



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA E TEORIA LITERÁRIA

***“EU ME FALTO AO LONGO DE MIM”:***

A AUTOFIÇÃO EM *AMORA* DE NATALIA BORGES POLESSO

**PAULO HENRIQUE CUNHA NUNES JÚNIOR**

PORTO ALEGRE  
2023



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA E TEORIA LITERÁRIA

***“EU ME FALTO AO LONGO DE MIM”:***

A AUTOFICÇÃO EM *AMORA* DE NATALIA BORGES POLESSO

**PAULO HENRIQUE CUNHA NUNES JÚNIOR**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Letras – Português/Inglês.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra.<sup>a</sup> Rita Lenira de Freitas Bittencourt

### CIP - Catalogação na Publicação

Nunes Júnior, Paulo Henrique Cunha  
"Eu me falto ao longo de mim": A autoficção em  
Amora de Natalia Borges Polesso / Paulo Henrique Cunha  
Nunes Júnior. -- 2023.  
57 f.  
Orientadora: Rita Lenira de Freitas Bittencourt.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto  
de Letras, Licenciatura em Letras: Língua Portuguesa e  
Literaturas de Língua Portuguesa, Língua Inglesa e  
Literaturas de Língua Inglesa, Porto Alegre, BR-RS,  
2023.

1. Autoficção. 2. Literatura contemporânea. 3.  
Natalia Borges Polesso. 4. Literatura Comparada. I.  
Bittencourt, Rita Lenira de Freitas, orient. II.  
Título.

PAULO HENRIQUE CUNHA NUNES JÚNIOR

**“EU ME FALTO AO LONGO DE MIM”:**

A AUTOFIÇÃO EM *AMORA* DE NATALIA BORGES POLESSO

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Letras – Português/Inglês.

Porto Alegre, 06 de setembro de 2023

Resultado: A

**BANCA EXAMINADORA:**

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rita Lenira de Freitas Bittencourt (Orientadora)**

Departamento de Linguística e Teoria Literária  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Denise Regina de Sales**

Departamento de Línguas Modernas  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

**Prof. Israel Augusto Moraes de Castro Fritsch**

Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLET)  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

*À García Márquez, Baldwin e Ferrante,  
a quem devo meu caráter literário.*

## AGRADECIMENTOS

Antes de professor, filho. Agradeço à minha mãe, Lucélia Rodrigues, pelo amor e pelo carinho empenhado nos últimos vinte e três anos, pela insistência na educação e pelas noites em claro que você enfrentou e que me trouxeram até aqui.

Ao meu pai, com quem compartilho não só o sangue, mas também o nome. Pelo zelo, o apoio e o orgulho de ter um filho professor. Deixo aqui o meu orgulho de ter um pai porteiro.

À minha irmã, Mayara Nunes, quem primeiro me apresentou às letras. Obrigado pelo apoio incondicional, pela infância bem vivida e por minhas sobrinhas, Alice e Amália.

À minha irmã caçula, Milena Nunes, pelas incontáveis horas com quem passei lhe contando sobre minhas histórias, *fanfics*, jogos favoritos da Nintendo e, também, esta monografia. Obrigado pelo apoio e pela atenção zelosa.

À minha gatinha Alasca, que me ensinou a amar o menor dos seres, me ajudou a passar por momentos difíceis e com quem aprendi a ver o mundo de outras formas.

Ao meu melhor amigo de outro estado, Daniel, Dan, DanAronte, Dani. Mesmo de longe, foi em ti que confiei muitos dos meus medos e inseguranças que ainda carrego no peito, mas com teu carinho e tuas palavras reconfortantes ao lado.

Aos meus amigos do ensino médio, que o tempo e a distância agora nos afastaram, mas dos quais ainda lembro a amizade, as risadas, as idas ao cinema, as discussões, as conversas despreziosas no pátio da escola e o apoio com meu desejo de cursar Letras.

À Keysi Neves, cuja amizade não tenho palavras para descrever o que significou na minha vida.

À Victoria Lisboa, com quem compartilhei almoços no RU, caronas até a FACED e incontáveis cadeiras durante os quatro primeiros semestres do curso. Obrigado pela amizade, pelo carinho disfarçado e pelas risadas.

À Stephany Molinari, quem primeiro me acolheu na Letras e por quem sou muito grato pela amizade. Ainda lembro de nossas primeiras conversas na cadeira de Leituras Orientadas I, das risadas na cadeira de Latim e das idas e vindas em busca de salgados.

À Camille Silva, pelas aulas dadas juntos, as chamadas para corrigirmos redações, as noites jogando *Stardew Valley* e as conversas sobre *Harry Potter*, videogames e *boybands* coreanas.

À Carmella Bocardi, pelos almoços à base de salgadinho e refrigerante *Pepsi* 600ml que compartilhávamos todas as sextas-feiras antes da cadeira de Literatura Brasileira D. Obrigado pela amizade, pelas conversas sobre *Dark* e as risadas entre as aulas.

À Camila Neves, por todas as caronas ao longo desses cinco anos, pelas viagens à praia, pelas risadas enquanto assistimos à *Loucademia de Polícia* e pelo livro emprestado do García Márquez que ainda não devolvi. Obrigado pelo apoio e a amizade.

Ao Vinícius Fernandes, o Vini, colega desde o primeiro semestre do curso e com quem compartilhei a bolsa de Iniciação Científica. Muito obrigado pelas conversas sobre o TCC que tivemos e as palavras de conforto antes da apresentação no SIC 2022.

À professora Lucia Rottava, a quem agradeço o semestre de ensinamentos que levarei comigo ao longo da minha vida como professor de Língua Portuguesa.

Às professoras Márcia Ivana de Lima e Silva e Claudia Luiza Caimi, que primeiro me despertaram o interesse pela teoria e os estudos literários.

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul, pelo ensino público gratuito e de qualidade.

À professora Selma Regina Lapazin, a primeira pessoa a me incentivar a cursar Letras, mesmo que inconscientemente. Obrigado pelas aulas de Língua Portuguesa, pelas idas à biblioteca, pelas observações obrigatórias da universidade e pelo carinho que o Henrique de 13 anos precisava.

Por fim, à professora Rita Lenira, minha orientadora que me abraçou no seu projeto de pesquisa e depois neste TCC. Obrigado pelo conhecimento, os conselhos, os livros emprestados e as palavras de conforto antes das apresentações e da escrita desta monografia.

“Diálogos surdos, não: amistoso no frio.  
Atravanco na contramão. Suspiros no contrafluxo.  
Te apresento a mulher mais discreta do mundo:  
essa que não tem nenhum segredo.”

(Ana Cristina Cesar)



## RESUMO

Este trabalho propõe-se a analisar os contos “O interior selvagem”, “Primeiras vezes”, “Flor, flores, ferro retorcido” e “Dramaturga hermética”, que compõem o livro *Amora*, da escritora gaúcha Natalia Borges Polesso, publicado em 2015, a partir do desenvolvimento do conceito de “autoficção”. Para tanto, é feita uma análise de estudos epistemológicos quanto ao gênero, desde sua origem pelo escritor francês Doubrovsky, até os estudos atuais propostos por Luciene Azevedo (2008, 2016), Vincent Colonna (2004) e Diana Klinger (2006), em que a autoficção será colocado não só como instrumento do autor, como também de um coletivo. Além disso, pretende-se fazer uma distinção entre a autoficção e a autoficção especular, proposta por Colonna e que servirá de base para a análise em um terceiro momento. Por fim, este estudo pretende busca compreender e identificar as diferentes identidades que permeiam as narrativas poéticas dos contos selecionados, a forma com que detalham uma narrativa atemporal sobre a homossexualidade feminina, concomitante à inquietação pessoal da autora, cujas experiências e interpretações se misturam às das personagens.

**Palavras-chave:** autoficção; literatura contemporânea; Natalia Borges Polesso; Literatura Comparada.

## ABSTRACT

This work aims to analyze the short stories “Wild inside”, “First times”, “Flor”, and “Hermetic dramaturge”, which are part of the book *Amora* by Natalia Borges Polesso, published in 2015. To this end, this work will consider the concept of autofiction, from an epistemological study regarding the genre, from its origin by the French writer Doubrovsky to the current studies proposed by Luciene Azevedo (2008, 2016), Vincent Colonna (2004), and Diana Klinger (2006), in which autofiction will be considered not only a tool of the author but also as a collective one. Furthermore, a distinction will be made between autofiction and speculative autofiction, proposed by Colonna and serving as a basis for the analysis in a third moment. Finally, this study aims to comprehend and identify the different identities that permeate the poetic narratives of the selected stories, the way in which they depict a timeless narrative about female homosexuality, concomitant with the personal concerns of the author, whose experiences and interpretations blend with those of the characters.

