


Relações de poder em *Melhor não contar* de Tatiana Salem Levy

Pedro Gabriel Reis Albuquerque Moreira d'Alte* 

Introdução: Tatiana Salem Levy e *Melhor não contar*

Por um lado, o eu da narrativa pode remeter diretamente ao autor, o qual, se confundindo com a instância do narrador, procura fazer, com toda sinceridade, a narrativa de sua vida. A este conjunto textual, cujo valor principal é a autenticidade, se unem os hipogêneros, tais como a autobiografia, as memórias, o diário íntimo, etc. Por outro lado, o eu pode evocar um indivíduo absolutamente fictício, que tem apenas a aparência da verdade. Nós estamos, então, no universo do romance – mesmo que este último retome as estruturas da autobiografia, das memórias ou de outros escritos íntimos reais. Mas, entre esses dois mundos, o abismo está longe de ser intransponível (HUBIER, 2003, p. 13-14).

Tatiana Salem Levy é uma brasileira nascida em Lisboa, em 1979, enquanto a sua família esteve exilada em Portugal, motivada pelas pressões políticas da Ditadura Militar brasileira. É formada em Letras e doutorada pela PUC-Rio. É escritora, ensaísta e investigadora na Universidade Nova de Lisboa. Com o seu romance *A chave de casa* (2007), traduzido para diversas línguas, recebeu o Prémio São Paulo de Literatura como autora estreante, em 2008. Publicou os romances *Dois rios* (2011), *Paraíso* (2014) e *O mundo não vai acabar* (2017). Em 2012, Tatiana foi selecionada como um dos vinte melhores jovens escritores pela revista literária *Granta* e que inclui o seu conto: “O rio sua”. Os mais recentes trabalhos intitulam-se *Vista chinesa* (2021) e *Melhor não contar* (2024), editados pela Elsinore.

Em títulos como *A chave de casa*, *Vista chinesa* e *Melhor não contar*, a escrita de Tatiana tende a absorver e, posteriormente, ficcionalizar a experiência biográfica da autora. Nestas obras, são explorados, entre outros, tópicos universais como a identidade, a perda, a violação, o patriarcado ou a hipocrisia. Nestes romances, a diegese adquire dinâmicas que exploram as fronteiras do Eu, nos seus diferentes desdobramentos, ao longo do tempo, combatendo interstícios que oscilam entre o silenciamento de uma cultura dominante e a vontade de contar e de contestar, oriunda de uma facção menor.

É, sobretudo, o mais recente título *Melhor não contar*, que aqui merece atenção pela particularidade da sua construção romanesca e pela infixação e diluição do Eu autoral na trama narrativa. Ao presente estudo interessa, pois, perspetivar as relações de poder estabelecidas por esta escolha temática e técnico-compositiva, aos olhos da teoria literária.

* Pós-doutorado em Estudos Portugueses na Universidade Aberta (UAb), Lisboa, Portugal. Doutor em Literatura Infantil pela Universidade do Minho (UMinho), Braga, Portugal. Colabora, atualmente, com a Universidade Politécnica de Macau (UPM), Macau, China. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7264-9106>. E-mail: pedroalalte@outlook.pt

Desse modo, num primeiro momento, (i) abordam-se as implicações da arquitetura romanesca, delineando-se a maneira como tal escolha condiciona a escrita e a leitura, estabelecendo, desde logo, um primeiro nível de poder; (ii) intenta-se, igualmente, uma leitura das dinâmicas de poder entre as personagens com recurso a modelos de análise. É de crer que o exercício torne visível e palpável as relações entre centros e periferias de poder, de modo sistematizado.

O primeiro nível de poder: revisitando as fronteiras das literaturas

Escrevo esta história como escrevem outras mulheres: numa primeira pessoa autobiográfica, num tom de voz mais baixo, quase um sussurro, assumindo que eu, a narradora é a personagem e a personagem é a autora (LEVY, 2024, p. 50).

Coutinho (2025) afirma, a respeito da obra *Melhor não contar*, que “as estéticas contemporâneas têm forçado os limites dos próprios domínios, esgarçando delimitações mais exclusivistas e fazendo entrelaçar diferentes discursos, disciplinas, meios e linguagens que se colocam em constante estado de ebulição” (2025, s.p.). De facto, Tatiana Salem Levy desafia, desde logo, as fronteiras entre escritor e autor, ao preferir uma dimensão autobiográfica do escrito.

Recorde-se que, num dos mais afamados ensaios de teoria literária, *A morte do autor*, Barthes define uma barreira entre autor e escritor. O francês escreve: “o *scriptor* moderno nasce ao mesmo tempo que o seu texto; não está de modo algum provido de um ser que precederia ou excederia a sua escrita, não é de modo algum o sujeito de que o seu livro seria o predicado; não existe outro tempo para além do da enunciação e todo o texto é escrito eternamente *aqui e agora*” (BARTHES, 2004, p. 60). Dito de outro modo, nega-se o autor como pai fundacional e proprietário exterior da obra (BUESCU, 1998).

Apesar de pretensamente funcional, narrativas autobiográficas ou textos dialógicos com um ser ontológico interno, isto é, inscritas na vertigem do Eu e que exploram a multiplicidade e o desdobramento de Eus tendem a contrariar a rigidez de tal operacionalização. De facto, na escrita do eu, o sujeito assume a escrita e torna-se, a si mesmo, objeto do texto que escreve. Verifica-se, no processo, um desdobramento do eu, oscilando entre entidade autotélica e um outro que é contado e analisado, criando-se como que um “nós” relacional (D'ALTE, 2023, p. 244).

Para além desta evidência, algo genérica, um outro aspeto se verifica no respetivo romance: a correspondência onomástica entre autor e eu-narrador¹ belisca o *pacto romanescos*² fazendo com que o

¹ Atente-se na coincidência do nome do eu-narrador com a sua exo-representação no universo da experiência: “Ta-ti-a-na, repito-o um pouco mais veloz [...]. Não gosto nada do meu nome” (LEVY, 2024, p. 11).

² Lejeune (2008, p. 27) entende que, nas narrativas pessoais, o pacto romanescos ocorre pela dissemelhança onomástica entre autor e personagem ou pelo “atestado de ficcionalidade” veiculado pelo título, pelo subtítulo, pela capa ou pela própria ficha técnica. Há, ainda, segundo o autor, outros casos que evidenciam um “facto fantasmático”, isto é, quando a trama evidencia segmentos narrativos que se parecem com episódios biográficos da vida do autor. De acordo com Lejeune, são estratégias que convidam o leitor a ler estes romances não apenas como objetos completamente ficcionais.

leitor recorra ao universo de referência e a informações paratextuais que atestam o carácter ficcional da obra³.

