

Notas sobre autoria, morte e recepção em *A chave de casa* de Tatiana Salem Levy

Notes on Authorship, Death, and Reception in Tatiana Salem Levy's *A Chave de Casa*

Aline Guimarães Couto
Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)
linegcouto@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-4629-3681>

RESUMO: O romance *A chave de casa* (2025), de Tatiana Salem Levy, insere-se no campo da autoficção contemporânea ao problematizar a noção de autoria por meio da construção de uma iminência narrativa simultaneamente presente e instável. Partindo da mobilização de elementos biográficos reconhecíveis, a obra desfaz a estabilidade da identidade autoral e desloca para o leitor a tarefa de reconstruir sentidos e negociar os limites entre experiência e ficção. Este artigo tem como objetivo analisar de que modo a narrativa encena o paradoxo teórico da morte do autor e seu retorno sob a forma de uma figura textual dependente da interpretação do leitor. Metodologicamente, realiza-se uma revisão da literatura acerca da ideia de autoficção antes de efetivamente adentrar a análise interpretativa do romance. Argumenta-se que a autoficção, longe de restaurar a autoridade autoral, transforma o leitor em elemento produtor de sentido, evidenciando a leitura como espaço privilegiado de constituição da autoria e da significação literária.

PALAVRAS-CHAVE: Autoficção; autoria; morte do autor; estética da recepção; narrativa contemporânea brasileira.

ABSTRACT: The novel *A chave de casa* (2025), by Tatiana Salem Levy, falls within the field of contemporary autofiction by challenging the notion of authorship through the construction of a narrative immediacy that is both present and unstable. Drawing on recognizable biographical elements, the work undermines the stability of the authorial identity and shifts to the reader the task of reconstructing meaning and negotiating the boundaries between experience and fiction. This article aims to analyze how the narrative enacts the theoretical paradox of the death of the author and his return in the form of a textual figure dependent on the reader's interpretation. Methodologically, an extensive review on the concept of autofiction is carried out before the interpretative analysis of the novel. It is argued that autofiction, far from restoring authorial authority, transforms the reader into an active producer of meaning, highlighting reading as a privileged space for the constitution of authorship and literary meaning.

KEYWORDS: Autofiction; authorship; death of the author; aesthetics of reception; contemporary Brazilian narrative.

Introdução

A autoficção consolidou-se, nas últimas décadas, como um dos conceitos mais debatidos no campo da literatura contemporânea. Ao mesmo tempo em que cria adesões entusiasmadas, também provoca resistências críticas, evidenciando a dificuldade de delimitar suas fronteiras teóricas e formais. Ainda assim, sua relevância é incontornável diante da expressiva produção literária e do intenso debate crítico que atravessa não apenas artigos acadêmicos e resenhas especializadas, mas também salas de aula, grupos de pesquisa e discussões universitárias mais amplas. A recorrente pergunta que orienta tais debates (como categorizar a escrita de si?) revela a variação das categorias tradicionais diante de narrativas em que o “eu” simultaneamente se afirma e se ficcionaliza.

Nesse cenário, delineiam-se posições teóricas frequentemente confrontadas. De um lado, encontram-se perspectivas que defendem a ficcionalidade constitutiva de toda narrativa, compreendendo que, mesmo quando reivindica veracidade, o discurso literário permanece atravessado por mediações linguísticas que impossibilitam o acesso direto ao real. De outro, há abordagens que enfatizam a dimensão subjetiva da escrita, entendendo que toda produção literária carrega, em alguma medida, marcas da experiência daquele que escreve. Entre essas posições, emerge um campo crítico fértil que recoloca em evidência a figura do autor, agora não mais como origem estável do sentido, mas como construção discursiva atravessada por processos culturais, midiáticos e históricos, especialmente em um contexto marcado pela crescente visibilidade das subjetividades e pela exposição do eu nas mídias contemporâneas.

No Brasil, a produção autoficcional intensifica-se a partir dos anos 2000, configurando um panorama significativo da literatura contemporânea. Autores como Silviano Santiago, Evando Nascimento, Jacques Fux, Natália Timerman, Paloma Vidal, tatiana nascimento¹ e Tatiana Salem Levy, entre outros, contribuem para a consolidação de uma tradição literária que explora as zonas de contato entre memória, ficção e experiência pessoal, ampliando as possibilidades narrativas do eu.