**Keywords:** autofiction; contemporary literature; Natalia Borges Polesso; Comparative Literature.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
1.1 <i>A autoficção de Luciene Azevedo: uma abordagem inicial</i> .....	11
1.2 <i>Algumas considerações</i> .....	13
<b>2 ÍNTIMOS: AUTORA E OBRA .....</b>	<b>15</b>
2.1 <i>O íntimo de Natalia</i> .....	15
2.2 <i>O íntimo da obra</i> .....	18
<b>3 A AUTOFICÇÃO .....</b>	<b>22</b>
3.1 <i>“Eu me falto ao longo de mim” : Definições e registros</i> .....	26
3.2 <i>A autora diante do espelho: O conceito de autoficção como metáfora especular</i> .....	30
<b>4 A AUTOFICÇÃO EM AMORA .....</b>	<b>34</b>
4.1 <i>O interior selvagem</i> .....	37
4.2 <i>Primeiras vezes</i> .....	39
4.3 <i>Flor, flores, ferro retorcido</i> .....	43
4.4 <i>Dramaturga hermética</i> .....	45
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>49</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>52</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Durante os anos de 335 a.C. e 323 a.C foram registrados, de forma manual, os guias e cadernos de anotações do filósofo grego Aristóteles, que reunidos viriam a se tornar *A Arte Poética*. A Poética aristotélica é um dos mais antigos documentos que se propõem a discutir a teoria literária quando essa ainda sequer existia. Na verdade, os escritos de Aristóteles dedicavam-se ao estudo da tragédia e serviam de orientação exclusiva para a prática do filósofo como professor de liceu. Justifica-se, assim, a resistência dos escritos de Aristóteles em se firmarem nos tempos atuais para uma “elucidação mais unívoca do seu conteúdo ao longo do tempo” (Costa, 2003, p. 7). No entanto, é indispensável a importância do pensamento aristotélico quanto ao conceito de *mimesis*. Diferente do que fora estabelecido por seu mestre, Platão<sup>1</sup> — em que a mimese era desenhada como uma arte em que nada de original se criava, com exceções das cópias —, Aristóteles conferia valor de arte ao termo justamente por sua autonomia perante a verdade preestabelecida. Para Costa, Aristóteles

[...] transformou a obra numa produção subjetiva e carente de empenho existencial e alterou, com isso, a relação que ela apresentava com a sacralidade original. De ontológica, a arte passa a ter, com ele, uma concepção estética, não significando mais “imitação” do mundo exterior, mas fornecendo “possíveis” interpretações do real através de ações, pensamentos, e palavras, de *experiências existenciais imaginárias*. [...] Afastada da perfeição, da divindade e da verdade primigênia, a mimese afirma-se como a representação do que “poderia” ser, assumindo o caráter de fábula. (Costa, 2003, p. 6, grifos meus).

É importante notarmos, no entanto, que a fábula como a conhecemos é diferente daquela exposta nos pensamentos gregos. Para Aristóteles, a fábula era um meio para se fazer convincente, usado principalmente em palanques e em contextos políticos, onde a invenção de metáforas e analogias com a vida real eram mais fáceis de se usar como manobra de convicção, do que a própria verdade. No entanto, a fábula não era, por si só, a manipulação visceral do público, mas sim um instrumento da retórica; ela precisava convencer tanto quanto a verdade e, quanto mais análoga à realidade de seu discurso, melhores resultados eram esperados (Aristóteles, 2019).

---

<sup>1</sup> Para Platão, a mimese é uma questão política, antes de estética. Para ele, a arte é uma representação fiel do objeto a que está representando, sendo este também responsável pelo impulso de sua beleza (*apud* Gagnebin, 1993, p. 68).

É neste limiar entre a mimese aristotélica — em que a obra não mais representa a totalidade da natureza, mas sim uma versão do que ela *poderia* ser — em ressonância com os princípios da retórica — onde a fábula é utilizada como analogia aos fatos para convencer ou, neste caso, contar uma história — que nos aproximamos do foco de estudo desta pesquisa. Mesmo que a mimese seja insuficiente para prová-la verdadeira nos estudos literários contemporâneos, este pensamento é o ponto de partida para um gênero que, desde o século XX, vem ganhando força e representatividade no cânone: a autoficção. É preciso, então, analisarmos a autoficção como gênero a partir da representação das possibilidades, dos “e se?”, do lugar literário onde a autoficção se desenvolve no imaginário verdadeiro, ou na verdade imaginada do seu criador.

### 1.1 A AUTOFICÇÃO DE LUCIENE AZEVEDO: UMA ABORDAGEM INICIAL

Em *A autoficção e literatura contemporânea*, Azevedo relata o ambiente hostil nas trincheiras da literatura contemporânea no fim da primeira década de 2000. De um lado, os críticos literários e escritores conservadores, para quem a literatura estaria perdendo sua capacidade “de resistência e se entregando facilmente aos prazeres da superficialidade” (Azevedo, 2008, p. 32). Do outro, a investida dos novos autores ao mundos dos “blogs”<sup>2</sup>, em que os relatos pessoais se misturam à ficção e a ficção se assemelha à realidade em “um investimento na figuração de si que se apropria antropofagicamente da exacerbada auto-exposição” (Azevedo, 2008, p. 34). Para Azevedo, aqueles que apostam em um “panorama desolador” da literatura contemporânea — como Sibilia (2006), ao afirmar que “convivemos com um paradoxal declínio da interioridade psicológica” (*apud* Azevedo, 2008, p. 33) —, também defendem que estamos caminhando para uma produção artificial de vitrine, que serve apenas de exposição para um “eu produzido artificialmente”. No entanto, Azevedo entende que

[...] a incorporação do autobiográfico é uma estratégia para eludir a própria autobiografia e tornar híbridas as fronteiras entre o real e o ficcional, colocando no centro das discussões novamente a possibilidade do retorno do autor, não mais como instância capaz de controlar o dito, mas como referência fundamental para performar a própria imagem de si. (Azevedo, 2008, p. 34).

Assim, Azevedo parte a considerar a autoficção como “uma estratégia representacional possível” exercida pelos novos autores em suas produções, “como um dispositivo que responde

---

<sup>2</sup> Termo inglês utilizado para se referir aos diários on-line, disponíveis na internet. Foram popularizados no final dos anos 1990, ganhando notoriedade mundial nos anos 2000.

ao contexto contemporâneo” (Azevedo, 2008, p. 34). Azevedo compreende, então, que este contexto contemporâneo, e com isso, a literatura contemporânea, está se transformando a partir das demandas de um eu que escreve, mas que também se espelha em sua escrita, que se performa, mesmo que de forma fictícia, em situações pensadas como verdadeiras. A autoficção, portanto, é uma resposta à necessidade contemporânea do autor de voltar a si mesmo e de se escrever/inscrever como referência.

Em *Literatura expandida: autoficção*, Azevedo retoma a voz daqueles que apontam a desliteraturização da literatura. Desta vez, ela se apropria da voz de Todorov (2009), para quem a exploração detalhada das menores “emoções, as mais insignificantes experiências sexuais, as reminiscências mais fúteis” (*apud* Azevedo, 2016, p. 157) tomam a autoficção como “bode expiatório”, um perigo à literatura.

Em contrapartida, para Bakhtin (2003), ao se escrever uma biografia, é preciso que o autor se transforme em outro em relação a si mesmo, olhando-se por outros olhos (Bakhtin, 2003, p. 13), uma vez que o “acontecimento estético, para se realizar, necessita de dois participantes, pressupõe-se duas consciências que não coincidem”. O autobiográfico de Bakhtin (2003) é o mesmo autobiográfico de Azevedo (2008, 2016) em diferentes situações: um em personificação própria para contar sua história, o outro como performance de si mesmo na ficção. Barthes (2005), por sua vez, sugere que “a posição da vida como obra, aparece pouco a pouco, como um verdadeiro deslocamento histórico dos valores, dos preconceitos literários” (*apud* Azevedo, 2016, p. 158). Não existem, portanto, ameaças claras ao se fazer literatura por intermédio da autoficção, mas sim uma renovação da relação entre escritor e obra que, conseqüentemente, desfaz as amarras impostas por Todorov.

Não estariam, então, essas vozes dissonantes se deixando enganar por uma falsa sensação de fragilidade? É quase compreensível, assim, o sentimento alarmista de que estamos perdendo a literatura. A autoficção rompe a estrutura canônica em que um autor molda seu texto a partir da ficção; agora, o autor molda seu texto a partir da realidade, “roubando à literatura seu modo próprio de funcionamento” (Azevedo, 2016, p. 165).