É, pois, mais oportuno, para o romance em questão, o enquadramento teórico no âmbito da autoficção e que tem este espaço de escrita como “uma narrativa híbrida, ambivalente, na qual a *ficção de si* tem como referente o autor, mas não como pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente. Personagem que se exhibe “ao vivo” no momento mesmo da construção do discurso, ao mesmo tempo indagando sobre a subjetividade e posicionando-se de forma crítica perante os seus modos de representação” (KLINGER, 2012, p. 57). Tal permite a defesa de

uma escrita de si literária, contemporânea em que são problematizadas categorias como ‘eu’, ‘real’, ‘verdade’ e ‘ficção’; uma escrita como lugar de encenação do autor, com a utilização de diversas máscaras e, portanto, de construção de uma identidade múltipla; uma narrativa fragmentada sem a pretensão de totalizar um eu *autobiográfico* (VELASCO, 2016, p. 47).

No sentido estrito da palavra, leia-se:

autobiografia será a biografia de alguém realizada pelo próprio, de tal forma que o narrador e o objeto narrado sejam equivalentes. Em termos literários, a autobiografia assume algumas regras (sempre passíveis de transgressão) [e que se podem] reduzir ao seguinte: o autor assume a responsabilidade pessoal de criação e de organização do seu texto; o indivíduo revelado ao longo da organização textual é idêntico ao referenciado; admite-se, portanto, a existência real desse indivíduo, de tal forma que essa existência pode ser comprovada publicamente; aceita-se uma espécie de pacto autobiográfico, segundo o qual os acontecimentos relatados são tidos pelo leitor como verídicos (LAMAS; BOTELHO; BRANCO, 2000, p. 43).

Ao presente artigo, não interessa tanto (re)problematizar os conceitos de ‘escritor’ e de ‘autor’, mas, importa, principalmente, tornar explícito que Levy aponta à erosão dos rótulos e forçará, à crítica literária, o teste e a revisitação de posturas e definições canónicas⁴.

Ante o exposto, é legítimo fazer compreender que Salem Levy concretiza, *ab initio*, um primeiro exercício de poder: o ascendente autoral. Para além do ataque a uma conceção estática de ‘autor’, Levy desafia a própria ideia de Literatura ao convocar para a sua invenção estética, simbólica e literária,

³ A respeito da obra em apreço, bastará uma pesquisa por um qualquer motor de busca para receber resultados que mostram entrevistas da autora e reflexões sobre o seu processo de escrita.

⁴ Tal como sistematiza Robert Scholes, aquele que lê e escreve é ontologicamente diferente a cada reescrita e a cada releitura. Desta forma, ainda que o ser biográfico seja o mesmo, existe uma distinção entre as entidades: “ao viver condicionado e afetado pelo tempo, o ser ontológico que concretiza a produção e a leitura, ainda que possa corresponder à mesma entidade biológica, não é a mesma pessoa” (SCHOLES, 1989, p. 65). Max Saunders partilha do afirmado, distinguindo o eu que narra do eu narrado: This splitting of selves is itself well established in autobiography theory, and we have seen a special case of it in autofiction. It is seen as inherent in the structure of autobiographical narrative, if only because of the different phases of the self-involved. Because of the retrospective nature of the form, the ‘I’ that is narrating is other than the ‘I’ that is narrated” (SAUNDERS, 2010, p. 512).

outros textos que, prioristicamente, não são tidos como literários: cartas, comentários intrusos⁵, peças jornalísticas, testemunhos orais, considerações políticas, bilhetes ou declarações para o consentimento da interrupção da gravidez – documentos marcadamente mais utilitários e, sobretudo, com um compromisso inteiramente diferente para com o universo da experiência daquele assumido pela Literatura e que é assente na ficcionalidade e na literariedade.

Ao fazer uso deste tipo de estratégias, a opção técnico-compositiva de Levy vai além da típica construção da verosimilhança. Fala-se, aqui, de uma veridicção do fenómeno literário que ultrapassa o “parecer verdadeiro” para se “tornar verdadeiro”. No dizer de Sontag, a imagem [e os documentos digitalizados] possuem um sentido de propriedade, de poder: “it means putting oneself into a certain relation to the world that feels like knowledge – and, therefore like power” (SONTAG, 2008, p. 4).

Se a opção estética de Salem Levy permite a maior fluidez entre disciplinas e entre conceitos, é, também, inegável que a inscrição do Eu na trama, numa perspetiva autobiográfica, acarreta implicações na arquitetura romanesca e na própria forma de narrar que será mais disruptiva e, a espaços, quase hipertextual como se desgarrada do espaço-fonte e passasse a habitar um outro espaço de escrita. Como a narradora reconhece, “Quem narra sobre si, não pode ser linear” (LEVY, 2024, p. 126).

Nesta lógica, pode dizer-se que a escrita do Eu faz eclodir uma fenda na conceção de um tempo linear, ao inscrever-se num espaço dialógico intertemporal, no qual passado, presente ou futuro estão à distância de um verbo e, decorrente deste efeito, erodem a sua demarcação e se influenciam. Com efeito, o narrador concretiza um relato no qual: “it belongs to the future as well as the past. It is not something which already exists, transcending place, time, history and culture, [it undertakes] constant transformation” (HALL, 2003, p. 236). Decorrente deste aspeto, verifica-se a desagregação de uma tríade típica e sincrónica entre indivíduo, tempo presente e espaço (D’ALTE, 2023, p. 243).

Para além da erosão das fronteiras de conceitos como ‘autor’ ou ‘literatura’, a narrativa, num plano metaficcional, partilha, com o leitor, a busca pelo momento genesiaco da escrita, associando-o à presença do diário no quotidiano feminino: “Quase todas as meninas da minha geração ganharam diários. Coloridos, pequenos, médios, grandes, com ou sem cadeado, adesivos, cheiro, ilustrações, havia para todos os gostos” (LEVY, 2024, p. 19).

Se a presença do diário parece ter sido um factor decisivo para a emergência da escrita, o relato narrativo que constitui o romance *Melhor não contar* justifica a sua razão de ser com um processo de exteriorização que intenta lidar com múltiplas dores, tão interiorizadas, tão enraizadas que a própria Tatiana a metaforiza numa simbólica gravidez: “Aos vinte anos, quando perdi minha mãe, eu me tornei mulher uma segunda vez. Me desfiz de grande parte do que era dela – roupas, caixas, sapatos, objetos, móveis – e passei a carregá-la no ventre” (LEVY, 2024, p. 16).