Nesse contexto, a obra de Tatiana Salem Levy ocupa posição de destaque ao investigar, por meio de narrativas marcadas pela memória, pelo deslocamento e pela reconstrução identitária, as fronteiras entre ficção e experiência autobiográfica. Doutora em Estudos Literários e atuante tanto na crítica como na criação

¹ Em consonância com a escolha de grafia bell hooks, tatiana nascimento opta pela escrita de seu nome e sobrenome em letras minúsculas.

literária, a autora estreou com o romance *A chave de casa* (2025²), publicado em 2007, obra amplamente reconhecida pela crítica, na qual já se delineiam temas recorrentes como exílio, herança familiar e identidade narrativa. Posteriormente, publicou: 1) *Dois rios* (2011), que aprofunda questões ligadas à memória e às marcas da violência histórica; 2) o livro de contos *Paraíso* (2014), dedicado à exploração das relações afetivas e dos deslocamentos subjetivos; 3) o romance *Vista chinesa* (2021), centrado na experiência do trauma ao contar em primeira pessoa a história de um estupro que aconteceu com uma amiga; 4) e, mais recentemente, *Melhor não contar* (2024), que radicaliza a problematização da memória e da narratividade do eu, ao revelar o segredo que sinalizou em suas obras anteriores: o abuso sexual que sofreu pelo seu padrasto quando era criança. Ao longo dessas obras, Levy constrói um projeto literário coerente que tensiona continuamente os limites entre autobiografia e ficção.

As narrativas da autora apresentam recorrentes estratégias autoficcionais como mobilização de elementos biográficos reconhecíveis, tematização da memória, do exílio, do trauma e da morte, configurando um pacto narrativo ambíguo entre testemunho e invenção. Tal procedimento aproxima-se da compreensão de Diana Klinger (2007) acerca das escritas de si contemporâneas, marcadas pela instabilidade das fronteiras entre autobiografia e ficção e pela construção performática da subjetividade. Em *A chave de casa* (2025), especificamente, a autoficção não restaura a autoridade autoral, mas dramatiza sua própria impossibilidade. A figura da autora retorna apenas como resposta estética, isto é, como construção interpretativa produzida pelo leitor, cuja participação torna-se condição de existência do texto.

Diante desse quadro, o presente artigo tem como objetivo analisar como a autoficção na obra *A chave de casa* (2025) de Tatiana Salem Levy articula autoria, morte simbólica do autor e participação ativa do leitor na produção de sentido. Parte-se, assim, da seguinte questão de pesquisa: de que modo a autoficção coloca em debate a noção de “morte do autor” e mobiliza o leitor como instância produtora de significado à luz da estética da recepção? Para tanto, busca-se: (i) discutir o conceito de autoficção; (ii) relacioná-lo às teorias da autoria e à noção de morte do autor; (iii) analisar estratégias narrativas que convocam o leitor; e (iv) aplicar conceitos da estética da recepção à leitura da obra selecionada.

² O romance *A chave de casa*, publicado originalmente em 2007, ganhou nova edição em 2025 (8. ed., Rio de Janeiro: Record), revista pela própria autora. Nessa versão, Tatiana Salem Levy realizou ajustes pontuais no texto, atualizando aspectos formais da narrativa.

Autoficção e crise da autoria

A discussão contemporânea sobre autoficção inscreve-se em um debate mais amplo acerca da relação entre obra literária e vida do autor, questão que atravessa a teoria literária desde o início do século XX. Em *Contra Sainte-Beuve* (2017), Marcel Proust contesta a crítica biografista ao afirmar que a obra não pode ser reduzida à personalidade empírica de quem a escreve. Paradoxalmente, porém, a própria emergência da autoficção recoloca essa problemática em novos termos: “é possível ler uma narrativa de autoficção sem associá-la com a vida real do autor?” Ou ainda, “é possível não ler o texto a partir de sua dimensão biográfica?”, como questiona Diana Klinger no texto “A Autoficção: um fenômeno contemporâneo” (2025) presente na coletânea *Eu escrevo: dilemas das escritas de si* (2025) organizada por Gabriela Aguerre e Natalia Timerman. Essas perguntas revelam a persistência de uma tensão estrutural entre texto e biografia, agora intensificada pelas narrativas do eu contemporâneas.

O conceito de autoficção, criado por Serge Doubrovsky quando escreve a quarta capa do livro *Fils* (1977) — conforme o próprio relata no texto “O último eu” (2014) —, surge justamente como resposta a esse impasse teórico. Ao definir a obra como uma ficção de acontecimentos e fatos estritamente reais, Doubrovsky cunha o termo para designar uma escrita de si que não se submete às exigências de linearidade, verdade e coerência tradicionalmente associadas à autobiografia clássica. Em oposição ao “pacto autobiográfico” formulado por Philippe Lejeune em *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet* (2008), a autoficção assume a fragmentação do sujeito, a instabilidade da memória e o atravessamento da linguagem pela invenção, produzindo uma narrativa em que vida e ficção tornam-se indissociáveis. Segundo Anna Faedrich, no texto “O que é autoficção” (2025), também presente na coletânea de Aguerre e Timerman, a autoficção emerge como proposta literária que coloca em discussão os limites entre autobiografia e ficção, desafiando a oposição clássica entre real e inventado e evidenciando a importância da própria nomeação do fenômeno.