Nesse sentido é que a autoficção tem despertado muita desconfiança à própria especulação teórica, pois sua atuação provoca uma desestabilização da fronteira entre os gêneros literários e não-literários. [...] As narrativas autoficcionalistas continuam requerendo a etiqueta de romance, mas aproveitam para falsificar a moeda literária, enxertando gêneros não-ficcionalistas (o ensaio, o diário, a autobiografia) e formando no tecido narrativo pequenos grumos de autonomia: são verdadeiros ensaios, diários e autobiografias contaminados de ficção, de literatura. (Azevedo, 2016, p. 165-166).

Podemos considerar, então, a visão de Azevedo da autoficção consonante, em alguma medida, com a ideia de mimese apresentada por Aristóteles. A autoficção é o fazer ficcional do escritor, é a sua estratégia de eludir a si mesmo, como ferramenta de contar história, a absorção do seu eu agora dramatizado, ficcionalizado, que se espelha à natureza não como cópia verdadeira de si, mas como representação mimética do que poderia ser. Mais do que isso, a autoficção surge como alternativa à própria ideia de mimese, expandindo-se para fora dos limites da natureza, que deixa de ser um ideal a ser alcançado e cede seu espaço para o jogo metonímico entre autor e sua obra.

## 1.2 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Em 2019, durante a disciplina de Literatura Brasileira D — ministrada pela Prof.<sup>a</sup> Dra.<sup>a</sup> Rejane Pivetta de Oliveira, no Instituto de Letras — fui apresentado ao livro de contos *Amora*, da escritora gaúcha Natalia Borges Polessio. Ainda guardo a frase “preciso ler” anotada em meu caderno assim que escutei a breve apresentação da professora sobre o livro. Naquele momento, despertou em mim uma vontade, quase necessidade, de ler cada letrinha de Natalia ao longo dos trinta e três contos que compõem sua literatura. Tanto me esgueirei pelas páginas de *Amora* que, desde então, ainda não digeri por completo a acidez de suas verdades e o agridoce de suas palavras — tampouco partí para a leitura das demais obras da autora. Em 2021, surgiu a oportunidade de trabalhar ao lado da Prof.<sup>a</sup> Rita Lenira em seu projeto de pesquisa e, também, a chance de fazer *Amora* meu objeto de estudo. A inquietação com o sexo, com o corpo paralisado, o fascínio das descobertas e o calor dos pequenos desejos presente no texto foram suficientes para que desejasse revirar cada conto em busca de verdades, mesmo que inventadas, ou seja, de verdades da própria ficção. Foi assim que surgiu meu interesse pela autoficção e, sobretudo, a autoficção feminina.

Desta forma, considerando a abordagem inicial e minhas próprias inquietações, o presente trabalho de conclusão de curso tem como objetivos: (1) analisar quatro dos contos apresentados em *Amora*, a partir das ideias de autoficção contidas em Azevedo (2008, 2016), Vincent Colonna (1989) e Diana Klinger (2006); (2) explorar as narrativas poéticas dos textos; (3) compreender como a autoficção de Polessio não só é representação de seu eu, como também voz coletiva de uma minoria, neste caso as mulheres e, em especial, as mulheres lésbicas e bissexuais; e (4) debater o corpus epistemológico das diferentes concepções de autoficção, que, a meu ver, se apresenta na obra.

É importante, também, compreendermos se esses contos atuam a favor de uma narrativa atemporal sobre a homossexualidade feminina e como se diferenciam das inquietações pessoais da autora, cujas vivências e interpretação dos fatos se misturam com as das personagens ao longo do discurso ficcional. Ou seja, detecto nos contos aquele limiar entre a voz do autor e a voz do narrador, já mencionado, nas fronteiras da teoria da autoficção.

Para isto, realizo uma breve apresentação ao livro *Amora* e à Natalia Borges Polesso no Capítulo 2 *Íntimos: Obra e autora*. Assim, reúno um pouco de sua biografia, e, com base em entrevistas, informações quanto a sua produção literária desde a estreia, em 2013. Na sequência, no Capítulo 3 *A Autoficção*, apresento a bibliografia essencial para esta monografia, sobretudo os conceitos iniciais do gênero, a partir do escritor francês Serge Doubrovsky, até as consequentes concepções de Vincent Colonna. Ao fim desse capítulo, é estabelecido o repertório para as análises literárias a serem utilizadas no Capítulo 4 *A Autoficção em Amora*, onde também será discutida a definição da autora sobre sua própria obra, e onde serão analisados os contos “O interior selvagem”, “Primeiras vezes”, “Flor, flores, ferro retorcido” e “Dramaturga hermética”. É no quarto capítulo, também, onde estará a principal reflexão desta pesquisa.

Por fim, na *Conclusão*, é apresentada uma reflexão pessoal sobre o autoficção e a escrita de si, debatendo os limites da autoficção, também, como voz e corpo de um coletivo, analisando os resultados apresentados ao longo da monografia, assim como possíveis desdobramentos em estudos futuros. Ademais, essa pesquisa visa contribuir para o campo dos estudos comparatistas quanto ao que se tem escrito de literatura contemporânea pelos novos escritores, sobretudo aqueles que se arriscam na escrita fora das convenções heteronormativas e assumem suas identidades, corpos e sexualidades na escrita de suas ficções.



## 2 ÍNTIMOS: AUTORA E OBRA

*“Escreve-se com base em apenas uma coisa: a experiência própria. Tudo depende de que o escritor extraia dessa experiência, de modo implacável, até a última gota, doce ou amarga, o que ela pode render. Esta é a única ocupação real do artista: recriar, com base na desordem da vida, aquela ordem que é a arte.”*

(James Baldwin)

Neste segundo capítulo, me dedico a apresentar brevemente os objetos de estudo desta monografia: a escritora gaúcha Natalia Borges Polesso e o seu livro de contos *Amora*, publicado em mais de quatro países e vencedor do Prêmio Jabuti em 2016.

Há que se registrar, no entanto, que o termo *íntimos*, utilizado para nomear esse capítulo, foi uma escolha literária antes do que teórica. Apesar de estar ciente dos estudos da literatura do íntimo<sup>3</sup>, me desfaço de qualquer tentativa de simular o íntimo de *Amora*, tampouco de Natalia, visto que essa seria uma tarefa inerente a ela mesma, tanto a si, quanto ao seu trabalho. Nas páginas seguintes, apresento uma pequena biografia de sua personagem, desde sua carreira acadêmica até os livros publicados, assim como o percurso de *Amora*, entre as traduções para o inglês e o espanhol, e as publicações nos Estados Unidos, na Argentina e na Europa.

### 2.1 O ÍNTIMO DE NATALIA

Um escritor não é só um escritor. Um escritor, e por uma aproximação de classe, me refiro a todos, é um pouco de tudo. Um escritor é  *muitas coisas*. Um escritor não se faz escritor sem antes se fazer alguém, porque a escrita é um simples instrumento do correr de ideias e de linguagem que só surgem com o que se vive. Assim como, logo escritor, não deixa de o ser. O

---

<sup>3</sup> Para aprofundar a leitura quanto aos estudos do íntimo na literatura, indico o livro *Literatura do íntimo*, organizado por Luciana Abreu Jardim e publicado em 2018 pela Editora Horizonte, de São Paulo.

vício do escritor é escrever até mesmo quando não se escreve. Clarice Lispector, em sua crônica *Escrever*, define o ofício como a busca pela compreensão, a procura em “reproduzir o irreproduzível”, sentir um sentimento que, sem a escrita, continuaria vago e sufocador, afinal “escrever é também abençoar uma vida que não foi abençoada” (Lispector, 2015). Contista, romancista, pesquisadora e tradutora, Natalia Borges Polesso é bento-gonçalvese, nascida em 06 de agosto de 1981 e também uma dessas escritoras  *muitas coisas*.

Natalia graduou-se em Letras em 2007, pela Universidade de Caxias do Sul (UCS). Em 2011, também pela UCS, defendeu sua dissertação de mestrado em Letras e Cultura, trabalhando com contos de Tânia J. Faillace, sob orientação de Cecil Jeanine Albert Zinani. Em 2017, defendeu sua tese de doutorado em Linguística e Letras, desta vez pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), sendo orientada por Maria Eunice Moreira. Ao longo de sua carreira acadêmica, publicou mais de dez artigos científicos, assim como também já participou de diversas bancas de avaliação de mestrado e doutorado. Em 2021, realizou o pós-doutorado, de volta à UCS, com supervisão de Márcio Miranda Alves.