⁵ Assume-se, neste ponto, o conceito de narrador intruso, isto é, que se permite a comentar a sua própria obra ou o universo da experiência dentro do próprio quadro diegético. Neste ponto é de notar que a emergência da intrusão narrativa reveste-se de uma certa naturalidade. Relembre-se que os narradores de contornos homodieéticos e autodieéticos são especialmente propensos a este fenómeno, para o qual contribui a própria natureza da sua narração subjetiva, alicerçada numa vivência e visão pessoais (REIS; LOPES, 2011, p. 208-209).

Ao optar pela escrita, pelo “contar”, a personagem começa por contrariar, a jusante, o patriarcado e os seus silenciamentos; a montante, um trauma silencioso que a cobre e que se caracteriza pelo que Jeanne Marie Gagnebin escreve: “o “trauma” é a ferida aberta na alma ou no corpo por acontecimentos violentos recalçados ou não, mas que não conseguem ser elaborados simbolicamente, em particular linguisticamente, pelo sujeito” (GAGNEBIN, 2002, p. 127).

Para além do falecimento prematuro da mãe, os capítulos iniciais fazem crer que o vocábulo presente no título, “contar”, tenha que ver, particularmente, com um episódio específico ocorrido na piscina, entre a personagem principal e duas figuras com a qual ela partilha o espaço físico, a mãe e o padrasto: “Talvez a única forma de parar de sentir o que ela sente seja escrevendo o que ela sente. Haverá outra possibilidade de fazer com que a cena deixe de me perseguir? [...] Tantos anos escrevendo, e, ainda acredito que a escrita cura?” (LEVY, 2024, p. 18)⁶. Neste particular, a escrita evidencia ecos das características apontadas por Faedrich (2021) em relação à escrita autobiográfica ficcional e que a entendem como “um meio para a invasão do que temos de mais íntimo ou o escrutínio público dos nossos conflitos pessoais e familiares [...] [é] a questão da autoficção como outra forma de terapia, trazendo à tona a relação da escrita autoficcional com a prática da cura, bastante assinalada por Doubrovsky no início de sua trajetória de conceitualização da autoficção” (FAEDRICH, 2021, p. 14).

A construção narrativa opera, pois, com base num enorme foco tensional entre o feminino e o masculino, entre o contar e o silenciar e, paralelamente, concretiza-se, também, num espaço de dor muito íntimo e reservado que constitui a dinâmica do narrar e não ser ouvido. Aspetos tão visíveis em elementos trazidos para a trama e com consistência paraliterárias como são, por exemplo, as histórias de vida de Virginia Woolf, abusada pelo irmão – um aspecto frequentemente silenciado e ocultado do público, especialmente em comparação com a crítica que a escritora recebe.

Estruturas de poder: raiz e rizoma

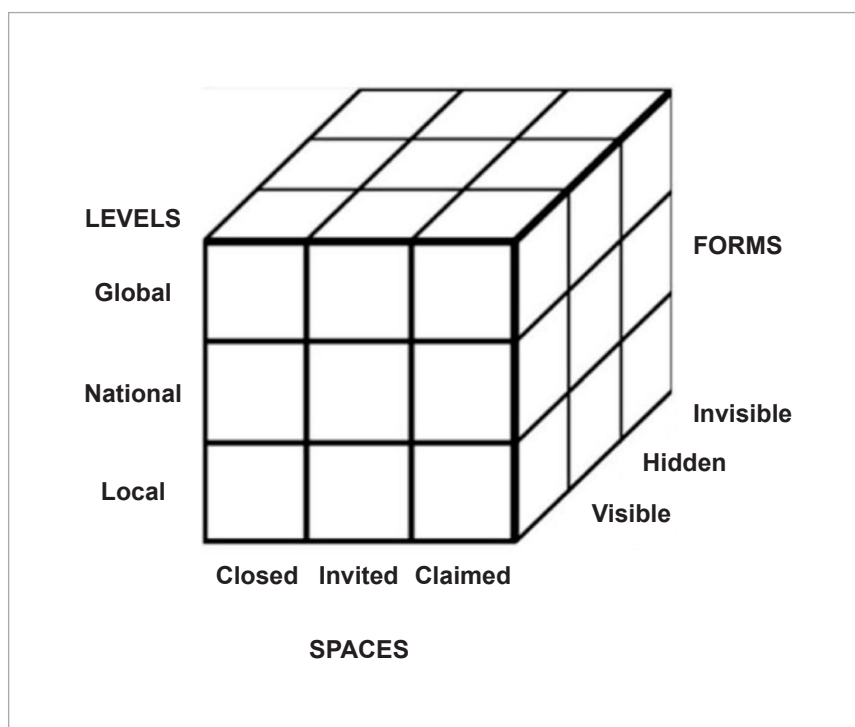
Tradicionalmente, o poder é entendido como algo hierárquico, nítido e linear. Se metaforizado, a raiz tem esse poder imagético de representar o sentido vertical e descendente da força que fura a terra e impõe a sua vontade sobre o território do *outro* e seus recursos. Nesta lógica, de um modo bastante generalizado, pode entender-se o poder como um fenómeno social no qual se manifesta a vontade de um sobre o outro, de tal forma que o comportamento do outro seja condicionado em favor da vontade do opressor. No entanto, o que por vezes fica por representar é a multiplicidade de centros de poder e o axioma de Foucault (1988) que nos diz que onde há poder, há resistência.

Nesta lógica de resistência e de multiplicidade, é oportuna a imagética do rizoma nos sentidos postulados por Deleuze e Guattari (1995) e que consubstanciam uma arquitetura e um pensamento não centralizado onde múltiplos pontos de convergência e de divergência são possíveis, sem um início

⁶ Admite-se que a personagem revela uma crença autêntica de que, pela escrita, lidará com os episódios de dor pessoais. No entanto, a própria reconhece que não se trata de um processo linear: “Eu só me dizia: tempo nenhum vai tapar esse buraco. Amenizar a dor [...]. Escrever *A chave de casa* foi, sem que eu soubesse, parte do meu processo de luto, embora naquela altura não tenha feito doer menos. Continuei chorando a morte da minha mãe todos os dias” (LEVY, 2024, p. 22-23).

definido ou necessidade de um final. Vem a este propósito, a metáfora de análise de influências na narrativa que colhe inspiração no modelo de análise social, intitulado *Cubo de Poder* e que é proposto por John Gaventa (2005). O modelo é partilhado na seguinte figura:

Figura 1 – O Cubo de Poder.