Nesse contexto, proliferam definições críticas e posicionamentos autorais frequentemente contraditórios. Como observa Klinger (2025), muitos escritores rejeitam o rótulo de autoficção ao mesmo tempo em que atribuem ao protagonista seu próprio nome e incorporam elementos reconhecíveis de sua trajetória pública, afirmando tratar-se de “pura ficção” (Klinger, 2025, p. 142). Outros autores, como a escritora francesa Annie Ernaux, recusam o termo pelo motivo inverso, defendendo o interesse pela “verdade da experiência” (Klinger, 2025, p. 143) e negando

qualquer dimensão ficcional de suas narrativas. Tais posições demonstram que o debate não se resolve na oposição simplificadora entre “tudo é ficção” e “tudo é autobiográfico”, dicotomia que, conforme Faedrich (2025, p. 157), ignora tanto os pactos de leitura como a potência inventiva da literatura.

Embora a utilização da própria vida como matéria literária seja prática antiga, a autoficção distingue-se por sua elaboração estética específica, que intensifica a discussão entre referencialidade e invenção. Segundo Faedrich (2025), entre suas características recorrentes destacam-se a narração em primeira pessoa, a homonímia entre autor, narrador e protagonista, o pacto de leitura ambíguo e a busca por inovação formal. Nesse sentido, a fragmentação, longe de constituir mero recurso estilístico, expressa uma subjetividade instável e não linear, conforme já indicava Doubrovsky (2014). A própria materialidade textual como capítulos breves, descontinuidade narrativa, frases fragmentadas e estruturas não lineares, evidencia a impossibilidade de organizar plenamente a experiência vivida.

Assim, a autoficção não representa simplesmente a inserção da vida na literatura, mas a encenação de uma subjetividade em processo. Como afirma Tatiana Salem Levy no texto “Que importa quem fala? Sobre autoteoria e autoficção” (2025) também presente na coletânea *Eu escreve: dilemas das escritas de si* (2025), o eu autoficcional não corresponde ao sujeito empírico do autor, mas a uma configuração narrativa que se constitui no próprio ato de narrar. Dessa forma, não há interesse em comprovar a realidade dos fatos ou em estabelecer coincidência estável entre autor e narrador:

Ao contrário do que acontece na autobiografia, na autoficção, o autor não tem interesse nem em comprovar a realidade do narrado nem em se colar explicitamente ao narrador. O jogo se estabelece na dissolução das fronteiras. A questão aqui é a construção da identidade do narrador-protagonista que se dará na própria narrativa. O romance de autoficção não procura montar as peças de um quebra-cabeça, mas ao contrário, embaralhá-lo ainda mais (Levy, 2025b, p. 257).

Desse modo, a experiência pessoal não torna um romance menos ficcional nem reduz sua elaboração estética. Ao contrário, a autoficção reinventa a escrita autobiográfica ao acrescentar novas camadas de complexidade narrativa, como observa Philippe Gasparini no texto “Autoficção é nome de quê?” (2014), deslocando o foco da verdade factual para os processos de construção da subjetividade. Assim, a autoficção pode ser compreendida como um espaço intermediário em que biografia e invenção deixam de funcionar como polos opostos para constituir

um campo de problematização, no qual o sujeito narrativo emerge não como origem estável, mas como efeito da linguagem.

A morte do autor e sua sobrevivência

A emergência da autoficção contemporânea não pode ser compreendida sem considerar o longo debate teórico em torno da figura do autor, especialmente a partir das formulações pós-estruturalistas que colocaram em xeque sua centralidade interpretativa. A célebre proposição de que o autor está morto, formulada por Roland Barthes no texto “A morte do autor” (2004), publicado em 1968, desloca o foco da crítica literária do sujeito empírico para o texto e para o leitor, recusando a ideia de que o sentido da obra esteja ancorado na intenção autoral. Nesse gesto, a escrita deixa de ser entendida como expressão de uma interioridade para tornar-se espaço de múltiplas vozes e significações, cuja unidade não se encontra na origem, mas na sua interpretação.

Essa crítica é aprofundada por Michel Foucault no livro *O que é um autor?* (1997), publicado em 1969, que propõe compreender o autor não como indivíduo real, mas como uma função discursiva historicamente construída. A chamada “função autor” organiza modos de circulação, classificação e legitimação dos discursos, operando como princípio de controle e atribuição de sentido. Segundo o teórico, “Um texto anônimo que se lê numa parede da rua terá um redactor, mas não um autor. A função autor é, assim, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade” (Foucault, 1997, p. 46).