Em 2013, por meio de um edital de fundo de cultura, lançou seu livro de estreia *Recortes para um álbum de fotografias sem gente*, no gênero que se tornaria recorrente em sua bibliografia: os contos. Mais tarde, a própria autora passou a considerar o livro como *flash fiction* ou minicontos do cotidiano: narrativas imprevisíveis, corriqueiras e sem pertencimento óbvio a um gênero literário, assim como sua escrita. O livro lhe rendeu seu primeiro Prêmio Açorianos — o maior prêmio das artes do Rio Grande do Sul — na categoria contos.

Dois anos depois, foi a vez de *Coração à corda* — seu segundo livro e o primeiro de poesia — chegar às prateleiras nacionais, desta vez pela Editora Patuá. O curioso é que, para essas duas primeiras obras publicadas, Natalia importou-se mais com o sentimento e a forma com que seriam recebidos esses escritos, do que a definição do que propriamente escrevia. Em entrevista a Paulo Dutra, para o artigo *Diálogos possíveis*, Natalia diz que o que lhe tocava mais era “o encontro das palavras, a tentativa de surpreender com imagens”. Em sua visão, seus minicontos pendiam a uma natureza poética, enquanto seus poemas, do segundo livro, eram “doze pequenos textos de prosa poética” (Polesso, 2018, p. 150), mantendo, assim, uma oscilação que passou a caracterizar o seu trabalho.

Contudo, os polos de preocupação se inverteram às vésperas do seu terceiro trabalho. Naquele mesmo ano, Polesso lançou o que se tornaria a vitrine de sua produção literária, o

aclamado *Amora*. Igualmente premiado, o livro lhe rendeu os prêmios Açorianos<sup>4</sup>, AGES (Associação Gaúcha dos Escritores) e o cobiçado Jabuti<sup>5</sup>, todos na categoria contos. Diferentemente de suas duas primeiras produções, em que o tema do que escrevia era mais relevante, Natalia dessa vez empenhou maior atenção à forma:

Com *Amora*, me preocupei em criar personagens, narradoras, e sim me preocupei em contar histórias de fato, para tanto, busquei uma linguagem mais simples. Talvez uma busca lexical mais simples, por vezes até coloquial, já que precisava dar alguma característica específica para personagens. Houve quem dissesse até que meu livro soava “do interior<sup>6</sup>.” Disso não sei. Contudo, há coisas que não consigo evitar. Isso, segundo Barthes, é o tal estilo. (Polessso, 2018, p. 150).

Tamanha exposição pelo sucesso estrondoso de *Amora*, Natalia Borges Polessso foi incluída, em 2017, na celebrada lista *Bogotá39*<sup>7</sup>, figurando entre os nomes mais promissores da América Latina. Em setembro de 2018, o livro foi aprovado no Plano Nacional do Livro Didático, tornando-se apto a ser trabalhado em salas de aula nas escolas públicas do país. Em novembro do mesmo ano, o conto “Vó, a senhora é lésbica?” apareceu na prova de Literatura do Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM), recebendo projeção nacional.

Em 2019, a escritora aventura-se pela primeira vez no gênero romance. *Controle*, publicado pela Companhia das Letras, retoma a homoafetividade entre mulheres, desta vez a partir da visão de Nanda, uma garota epiléptica que passou a vida debaixo do olhar atento dos pais, mas que em um momento decisivo percebe, de fato, nunca ter vivido.

Em 2020, lança — em parceria com Samir Machado de Machado, Marcelo Ferroni e Luisa Geisler — o romance pós-apocalíptico *Corpos Secos*, primeiro livro a vencer a categoria “Romance de entretenimento” do Prêmio Jabuti, em 2021. É nesse mesmo ano em que lança seu segundo romance solo, *A extinção das abelhas*, finalista do Jabuti 2022 no gênero romance, publicado mais uma vez pela Companhia das Letras.

Apesar de sua imensa importância para a literatura contemporânea, a relação de Natalia com os livros não se concentra somente em escrever. A partir de 2019, ela passou a traduzir

---

<sup>4</sup> O Prêmio Açorianos, promovido pela Secretaria de Cultura de Porto Alegre desde 1977, é considerado o maior prêmio cultural do estado do Rio Grande do Sul, premiando os melhores dos anos na música, teatro, literatura e dança.

<sup>5</sup> O Prêmio Jabuti é considerada o maior prêmio literário do Brasil, promovido pela Câmara Brasileira do Livro (CBL) desde 1959. Os prêmios são divididos em quatro eixos: literatura, não ficção, produção editorial e inovação. O primeiro colocado em cada categoria também recebe um prêmio em dinheiro.

<sup>6</sup> Aqui, “do interior” faz referência a uma variedade linguística presente na região, incluindo, entre outras, as cidades de Caxias do Sul, onde Natalia residiu por um tempo, e Bento Gonçalves, onde nasceu. Considerando a escrita marcada pelo constante fluxo de consciência de suas personagens e a linguagem coloquial escolhida pela autora, justifica-se a opinião do livro parecer “do interior”.

<sup>7</sup> Bogotá39 2017 foi uma seleção dos melhores escritores de ficção menores de 40 anos da América Latina. Tinha como objetivo celebrar “a boa literatura, ressaltando o talento e a diversidade da produção literária da região” (Hay Festival, 2017, tradução minha).

novas edições dos romances de Maryse Condé no Brasil, a começar pelo *Eu, Tituba: Bruxa negra de Salem* e *O evangelho do novo mundo* em 2022, ambos para a editora Rosa dos Tempos. Traduziu também duas obras da rainha do crime Agatha Christie para a editora HarperCollins, sendo eles *Um gato entre os pombos* e *Um brinde de cianureto*, em 2021.

Natalia, assim como muitas outras escritoras contemporâneas brasileiras, como Carla Madeira e Fernanda Torres, é uma escritora *muitas coisas*. A escrita, porém, é onde todas suas outras coisas convergem em uma só, é onde traduz e pesquisa, enquanto escreve. Em entrevista ao clube de leitura “Amora Livros”, em outubro de 2022, Polesso diz achar importante se apresentar como

[...] escritora, tradutora e pesquisadora, acho mesmo e, pelo caminho descobri que essas denominações não são lugares de chegada, estáticos. São buscas permanentes. Sou escritora hoje. Estou em busca de ser escritora sempre, todos os dias. A escrita é meu exercício de vida. (Polesso, 2022).

## 2.2 O ÍNTIMO DA OBRA

Publicado em 2015, *Amora* (figura 1) é o terceiro livro da escritora Natalia Borges Polesso e, sobretudo, o mais importante de sua carreira literária. Vencedor dos prêmios Açorianos e Jabuti 2016, ambos na categoria contos, e referenciado crítica e publicamente como uma das mais influentes obras da literatura contemporânea brasileira, *Amora* é a reunião de trinta e três contos, narrados, vividos e centrados em mulheres lésbicas. Em 2022 (figura 1), recebeu uma nova edição especial, incluindo três novos contos e um prefácio de Polesso, além de depoimentos de Cidinha da Silva<sup>9</sup> e Conceição Evaristo<sup>10</sup>.

O livro é dividido em duas partes, “Grandes e sumarentas” e “Pequenas e ácidas”. A primeira parte — de onde todos os contos a serem analisados neste trabalho foram retirados — é composta por narrativas dinâmicas, que se aprofundam em memórias, montadas em diálogos calorosos entre as personagens, que exploram ironias, simbolismos e metáforas em uma escrita

**Figura 1** – Capa de *Amora*



**Fonte:** Dublinense, 2015<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Disponível em: <https://dublinense.com.br/livros/amora>.

<sup>9</sup> Maria Aparecida da Silva (Belo Horizonte, 1967) é uma escritora mineira de livros afrocentrados. Foi incluída no Programa Nacional do Livro Didático (PNLD) em 2020.

<sup>10</sup> Conceição Evaristo (Belo Horizonte, 1946) é linguista e escritora mineira, famosa por cunhar o termo “escrevivências” e pelo livro de contos “Olhos D’água” (2014) e o romance “Ponciá Vicêncio” (2003).

quase romântica. É nesta parte onde as personagens são desenvolvidas em um espiral ascendente, assumindo personalidades complexas e mais humanas, à medida que as narrativas se sucedem. A segunda parte, por sua vez, se apresenta em histórias curtas, de ambientação objetivas — ou excesso de uma —, escopo simples e natureza quase íntima. São pequenos diários, alguns de apenas um parágrafo, que dialogam diretamente com o leitor e, principalmente, refletem os pensamentos mais pessoais quase de um eu lírico, ao invés de um eu narrador

Ao longo dos contos, se misturam mulheres adolescentes, jovens e maduras; mulheres virgens, mulheres dentro e fora do armário<sup>11</sup>; mulheres em relacionamento, mulheres solteiras, mulheres com muitas mulheres. Todas convergem entre si, existem ao mesmo tempo no espaço global da narrativa. A escrita crua de Natalia nos fisga logo pelo estômago, pois muitas vezes nos pegamos a questionar o que uma personagem faria no lugar de outra, ou se pequenos fios de conexão entre elas são meras invenções de nossa mente leitora ou sugeridas pela escrita propositiva de Polesso. Existe, porém, um fio condutor que nos guia e, talvez, possa não parecer tão óbvio no começo: o amor. E quando todas as narrativas são femininas, não existe outra forma de se referenciar ao amor, sem ser *amora*. Polesso recria o significado de amor em atenção às suas protagonistas, não como movimento egoísta, mas necessário. As mulheres de *Amora* amam e, portanto, são amoras, amadoras e que fazem outra concordância de gênero.