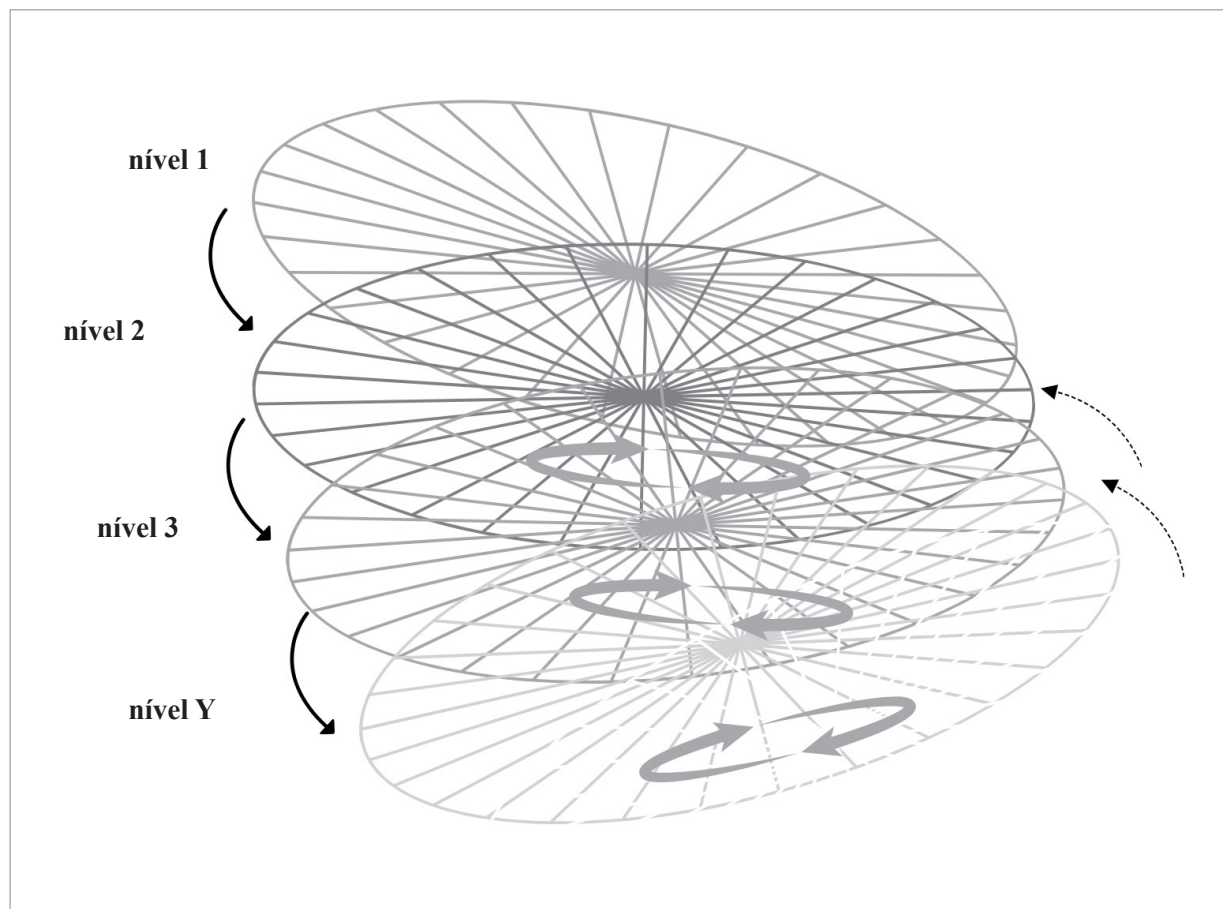
Fonte: Gaventa (2005).

Existem duas interessantes ideias presentes no cubo de John Gaventa. A primeira é o enfoque na mão invisível, ao tentar explicitar o modo como o poder (visível, ocultado ou invisível) opera nas sociedades, buscando, para isso, uma materialização visual das sinergias e das dinâmicas entre atores e espaços ao nível local, nacional e internacional (GAVENTA, 2005). Uma outra vantagem surge ancorada à ideia plástica da mutabilidade e da dinâmica. Ao imaginar-se a rotação, ao jeito do icónico cubo de Ernő Rubik, percebe-se o “bater de asas da borboleta” e que todos os sistemas estão implicados direta ou indiretamente.

No que diz respeito ao esforço da análise literária, opta-se por uma linguagem visual distinta para melhor veicular ideias tão necessárias como Centro e Periferia; como a dinâmica temporal ou, inclusivamente, a necessária mobilidade social, temporal e espacial. É de crer que o discurso visual e a proposta de modelo possam ser reveladores dos focos tensionais experienciados pelas personagens.

Assim, sem delongas, apresenta-se o modelo macro para análise de influências na narrativa:

Figura 2 – Modelo de análise de influências na narrativa. Análise macro.



Fonte: d'Alte (2025).

De modo global, a estrutura espiralada apresenta diferentes patamares, consoante a necessidade de teorização, capazes de diferentes ações e de contactos entre si. O nível primeiro e cimeiro é singelo. Visualmente, apresenta uma única seta descendente, mais densa. Tal se sucede, pois é o único disco que exerce influências derradeiras sobre os seres que ocupam os patamares inferiores sem nunca poder colher ações que anulem o seu efeito. Fala-se, neste campo e a respeito deste romance, de elementos universalmente invioláveis como o imutável, a morte, a ancestralidade, a fatalidade do tempo, o eterno, o unívoco e o unidirecional; assim como as próprias questões relacionadas com a construção do livro enquanto objeto coeso e coerente e às quais as personagens devem obedecer e sujeitar-se de modo a não se colocar em causa a comunicabilidade literária⁷.

⁷ Os exemplos são universais e figurativos. Cada obra instaura o seu primeiro patamar de influência de modo a garantir um objeto coeso e coerente.

O segundo patamar apresenta personagens individuais ou coletivas, contemporâneas entre si, assim como espaços com capacidade e força nucleares na trama. Maioritariamente, concretizam um diálogo de força para com os níveis subsequentes e que é visível na seta negra e densa de sentido descendente. Não obstante, neste segundo nível concretizam-se diálogos transacionais e negociais de influência entre elementos no mesmo patamar e, sincronicamente, também se aplicam forças de forças de repressão para com o patamar seguinte.

