora aprisionada em sua cama e dividida entre a vontade de ação e a prostração diante dos dramas que marcam sua vida – sobretudo a perda da mãe e o romance abusivo ao qual se vê submetida – é expressa também, e diretamente, pela desconjuntura narrativa. Esta é conseguida a partir da sobreposição de camadas dispostas alternadamente em capítulos dedicados a cada uma delas, cuja conexão parece ser muito mais relativa ao papel que desempenham na composição (multipolar) da narradora do que em termos

de encadeamento lógico da diegese (causa e efeito e temporalidade). Esta espécie de conexão é objetivada deliberadamente pelo projeto pós-moderno, que costuma se valer de camadas in(ter)dependentes a fim de ilustrar a ruptura do sujeito contemporâneo. A narradora, deste modo, fragmentada psicologicamente, compõe sua narrativa de maneira também segmentada, de modo que o efeito autoficcional assim como o pós-moderno são alavancados por esse recurso que é estético (quanto à autoficcionalização da narradora) e estrutural (quanto à disposição dos capítulos e das camadas narrativas) simultaneamente.

Esse descompasso narrativo expõe a desordem da própria personagem. Após a morte da mãe, encontra-se enclausurada a seu “casulo pétreo” (LEVY, 2009, p. 11), sentindo-se refém da tradição familiar e da missão que recebeu de seu avô, comparadas ambas a um insistente peso: “Um peso que não é de todo meu, pois já nasci com ele. Como se toda vez em que digo ‘eu’ estivesse dizendo ‘nós’. Nunca falo sozinha, falo sempre na companhia desse sopro que me segue desde o primeiro dia” (op. cit. p. 8). Não apenas neste excerto, mas constantemente e em distintas camadas, deparamo-nos com uma narradora autodiegética que se encontra inacabada, predominante e autodeclaradamente pessimista, próxima ao seu limite humano, sufocada por traumas, buscas e pensamentos trôpegos, incompletos.

Deste modo, rememorando, ao longo da narrativa – note-se que há transições temporais frequentes – ela transita continuamente entre felicidade e tristeza, entre as boas memórias que carrega da mãe e o luto que se estende desde seu falecimento; entre o amor intenso, o prazer sexual, e o medo que passa a sentir de seu companheiro, que transforma o relacionamento íntimo numa relação abusiva; e, enfim, entre vontade da busca pela tradição em viagem à Turquia e a negação do fardo que isso lhe é:

Para escrever esta história, tenho de sair de onde estou, fazer uma longa viagem por lugares que não conheço, terras onde nunca pisei. Uma viagem de volta, ainda que eu não tenha saído de lugar algum. Não sei se conseguirei realizá-la, se algum dia sairei do meu próprio quarto, mas a urgência existe. Meu corpo já não suporta tanto peso (LEVY, 2009, p. 11).

Todo esse estado mental compõe a figura de uma narradora não confiável. Relevante faz-se atentar-nos também ao fato de que isso transparece mesmo no modo como ela se expressa em numerosos trechos – mormente nas camadas em que afirma estar no momento presente da diegese, presa à “cama fétida de onde hoje não [consegue] sair” (p. 54), transtornada pela missão de encontrar a casa dos antepassados e pela perda da mãe. Recorrendo a construções paradoxais, como no trecho supracitado (“Uma viagem de volta, ainda que eu não tenha saído de lugar algum”), a própria narradora institui um ambiente de incerteza, o qual se estende desde

os aspectos estruturais/composicionais da narrativa (o momento da viagem, o momento da perda da mãe e o retorno ao Brasil são acontecimentos que se superpõem, impossibilitando-nos de estabelecer correlações temporais ou de causa e efeito) até os estéticos – a maneira como se expressa em cada camada, a exemplo do excerto destacado agora mesmo, que mediante a imprecisão dificulta nossa compreensão de pormenores dos acontecimentos, fator que nos força a questionar se se trata de um relato confiável ou, pelo contrário, por demais sinuoso, quase labiríntico. Cremos que a dúvida entre um atino e outro é o efeito de sentido pretendido.

Isso é realçado, por exemplo, porque, conforme progride a narrativa, é a entidade fantasmagórica de sua mãe – marcada pela presença dos colchetes – que a “desmente” em numerosas passagens. Assim, são repetidas, e muito bem-sucedidas, por sinal, as tentativas de quebra do estatuto da verdade da obra, elemento indispensável para a criação da contradição tipicamente autoficcional, como já argumentado.