No entanto, apesar do amor ser fio condutor e, também, título desta obra, muitas das histórias são pinceladas — e às vezes completamente cobertas — pela realidade esmagadora das mulheres. Assédio, abandono, homofobia e violência transbordam das páginas e escapam pelas entrelinhas. Em um posfácio para a edição especial, o crítico literário Luiz Maurício Azevedo define *Amora* como “fotografias, em alto contraste, das tensões entre a sociedade repressora e os indivíduos reprimidos” (Azevedo, 2022, p. 244). Para o também pesquisador citado, o êxito dos contos não se apresenta somente em suas complexas capacidades de narrar o lesbianismo, ou de convidar o leitor ao debate externo, mas também na capacidade de atingir a legitimidade das relações em uma vida lésbica. Assim, *Amora* transcende o tema em função da qualidade do seu projeto estético: o genuíno (Azevedo, 2022, p. 245).

O sucesso do livro também o transportou além das fronteiras brasileiras. Em 2020, foi traduzido para o espanhol e lançado na Argentina pela *Odelia Editora*. Também em 2020,

---

<sup>11</sup> Em referência a expressão “sair do armário”, utilizada pelo indivíduo que decide tornar pública sua orientação sexual ou identidade de gênero, seja para família, amigos, mídia, etc. Seu uso é relativamente recente e tem origem norte-americana, referindo-se anteriormente aos homens gays que eram formalmente apresentados a outros homens gays, ou coletivos maiores, como os *ballrooms* (Chauncey, 1994).

recebeu uma tradução para o inglês por Julia Sanches e foi publicado nos Estados Unidos pela editora *Amazon Crossing*. Recebeu críticas favoráveis por parte dos veículos de imprensa americanos em antecipação ao lançamento — apenas dois meses após a OMS ter declarado a pandemia de COVID-19. Figurou também em listas dos melhores romances do verão, assim como fora nomeado um dos importantes livros a mudarem o cenário literário LGBTQIAPN+.

A leitura de *Amora* relacionar o dia a dia das mulheres lésbicas como uma série de fotografias é, também, presente nas críticas estrangeiras. A revista *O, the Oprah Magazine*, da apresentadora e jornalista norte-americana Oprah Winfrey, retoma o tema amoroso e a escrita de Polesso, que

oferece vislumbres poéticos da vida de mulheres de diversas idades e que amam e desejam outras mulheres, em busca de consolo por conta de uma “sensação de não pertencer a lugar algum, de ter sido arrancada do mundo, golpeada para longe do que se entende por amor”<sup>12</sup> (*O, the Oprah Magazine*, 2020, tradução minha, de trechos da obra no original).

A jornalista Holly Williams, do jornal britânico *The Guardian*, por sua vez, aclama o humor e a bagunça pessoal com que os contos trabalham os relacionamentos amorosos, sem deixar de mencionar o aspecto doloroso da realidade. Para Williams,

A escrita de Natalia é rápida e vivaz, [e] captura a sombria comédia humana [...]. Prefiro quando ela se volta aos momentos de constrangimento e embaraço. Ela é precisa [ao descrever] como nos sentimos fisicamente: a vergonha ao cairmos da escada em frente ao nosso ex [...]. Enquanto *Amora* é uma agradável coletânea para se mergulhar, muitas histórias se misturam com o medo e a vergonha enraizados ao sentimento de que precisamos manter nossa sexualidade escondida<sup>13</sup>. (Williams, 2020, tradução minha).

Uma vez que este trabalho remete à escrita de Polesso a partir das teorias da autoficção e dos ideais da *escrita de si*, é importante também apontarmos a visão de Milena Britto (2022), professora e pesquisadora da Universidade Federal da Bahia. Britto relaciona o fazer história dos contos com as diferentes vozes das protagonistas. Para ela, não existe uma forma de comunicação ou somente uma forma de se estar no mundo; cada personagem nos transmite a sua própria vivência, mas sem deixar de fazer parte de uma rede de mulheres que enfrenta o

<sup>12</sup> Em inglês: “*Less a collection of stories than a collage of vibrant snapshots, Polesso’s entrancing compilation—awarded Brazil’s most prestigious literary prizes—offers pithy-poetic glimpses into the lives of women of various ages who love and desire other women, seeking solace from “a sense of unbelonging, of having been torn from the world, beaten far from what we understand love to be.”*”

<sup>13</sup> Em inglês: “*Polesso’s writing is brisk and fresh, and she captures the bleak human comedy [...]. I prefer it when she turns to moments of embarrassment and awkwardness. She’s particularly acute on how we feel these physically: the cringe at falling down stairs in front of an ex [...]. While Amora is an enjoyable collection to dip into, many stories ripple with the ingrained fear and shame that comes from feeling you have to keep your sexuality hidden.*”

mundo homogêneo da heteronormatividade. “As experiências representadas e propostas a partir das personagens e da linguagem que compõem os contos presentes no livro de certa forma rasuram [o signo da herança patriarcal]” (Britto, 2022, p. 249), emulando a escrita de si em diferentes situações.

### 3 A AUTOFICÇÃO

“Se tivesse a tolice de se perguntar ‘quem sou eu?’ cairia estatelada e em cheio no chão. É que ‘quem sou eu’ provoca necessidade. E como satisfazer a necessidade? Quem se indaga é incompleto.”

(Clarice Lispector)

Na introdução desta monografia, apresentamos a ideia de autoficção a partir das concepções de Azevedo (2008, 2016). Para a teórica, a autoficção é uma estratégia do autor contemporâneo de fugir a si mesmo e a sua biografia, entrelaçando-a com fios de ficção e tornando as fronteiras entre o dito mundo real e o ficcional mais ambíguas, por vezes imperceptíveis. Dizemos autor contemporâneo pois essa é uma demanda que o próprio contexto coloca sobre os novos autores, principalmente os mais jovens, que respondem a ela como a uma única oportunidade de se escrever. Não que a escrita, atualmente, demande única e exclusivamente a autoficção como gênero absoluto, mas que ele surge como primeira possibilidade. Na metade da década de 2010, por exemplo, as livrarias e os meios digitais foram tomados por um fenômeno literário: as biografias das personalidades da internet, em sua maioria *youtubers* e *blogueiros*, como Larissa Manoela e Christian Figueiredo. Expostos em vitrines, nas prateleiras frontais e em *banners* de qualquer rede social, os rostos e as capas coloridas foram vistos por todos minimamente relacionados com a literatura; os conservadores mais ferrenhos, também, pareciam ver os sebos e as livrarias locais como única saída para o avalanche de “eu” na mídia. No entanto, é quase unânime hoje, anos depois da febre ter praticamente se esvaecido, que aquela era uma literatura menos biográfica do que se propunha a ser; muitos dos livros eram escritos, na verdade, por *ghost writers*<sup>14</sup>, e os enredos “biográficos” eram descritos a partir das visões aumentadas do estrelato, em busca de atingir quem eventualmente atingiram: o público mais jovem. Na Bienal de 2016, os estandes se

---

<sup>14</sup> Termo em inglês para “escritor fantasma”, geralmente contratado para escrever autobiografias ou textos informativos, sem ter seu nome divulgado ou autoria revelada. No meio acadêmico, é comum nos textos publicados nos periódicos de ciência da saúde, assim como em demais áreas do conhecimento científico (SPINAK, 2014).



dividiram entre clássicos do cânone literário e livros como “PC Siqueira está morto” e “Diário da Larissa Manoela”.

Contudo, nem sempre o fazer autobiográfico, ficcional ou não, está relacionado com a prática de se provocar o estrelato ou o sentimento de adesão ao público jovem. De fato, a autobiografia passa a se misturar com as fronteiras do ficcional muito antes da criação do *Youtube* ou da internet como a conhecemos hoje. Logo, precisamos realizar um estudo breve sobre o que entendemos como ficções biográficas, antes de entrar em méritos quanto a autoficção propriamente dita. Consideramos que a literatura mais intimista, essa em que o Eu é voz e personagem, que se espelha em seu texto, desnudando-se e performando a si mesmo, é um dos exemplos do que podemos chamar de narrativa de introspecção; introspecção entre autor e obra, pela natureza do relato pessoal, assim como entre obra e leitor, que se vê inserido nesse mesmo relato pessoal, isto é, na privacidade de seu interlocutor.