Note-se que, neste último caso, a seta de sentido ascendente, oriunda do nível três, é visualmente mais fraca, representando, simbolicamente que esta linha de força não é suficientemente impactante para desalojar os elementos do nível dois. Há, praticamente, um desequilíbrio no poder. Finalizando, dentro de um disco, as personagens podem posicionar-se numa zona central de poder ou numa área periférica do mesmo.

É transversal aos discos inferiores que as entidades que ocupam a parte central e elitista do seu próprio disco ficam mais bem posicionadas para ascender ao disco superior. Apenas cataclismos enfraquecem um disco de modo a permitir-se uma alternância de poder entre discos.

O modelo de análise de influências narrativas aplicado à obra “Melhor não contar” de Tatiana Salem Levy: os níveis um e dois

De acordo com este modelo, o eu-narrador de *Melhor não contar* posiciona-se no segundo nível do patamar. Aqui, várias forças convergem e gladiam. Dilacerante, oriundo diretamente do primeiro patamar, a ferida do tempo, a História mundial, a História brasileira⁸, a incapacidade de cambiar o evento secreto e, sobretudo, a morte da mãe. Esta última, uma ausência tão ausente que, paradoxalmente, se torna matéria palpável de escrita.

Dentro do segundo disco, habita a personagem fictícia e ficcionalizada, Tatiana. Ela lida com os constrangimentos do discurso patriarcal, tão visível na necessidade que a mãe tem, desde cedo, de fazer a menina Tatiana mostrar os peitos na piscina caseira, num gesto disruptivo: “Tá só a gente aqui, ela insiste. Para a minha mãe, ter os peitos de fora na praia ou na piscina significava ser livre; e essa liberdade, a das mulheres, pela qual tinha lutado e da qual não abria mão, era o primeiro mandamento lá de casa” (LEVY, 2024, p. 9).

Há, efetivamente, uma apologia e um enaltecimento da mãe, enquanto figura anti-regime e desalinhada com os valores vigentes masculinos, com ecos da magistral encenação *Ainda estou aqui*, da galardoada Fernanda Torres. Se não, leia-se: “Nos anos seguintes, ela se formaria em Ciências Sociais, trabalharia pela primeira vez como jornalista, cobriria uma guerra, entraria na clandestinidade e seguiria rumo ao exílio com meu pai, que era membro da direção do PCdoB” (LEVY, 2024, p. 47). Ou, ainda, na evolução da mulher enquanto figura de sombra para uma mulher com virtudes feministas: “Folheio o

⁸ O eu-narrador, Tatiana, manifesta frustrações maiores e menores, ao longo da narrativa. Como preocupação maior, pode ler-se a crítica a Bolsonaro ou ao regime ditatorial; como frustração menor pode entender-se uma vontade quase cómica de corrigir a sua beleza ou a sua inexistente aptidão para o teatro que lhe impossibilitou a carreira de atriz.

diário de capa dura, não entendo quase nada [...]. Mas eu sei, eu lembro que o de capa dura era o meu preferido. Nele, minha mãe está mais livre, viajando, e se parece mais com a mulher que se tornou. No mais antigo, está muito presa à casa, aos pais, aos irmãos” (LEVY, 2024, p. 29).

No entanto, as consequências do exercício de poder, neste segundo nível, serão punitivas para Tatiana. Conforme a própria desvenda, ao leitor, a sociedade é uma entidade com olhos masculinos. Quando Tatiana folheia a *Playboy* e vê beleza, singularidade e *glamour*, o homem vê a instrumentalização e a sexualização da mulher; onde a mãe via emancipação, a sociedade vislumbrava mamilos: “Todo o mundo conhece os peitos da tua mãe [...]. Não sei se há crítica nas suas palavras” (LEVY, 2024, p. 26). E, por fim, como um machado da verdade, a disforia quando, também, implicitamente, vai divulgando o pensamento e as ações da mãe, tão reveladoras de uma certa hipocrisia: “Foi então que descobri que meu padrasto era casado, e não com a minha mãe [...]. Mãe, mãe, mãe... Logo você, sempre tão livre, tão dona de si, há tantos anos com um homem casado? Mãe, mãe, mãe... Não me decepcione, por favor, não me faça ouvir tantas vezes a voz daquela mulher que ficou obcecada em telefonar para as tuas filhas para te xingar” (LEVY, 2024, p. 65).

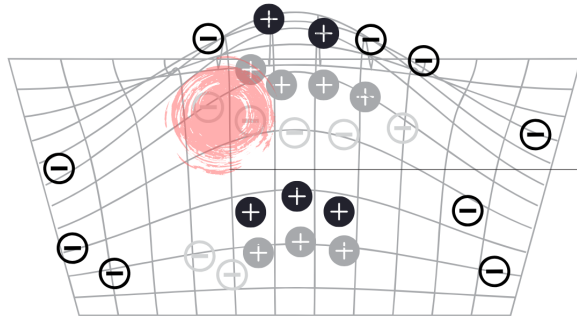
A um nível de análise micro, isto é, olhando e perscrutando os movimentos no interior de cada disco, percebe-se que Tatiana, a voz incumbida da narração, habita pontos prototípicos do centro do disco⁹, estando, no entanto, arredada do circuito mais central pela condição de mulher, pela condição de estrangeira em Portugal e, ainda, pela própria fragmentação do eu, motivada pela dor da qual não se tem conseguido libertar: “No dia em que o meu padrasto entrou lá em casa bêbado e eu estava estudando Grego, surgiu uma barreira entre mim e a minha mãe. E surgiram também a vergonha, a culpa e o segredo” (LEVY, 2024, p. 142). A estes aspetos acresce um outro: a posição de destaque do padrasto no circuito cultural e na esfera emocional da mãe afastam, indubitavelmente, a personagem de um lugar cómodo no centro do círculo.

Com efeito, apesar de viver numa família judia, branca, elitista e erudita, ter estudos e relações sociais válidas, há como que uma cicatriz inenarrável que força a personagem a momentos de insílio, entendido, aqui, no sentido mais amplo e que “significa remeter a diferentes formas de mobilidade, física, espiritual, linguística; as diversas práticas de emigração, exílio, diáspora, êxodos, nomadismos, circulações humanas; é pensar em traslados e trânsitos de todo tipo” (PALMERO GONZÁLEZ, 2010, p. 109). Todavia, no caso do insílio, a direção é unívoca e unidirecional: para dentro (GUTIÉRREZ LEAL, 2024).