Nessa direção, Lecarme atenta ainda ao fato de que “a mistura de hiper-realismo e onirismo [...] dá, ao que chamamos de autoficção, uma tonalidade ideal e um êxito incontestável” (2014, p. 88). Assim, não só a infidelidade da narradora perante a já fragilizada confiança do leitor, que aos poucos se blinda ainda mais de tais investidas, mas também a atmosfera deliriosa da personagem promove a dúvida de tudo por parte do leitor, quem, após sucessivas quebras de expectativa, já se encontra incerto de qualquer coisa.

Nesse encaminhamento, o jogo que é proposto pela narradora entre verdadeiro e falso, no romance (apesar de estar longe de ser uma preocupação primordial da literatura, sobretudo em termos de autoficção), surge como um desafio ao leitor, que agora *deve* duvidar de tudo. Isso o desestabiliza, negando-lhe sua autoridade diante da obra. Isso nos força a lembrar de outro entendimento trazido por Jacques Lecarme (op. cit), autor que atribui à autoficção esta possibilidade de afirmar e negar qualquer elemento na obra, condição esta que é constantemente criticada por alguns teóricos, que veem na ideia de dizer “sou eu e não sou eu” (ERNAUX *apud* LECARME, 2014, p. 73) o fracasso deste gênero. Quando falamos de incerteza, no entanto, vale salientar, estamos diante de mais uma concepção de arte fortemente contemporânea; Tatiana Levy, portanto, usa a técnica autoficcional para alavancar mais um efeito pós-moderno.

Essa falta de confiança que passa a acometer o leitor recorrentemente é pontuada em alguns momentos da narrativa: “[Lá vem você, narrando sob o prisma da dor. Não foi isso o que lhe contei. O exílio não é necessariamente sofrido. No nosso caso, não foi. [...] Não havia esse sofrimento de que você fala. Ao contrário, havia uma enorme vontade de viver.]” (LEVY, 2009, p. 23). O excerto faz necessário um apontamento rumo a mais um detalhe importante.

Por se tratar de uma autoficção, este questionamento por parte da mãe falecida ganha outro aspecto dominante na produção literária pós-moderna: a metaficção. Não nos ateremos a tal artifício com pormenores, embora admitamos sua relevância⁴, mas ao acusar a filha de narrar “sob o prisma da dor”, há, mesmo que de passagem, uma consideração que aguça ligeira reflexão acerca da linguagem e, portanto, da composição discursivo-narrativa da obra, pondo em xeque novamente os limites entre ficção e realidade, uma vez que se trata a partir de então de um texto autoconsciente.

Ainda, se a narradora enquanto autora escreve sob tal prisma (o da dor), vale cogitar que é esta apenas uma de muitas outras possibilidades de representação do acontecimento – que, já se sabe, baseia-se firmemente num fato autobiográfico. Diante disso, haveria mais uma estratégia, a metaficção – marcada pela autorreferenciação –, capaz de promover a já referida dubiedade entre o real e o fictício, entre a fragmentação da narrativa e a ficcionalização da verdade biográfica. Essa artimanha metaficcional no romance, logo, assenta-se tanto na autoconsciência da obra enquanto mecanismo linguístico (quando não argumentativo) e enquanto objeto artístico como na intensificação da dúvida de tudo por parte do leitor quanto à narradora.

Isso rompe inevitável e propositadamente com os paradigmas mais tradicionais – bem a respeito do que procura fazer a arte contemporânea – em que o narrador era entendido como “falador da verdade”, entregando então ao leitor a autoridade de cobrar dele qualquer possível “deslize” em termos de verossimilhança ou andamento lógico do enredo, a exemplo dos realismos europeu e brasileiro. Aliás, como já se disse, o próprio entendimento de autoficção promove tal rompimento, uma vez que se ficcionaliza ao extremo os acontecimentos que se torna difícil, senão improvável, estabelecer critérios exatos para compreender certos direcionamentos da diegese. Essa instância exige do leitor mais sagacidade, um posicionamento mais cauteloso em relação ao narrador, que, longe de ser transparente e verdadeiro, é quem manipula o discurso a fim criar uma estética mais preocupada ou menos com o estatuto da verdade. O narrador, sobretudo o das autoficções, é responsável por distorcer os acontecimentos em razão de si, de seu ponto de vista, carregando o leitor rumo às impressões que julgar condizentes com suas motivações. As motivações da narradora de *A Chave de Casa*, porém, parecem singularmente misteriosas, uma vez que ela inclui deliberadamente as falas da mãe, que a contestam e destronam a cada interferência.

⁴ Entendimentos sobre esta técnica valeram-se sobretudo das colocações de Helena Kaufman, no mesmo texto de 1991, erigido sob o escopo de Linda Hutcheon e Umberto Eco.