É fato que esta literatura mais ambiciosa, que se revela a nossos olhos, nos chama maior atenção e isso acontece justamente por estarmos diante de um Eu que se revela, simulando escrever sem escrúpulos ou segredos, e assim nos fisga pela curiosidade. Nunca, porém, essa “nudez” escancarada é propriamente verdadeira, mas o simples ato de estar sendo objeto performático do seu autor já é suficiente para entendermos como introspectivo, ou seja, inerente a ele.

Anna Faedrich compõem algumas formas com que as narrativas introspectivas se apresentam na literatura, sendo elas: o romance epistolar, o diário ficcional, a autobiografia ficcional, a biografia — e seus consequentes, como a autobiografia e o romance autobiográfico —, o diário íntimo e, por fim, a autoficção. Para ela, essa é uma estratégia literária utilizada por seus autores como forma de fazer-se a si mesmo biograficamente (Faedrich, 2008, p. 99). Podemos ir além da visão de Faedrich e considerar que esta estratégia não é única do autor que deseja se performar, acontecendo também em obras em que a realidade é puramente ficcional, como no romance *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios* (2005) de Marçal Aquino, em que o narrador autodiegético é também o seu protagonista e é através de seus olhos que encaramos a história. Antes da necessidade ou escolha de se espelhar no texto, então, o fazer autobiográfico é, sobretudo, uma escolha estilística.

*Os sofrimentos do jovem Werther* (1771) de Goethe é um dos ilustres exemplos dos romances epistolares, ao narrar a história em sua totalidade a partir de cartas de seu protagonista para o amigo Wilhelm. O romance de natureza diarística, aquela em que é contada a partir de diários, tem como representante de peso o livro de ficção-científica *Flores para Algernon* (1959) de Daniel Keyes, onde o protagonista escreve diários a medida em que é submetido a

uma cirurgia revolucionário de aumento de QI. Talvez o mais conhecido romance brasileiro, *Dom Casmurro* (1899) é a autobiografia ficcional de Bentinho. Anne Ernaux, em 2008, lançou seu romance autobiográfico *Os Anos*, narrado de forma impessoal, ainda que trate de si mesma. Estes quatro são apenas alguns exemplos do que já se vinha escrevendo de biográfico e autobiográfico na literatura, seja ela ficcional, como em Goethe, Machado ou Keyes, seja no campo das memórias, como em Ernaux. E o que esses textos compartilham entre si, apesar dos séculos de diferença, é a escolha estilística de se contar uma história: nenhum desses livros seria o mesmo livro se contado diferente. “Esse mergulho introspectivo”, segundo Faedrich, acontece tanto pela intervenção do autor, como Ernaux, ou pode ser feito também através da subjetividade de uma personagem fictícia (Faedrich, 2008, p. 99).

Como dito anteriormente, o estudo do fazer biográfico já é discussão estabelecida na literatura antes do surgimento dos novos autores contemporâneos. Os anos 1960 foram pautados pela “morte do autor” barthesiana<sup>15</sup>: o texto assumiu total autonomia de seu criador e o leitor ganhou espaço nas pautas literárias. É compreensível, a partir disso, a naturalidade com que o estudo da autobiografia se tornou necessidade na década seguinte. O professor e ensaísta francês, Philippe Lejeune, tomou a dianteira do debate ao lançar seu famoso estudo *Le pacte autobiographique*<sup>16</sup> (1975), em que se propunha a reconhecer limites para a autobiografia, assim como os pontos frágeis que limitavam o gênero. Lejeune defendia que a autobiografia pressupõe a veracidade dos fatos a que está relatando, estabelecendo assim um pacto de realidade com o texto. No entanto, apesar de se comprometer ao real, a realidade ainda é falível (Lejeune, 1991 *apud* Faedrich, 2008, p. 99), logo não existem formas de se provar verdadeiro o que se lê nos textos. Resta, então, o pacto autobiográfico do próprio autor, um voto de confiança de que ele irá “contar diretamente sua vida (ou uma parte ou aspecto dela) em espírito de verdade”<sup>17</sup>; isto é, de que tudo ali relatado de fato aconteceu.

Este acordo, segundo Lejeune, poderia ser firmado de duas formas: implicitamente e de forma patente. A primeira a partir de títulos, ao longo da obra, que não deixaria dúvidas de que a primeira pessoa imposta no texto é referência ao autor (termos como *História da minha vida*, *autobiografia* etc.) ou a partir de uma seção inicial, ou prefácio, em que o narrador se compromete a comportar-se como o autor da obra, mesmo que os nomes não sejam iguais entre

<sup>15</sup> BARTHES, Roland. A Morte do Autor. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

<sup>16</sup> LEJEUNE, Philippe. O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à Internet. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

<sup>17</sup> No francês: “l’engagement que prend un auteur de raconter directement sa vie (ou une partie, ou un aspect de sa vie) dans un esprit de vérité” (Lejeune, 2006, tradução minha).

si ou sequer se repitam. A segunda seria de forma patente, ou explícita, quando narrador e personagem se unem ao mesmo nome do autor (Lejeune, 2008, p. 27). Assim

O pacto autobiográfico é a afirmação, no texto, dessa identidade, remetendo, em uma última instância, ao *nome* do autor, escrito na capa do livro. [...] As formas do pacto autobiográfico são muito diversas, mas todas elas manifestam a intenção de honrar *sua assinatura*. [...] O leitor pode levantar questões quanto à semelhança, mas nunca quanto à identidade. Sabe-se muito bem o quanto cada um de nós preza seu próprio nome (Lejeune, 2008, p. 26).

Ilustrando seu pensamento, Lejeune classificou os possíveis casos em que o pacto autobiográfico poderia ser firmado, como exposto abaixo, no Quadro 1. Para isso, ele recorre a dois critérios: a relação entre o nome do personagem e o nome do autor, e a natureza do pacto firmado pelo autor. Assim, o personagem poderia assumir três formas: nome diferente do nome do autor, não ter nome ou ter o mesmo nome do autor. Da mesma forma, o pacto poderia ser de natureza romântica (ou romanesco), ser inexistente (ou ausente de natureza) ou ter natureza autobiográfica (Lejeune, 2008, p. 28). Ao discorrer sobre essas possíveis combinações, no entanto, Lejeune esbarrou no que chamou de “duas casas cegas”, onde não existiam exemplos práticos ou sequer realistas de serem performados.

**Quadro 1** – Quadro de combinações

Nome do personagem → Pacto ↓	≠ nome do autor	= 0	= nome do autor
Romanesco	1a Romance	2a romance	
= 0	1b romance	2b indeterminado	3a autobiografia
Autobiográfico		2c autobiografia	3b autobiografia

**Fonte:** Lejeune, 2008, p. 28.

Conforme descrito no quadro, essas duas casas cegas das às Lejeune se refere seriam: um pacto autobiográfico com o nome diferente do nome do autor — ou a casa 1c — e um pacto romanesco com nome do personagem igual ao nome do autor — ou a casa 3a. É justamente sobre essa última casa que Lejeune se questiona:

O herói de um romance declarado como tal poderia ter o mesmo nome que o autor? Nada impediria que a coisa existisse e seria talvez uma contradição interna da qual se poderia obter efeitos interessantes. Mas, na prática, nenhum exemplo me vem à mente, e quando isso acontece o leitor tem a impressão de que há um erro (Lejeune, 2008, p. 31).

A contradição interna ao gênero está relacionada com a nossa concepção de *romance*: uma narrativa ficcional, com personagens criados em uma simulação testada por seu autor, sem liberdades ou voz própria. A partir do momento em que o herói compartilha o nome também com seu narrador e, sobretudo, com seu autor, ainda estaríamos diante um romance? Como diferenciar o factual do irreal e, principalmente, como confiar na narrativa de um herói que é também o autor? Esse simples questionamento não só trouxe repercussão na teoria literária, como também foi motivo de uma “carta resposta”: em 1977, Serge Doubrovsky, sentindo-se desafiado, cunha o termo *autoficção* na quarta capa do seu romance *Fils*.