É um movimento que se inicia ainda na fase inicial da vida da personagem: “como as crianças pequenas que brincam de se esconder tapando os próprios olhos, pensando que por não verem os outros, os outros não as veem” (LEVY, 2024, p. 10) e, também, em “dou um mergulho e prendo a respiração, as bolhas soltas só quando não aguento mais” (LEVY, 2024, p. 13).

⁹ Os sinais ‘+’ e ‘-’ revelam o alinhamento ou a rutura com os códigos e comunidades vigentes. Quanto mais próximos do centro, mais ajustados estão face ao discurso normativo. A simbiose perfeita no disco pode fazer com que as personagens estejam aptas a movimentar-se, verticalmente, entre discos, ou seja, entre esferas de influência mais densas e impactantes. A posição de Tatiana é representada a cores, oscila entre os símbolos ‘+’ e ‘-’ assinalados a cinza claro, revelando uma certa periferia e a existência de impeditivos para a ocupação de um lugar mais estável. A posição é volátil conforme os círculos nos quais se mova: veja-se, por exemplo, a dificuldade sentida no centro de saúde, por ser brasileira.

Figura 3 – Modelo de análise de influências na narrativa. Análise micro.



camada superior (centro de poder)

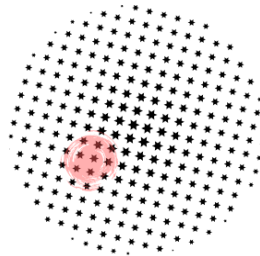
- i. manutenção do centro de poder;
- ii. ascensão e/ou pontos de contacto com nível superior

camada inferior (periferia do poder)

- i. pontos de contacto com o nível inferior;
- ii. descida e/ou pontos de contacto com o nível inferior

Fonte: d'Alte (2025).

Figura 4 – Círculo de influência. Vista superior do disco segundo.



Fonte: d'Alte (2025).

A progressão narrativa começa a desocultar a ferida patriarcal que impõe uma fissura à personagem e contribui, ainda mais, para o desmoronamento familiar, marginalizando-a do centro do disco. Numa tarde, o padrasto, bêbedo, aborda Tatiana, tentando dominar o seu corpo: “ele se jogou e não me largou. Grudou em mim, o bafo de álcool, o corpo e a voz gosmentos de álcool, no meio da tarde, num dia de semana, eu lendo Homero para Grego 2, e aquele corpo quarenta e oito anos mais velho colado no meu” (LEVY, 2024, p. 80).

Este episódio é fulcral e interessantíssimo para o teste do modelo de análise de influências na narrativa. É um momento no qual a personagem partilha e define, tacitamente, as coordenadas da coesão e da arquitetura do romance. Dito de outro modo, apesar de reconhecer e de requerer um tempo diegético não linear, ao jeito da rememoração, aceita, porém, a impossibilidade da alteração do fenómeno passado (nível 1): “Eu só queria, como quis outras vezes na vida, que o tempo voltasse, que aquele homem saísse pela porta e não tivesse chegado nem se jogado nos meus braços” (LEVY, 2024, p. 81). Implicitamente, o eu-literário estabelece que a correção “phantástica”¹⁰ do mundo operará nos níveis dois ou três.

¹⁰ Carlos Ceia, n’*A construção do romance* (2007, p. 26-39), constrói a tese de que o ficcionismo é um conceito de tal forma amplo que inclui a representação-encenação mais próxima do mundo da experiência e, também, a representação “phantástica”. Dito de outro modo, o real também se representa pelo imaterial, pela evasão, pelo devaneio, pelo sonho.

Assim, a proposta que aqui se desvenda é a de que este momento narrativo torna mais visíveis os interstícios entre a Tatiana biográfica, a(s) Tatiana(s) fragmentadas literárias e a figura da mãe. Menos evidente é a ideia de que tal só é possível porque, numa análise à luz da teoria literária, todas estas figuras são construções simbólicas embrulhadas num esforço de verificação que se cria, desde logo, com a palavra ‘autobiográfico’; termo, aliás, pelo qual se iniciou o presente capítulo.

O modelo de análise de influências narrativas aplicado à obra “Melhor não contar” de Tatiana Salem Levy: os níveis dois e três

Se entendido numa perspetiva social, a dinâmica entre o segundo e o terceiro patamares abriga os exercícios de poder e as resistências ao mesmo, concretizadas entre entidades dominantes e figuras subalternas. Entretanto, quando o modelo se dedica ao fenómeno literário, as sinergias podem ser mais versáteis e imprevistas.

De acordo com o que se defendeu em momento anterior, é de crer que o eu-narrador se posicione no segundo círculo de influência. Mais interessante, contudo, é notar o ascendente da voz que narra sobre quatro construções simbólicas: i) a Tatiana da infância e a do presente-passado¹¹ – que aguardam pelo poder catártico, curador e libertador da escrita; ii) o ascendente sobre a mãe que é impedida, simbolicamente, de morrer; iii) o ascendente sobre o próprio leitor, condicionando-lhe a interpretação e, por fim, iv) o ascendente sobre o próprio padrao que nunca falará ou contestará. É uma presença metaforizada numa barriga grande, mas que é passível de ser explodida com um alfinete, leia-se, vontade da autora.

Ainda que, empiricamente diferentes, todos eles são mantidos como verdadeiros *seres de papel*¹², em trânsito, no terceiro nível, com uma libertação marcada para o desfecho do livro. De certo modo, em relação a estas entidades, o terceiro nível é um lugar simbólico e hermético que metaforiza a fragilidade da infância, o silenciamento da mulher, a ausência de defesa e/ou o condicionamento interpretativo. Não é pois, por acaso, que o septuagésimo primeiro capítulo, completamente perpassado por reflexões de teor metaficcional, exhibe onze questões de entre as quais se pode ler a seguinte: “Por que contá-la agora, quando ele e ela já estão mortos, quando só eu tenho a palavra?” (LEVY, 2024, p. 126).

Em teoria literária, admite-se a primazia do autor em relação ao leitor. Carlos Reis (2008, p. 119) esclarece que o autor é quem tem responsabilidade no processo de seleção de informação e formulação da mensagem. Como alerta o proeminente académico português, o enunciado criado pelo autor é, num primeiro momento, unidireccional, na medida em que o leitor não pode responder de imediato, isto é, não há qualquer *feedback* sobre o enunciado. Tal facto acentua a primazia do autor no que respeita ao plano estético, cultural e ideológico.

