

## **A CHAVE DE CASA: o gênero autoficção de Tatiana Levy enquanto escritura do esquecimento por meio do fragmento.**

### **A CHAVE DE CASA: Tatiana Levy's autofiction genre as writing of forgetfulness through the fragment**

Fernanda de Souza Salame<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo aborda a obra “A Chave de Casa” de Tatiana Salem Levy, explorando a categoria do esquecimento na literatura, conforme estudado por Blanchot, Noël e Cixous. Levy adota a autoficção, desconstruindo a linearidade autobiográfica. A narrativa oscila entre realidade e ficção, desafiando a veracidade dos fatos. A autora busca sentido na imigração, usando a chave como símbolo, mas tendo a memória como algo central, vinculada ao esquecimento e aos vestígios do passado. A escrita, para Levy, é um processo de rememoração e confronto com o esquecimento. Assim, o resumo explora também conceitos de Benjamin, Derrida e Gagnebin, destacando a importância da arte na resistência ao apagamento histórico, tendo em vista que Tatiana Levy utiliza a escrita para resgatar, em lampejos, o que foi silenciado.

**Palavras-chave:** esquecimento; autoficção; fragmento.

**Abstract:** This article examines *A Chave de Casa* by Tatiana Salem Levy, exploring the concept of forgetfulness in literature as discussed by Blanchot, Noël, and Cixous. Levy employs autofiction, deconstructing autobiographical linearity. The narrative fluctuates between reality and fiction, questioning the authenticity of the events it presents. The author seeks meaning in immigration, using the key as a symbol, while positioning memory as central, linked to forgetfulness and the remnants of the past. For Levy, writing is a process of recollection and confrontation with oblivion. The article also engages with the ideas of Benjamin, Derrida, and Gagnebin, emphasizing the role of art in resisting historical erasure, as Levy uses writing to recover, in fleeting glimpses, what has been silenced.

**Keywords:** forgetfulness; autofiction; fragment.

---

<sup>1</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Direito da Universidade Federal do Pará (PPGD/UFPA). Bolsista da Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Advogada. Graduação em Direito pela Universidade Federal do Pará (2018-2023), com recebimento de Lâurea Acadêmica. Venceu o Prêmio Destaque Iniciação Científica da Universidade Federal do Pará (2020). Premiada com a bolsa PIBIC-VERÃO. Foi bolsista PIBIC/FAPESPA (2019-2020). Email: fernanda.salame@gmail.com.

## Introdução

O ato de escrever, tão intimamente vinculado às fronteiras entre memória e esquecimento, torna-se, em *A Chave de Casa*, de Tatiana Salem Levy, um convite para revisitar os espaços entre o real e o ficcional, entre o vivido e o inventado. Esta obra, ao adotar a autoficção como método narrativo, transcende os limites da autobiografia tradicional e, com isso, desestabiliza a relação linear entre o sujeito que recorda e o objeto recordado. É precisamente nesse movimento de oscilação – em que memória e esquecimento se imbricam, formando uma constelação de fragmentos – que se desenha o espaço literário de resistência.

Neste artigo, propõe-se investigar como Levy mobiliza a escrita enquanto um mecanismo de construção e desconstrução de sentido, onde o esquecimento, mais do que um apagar, é um gesto criador. Ao dialogar com pensadores como Blanchot, Derrida, Cixous e Benjamin, explora-se o papel da literatura como veículo para dar forma ao inconfessável, ao não dito. Trata-se de compreender o gesto de narrar como um enfrentamento do silêncio histórico, uma tentativa de resgatar os vestígios que resistem ao tempo e às forças que tentam apagá-los.

Assim, este estudo não apenas aborda os aspectos formais e filosóficos da narrativa de Levy, mas também situa sua obra no contexto mais amplo da luta contra o esquecimento, destacando a potência do fragmento e da autoficção como formas de dar voz ao que foi silenciado. Nesse sentido, a partir de Walter Benjamin destaca-se que a tarefa do narrador é juntar os cacos da história, reconfigurando-a à luz do presente, enquanto a literatura, nesse processo, se torna uma prática radical de memória e sobrevivência.

## A escrita fragmentada: autoficção

*“Escrevo com as mãos atadas. Na concretude imóvel do meu quarto, de onde não saio há longo tempo. Escrevo sem poder escrever e: por isso escrevo. De resto, não saberia o que fazer com este corpo que, desde a sua chegada ao mundo, não consegue sair do lugar (...) No entanto, as palavras ainda me escapam, a história ainda não existe. Enquanto os músculos pesam e permanecem, o sentido se esvai. Quem sabe aos poucos, quando conseguir dar os primeiros passos, quando conseguir libertar o fardo, não consiga também dar nome às coisas? E por isso, só por isso escrevo.”*

(Tatiana Salem Levy)

O presente artigo pretende tratar da forma como Tatiana Salem Levy desenvolve a narrativa da sua obra *“A chave de casa”* tomando como ponto de partida algumas categorias trazidas por Blanchot e Noël no estudo do papel do esquecimento (*l’oubli*) na literatura. Ainda, aqui

se apropria do vocábulo cunhado por Cixous, comentado e destrinchado também por Derrida, para se chegar na importância do esquecer *na* literatura: “*oubli*”. Como escrever pode ser um mecanismo de esquecer? E, ainda, dialeticamente, como esquecer de forma fragmentada pode ser uma forma de lembrar?