Dessa forma, longe de desaparecer, o autor parece sobreviver justamente na tentativa de sua eliminação. Como observa Ieda Magri, no texto “Narrar a própria vida incomoda muita gente?” (2025) também presente na coletânea já citada, o autor contemporâneo frequentemente “recusa ocupar o lugar do morto” (Magri, 2025, p. 21), buscando dar um nó na própria teoria que decretou sua ausência. A escrita autobiográfica, nesse contexto, assume a forma da prosopopeia: um dispositivo que faz o morto falar, instaurando um sujeito que não existia antes da escrita. O eu narrativo torna-se, assim, uma figura paradoxal, ou seja, simultaneamente presença e ausência, pois aquilo que o leitor encontra não é a pessoa real, mas um artefato linguístico. O autor “ganha a forma de uma cebola, sempre retirando camadas e se apresentando a si mesmo e ao leitor como fantasma, fantasia ou figura” (Magri, 2025, p. 21).

Essa persistência da autoria relaciona-se também às transformações culturais contemporâneas. Segundo Klinger (2025), o fato de autores comentarem constantemente suas próprias obras evidencia um circuito literário cada vez mais centrado na figura autoral, fenômeno característico da sociedade do espetáculo e da cultura do narcisismo. Nesse cenário, a escrita autoficcional assume um caráter ambivalente, marcado pela oscilação do pacto ficcional e pela dimensão performática da autoria. Texto e vida pública do escritor passam a funcionar como instâncias complementares de produção de subjetividade, impossíveis de serem pensadas isoladamente. As condições de legibilidade do texto, portanto, já não se encontram apenas nele, mas também nos discursos e performances que circundam o autor.

Dessa perspectiva, não haveria um sujeito pleno, originário (aquele a que se referia Saint-Beuve), que o texto reflete ou mascara. Pelo contrário, tanto os textos ficcionais quanto a atuação (a vida pública) do autor são faces complementares da mesma produção de uma subjetividade, instâncias de atuação do eu que se tensionam ou se reforçam, mas que em todo caso, já não podem ser pensadas isoladamente (Klinger, 2025, p. 144).

Nesse sentido, a autoficção pode ser compreendida como resposta crítica ao debate sobre a morte do autor. Para Faedrich (2025), se Barthes retirou do autor o poder interpretativo absoluto e Foucault demarcou sua função, a autoficção reintroduz o autor no centro da narrativa sob uma nova configuração: não mais como sujeito transparente, mas como identidade fragmentada, instável e múltipla. Trata-se de uma das contradições fundamentais da contemporaneidade: o desejo de autenticidade confrontado com a impossibilidade de representar plenamente o eu. Assim, a autoficção constrói-se no entrecruzamento de discursos que simultaneamente afirmam e problematizam a presença autoral, dissolvendo fronteiras entre vida e literatura, memória e invenção, realidade e fabulação. Segundo ela, o retorno do autor, portanto, não constitui simples restauração da interioridade romântica, mas “um gesto crítico e criativo” (Faedrich, 2025, p. 166).

A autoria reaparece como performance da escrita, resultado de práticas discursivas que encenam a subjetividade em vez de revelá-la. Essa perspectiva torna-se evidente quando a própria escrita crítica passa a incorporar dimensões pessoais, como observa Tatiana Salem Levy (2025), ao reconhecer a impossibilidade de produzir reflexão teórica sem implicação subjetiva. A dissolução das fronteiras entre teoria e experiência evidencia que a crítica contemporânea também participa desse movimento de reinscrição do autor.

Impossível escrever este texto sem tocar em questões pessoais, sem trazer para a ordem do público traços da minha própria intimidade. Talvez esse gesto nem chegue a assustar os leitores, pois me parece que, se entre as décadas de 1950 e 1970 a crítica literária quis tirar de cena a figura do autor, hoje, cada vez mais, ela se empenha em trazer à tona a própria figura do crítico. Implicar-se e arriscar-se no texto, dissolver as fronteiras entre o teórico e o pessoal, entre a escrita crítica e a escrita literária: é desse movimento que este ensaio participa (Levy, 2025b, p. 253-254).

Do mesmo modo, a passagem da terceira para a primeira pessoa narrativa, descrita pela autora, transforma a escrita em um processo simultâneo de criação literária e constituição de subjetividade, uma espécie de teatralização que coloca em jogo as categorias de autor, narrador e personagem. Assim, a autoficção não contradiz a morte do autor pois, antes, revela sua sobrevivência sob novas formas. O autor retorna não como origem do sentido, mas como figura performática, impacto de leitura e construção compartilhada entre linguagem, contexto e interpretação.