¹¹ O tempo da narrativa alude a um “efeito de presente”, no qual o eu-narrador é mais velho do que a Tatiana da infância, mas sempre ontologicamente mais novo do que a entidade biográfica extratextual com a qual mantém relação.

¹² Expressão cunhada por Roland Barthes (2001) e que é atinente às vidas das personagens que se concretizam pelo papel e pela escrita.

É evidente que Tatiana Salem Levy, no plano da arquitetura romanesca, recorre a uma construção fragmentada, quase contista e que vai adiando, até ao limite do incómodo, tanto a eclosão do segredo quanto a possibilidade de deixar a mãe partir. O eu-narrador recorre, sincronicamente, a uma presença polifónica da mãe, atestada pelas páginas epistolares digitalizadas e pelas quais vai superando a morte num registo além-tempo e além-lugar. É legítimo considerar que ambas as escritas femininas, da mãe e da filha, partilham traços de tanatografia (D'ALTE, 2024), isto é, “aquela cujo centro é o espaço da morte, simbólico ou real, sentido como o de busca por uma identidade perdida para sempre” (SIMAS; MARQUES, 2016, p. 72).

Em relação ao leitor, Levy usa, propositadamente, artifícios que incrementam a verosimilhança e um certo afinilamento interpretativo¹³: a partilha onomástica entre eu-narrador e eu-biográfico¹⁴; a rememoração com datas concretas; a digitalização do pedido de interrupção involuntária da gravidez em nome de Tatiana Salem Levy; a inclusão de personagens com correspondência extratextual; a coincidência de o cenário literário corresponder aos lugares extraliterários nos quais Salem Levy se move e, também, um discurso paraliterário que engloba entrevistas e vídeos nos quais Levy assume tanto a escrita autobiográfica quanto a memória como norteadoras do processo criativo. Mais importante ainda, decide o modo como narrar e quando, permitindo a vitimização do *Eu* ou a condenação do *Outro*. Este aspeto é igualmente válido para a figura simbólica do padrasto do final da narrativa, destituída de voz e de qualquer possibilidade de resposta ou de contestação.

A resolução do terceiro nível do patamar e das entidades *phantasmagóricas*¹⁵ que o habitam, dá-se pelo estabelecimento progressivo de um tribunal literário, operando ao jeito de um mosaico polifónico, no qual diferentes vozes vão fornecendo a sua opinião e contribuindo para um desfecho que admite duas possibilidades únicas e distintas: “Conto? Não conto? Conto? Não conto?” (LEVY, 2024, p. 110). Não é ingénua a plasticidade semântica de ‘conto’ como equivalente de ‘eu conto’, ‘eu valho’, ‘eu significo algo’. Sob este prisma, o da restauração do Eu como decisor, a autoficção eclode no confronto com o padrasto (“você me fez muito mal”) (LEVY, 2024, p. 181) e com a correção histórica de parte da história das mulheres: a escrita para ser lida. Não é desvirtuado, neste particular, o entendimento da escrita do *Eu* como um processo satírico e irónico no qual a escritora se orienta para a assunção do poder ao assumir-se como única detentora da voz narrativa.

No fecho, o leitor acede ao ocorrido, a mãe encontra o seu fim derradeiro com a partilha da fotografia da lápide (LEVY, 2024, p. 210) e a infância começa a deixar de ser revisitada.

¹³ Em todo o caso, é caricata a opção pela extraordinária veridicção do fenómeno literário que é, impreterivelmente fictício. Relembre-se a lição de Phillipe Hamon (1984, p. 139-140): “nunca é, na verdade, o ‘real’ que se atinge num texto, mas sim uma racionalização, uma textualização do real, uma reconstrução a posteriori”. Reveste-se, pois, de fina ironia a presença da frase: “Cada camada de representação é um afastamento da coisa em si” (LEVY, 2024, p. 115). O recorte exhibe a convivência da dupla consciência: a da personagem e a da crítica literária, perfeitamente consciente dos constrangimentos da encenação literária.

¹⁴ Não existe qualquer obrigatoriedade, ou mesmo necessidade, de fazer coincidir a personagem ficcional com o escritor. Como alerta Walsh (2007, p. 14), “all narrative, fictional and nonfictional, is artifice. Narratives are constructs, and their meanings are internal to the system of narrative”.

¹⁵ Aglutina-se o conceito de ‘fantástico’ e de ‘onírico’ para uma presença simbólica da Tatiana-criança, da mãe e do próprio leitor que estão em trânsito nesta terceira esfera, em clara desvantagem de poder perante o eu-narrador.

Considerações finais

Melhor não contar é um romance que se impõe como um objeto literário que desafia as convenções tradicionais do gênero e da legitimação literária ao articular uma escrita memorialista e autoficcional, situada na interseção entre o público e o privado, o real e o ficcional.

A análise da arquitetura do romance revelou como sua estrutura fragmentada e multifocal permite uma escrita não linear e uma abordagem profunda das relações de poder inscritas na narrativa, especialmente a dinâmica do silêncio imposto às vítimas de abuso sexual e de violência familiar. Nesse sentido, o romance concorre para denunciar estratégias patriarcais de silenciamento e de invisibilização da violência contra as mulheres, ao mesmo tempo em que valoriza a escrita como ato performativo de resistência, de reconstrução identitária e de eventual cura. Através de um olhar sensível e crítico, Levy explora a tensão entre o esforço de contar e o conselho internalizado “melhor não contar”. Essa tensão atravessa toda a narrativa, configurando o silenciamento não apenas como ausência de fala, mas como um dispositivo de poder.

A análise encetada revisitou conceitos da teoria literária para contextualizar a produção estética de Tatiana Salem Levy e, sincronicamente, buscou analisar e explorar as relações de poder simbólicas estabelecidas entre os seres de papel. Defendeu-se que, por via das forças invisíveis, porém reais, da sociedade, a personagem fica marginalizada dos verdadeiros centros de poder que compõem o disco que habita. Por seu turno, ao assumir-se como única voz narrativa a eu-narradora estabelece relações de poder com entidades simbólicas construídas, como são o caso do seu Eu da infância, com a mãe, o padrasto e o próprio leitor. Todos ficam *em trânsito*, aguardando o desfecho que só a mão que escreve lhes permite.

Indubitavelmente, o romance contribui significativamente para debates contemporâneos sobre autoficção feminina, violência de gênero e as possibilidades emancipatórias da literatura. O romance *Melhor não contar* funciona não somente como uma obra literária de grande complexidade estética, mas também como um espaço crítico que força a reflexão sobre os mecanismos de poder que moldam corpos, vozes e histórias, reafirmando o potencial da escrita como instrumento de denúncia e de transformação social.