De início, considera-se, por bem, tecer alguns comentários sobre o livro. O primeiro deles gira em torno do que a autora chama de “autoficção”, gênero que ela mesma se atribui. Em uma definição inicial, a autoficção poderia ser caracterizada como gênero que embaralha algumas categorias de autobiografia e ficção de maneira paradoxal, que junta duas formas de escritas que, a priori, deveriam excluir uma a outra (Figueiredo, 2010, p. 91).

Originalmente, o conceito-neologismo autoficção foi formulado por Doubrovsky (1977) que pretendia tirar o peso do autor com relação ao pacto autobiográfico, tendo em vista que “o movimento da autobiografia é da vida para o texto, e da autoficção, do texto para a vida” (Fiedrich, 2015, p.45), de modo que o narrador-protagonista faz fracassar o pacto de verdade e até mesmo de verossimilhança entre autor e leitor.

Figueiredo lembra que Doubrovsky estabeleceu que quando se escreve autobiografia tenta-se contar toda sua história desde as origens, mas quando se vai para a autoficção, pode-se recortar histórias em fases diferentes que dão a intensidade narrativa própria do romance (Figueiredo, 2010, p. 92). Assim, a autoficção não seria o mero desenrolar de fatos, mas sim a deformação prévia destes e a reforma através de artifícios:

A autoficção, tal como concebida por Doubrovsky, seria “uma variante ‘pós-moderna’ da autobiografia na medida em que ela não acredita mais numa verdade literal, numa referência indubitável, num discurso histórico coerente e se sabe reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos de memória” (apud Vilain, 2005, p. 212). Outro aspecto importante seria a questão da linguagem: em seus textos os espaços brancos interrompem a continuidade discursiva, o que demonstra que a sintaxe tradicional não é mais possível. Assim, Doubrovsky considera que quem faz autoficção hoje não narra simplesmente o desenrolar de fatos, preferindo antes deformá-los, reformá-los através de artifícios (apud Vilain, 2005, p. 216). (Figueiredo, 2010, p. 92).

A oscilação entre realidade e ficção é uma característica também explorada por Figueiredo em sua análise sobre Christine Angot e que se encontra de maneira similar na obra de Tatiana Levy. Ambas as autoras utilizam a autoficção, borrando os limites entre o vivido e o inventado. Em Angot, por exemplo, a escritora afirma que “a única coisa autobiográfica aqui, atenção, é a escrita” (Angot *apud* Figueiredo, 2010, p.96), revelando que sua narrativa não deve ser confundida com a verdade literal. A instabilidade desse pacto com o leitor é acentuada criando uma tensão entre personagens reais e ficcionais. Diz Figueiredo:

Há uma oscilação entre realidade e ficção, o que ela escreve não deve ser confundido com a verdade, tudo é um jogo autoficcional em que a escritora-

narradora-protagonista ficcionaliza sua vida e “a única coisa autobiográfica aqui, atenção, é a escrita”, afirma ela no mesmo livro, algumas páginas depois. E continua: “Meu personagem e eu estamos colados a este lugar. Fora isto, todo o resto é literatura. Os verdadeiros nomes são para que o muro se afine e ao mesmo tempo se espesse” (Angot, 1999, B, p. 40). O pacto pretensamente estabelecido com o leitor se embaralha, o leitor não tem elementos que lhe permitam verificar se essas pessoas realmente existem ou se são simples personagens ficcionais, que aparecem como sendo verdadeiras (Figueiredo, 2010, p.96).

Tudo se torna confuso em Levy, sem elementos claros que permitam ao leitor discernir a veracidade daquilo que está sendo narrado. A narrativa se constroi de forma a embaralhar as fronteiras entre o real e o fictício, deixando o leitor sem recursos para verificar o que é genuíno e o que é pura invenção. Ao eliminar qualquer referência segura à realidade, a autora cria um jogo literário em que a própria noção de veracidade se torna questionável. Assim, o leitor se vê em um espaço onde o que parece verdadeiro pode ser tão fictício quanto o que se diz inventado.

Faedrich discute os conceitos de veracidade e identidade na autoficção, destacando como o leitor reconhece elementos da realidade, mas não consegue estabelecer claramente a identidade entre autor, narrador e personagem-protagonista ( $A = N = P$ ). Ao contrário das autobiografias e outros textos confessionais, em que o pacto de veracidade é explícito e implica consequências legais para o autor, na autoficção esse compromisso com a realidade é impreciso:

Esse contrato de leitura consiste nos princípios de veracidade e de identidade entre Autor, Narrador e Personagem-protagonista ( $A = N = P$ ). O leitor interpreta o texto autobiográfico (autobiografias, confissões, testemunhos, diários, memórias, etc.) como a “verdade do indivíduo”, diferenciando-o do romance. Neste, o compromisso com a realidade é impreciso (flou), diferente da autobiografia, em que o pacto de veracidade traz consequências legais para o autor. Afinal, o pressuposto do leitor é que o conteúdo traduz a verdade, comprometendo o autor (Faedrich, 2015, p. 46).