### 3.1 “EU ME FALTO AO LONGO DE MIM”: DEFINIÇÕES E REGISTROS

Filho de uma mãe franco-judaica e de um pai com origens do leste europeu, Serge Doubrovsky nasceu em Paris, em maio de 1928. Presenciou, em primeira mão, a ocupação de Paris durante a Segunda Guerra Mundial, um dos eventos que ele relacionou diretamente com sua profissão. Em entrevista, disse escrever por ter sido criança durante os anos quarenta, o que o levou a tornar-se escritor<sup>18</sup>. Em 1943, fugiu da comuna francesa *Le Vésinet* e passou nove meses escondido durante a ocupação da Alemanha nazista, ação que o fez sentir, por muito tempo, culpado. “Uma das grandes coisas que senti falta em minha vida foi não ter podido participar da Segunda Guerra Mundial... ter sofrido. As [minhas] palavras às vezes são armas”<sup>19</sup>. Estudou na *École Normale Supérieure* e defendeu sua tese de doutorado em literatura francesa. Em 1966, assumiu o cargo de professor na Universidade de Nova York, trabalhando também na Universidade Harvard, *Smith College* e *Brandeis University*, construindo sua carreira acadêmica por completo nos Estados Unidos.

Sua carreira literária, por sua vez, se iniciou em 1963 com *Le Jour S*, mas foi somente em 1977, ao lançar o romance *Fils*, que Doubrovsky ascendeu ao estrelato. Concebido como uma resposta aos pensamentos de Philippe Lejeune, Jones (2009) reconta que

[...] enquanto escrevia este trabalho, Doubrovsky percebeu que, mesmo que fosse claramente autobiográfico, seu texto não se encaixava no modelo dos gêneros biográficos que Philippe Lejeune havia teorizado em *Le Pacte autobiographique* (1975). Na verdade, embora tenha sido escrito na primeira pessoa do singular e o autor, narrador e protagonista terem o mesmo nome, *Fils* era descrito como “romano”,

<sup>18</sup> No francês: “*je n'aurais pas écrit si je n'avais pas été l'enfant des années quarante. C'est ce qui m'a propulsé dans l'écriture.*” (Doubrovsky, 2001, p. 125 *apud* Jones, 2009, p. 1, tradução minha).

<sup>19</sup> No francês: “*ce fut toujours un des grands manques de ma vie de n'avoir pu participer à la Seconde Guerre mondiale... d'avoir subi. Les mots sont une arme parfois.*” (Doubrovsky, 2000-2001, p. 214 *apud* Jones, 2009, p. 2, tradução minha).

apresentando traços de um conteúdo parcialmente fictício<sup>20</sup>. (Jones, 2009, p. 2-3, tradução minha).

Para Luciene Azevedo (2008), ao escrever *Fils*, Doubrovsky assumiu uma nova forma narrativa de se fazer narrativa literária. Ao invés de uma perspectiva única, estática e formada por apenas uma só voz, a autoficção cunhada por Doubrovsky é formada pela multiplicidade de diferentes pontos de vistas, o que ela chama de uma “construção polissêmica de vozes” (Azevedo, 2008, p. 35). Assim, a autoficção, ainda que natural de um só autor — ou autor-narrador — é marcado pela multiplicidade de seu coro, atuando na expectativa de uma “representação de um ‘eu’ sempre cambiante” (Azevedo, 2008, p. 38), livre dos limites impostos pela ficção e dos limites de seu próprio criador; monta-se numa rasura de suas fronteiras.

É importante notarmos — antes de discorrer sobre as diferentes concepções de autoficção, sobretudo dos teóricos brasileiros aos quais já me referi anteriormente — que a própria definição de Doubrovsky de autoficção foi se transformando ao longo dos anos. Na quarta capa da primeira edição de *Fils*, onde o termo apareceu pela primeira vez, era assim que o autor declarava sua criação:

Autobiografia? Não, isto é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, no crepúsculo de suas vidas, e em belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quiser, autoficção, *por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem*, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concentra, como se diz em música. Ou ainda, autoficção, pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer. (Doubrovsky, 1977 *apud* Figueiredo, 2007, p. 21-22, tradução de Eurídice Figueiredo, grifo meu).

A primeira vez que *autoficção* surge no texto é para justificar seu significado mais inerente: uma ficção de acontecimentos reais. Logo depois, Doubrovsky apresenta o jogo de palavras que julgo melhor definir a característica mais básica do gênero; no romance, não é só o enredo que está sujeito às regras da ficção, mas também sua linguagem. A autoficção, porém, além de acontecer fora dos limites da ficção, também desconfigura a linguagem anterior ao livro. A linguagem, antes instrumento, agora é protagonista, tornando-se parte essencial da criação literária na qual o autor está trabalhando.

---

<sup>20</sup> No inglês: “[...] whilst writing this work Doubrovsky realised that although his text was clearly autobiographical, it did not fit into the model of life-writing genres that Philippe Lejeune had theorized in *Le Pacte autobiographique* (1975). Most crucially, whilst it was written in the first person singular and the author, narrator and protagonist retained the same name, *Fils* was labeled ‘roman’ and bore other traces of a partially fictitious content.”

Em *Primavera num espelho partido* (1982), o escritor uruguaio Mario Benedetti costura um enredo ficcional e biográfico que melhor ilustra a criação estilística de Doubrovsky. Ao narrar o exílio de Santiago e sua família, em países diferentes, Benedetti divide a obra em seis partes, que se intercalam de capítulo a capítulo: três delas em primeira pessoa, para as vozes de Santiago (em cartas), de seu pai e de sua filha, Beatriz; duas em terceira pessoa, sendo a voz de sua esposa, capítulos quase em sua totalidade narrados a partir de diálogos, e a voz de seu amigo, Rolando. A sexta parte é narrada pelo próprio Mario Benedetti, que descreve seu exílio durante a ditadura, nos anos 1970. A história verdadeira se mistura com a ficcional e ambas compartilham esse espaço comum do escritor; a ficção nos aproxima do sentimento e os relatos autobiográficos de Benedetti o reforçam. Ao misturar o gênero epistolar, com uma narrativa de diálogos constantes, pensamentos intimistas e relatos autobiográficos, Benedetti coloca sua ficção a favor da linguagem e do estilo, que assume o holofote nessa autoficção uruguaia.

Mais alinhada ao pensamento *doubrovskyano*, a professora Luciana Nogueira diz que a autoficção é uma “construção por vir, que o leitor, informado de tantas distintas memórias, compõem a partir dos fragmentos, traços e rastros que o escritor deixa atrás e ao redor de si”. Ela retoma a questão da linguagem apresentada pelo francês, colocando-a como um véu “mais interessante do que a identificação do que é fictício e do que é verdadeiro” por justamente confundir ficção e biografia (Nogueira, 2016, p. 6156).

Anos mais tarde, em 1988, Doubrovsky volta a trabalhar sua criação, deixando de lado a sua primeira concepção, em que a autoficção era um relato autobiográfico com trejeitos de ficção, uma narrativa verdadeira contada em romance. Agora, ele considera a autoficção como um processo de criação, “uma ‘história’ que, qualquer que seja o acúmulo de referências e sua precisão, nunca aconteceu na ‘realidade’, e cujo único lugar real é o discurso em que ela se desenrola” (Doubrovsky, 1988, p. 73 *apud* Faedrich, 2016, p. 36, tradução de Anna Faedrich). Doubrovsky se refere a criação como um movimento calculado, narrativa ficcional, criada com um propósito em mente e dentro do controle do autor, mas cujo discurso é direcionado a seu próprio “eu”.

Azevedo (2008) retoma o segundo pensamento de Doubrovsky, compreendendo que a autoficção “inscreve-se na fenda aberta pela constatação de que todo contar de si, reminiscência ou não, é ficcionalizante” e que todo desejo do escritor de ser sincero é, na verdade, uma ilusão de ótica, processo no qual “*Je me manque tout au long... de moi*”, *eu me falto ao longo de mim* (Azevedo, 2008, p. 35).

A autoficção é entendida, então, como um apagamento do eu biográfico, capaz de constituir-se apenas nos deslizamentos de seu próprio esforço por contar-se como um

eu, por meio da experiência de produzir-se textualmente. Eu descentralizado, eu em falta que preenche os vazios do semi-oculto com as sinceridades forjadas que escreve (Azevedo, 2008, p. 35)

Assim, por mais íntegra e sincera que seja a vontade do escritor de escrever ficção, ele não deixa de se fazer, concomitantemente, biográfico. Essa é uma necessidade contemporânea que pode passar despercebida aos novos autores, que no ato de escrever ficção, fazem de *si* ficção, se colocam como referência fundamental, como explicitado na introdução dessa monografia. Mais do que isso, porém, defendo que o fazer biográfico é, sobretudo, escolha estilística de seu autor que, no escrever de sua narrativa, escolheu como estilo usar-se como referência, ao invés de construir a história ficcional por completa.