Referências

BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2001.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. *O rumor da Língua*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64.

BUESCU, Helena Carvalhão. *Em busca do autor perdido: histórias, concepções, teorias*. Lisboa: Cosmos, 1998.

CEIA, Carlos. *A construção do romance: ensaios de literatura comparada no campo dos estudos anglo-portugueses*. North Charleston: Create Space Independent Publishing Platform, 2017.

COUTINHO, Ilmara Valois B. F. *Melhor não contar*, de Tatiana Salem Levy: provocações de uma arte literária inespecífica. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 74, p. 1-11, 2025. Doi: <https://doi.org/10.1590/2316-40187423>

D'ALTE, Pedro. Ecos da memória: a escrita do Eu como forma de denúncia em “Estátua de Sal” de Maria Ondina Braga. *Pontos de Interrogação*, Alagoinhas, BA, v. 13, n. 1, p. 239-259, 2023. Doi: <https://doi.org/10.30620/pdi.v13n1.p239>

D'ALTE, Pedro. *Imagótipos femininos nas literaturas em português a Oriente*. Macau: Casa de Portugal, 2024.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

FAEDRICH, Anna. *Teorias da autoficção*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2021

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O rastro e a cicatriz: metáforas da memória. *Pro-Posições*, Campinas, v. 13, n. 3, p. 125-133, set./dez. 2002.

GAVENTA, John. *Reflections of the Uses of the ‘Power Cube’ approach for analyzing the spaces, places and dynamics of civil society participation and engagement*. Netherlands: Mfp Breed Network, 2005. (CFP Evaluation Series n. 4). Available from: https://www.researchgate.net/publication/265733322_The_power_cube_explained. Access: Oct. 10, 2024.

GUTIÉRREZ LEAL, Cristina. O insílio: certa dívida da crítica literária na América Latina. *Caracol*, São Paulo, v. 27, p. 218-246, 2024. Doi: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-9651.i27p217-246>

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HAMON, Philippe. Um discurso determinado. In: BARTHES, Roland; BERSANI, Leo; HAMON, Philippe. *Literatura e realidade*. Lisboa: Dom Quixote, 1984. p. 129-193.

HUBIER, Sébastien. *Littératures intimes: les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Paris: Armand Colin, 2003.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

LAMAS, Estela Pinto Ribeiro; BOTELHO, Annette P. Rapenne; BRANCO, Maria do Carmo Castelo. *Dicionário de metalinguagens da didática*. Porto: Porto Editora, 2000.

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

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

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

- LEVY, Tatiana Salem. *Melhor não contar*. Lisboa: Elsinore, 2024.
- LEVY, Tatiana Salem. *O mundo não vai acabar*. São Paulo: José Olympio, 2017.
- LEVY, Tatiana Salem. *Vista chinesa*. São Paulo: Todavia, 2011.
- LEVY, Tatiana Salem. *Paraíso*. Rio de Janeiro: Editora Foz, 2014.
- PALMERO GONZÁLEZ, Elena. Deslocamento. In: BERND, Zilá. (org.). *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010.
- REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Lisboa: Almedina, 2008.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina Macario. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 2011.
- SAUNDERS, M. *Self-Impression: life-writing, autobiografiction and the biographical forms*. London: Fitzroy Dearborn, 2010.
- SCHOLES, Robert. *Protocolos de leitura*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- SIMAS, Monica Muniz de Souza; MARQUES, Graça. *Contributos para o estudo da literatura de Macau*. Macau: ICM, 2016.
- SONTAG, Susan. *On photography*. London: Penguin, 2008.
- VELASCO, Tiago Monteiro. Discutindo uma autobiografia contemporânea possível. *Itinerários*, Araraquara, n. 42, p. 31-49, jan./jun. 2016.
- WALSH, Richard. *The rhetoric of fictionality: narrative theory and the idea of fiction*. Columbus: The Ohio State University Press, 2007.

Recebido em 24 de julho de 2025.

Aprovado em 26 de setembro de 2025.

Resumo/Abstract

Relações de poder em *Melhor não contar* de Tatiana Salem Levy

Pedro Gabriel Reis Albuquerque Moreira d'Alte

A narrativa labiríntica, *Melhor não contar* (2024), da autoria de Tatiana Salem Levy entretence elementos da experiência pessoal da autora com reflexões sobre a escrita feminina como ato de resistência contra diversas estruturas patriarcais, contra a perpetuação da violência sexual dentro e fora do ambiente familiar, contra o silenciamento feminino. A opção estética e compositiva do romance que o faz ocupar interstícios entre o público e o privado; o literário e o real; desafiando as convenções tradicionais de legitimação literária obrigam, num primeiro momento, a uma análise literária que esclareça as

implicações da autoficção. Posteriormente, o presente exercício caminha para o seu objetivo principal e que tem que ver com a análise das complexas relações de poder que permeiam o romance, especialmente no contexto do silêncio imposto às vítimas de assédio sexual e de violência familiar. Para tal, recorre-se a modelos de análise construídos para o efeito. É de crer que o exercício contribua para a análise literária de obras de feição autoficcional, de autoria feminina, mas de valor universal.

Palavras-chave: autoficção, literatura feminina, relações de poder, literatura brasileira contemporânea, Tatiana Salem Levy.

Power relations in “Melhor não contar” by Tatiana Salem Levy

Pedro Gabriel Reis Albuquerque Moreira d'Alte

The labyrinthine narrative of Tatiana Salem Levy’s “Melhor não contar” (2024) interweaves elements of the author’s personal experience with reflections on female writing as an act of resistance against various patriarchal structures, against the perpetuation of sexual violence within and outside the family environment, and against the silencing of women. The novel’s aesthetic and compositional choices, which place it in the interstices between the public and the private, the literary and the real, challenging traditional conventions of literary legitimation, initially necessitate a literary analysis clarifying the implications of autofiction. Subsequently, this exercise moves towards its primary objective: an analysis of the complex power relations that permeate the novel, especially in the context of the silence imposed on victims of sexual harassment and domestic violence. To this end, specially constructed analytical models will be employed. It is believed that this exercise will contribute to the literary analysis of autofictional works by female authors, which nonetheless possess universal value.

Keywords: autofiction, women’s literature, power relations, contemporary Brazilian literature, Tatiana Salem Levy.