Faedrich é enfática ao afirmar que diferentemente do movimento da autobiografia, que é da vida para o texto, o movimento da autoficção é do texto para a vida, de modo que na autoficção um autor pode chamar atenção para sua biografia por meio do texto ficcional, mas é sempre o texto literário que está em primeiro plano (Faedrich, 2015, p. 48). Ademais, Faedrich explicita uma importante conceituação de Sébastien Hubier:

Sébastien Hubier (2003, p. 125–126, tradução nossa) afirma que a autoficção é “anfibológica”, ou seja, pode ser lida como romance e como autobiografia, e “[...] deixa ao leitor a iniciativa e a ocasião de decidir por ele mesmo o grau de veracidade do texto que ele atravessa.” Cabe ao leitor definir os limites entre a ficção e a realidade (Faedrich, 2015, p. 48).

Desse modo, uma característica fundamental nesse gênero de narrativa é a ambiguidade

que se cria textualmente na cabeça do leitor, sendo característica fundamental de uma autoficção, de tal maneira que o leitor se questiona se é ou não o autor e, ainda, se os fatos são verídicos ou não, se foram inventados ou não. Assim, a ambiguidade que é criada textualmente na mente de quem lê é fundamental, pois o leitor se pergunta se está lendo *o real autor* ou se está lendo *o inventado pelo autor*.

### **A Chave De Casa: elementos da narração**

O início do romance de Tatiana Levy já provoca no leitor uma série de questionamentos sobre identidade e busca pessoal. A partir das primeiras palavras, surgem as dúvidas: quem é a voz que narra? Quem está falando e, principalmente, quem se perde nesse processo? O personagem parece imerso em uma jornada de incertezas, em que a busca por um sentido, um nome e um corpo se tornam o motor de sua narrativa. Aqui, a incerteza é a chave para a viagem que ela propõe, um retorno em busca do que pode ter sido esquecido ou perdido ao longo do caminho:

Não tenho a mais ínfima ideia do que me aguarda nesse caminho que escolhi. Da mesma forma, não sei se faço a coisa certa. Muito menos se existe alguma lógica, alguma explicação admissível para essa empreitada. Mas ando em busca de um sentido, de um nome, de um corpo. E por isso farei essa viagem de volta, para ver se não os esqueci perdidos por aí, em algum lugar ignoto (Levy, 2010, p. 12).

Mais à frente, a autora revela uma ambiguidade em sua narração: o ato de contar a história de seus antepassados e suas perdas não é apenas um resgate do passado, mas uma tentativa de dar sentido à sua própria paralisia. A história da imigração e das esperanças de retorno se entrelaça com a confissão de que, na realidade, a imobilidade de seu corpo não é um legado do passado. A autora se vê paralisada não por heranças históricas, mas pela intensidade de uma paixão que a deixou, aos poucos, sem movimentos, como se o amor excessivo tivesse sido a chave que a prendeu à cama, tornando sua luta interna uma tentativa de responder ao mundo e a si mesma:

Conto (crio) essa história dos meus antepassados, essa história das imigrações e suas perdas, essa história da chave de casa, da esperança de retornar ao lugar de onde eles saíram, mas nós dois (só nós dois) sabemos ser outro o motivo da minha paralisia. Conto (crio) essa história para dar algum sentido à imobilidade, para dar uma resposta ao mundo e, de alguma forma, a mim mesma, mas nós dois (só nós dois) conhecemos a verdade. Eu não nasci assim. Não nasci numa cadeira de rodas, não nasci velha. Nenhum passado veio me assoprar os ombros. Eu fiquei assim. Fui perdendo a mobilidade depois que o conheci. Depois que o amei: depois que conheci a loucura através do amor, o nosso. Foi o amor (excedido) que me tirou, um a um, os movimentos do corpo. Que me deixou paralisada nessa cama fétida de onde hoje não consigo sair (Levy, 2010, p. 133).

Além disso, no caso de Tatiana Levy, ainda é mais interessante as múltiplas vozes que a

autora cria ao longo da narrativa, destaco aqui a voz de sua mãe (ou o que pensamos ser a mãe, não teremos nunca essa certeza) que sempre aparece entre os colchetes “[ ]”. A mãe aparenta ser uma relação conturbada da autora, na medida em que tenta se distanciar, mas, ao mesmo tempo, percebe o quanto é parecida e o quanto carrega de sua mãe (e também de seus outros antepassados):

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 a certeza que é você que está rindo. [ É verdade, somos muito parecidas. Também já tive essa sensação, olhava para você e pensava: como somos iguais]. Mas não é só isso, é uma sensação esquisita, uma certeza absoluta de que não sou eu. Nem sempre é você, às vezes é o papai, às vezes é o vovô, às vezes nenhum de vocês (Levy, 2010, p.49).