O leitor em cena: estética da recepção

A crise da autoria instaurada pela teoria literária do século XX não deslocou apenas o lugar do autor, mas também reposicionou radicalmente o leitor no processo de significação. Se a “morte do autor” rompeu com a centralidade da intenção autoral, abrindo espaço para a autonomia do texto, e colocando em destaque a figura do leitor, foi sobretudo a estética da recepção que consolidou o leitor como instância ativa da produção de sentido. Nesse contexto, os trabalhos de Hans Robert Jauss (1994) e Wolfgang Iser (1979) redefinem a interpretação não como ato passivo de decodificação, mas como experiência estética fundada na interação entre texto e leitor.

Para Jauss (1994), a obra literária realiza-se historicamente através da recepção, isto é, na relação dinâmica com o horizonte de expectativas do público leitor. Já Iser (1979) enfatiza o papel dos “vazios” textuais, ou seja, as lacunas que solicitam a participação interpretativa do leitor, tornando-o coautor do sentido. Assim, a interpretação deixa de ser simples reconhecimento de significados previamente estabelecidos e passa a constituir um processo de atualização contínua da obra:

A situação e as convenções funcionam apenas como reguladores, para a interação, da incontrollabilidade ou da inapreensibilidade da experiência alheia. Do mesmo modo, são os vazios, a assimetria fundamental entre texto e leitor, que originam a comunicação no processo da leitura. Aqui como ali, esta carência nos joga para fora, ou seja, a indeterminabilidade, ancorada na assimetria do

texto com o leitor, partilha com a contingência — o nonada (no-thing) da inter-relação humana — da função de ser constituinte da comunicação. Os graus de indeterminação da assimetria, da contingência e do nonada (no-thing) são, portanto, as formas diferentes de um vazio constitutivo, através do qual se estabelecem as relações de interação (Iser, 1979, p. 88).

Essa mudança teórica torna-se particularmente relevante diante das escritas contemporâneas do eu, nas quais a instabilidade da autoria exige novas formas de leitura. Como observa Magri, “é exatamente a desconfiança no autor que leva ao duelo entre o autor e crítica, entre autor e personagem, entre escrita e leitura, instaurando mais que uma nova forma de escrita de si, uma nova forma de ler” (Magri, 2025, p. 22). A suspeita em relação à figura autoral desloca a responsabilidade interpretativa para o leitor, que passa a decidir qual pacto aceitar diante do texto: “o autor se apresenta com seus truques ou com sua verdade. Cabe ao leitor perceber qual pacto está sendo proposto” (Magri, 2025, p. 22).

Nesse cenário, a interpretação transforma-se em um exercício crítico permanente. A pergunta “como distinguir o que é ficção e o que não é, se não podemos confiar na palavra do autor?” (Magri, 2025, p. 22) evidencia a condição central do leitor contemporâneo: interpretar sem garantias. A autoficção, ao embaralhar deliberadamente os limites entre realidade e invenção, intensifica essa flutuação, exigindo uma postura interpretativa ativa e reflexiva.

O texto literário passa, então, a operar como um “jogo de ilusões”, no qual “o leitor lê como se ninguém estivesse conduzindo a história” (Magri, 2025, p. 22). Tal recepção reforça a concepção iseriana de leitura como processo de construção imaginativa: a ausência aparente de condução narrativa não significa ausência de estrutura, mas sim a criação de um espaço interpretativo que precisa ser preenchido pelo leitor. O autor, longe de desaparecer completamente, torna-se uma presença difusa, internalizada na própria textualidade, ou seja, “o autor está dentro do livro” (Magri, 2025, p. 22).

Desse modo, a estética da recepção não contradiz totalmente a morte do autor proposta por Barthes, mas a radicaliza ao redistribuir as funções do processo literário. O autor deixa de ser origem soberana do sentido, enquanto o leitor assume papel decisivo na atualização da obra. A interpretação torna-se, assim, um ato performativo, em que interpretar significa negociar pactos ficcionais, reconhecer estratégias discursivas e participar ativamente da construção da subjetividade textual.

Nas narrativas autoficcionais contemporâneas, essa dinâmica alcança seu ponto máximo: o autor não desaparece, mas retorna como efeito de sentido,

dependente da interpretação do leitor para existir como figura discursiva. A obra literária, portanto, realiza-se no espaço relacional entre escrita e recepção, confirmando que o sentido não pertence nem ao autor nem ao texto isoladamente, mas emerge do encontro entre ambos mediado pela experiência do leitor.