Neste artigo, não figuram em nosso interesse as reflexões acerca do ponto de vista⁵, o que poderia ser, no entanto, bastante produtivo no cenário que se dispõe, bem como considerações a respeito da já tão debatida mimese. Em vez disso, iremos nos ater à exigência por este posicionamento não mais ingênuo do leitor, o qual, poderia se pensar, estende-se para além dos limites da narrativa, forçando a incredulidade deste em relação não apenas aos aparatos constituintes do texto, mas também do mundo e da existência humana – fator que, insiste-se, novamente condiz com os interesses da arte contemporânea. A total desconfiança influi para a corporificação, tão desejada por essa arte, do sujeito indefinido, inconstante, dividido pela incerteza diante da realidade, que agora é encarada e comprovadamente entendida como frágil, sempre dependente de processos narrativos cuja complexidade lembra a dos textos literários. Disso provém o dismantelamento das certezas tradicionalmente burguesas que sustentavam a fachada supostamente rígida que evitou por muito tempo o questionamento entre o real e o fictício. Esta estabelecia divisão exata entre uma e outra coisa, bem alinhada ao projeto determinista da época, e a qual tanto preocupou os literatos do século XIX e início do XX.

Nesse encaminhamento, voltando ao objeto em questão, afere-se que tamanha dúvida de tudo permeia o romance de tal maneira que qualquer outra consideração pode não condizer com os fatos diegéticos (e não extradiegéticos), constituindo apenas a forma como ela os observa e busca representar. Dentro disso, a astúcia da narradora é tanta, que se torna impreciso até mesmo afirmar com certeza se a viagem à Turquia, a qual compõe nada mais nem menos do que o eixo central da obra, aconteceu de fato ou não – e isso, agora sim, tanto dentro da diegese como fora dela.

Tatiana Levy consegue concatenar consistentemente os aparelhos autoficcional e pós-moderno, de maneira que, na obra em foco, um não garante os efeitos estéticos sem a contribuição do outro. Ambos se mostram inerentes para a diversidade e inovação artísticas que, conforme Lecarme (op. cit., p. 80), constituem traços constantes desta espécie híbrida de narrativa.

Alegar que tudo é mentira é exagero tórpido, mas que a arte contemporânea – e isso pode ser afirmado com certa segurança – tem conseguido pôr em xeque os fundamentos socioideológicos provenientes da sociedade capitalista, sobretudo quanto ao estatuto da verdade rígida, inquestionável, indubitável, e tem alimentado frutiferamente os questionamentos próprios do sujeito pós-moderno, fragmentado, incerto, inquiridor, mais astuto, mais cético, mais questionador, isso é constatação evidente.

⁵ Nossos entendimentos teórico-analíticos sobre isto, dentre outras leituras, são sustentados em grande parte pelas reflexões de Norman Friedman (2002).

Esperamos que a análise que se seguiu tenha argumentado de modo contundente para a forma como a relação inerente entre a autoficção e a pós-modernidade se dá. E ressalta-se: inerente quando em relação àquela para com esta, e não necessariamente o inverso, uma vez que o efeito pós-moderno não é alcançado apenas pela artimanha autoficcional, mas esta, defendemos, terá sempre – embora questionemos de fato se caberia utilizar tal elemento tão taxativo – alinhamento com as pretensões daquele.

O que não soa como exagero é afirmar que a arte produzida em nossos tempos é capaz de voltar constantemente a si própria, pondo à prova sua validação enquanto elemento constituído e constituinte da *realidade*, evidenciando com isso as conturbadas proposições acerca do uso deste termo e expondo uma vez mais o que muitos já sabem e defendem convictamente: a construção da realidade e da ficção dá-se por intermédio da mesma ferramenta, a narrativa – o que diferem são os intentos socioideológicos e alguns dos mecanismos estéticos.

REFERÊNCIAS

FERNANDES, Giséle Manganelli. Pós-moderno. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). **Conceitos de literatura e cultura**. 2. ed. Niterói: EdUFF; Juiz de Fora: EdUFJF, 2010. p. 367-391.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. **Revista USP**, São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar/maio 2002.

KAUFMAN, Helena. A metaficção historiográfica de José Saramago. In: **Revista Colóquio/Letras**. Ensaio, n.º 120, abr. 1991, p. 124-136.

JAMESON, Fredric. O pós-modernismo e a sociedade de consumo. In: KAPLAN, E. Ann (Org.). **O mal-estar no pós-modernismo: teorias, práticas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993. p. 25-44.

LECARME, Jacques. Autoficção: um mau gênero? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaio sobre autoficção**. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 67-110.

LEVY, Tatiana Salem. **A Chave de Casa**. 4.ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

Recebido: 08/02/2022
Aprovado: 17/06/2022