A voz materna se faz presente nos momentos mais tristes e solitários da autora-personagem, mesmo após a morte, oferecendo conselhos e orientações. Ela aparece como uma presença constante, quase como uma força que impede a personagem de sucumbir completamente à paralisia emocional e física. Em um diálogo com a filha, a mãe, já falecida, exige que a personagem continue a viver, não como se nada tivesse sido perdido, mas reconhecendo a necessidade de seguir adiante, por ela e pela mãe. Essa voz materna, então, se torna um apelo para a transformação, para que a filha saia da imobilidade e enfrente a vida, mantendo a conexão com os mortos sem se deixar consumir por sua ausência:

Não quero ser culpada pela sua paralisia. Minha mão continua aqui, estendida, mas não posso colaborar com essa loucura na qual você insiste. Não escolhi partir, e você sabe disso. Agora, cabe a você gerenciar a sua vida, não posso fazer mais do que lhe segurar a mão, do que lhe dirigir a palavra. Entenda: quem partiu fui eu, e a única maneira de permanecer viva é com você. Se você desistir, aí, sim, estarei morta. Se não se mexer, não sair desse quarto obscuro, eu também continuarei aqui. Levante-se, saia do lugar. Se não pode fazê-lo por você, faça-o por mim. Não lhe peço para viver sem os mortos, mas para viver com eles. Escute-me ao menos uma vez, faça um esforço. Não estou dizendo que seja simples, apenas lhe peço para mudar a posição da câmera, para enxergar de outro ângulo. Você não perdeu nada: nunca perderemos o que já é nosso. Se conseguir entender o sentido dos mortos na vida, não ficará mais nem um minuto estendida nessa cama. Não se entregue, pois estará me entregando. Continue a viver, e continuarei vivendo. (Levy, 2010, p.63).

A escolha desse tipo de narrativa é um ponto essencial para trabalhar o que a autora quis trazer na obra. Pois bem, além da escolha do método narrativo, é interessante mencionar que esse livro foi o resultado da tese de doutorado da autora, que foi constituída em duas partes: uma ficcional, que consistiu justamente nesse romance em autoficção composto por narrativas

que se entrecruzam, e a outra ensaística que abordou o percurso do doutorado, explicitando como a tese se transformou em romance e defendendo essa escolha enquanto posição política. O que o presente resumo tem em foco é esta primeira parte da tese.

A principal motivação da autora-personagem é buscar um sentido sobre si e sobre a imigração de sua família, tentando encontrar a casa onde o avô morava na Turquia, enquanto simultaneamente a morte da mãe, uma história de amor violenta e o próprio passado do seu avô, que veio para o Brasil aos vinte anos, e da sua mãe, que foi torturada e exilada durante a ditadura, se entrecruzam.

A chave de casa, nesse contexto, vai além de um simples objeto, assumindo o papel de um símbolo carregado de significados. Ao recebê-la de seu avô, a autora-personagem não só recebe um fragmento do passado, mas também a responsabilidade de dar um destino a essa memória materializada. A chave, que poderia ser apenas um legado, se transforma em um enigma: o que fazer com ela? Essa dúvida reflete a dificuldade da personagem em lidar com as expectativas e os não feitos do passado, com o peso da herança que, por diferentes razões, não foi cumprida. Assim, a chave torna-se um ponto de reflexão sobre a passagem do tempo, o medo da morte e a necessidade de decidir o que fazer com aquilo que nos é transmitido:

Tome, ele disse, essa é a chave da casa onde morei na Turquia. Olhei-o com expressão de desentendimento. Agora, deitada na cama com a chave nas mãos, sozinha, continuo sem entender. E o que vou fazer com ela? Você é quem sabe, ele respondeu, como se não tivesse nada a ver com isso. As pessoas vão ficando velhas e, com medo da morte, passam aos outros aquilo que deveriam ter feito, mas, por motivos diversos, não fizeram. E agora cabe a mim inventar que destino dar a essa chave, se não quiser passá-la adiante (Levy, 2010, p.12-13).

### **Esquecer é obrar: “oublire”**

A partir de então, dialoga-se com “*Memória Esquecida*” (2010) no qual Blanchot é muito claro ao firmar o posicionamento de que a poesia tem o potencial rememorativo de uma “memória impessoal”, de modo que traz aquilo que os povos não têm por recordação própria, mas que sob sua custódia permanecem e são confiados. Esse tipo de memória é a recordação sem a recordação da origem propriamente dita, mas que traz o “abismo longínquo” da memória para perto, ou seja, traz o acesso a quem não tem acesso.

Parte-se então da premissa de Blanchot de que “*a poesia é memória (...) A memória é a musa. Aquele que canta o faz recordação e dá poder de recordar*” (2010, p.50), contudo, ressalto que o vocábulo “poesia” aqui não se restringe somente ao gênero literário, mas sim a todo processo narrativo entremeado de significações não literais, mas que encontram espaço na literatura.

Mas não somente a memória enquanto processo recordativo possui importância. A essência desta é o esquecimento “*em que é preciso beber para morrer*” (Blanchot, 2010, p.50).

Isso ocorre porque o esquecimento é a própria vigilância da memória, na qual se consegue preservar algo de oculto e graças à qual se tem um acesso restrito, mas acessível. O que quero dizer é: aquilo que se esquece aponta para um caminho em uma direção, sendo esta direção uma prática que arruína o lugar cômodo da memória, daí porque a memória é “*esse cume do abismo*” (Blanchot, 2010, p.53).