Memória, corpo e herança

Publicado originalmente em 2007, o romance *A chave de casa* (2025), de Tatiana Salem Levy, acompanha uma narradora que recebe do avô a missão de viajar à Turquia para recuperar a chave da antiga casa da família, gesto que desencadeia uma travessia simultaneamente geográfica e subjetiva. Entre deslocamentos espaciais, memórias fragmentadas e reflexões sobre herança, exílio e pertencimento, a narrativa articula passado familiar, trauma histórico e experiência íntima, construindo um percurso em que a escrita se torna tentativa de reorganizar um corpo e uma identidade em crise.

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 duas (só nós duas) 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 duas (só nós duas) conhecemos a verdade (Levy, 2025a, p. 61).

A escrita da autora emerge, portanto, como espaço de negociação entre memória, corpo e herança, configurando uma narrativa autoficcional que problematiza continuamente as fronteiras entre experiência vivida e elaboração literária. O romance articula uma busca pelas origens que não visa recuperar uma verdade biográfica estável, mas produzir sentido para uma subjetividade marcada por deslocamentos históricos, familiares e corporais. Nesse processo, a narradora constrói aquilo que pode ser compreendido como um “eu transpessoal” (Klinger, 2025, p. 145), no qual a identidade individual se constitui a partir de experiências que antecedem o próprio sujeito.

Quase todos os dias há momentos 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. [...] 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. Como se meu corpo não fosse apenas meu, e a cada momento eu per-

cebesse essa multiplicidade, a existência de outras pessoas me acompanhando (Levy, 2025a, p. 49).

Segundo Klinger (2025, p. 145), “o passado familiar se torna um elemento essencial para a compreensão não somente da identidade do autor, mas também de alguns aspectos mais amplos, que dizem respeito a questões geracionais, muitas vezes relacionadas à migração”. Essa formulação ilumina o núcleo da narrativa: o passado não aparece como lembrança pessoal direta, mas como herança histórica incorporada. A própria autora explicita essa condição ao afirmar: “quando falo de um passado do qual não posso fugir, estou me referindo a algo em mim, mas que é ao mesmo tempo anterior ao meu corpo” (Levy, 2025b, p. 254). O corpo da narradora torna-se lugar de inscrição de uma memória que não lhe pertence integralmente, mas que a constitui.

A dimensão corporal desempenha papel central no romance. A paralisia física da narradora simboliza a imobilidade produzida pelo trauma herdado, indicando que o passado atua não apenas como narrativa, mas como experiência somática. A viagem em busca da casa familiar surge como tentativa de reinscrever o corpo na história, produzindo movimento onde antes havia estagnação. Como observa Levy, a personagem busca a casa porque precisa “de um sentido para seu corpo rígido” (Levy, 2025b, p. 258), acreditando poder construí-lo na própria escrita. Contudo, o romance desmonta a ideia de um sentido final: assim como as categorias de autor, personagem e realidade, o significado permanece instável e em permanente elaboração.

Cada dia mais murcha, meu corpo já não me pertence. Devastado, é apenas vísceras, tripas que se expõem nos sulcos formados pelos cortes que me arrancaram a pele. O fedor acre de enxofre está cada dia mais forte, e o peso que me assolava o corpo se transformou numa moleza inerte. Posso sentir o cheiro dos vermes se preparando para o banquete final. Sei que eles se aproximam e já comemoram a grande festa que acontecerá em breve. Em pouco tempo, estarão a me percorrer, fazendo novas perfurações neste corpo já esburacado. Com o grão de energia que me resta, pego a máquina de escrever, que me esmaga o ventre, e repouso-a no chão. Em seguida, seguro as duas pontas do lençol enroscado ao pé da cama e puxo-o para cima de mim, cobrindo-me inteiramente, fosse um sudário (Levy, 2025a, p. 81).

O trecho apresenta um corpo em decomposição que ultrapassa a dimensão física para assumir forte valor metafórico. A narradora descreve a perda progressiva de domínio sobre o próprio corpo indicando a dissolução da identidade estável

que tradicionalmente sustentaria a autoridade autoral. O corpo devastado, reduzido a vísceras e matéria em decomposição, simboliza a ruína da ideia de sujeito originário do sentido. Afinal, aquilo que fala já não coincide com um eu pleno, mas com um resto, um vestígio atravessado pela linguagem. O gesto final de pegar a máquina de escrever e cobrir-se como um sudário reforça essa leitura: escrever torna-se simultaneamente ato de sobrevivência e ritual funerário, como se a escrita só pudesse emergir após a morte simbólica daquele que escreve.