Escrever de tal maneira que se consiga alcançar a memória *por meio* do caminho daquilo esquecido não é um processo confortável. Nesse sentido, a autoficção pode nos dar uma pista na medida em que abre espaço para que aquilo que se encontra no processo do esquecimento possa voltar a partir das multivozes dos personagens e, no caso, da autora-personagem de *A chave de casa*. Blanchot sintetiza esse processo da melhor forma:

Aí, e de modo quase inesperado, aproximamo-nos dessa vida do esquecimento; aí, alguma coisa está esquecida e, todavia, tanto mais presente quanto esquecida; presença de esquecimento e no esquecimento; poder de esquecer sem fim no acontecimento que se esquece; mas esquecimento sem possibilidade de esquecer; esquecedor-esquecido sem esquecimento. Quanto reconhecimento devemos àquele que nos tornou familiar, com tanta medida, uma tal experiência, e que logrou no-la dar numa única imagem (2010, p.52).

No prefácio de *Geneses, Genealogies, Genres, and Genius: The Secrets of the Archive*, de Derrida, Martin McQuillan afirma que para o autor a literatura não pode ser dominada, nem abre mão dos seus segredos, assim como confessa à publicidade aquilo que não pode ser confessado. É justamente essa força na fraqueza total que é o gênio da literatura.

Assim, prossegue afirmando que a personalidade literária que mais exemplifica essa situação, para Derrida, é Hélène Cixous, que tem em seu trabalho uma perturbação considerável do domínio soberano, tendo em vista que a publicação de Cixous se vai no sentido de um corpo de trabalho que notavelmente distorce, reduz e “desfrancesa” o próprio idioma francês.

Subvertendo a língua francesa, Derrida afirma que Cixous a serve de uma maneira “ao mesmo tempo responsável e consciente de sua herança, e ainda assim violenta, imprevisível, irruptiva, heterônoma, transgressiva, cortante” (Mcquillan *apud* Derrida, 2003, p. 11).

Assim, Cixous, como um gênio do mal e do bem, “força o arquivo ao que Derrida chama de delírio [*de-lire*] e esquecimento [*oublire*] da leitura, uma confissão do que não pode ser confessado, uma leitura do não confessado, portanto de uma leitura sem leitura” (Mcquillan *apud* Derrida, 2003, p. 13).

Desse modo, ao confessar o inconfessável, confessar que lê o não confessado é, portanto, o ler sem ler, ou melhor, o “esquecer de ler” (“*oublire*”), a memória do não ler e do esquecer de ler, o que incute um certo delírio (*de-lire*). Ou seja, esquecer (“*Oublire*”<sup>2</sup>) também é fazer

---

<sup>2</sup> Termo cunhado por Hélène Cixous, o esquecimento *na* literatura, diferente do *oublier* da língua francesa.

obra, é “Obrar” (na tradução feita por David Andrade Pimentel<sup>3</sup>). É “obrar” porque se tece a partir de um nada que existe, mas que não tem como ser contado sem que no meio haja esse processo que vai e vem entre lembranças turvas e um esquecimento moderado.

Alcançar essas memórias pode trazer, inclusive, consequências no próprio estudo social, seja porque se acessa algo que notadamente se objetivou esquecer por meio de mecanismos de política e uso de corpos, seja porque o esquecimento seria, em verdade, estratégico para alcançar determinados objetivos.

Tatiana Levy tem a questão da memória permeando toda a narrativa. Além do esquecimento (“*esqueceler*”/“*oublire*”) que o leitor faz, a própria autora-personagem traz na narrativa:

Na época em que ouvi o relato, fiquei noites sem dormir, pensando em cada uma dessas pessoas, embora nunca tivesse conhecido nenhuma, não entrava na minha cabeça de menina porque eles não haviam fugido do fogo. Com o tempo, fui deixando essa história de lado, guardada em alguma (...) Você carrega o mundo nas costas? Ela me perguntou. Disse-lhe que sempre me perguntavam isso, mas não, não é o mundo: carrego meu passado, carrego uma história que é e não é minha, e por isso estou aqui, na Turquia. Conte-lhe que meu avô tinha emigrado de Esmirna. Que eu estava lá em busca do meu passado e da casa da minha família. Ela me escutou com atenção e foi como se, naquele momento, nos tornássemos iguais pela primeira vez (...) Afinal, o importante era que agora estavam bem, com saúde, trabalho e harmonia. O resto era passado, e o passado deve ser silenciado, adormecido entre os fios da memória (...) E na verdade gosto das coisas que foram, que não estão mais aqui. Gosto das ruínas, dos segredos do passado. Não gosto das coisas restauradas, como se tivessem sido construídas ontem, mas das marcas, dos vestígios (Levy, 2010, pp. 76-118).

A personagem, ao refletir sobre o passado e suas histórias, revela um movimento entre o esquecimento e o lembrar. O relato da infância, carregado de angústias e de um passado incompleto, é contrastado com a busca pela origem e pela casa da família na Turquia. A própria autora-personagem se vê dividida entre o peso da história que carrega, algo que é e não é seu, e a tentativa de silenciar o passado, de deixá-lo adormecer entre os fios da memória. Porém, ao mesmo tempo, ela se sente atraída pelos vestígios do passado, pelas marcas e ruínas que, de certa forma, a definem e a conectam a um lugar e a uma identidade perdida.