A imagem adquire ainda maior densidade quando relacionada à biografia de Tatiana Salem Levy, filha da jornalista Helena Salem, cuja atuação como correspondente de guerra a colocou em contato direto com cenários de violência, morte e testemunho histórico. A corporeidade ferida evocada na passagem pode ser interpretada como ressonância simbólica dessa herança, na qual o corpo se torna arquivo de traumas coletivos e memória histórica. O corpo em decomposição não representa apenas a morte individual, mas a impossibilidade de uma voz autoral transparente: o autor, como o corpo descrito, já não é origem, mas superfície marcada por cortes, restos e narrativas herdadas.

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 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 das famílias as dores? (Levy, 2025a, p. 129).

A escrita assume então a forma de um diálogo com fantasmas. A narradora confessa que não conheceu diretamente muitos dos antepassados evocados, mas os percebe vivos em si: “dialogar com meus antepassados, com os fantasmas que rondavam a casa” (Levy, 2025b, p. 255). A mãe aparece como uma voz fantasma que se confunde com a da autora e se destaca entre colchetes. O fantasma funciona aqui como figura do trauma e da memória transgeracional, ou seja, aquilo que insiste em retornar e exige elaboração simbólica. Escrever equivale a realizar um trabalho de luto: “é preciso matar o morto para se apoderar da herança e poder, enfim, escolher o que herdar” (Levy, 2025b, p. 255). Esse gesto não implica apagamento do passado, mas sua reorganização narrativa. Falar com os mortos significa

simultaneamente reconhecê-los e delimitar sua presença: “falar com o morto é também lhe certificar seu lugar de morto” (Levy, 2025b, p. 255).

A escrita transforma-se, portanto, em prática de testemunho, mas não no sentido documental, e sim como elaboração subjetiva de uma memória fragmentada. Nesse processo, a autoficção opera como estratégia formal decisiva. Ao transformar antepassados em personagens, a narradora assume poder sobre a herança recebida: “tornar meus antepassados personagens era uma forma de decidir que caminho dar a eles” (Levy, 2025b, p. 256). O fantasma converte-se em instrumento narrativo, “a minha própria arma” (Levy, 2025b, p. 256), permitindo que a autora negocie com aquilo que a assombra.

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 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 em relevo unindo o vão entre os seios até o púbis (Levy, 2025a, p. 26).

[Lá vem você narrando sob o prisma da dor. Não foi isso o que lhe contei. O exílio não é necessariamente sofrido. No nosso caso, não foi. Eu trabalhava como correspondente de uma revista brasileira. Seu pai continuava no partido. Estávamos em Portugal, comendo bem, falando a nossa língua, foram nos visitar, muita gente passou por lá. [...] Quando você nasceu, não estava frio nem cinzento. Não penei para parir. Não tomei anestesia nem tenho cicatriz, você nasceu de parto normal. Eu te peguei nos braços imediatamente. [...] Não havia esse sofrimento de que você fala. Ao contrário, havia uma enorme vontade de viver] (Levy, 2025a, p. 27).

Essa dinâmica conduz à ambiguidade factual que caracteriza a obra. Levy afirma ter diluído progressivamente “as fronteiras entre o fato e a ficção até sentir que a questão ‘o que aconteceu de fato?’ havia perdido o sentido” (Levy, 2025b, p. 256). A afirmação evidencia o funcionamento autoficcional do romance: a verdade buscada não é factual, mas experiencial. O texto não pretende estabelecer uma biografia verificável, e sim produzir uma verdade afetiva e narrativa.

Tal perspectiva aproxima-se das discussões contemporâneas sobre a impossibilidade de uma narrativa definitiva da vida. Em uma mesa da FLIP³ em 2009 que

³ A Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP) é um dos principais eventos literários do Brasil, realizada anualmente desde 2003 na cidade histórica de Paraty, no estado do Rio de Janeiro. O festival reúne escritores, críticos, editores e leitores em mesas de debate, con-

tinha como tema a autobiografia e a ficção, a autora destaca que a coragem necessária para escrever não esteve na exposição de fatos íntimos, mas na revelação do que considera mais secreto, aquilo que mora na sua solidão. Ao afirmar que, após publicado, o livro não é mais dela, Levy reforça o deslocamento da experiência pessoal para o campo da leitura, onde a obra passa a existir independentemente da autora empírica.

Desse modo, *A chave de casa* (2025) configura-se como narrativa em que memória, corpo e escrita tornam-se inseparáveis. A narradora autoficcional não busca recuperar uma identidade originária, mas construir, através da linguagem, uma forma possível de habitar a herança recebida. O romance evidencia, também, que o trauma pode não se resolver pela descoberta da verdade, mas pela criação de uma narrativa capaz de reinscrever o sujeito em sua própria história.