Então, podemos perceber que a memória possui uma intrínseca relação com os vestígios. O vestígio dá a tensão à memória, tensão entre o que se encontra no momento presente e naquilo que está ausente; é a fina película — rica e frágil — entre o presente e o desaparecido. É importante mencionar que essa proximidade do vestígio/rastro com o passado possibilita o apoderamento da coisa. Sendo assim:

Rastro e aura. O rastro é a aparição de uma proximidade, por mais longínquo esteja aquilo que o deixou. A aura é a aparição de algo longínquo, por mais

---

<sup>3</sup> Material não publicado, disponibilizado apenas para os alunos da disciplina “Memória, Pós-Memória e Esquecimento”, realizada no primeiro semestre de 2022 no PPGCL/UFRJ.

próximo esteja aquilo que a evoca. No rastro, apoderamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós. [M 16a, 4] (Benjamin, 2009, p. 490).

O “narrador sucateiro” (Gagnebin, 2009, p. 54) apodera-se justamente desses vestígios quando não conta os grandes feitos como prioridade, mas cata tudo o que foi jogado, tudo o que ficou pelo meio do caminho, o que foi deixado como sinônimo de falta de significações. Ele não narra a história de forma a manter uma linearidade, mas impõe a memória na rememoração (*Eingedenken*).

Destaca-se que o lembrar, ou melhor, o rememorar o passado, de modo algum se encontra alheio do momento presente – até porque se apodera do vestígio, que por si só é a película entre o passado e o presente – tendo em vista que, ao mesmo tempo que se tem a tarefa de não esquecer o passado, tem-se também a tarefa de agir sobre o presente. Ao mesmo tempo que o narrador sucateiro junta as peças descartadas pelo contar linear, ele destroi aquilo que vinha sendo construído por essa história tradicional.

Ao mesmo tempo, escrever é, de certo modo, também morrer. No Prólogo de *Limiar, aura e rememoração* (2014), Gagnebin propõe uma interessante hipótese, a de que a escrita e a morte possuem uma relação intrínseca, tensa e angustiante, pois, se houvesse a realidade da imortalidade, não haveria a necessidade de escrever; portanto, “quando escrevemos, lembramos, mesmo à nossa revelia, que morreremos. E assim, muitas vezes, ou escrevemos demais, ou não escrevemos nada” (Gagnebin, 2014, p. 14).

Nas palavras de Gagnebin (2014, p. 18), “escrevemos para sobreviver, para não morrer por inteiro, ou para deixar algo de durável (não ousamos mais dizer eterno), para deixar um rastro ou uma marca de nossa passagem”.

Nesse sentido, certa vez indagou Noël: “E se escrever fosse tentar ler o esquecimento? Dessa forma, escrever tocaria o orgânico”<sup>4</sup> (Noël, 2012, p. 12). Orgânico, tal qual em *A chave de casa*, tão orgânico que o esquecimento da autora é o nosso (leitor) esquecimento, enquanto Levy tenta ler o esquecimento por meio de sua escrita, nós leitores esquecemos na medida em que alcançamos o presente que nos foi “obrado” (que veio do “Obrar”).

Certa vez a própria autora de *A chave de casa* utilizou alguns conceitos benjaminianos conhecidos e afirmou, numa palestra de maio de 2022<sup>5</sup>, que seu processo de escrita era um fracasso contínuo por meio de um trabalho de montagem em capítulos curtos que viriam em formas de lampejos que talvez se costuraram (ou talvez não).

Quanto à sua afirmação de que seria um fracasso contínuo, recordou o termo muito utilizado pelos estudiosos de Benjamin: o fracasso exemplar. Para Jeanne Marie, Benjamin foi um autor de fracasso exemplar, seja na sua vida pessoal e amorosa, de muitos amigos de pen-

---

<sup>4</sup> Novamente, tradução feita por David Andrade Pimentel.

<sup>5</sup> Palestra realizada em 30 de maio de 2022, no Programa Avançado de Cultura Contemporânea, na UFRJ.

samentos diametralmente distintos, de seus inquietismos político-filosóficos e de suas relações amorosas intensas, seja na sua vida profissional, enquanto professor frustrado e pesquisador rechaçado, culminando na sua perseguição e no seu marcante suicídio. Nessas nuances exemplarmente fracassadas, se podemos assim chamar, Benjamin traça o conceito de lampejo:

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética — não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta. Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não-arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem. □Despertar □ [N 2a, 3] (Benjamin, 2009, p. 504).

Como é difundido nos estudos benjaminianos, a concepção historicista e burguesa de história apaga os rastros, silenciando e oprimindo narrativas. Ou seja, não é apenas uma opressão física ou política, mas justamente uma opressão que foi tão bem-sucedida a ponto de que hoje, aquilo que foi suprimido já não é mais visível e, por este motivo, torna-se uma tarefa essencial arrancar o que foi enterrado no subsolo da história.

Este apagamento contínuo vem à tona como um lampejo, em um momento de perigo e nos permite buscar a rememoração da história dos excluídos; é uma imagem dialética que “salta” e, trazer à linguagem, por meio da arte, pode fazer com que muitas vezes sejam mais vivamente compreendidos não por meio do relatório objetivo, mas expondo os elementos mais viscerais presentes.

A arte aqui possui um papel fundamental de resistência, principalmente quando dá voz ao que é silenciado. Assim, voltando à Tatiana Levy, o ponto é que no procedimento em que escreve, a autora tenta enxergar a memória enquanto sujeito que trabalha com vazios e não dá conta do todo, fugindo dos romances totalizantes. Um trecho que destaco de Tatiana Levy parece ser um resumo de tudo o que se tentou trazer aqui:

Dizemos que se trata de uma questão genealógica, mas é sobretudo uma questão de medo: temos medo de esquecer o passado e ser responsáveis por isso. [O passado não é para ser esquecido. ] Se não esquecemos o passado, não vivemos o presente. Você sabe, essa dor que sinto no corpo, os ombros pesados, é o passado não esquecido que carrego comigo. O passado de gerações e gerações. [Não, minha filha, o que você suporta em seu dorso frágil são os silêncios do passado. Você carrega o que nunca foi falado, o que nunca foi ouvido. O silêncio é perigoso, eu a alertei.], mas a culpa não é minha, não fui eu quem guardou os segredos. Eles chegaram a mim sem licença, e eu nem os conheço. [Sim, você os conhece: seu corpo conhece todos os segredos, todos os silêncios, muito mais do que você imagina.] Você confirma então que se trata de uma herança? Que herdei da família todas as dores? Que belo presente! [Não se irrite, de nada adianta. Tampouco se ausente de sua responsabilidade. Você também é responsável pelo seu passado, é responsável pelo que carrega nas costas e, principalmente, pela

maneira como o carrega. Existem diferentes formas de lidar com a herança, e você certamente escolheu uma das mais pesadas, mais doloridas.] Não escolhi nada, já disse: vim ao mundo com esse fardo. [Eu estava lá quando você nasceu e me lembro bem: você era um bebê gorducho e fofo, não havia nada de pesado em seu corpo mole.] Não seja irônica, você sabe do que estou falando. [Não se trata de ironia. Quero apenas que tente enxergar as coisas como elas são, que acredite nessa viagem, que acredite que pode e merece ser feliz. Quero que entenda que não precisa ter a família nas costas, que pode se livrar do passado. Mas para isso não pode ignorá-lo: pelo simples fato de que você nunca o ignorou até agora e, por isso, precisa entendê-lo, precisa nomeá-lo.] Já o nomeei: o passado se chama medo. [Nunca conheci ninguém tão cabeça-dura. Mesmo quando você toma decisões, sempre as está questionando. A cada passo que avança, parece que recua outro. O passado não se chama medo. Não questione tanto, minha filha, apenas prossiga a viagem e verá as surpresas que a aguardam, verá o quão leve a vida pode ser.]. Você me diz isso agora, mas não se esqueça de que foi você quem me ensinou que antes da maçã doce precisamos comer o pão seco. [É assim mesmo. A matzá serve para nos lembrar do passado sofrido. O pão seco fala da dor, da miséria. E a maçã com mel garante que não precisamos repetir o passado.] Se falam do passado, então porque trago comigo seus silêncios? [Compreendo suas inquietações. Há muitas coisas que não foram ditas, e são elas que a ameaçam. O medo impediu a palavra. Mas agora cabe a você, cabe aos que ficaram, contar a história, recontá-la. Cabe a você não repetir os mesmos erros, cabe a você falar em nome daqueles que se calaram.] (LEVY, 2010, p.132–133).

Desse modo, se herdamos mais silêncios do que palavras, a tentativa de uma autoficção poderia dar lugar *na* linguagem para dizer o que não se encontra apto a ser dito.

### **Considerações finais**

A análise da obra *A chave de casa* de Tatiana Salem Levy permite-nos adentrar um terreno fecundo onde questões fundamentais sobre memória, identidade, esquecimento e o papel da escrita na constituição subjetiva e coletiva são profundamente questionadas e reconfiguradas.

A autora, por meio de sua autoficção, nos oferece não apenas uma narrativa fragmentada sobre a busca por um passado perdido, mas também um espaço de experimentação da memória que se desvia das convenções tradicionais da narrativa linear e do relato totalizante. Nesse sentido, em vez de reconstruir uma história imutável, Levy nos apresenta uma história que se desconstroi e se reorganiza, como um quebra-cabeças cuja totalidade nunca poderá ser alcançada. Assim, a obra se configura não como um relato fechado, mas como um convite à reflexão sobre a própria natureza da memória e da escrita.

Em um primeiro plano, é possível identificar em *A chave de casa* a presença de uma memória que não se impõe de forma autoritária, mas que se revela em fragmentos, em ruínas, mais ou menos visíveis, mas sempre presentes. A escolha da autora de trabalhar com esses vestígios, essas partes ausentes, longe de ser uma omissão do passado, pode ser compreendida como uma forma de dar voz ao que tradicionalmente tem sido silenciado ou marginalizado.