Considerações finais

Em *A chave de casa* (2025), a autoficção não reconduz o autor ao lugar de autoridade, mas transforma em matéria narrativa a própria impossibilidade desse processo. O romance se inicia com uma narradora paralisada física ou simbolicamente, condição que pode metaforizar a própria crise da autoria contemporânea: não há mais um sujeito pleno capaz de garantir a verdade do relato. A escrita surge, então, como tentativa de movimento, mas também como reconhecimento de que toda identidade narrada é construída na linguagem.

Ao longo da obra, a autoficção exige um leitor permanentemente ativo, convocado a decidir continuamente se aquilo que lê pertence ao campo da experiência vivida ou da invenção literária. Contudo, essa decisão jamais se estabiliza: o sentido nasce justamente da hesitação entre fato e ficção. O pacto autoficcional institui um jogo interpretativo no qual a dúvida não é um problema a ser resolvido, mas a própria condição de leitura. Desse modo, a narrativa confirma as proposições da estética da recepção ao deslocar o centro da significação para o encontro entre texto e leitor, tornando a interpretação um ato produtivo e não meramente decodificador.

Assim, a autoficção de Tatiana Salem Levy não nega a morte do autor formulada por Roland Barthes, mas a reinscreve como estratégia narrativa que redistribui a autoridade textual. A autoficção, portanto, não marca o retorno do

ferências e atividades culturais dedicadas à literatura contemporânea nacional e internacional. Na edição de 2009, que teve como autor homenageado o poeta Manuel Bandeira, a escritora Tatiana Salem Levy participou da mesa “Verdades inventadas”, ao lado de Arnaldo Bloch e Sérgio Rodrigues, discutindo as relações entre memória, ficção, biografia e os limites entre experiência vivida e criação literária.

autor tradicional, mas a emergência de uma autoria performativa, construída na interação entre escrita e recepção. Nesse espaço de negociação entre autor e leitor, este último torna-se coautor do sentido, e a literatura revela-se como experiência compartilhada de produção de significado.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

DOUBROVSKY, Serge. Autobiographie/vérité/psychanalyse. In: DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Gallilée, 1977.

DOUBROVSKY, Serge. Autoficção. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). *Ensaaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

FAEDRICH, Anna. O que é autoficção: do retorno do autor à contemporaneidade. In: SCHWARTZ, Adriano [et al]; AGUERRE, Gabriela; TIMERMAN, Natalia (org.). *Eu escreve: dilemas da escrita de si*. 1ªed. Rio de Janeiro: Record, 2025.

FESTA LITERÁRIA INTERNACIONAL DE PARATY (FLIP). *Flip 2009 — Mesa 3 — Verdades inventadas: Arnaldo Bloch, Tatiana Salem Levy e Sérgio Rodrigues*. YouTube, [s.l.], 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=41Lhb8tO4fo>. Acesso em: 19 fev. 2026.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* 3ª ed. Tradução de António Fernando Caiscais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Vega, 1997.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

KLINGER, Diana. A autoficção: um fenômeno contemporâneo. In: SCHWARTZ, Adriano [et al]; AGUERRE, Gabriela; TIMERMAN, Natalia (org.). *Eu escreve: dilemas da escrita de si*. 1ªed. Rio de Janeiro: Record, 2025.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LEVY, Tatiana Salem. *Dois rios*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

LEVY, Tatiana Salem. *Paraíso*. Rio de Janeiro: Record, 2014.

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

LEVY, Tatiana Salem. *Melhor não contar*. São Paulo: Todavia, 2024.

LEVY, Tatiana Salem. *A chave de casa*. 8. ed. rev. Rio de Janeiro: Record, 2025a.

LEVY, Tatiana Salem. Que importa quem fala? Sobre autoria e autoficção. In: SCHWARTZ, Adriano [et al]; AGUERRE, Gabriela; TIMERMAN, Natalia (org.). *Eu escreve: dilemas da escrita de si*. 1ªed. Rio de Janeiro: Record, 2025b.

MAGRI, Ieda. Narrar a própria vida incomoda muita gente? In: SCHWARTZ, Adriano [et al]; AGUERRE, Gabriela; TIMERMAN, Natalia (org.). *Eu escreve: dilemas da escrita de si*. 1ªed. Rio de Janeiro: Record, 2025.

PROUST, Marcel. *Contra Sainte-Beuve*. Tradução de Luciana Persice Nogueira. São Paulo: Ayne, 2017.

TRILHA de Letras recebe a escritora Tatiana Salem Levy. [Entrevista]. TV Brasil. YouTube, [s.d.]. Disponível em: <https://youtu.be/vnbX1390cjk>. Acesso em: 19 fev. 2026.

Recebido em: 15/04/2026

Aceito em: 25/05/2026