Como Blanchot sugere, a memória impessoal é uma memória que não pertence unica-

mente ao sujeito, mas que está custodiada por ele, à espera de um acesso que é ao mesmo tempo uma revelação e um risco. A escrita, em sua prática mais profunda, surge assim não apenas como um exercício de recordação, mas como uma ação que exige o abandono do controle sobre o significado, um processo que se aproxima do “esquecer” (“*esqueceler*”/“*oubli*”), uma estratégia de desobediência à narrativa oficial, ao relato fixo e organizado.

Este movimento entre lembrar e esquecer, entre o presente e o passado, é uma das marcas da autoficção e um dos pontos de convergência com os conceitos de memória que transitam por Blanchot, Derrida e Benjamin. A autoficção, como prática literária que desafia os limites entre o autobiográfico e a invenção, proporciona uma relação complexa com o esquecimento. Ela não se propõe a exumar o passado de forma conclusiva, mas, ao contrário, ela nos ensina a viver com as lacunas, com as ausências e com os silêncios que são constitutivos de nossa identidade.

Nesse aspecto, a própria estrutura fragmentada de *A chave de casa* não visa a preencher esses vazios com uma solução narrativa, mas a apresentar os vestígios daquilo que nunca poderá ser totalmente compreendido ou integrado. O «fracasso contínuo» da autora em sua própria narrativa é, em certo sentido, um reflexo desse desejo de buscar algo que se esquia constantemente do alcance.

A escrita, em sua tentativa de resgatar o passado, de revisitar memórias, acaba, por sua própria natureza, desafiando essa tentativa de recuperação. Assim, a memória nunca será totalmente recuperada, mas, através da escrita, ela se reorganiza, se torna outra, revela novas possibilidades de leitura e de interpretação. Em outras palavras, a obra não busca restaurar o passado como ele era, mas iluminar as fissuras que surgem no momento de sua reinterpretação. A autoficção, ao permitir que a personagem se aproprie de múltiplas vozes e perspectivas, abre o espaço para que o leitor também participe dessa reconstrução, que não se destina à completude, mas à multiplicidade de significados.

Além disso, a obra de Levy dialoga de forma profunda com as questões filosóficas e políticas da memória. A memória, tanto no nível pessoal quanto no coletivo, é um campo de resistência, e a escrita, ao se confrontar com o esquecimento, com o silenciamento, se torna uma forma de dar visibilidade ao invisível. Como Benjamin propõe, a história oficial tende a apagar os rastros daqueles que foram marginalizados ou silenciados, e cabe à arte e à escrita o papel de trazer à tona esses rastros ocultos.

Em *A chave de casa*, a narradora se depara com a tensão entre carregar o peso de um passado familiar, marcado pela dor e pelo silêncio, e a necessidade de viver no presente, sem se deixar consumir por uma memória que ameaça sufocar a vida cotidiana. A escrita, portanto, surge como um meio de agir sobre esse presente, de negociar os restos do passado e de redefinir, a partir de um lugar novo, aquilo que se carrega.

Nesse sentido, a obra de Levy se insere numa tradição literária que recusa a linearidade histórica e, ao invés disso, busca dar forma ao fragmento, ao indizível e ao inconsciente cole-

tivo. A fragmentação, a multiplicidade e a ambiguidade da narrativa se apresentam não como falhas ou limitações, mas como uma forma de resistência ao totalitarismo da memória oficial, à construção de histórias fechadas que ignoram as contradições e os silêncios que as constituem. A autoficção, ao permitir que o eu se torne outro, ao se lançar no jogo de aproximações e distâncias com a figura do autor, questiona também o papel da literatura como forma de transmitir uma identidade estável e homogênea.

Por fim, é possível afirmar que *A chave de casa* nos desafia a repensar não apenas a memória e o esquecimento, mas a própria natureza da escrita enquanto prática filosófica e política. A escrita é ao mesmo tempo um ato de resistência e de entrega, uma tentativa de compreender o passado que nunca poderá ser totalmente apreendido, mas que, por meio do esquecimento e da fragmentação, nos permite acessar o que ficou para trás de uma maneira nova e significativa. Nesse movimento de dismantelamento das formas tradicionais de narrar e lembrar, *A chave de casa* não apenas reconfigura a memória individual, mas nos oferece uma poderosa reflexão sobre o papel da literatura na construção da história e da subjetividade.

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

BLANCHOT, Maurice. **Memória Esquecida**. In: A conversa infinita 3: a ausência de livro (o neutro o fragmentário). Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.

DERRIDA, Jacques. **Genesis, Genealogies, Genres, and Genius: The Secrets of the Archive**. Trad. Beverley Bie Brahic. New York: Columbia University Press, 2003.

FAEDRICH, Anna. **O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea**. Itinerários, Araraquara, n. 40, p.45-60, jan./jun. 2015.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho**. Revista Criação & Crítica, n. 4, p. 91-102, 2010.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar, escrever, esquecer**. 2ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin**. São Paulo: Editora 34, 2014.

LEVY, Tatiana Salem. **A chave de casa**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2010. p. 9.

NOËL, Bernard. **Le Livre de l'oubli [O Livro do esquecimento]**. Paris: P.O.L éditeur, 2012.