Quanto a isso, podemos relacionar também o pensamento da professora Diana Klinger (2006), para quem a autoficção funciona como “máquina produtora de mitos do escritor”. Se para Azevedo a autoficção é responsável por explicitar o eu sempre cambiante do escritor, para Klinger a autoficção é justamente a responsável por essa metamorfose constante na literatura contemporânea, onde o autor cria mitos de si mesmo, um “sujeito duplo” real e fictício. Contrariando Lejeune, ela defende a ideia da autoficção não como uma comparação entre o verdadeiro e o falso, tão pouco entre personagem e escritor, mas sim uma “*construção* simultânea de ambos, autor e narrador” (Klinger, 2006, p. 55-58).

Na literatura contemporânea, destaco dois nomes que vem fazendo autoficção nos últimos anos e sendo reconhecidos justamente por sua capacidade de se fazer biográfico no texto ficcional: o francês Édouard Louis e o vietnamita Ocean Vuong. Em 2014, Louis lançou o romance autobiográfico *O fim de Eddy*, que relata sua infância e juventude em um bairro humilde e de origem trabalhadora na região de Picardia, na França. Apesar de rejeitar o termo autoficção, Louis relata elementos de sua biografia sobre as lentes do romance, se fazendo personagem-narrador, criando um mito de si próprio, assistindo a si mesmo com as lentes da ficção. Ocean Vuong, por sua vez, ficou conhecido pelo livro *Sobre a terra somos belos por um instante*, um relato forte sobre sua relação com a mãe, a ida para os Estados Unidos durante a Guerra do Vietnã, a juventude como garoto LGBTQIAPN+, tudo em forma de cartas para uma mãe não alfabetizada. Diferente de Louis, Vuong assume o que Polesso chamou de *prosa poética*, uma escolha estilística que melhor disfarça as fronteiras frágeis entre a ficção e a autoficção.

### 3.2 A AUTORA DIANTE DO ESPELHO: O CONCEITO DE AUTOFICÇÃO COMO METÁFORA ESPECULAR

Apesar de ter sido o primeiro a cunhar o termo autoficção, Serge Doubrovsky, em 1977, fazia referência a um movimento já conhecido na literatura, os tais romances autobiográficos ou autobiografias ficcionais. Os romances *A Redoma de Vidro* (1963), de Sylvia Plath, e *Eu sei porque o pássaro canta na gaiola* (1969), de Maya Angelou, são dois exemplos importantes do gênero. Sylvia dizia ter escrito seu romance como um exercício biográfico como forma de “se livrar do passado”, enquanto Angelou aceitou o desafio de seus amigos, incluindo o escritor James Baldwin, de escrever a sua biografia também como literatura.

No Brasil, um dos exemplos mais ilustres é o romance naturalista *O Ateneu*, de Raul Pompeia, publicado originalmente em 1888. O personagem-narrador Sergio conta a sua chegada ao Ateneu, um internato para garotos no Rio de Janeiro, moldado pela figura autoritária de Aristarco, o diretor, e as centenas de garotos que exploram suas identidades e sexualidades em um ambiente tão restrito e “infernado”, como apontado pela protagonista. Um livro corajoso para a literatura brasileira, Pompeia renunciou a fatos importantes de sua biografia e os emprestou a Sergio: o internato para garotos, quando ele mesmo estudou em dois, a figura do diretor Aristarco, semelhante ao barão Abílio César Borges<sup>21</sup>, diretor de Pompeia em seus tempos de escola, e o saudosismo escolar, presente não só nas descrições de Sergio, como também no próprio subtítulo da obra, *Crônicas de Saudades*.

Explicita-se, assim, um efeito já presente no cânone literário, mas que fora cunhado tardiamente. Dos três exemplos citados, Maya Angelou é a única que se propôs a escrever, propriamente, uma biografia, colocando-se de fato na história. Sylvia Plath e Raul Pompeia, no entanto, se cobriram detrás de um personagem, Esther e Sergio, respectivamente, mas que de nada deixaram de ser um mito de si mesmos. É interessante notarmos que a ficção de Plath e Pompeia, no entanto, não tinham como intenção retratarem sua vida por completo, mas utilizarem alguns fatores biográficos como discursos para uma ficção.

Em 1989, mais de uma década depois de Doubrovsky e Lejeune terem aberto os caminhos do estudo do fazer biográfico, surge a figura de Vincent Colonna, um escritor e ensaísta francês que, naquele ano, defendeu sua tese de doutorado ao lado de seu orientador, Gennete. Em um movimento ousado, Colonna se desfez da definição de Doubrovsky e definiu a autoficção como uma estratégia representacional da literatura contemporânea, uma “obra

---

<sup>21</sup> Abílio César Borges (1824-1891) foi um médico e educador brasileiro, tendo servido como diretor do Colégio Abílio, onde Pompeia estudou em 1874. É conhecido como o único Barão de Macaúbas.



literária na qual um escritor se inventa uma personalidade e uma existência, conservando sua identidade real (Colonna *apud* Azevedo, 2008, p. 36). Para ele, então, obras como as de Plath e Pompeia se encaixam na autoficção como representação de si, se colocando em uma “personalidade e uma existência” que não viveram necessariamente, mas que carrega seu discurso, ideia essa que se mostrou presente também em Azevedo, com a dramatização do eu (2008) e em Klinger (2006), ao apontar a criação de mitos do escritor. Colonna ainda diz que a autoficção é “uma projeção do autor em situações imaginárias [...] em que o escritor transfigura sua existência e identidade em uma história irreal, indiferente à verossimilhança. (Colonna, 2004, *apud* Faedrich, 2016, p. 40).

Colonna também dividiu a autoficção em outros quatro tipos, partindo da definição geral, em que o autor atua “sob seu próprio nome (ou um derivado indubitável) em uma história que apresenta as características da ficção” (Colonna, 2004 *apud* Faedrich, 2016, p. 40). As demais ele denomina de: autoficção fantástica, biográfica, especular e intrusiva.

Na autoficção fantástica, o autor transforma sua existência e sua identidade em uma história irreal, um “duplo projetado” que se transforma em um herói (Colonna, 2004, p. 70-71); o poema *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, por exemplo. A autoficção biográfica, por sua vez, coloca o escritor já como um herói, sem precisar transformar-se em um, e que fabula sua existência a partir de dados reais; é o caso do romance supracitado *Eu sei porque o pássaro canta na gaiola*, de Maya Angelou. Na autoficção intrusiva, o autor é “um contador de histórias, um ‘narrador-autor’ na margem da intriga”, em que seu personagem não faz parte do enredo a que está narrando (Colonna, 2004, p. 70-135 *apud* Faedrich, 2016, p. 40, 41). Logo dois exemplos me vêm à cabeça quanto ao autor intrusivo: a série de TV *Hitchcock Apresenta*, em que o famoso diretor Alfred Hitchcock fazia aparições antes de cada episódio, introduzindo a trama e os personagens; e a sátira *Dom Quixote*, do espanhol Miguel de Cervantes, que ao longo do texto faz menções diretas ao leitor, inclusive alertando-o de que ele, como escritor, não é dos mais confiáveis:

Podes crer-me, desocupado leitor — e não preciso jurar — que eu quisera fosse este livro, como filho que é do entendimento, o mais formoso, galhardo e discreto que se pudera imaginar. Foi-me impossível, todavia, contrariar a ordem da natureza, já que nesta cada coisa engendra a sua semelhante. [...] Se a um pai sucede ter filho feio e sem graça, o amor que ao mesmo consagra lhe venda os olhos, para que suas faltas não veja; antes as julga virtudes, encantos, e as relata aos amigos como se foram sutilezas e donaires. Mas eu, que, embora pareça o pai, sou padrao de Dom Quixote, não quero deixar-me arrastar pela rotina, nem suplicar-te, quase com lágrimas nos olhos, como os outros fazem, leitor caríssimo, que perdoes ou dissimules as faltas que neste meu filho vires. [...] Tudo isto te isenta de qualquer respeito e obrigação para comigo; e assim podes pensar da história o que bem te parecer, sem temor que te caluniem pelo mal, nem que premiem pelo bem que dela disseres (CERVANTES, 2017).

Para essa monografia, porém, nos interessa o que Colonna definiu de *autoficção especular*, a metáfora do espelho em que o autor usa de seu reflexo para se fazer biograficamente no próprio livro como discurso de si mesmo, em que o importante — mais do que suas ações ou feitos na vida real — é a sua presença, mesmo que mínima, refletida pelo espelho. Considero essa definição a que melhor representa os livros de Plath e Pompeu, assim como os de Louis e Vuong, apresentados anteriormente: obra de cunho ficcional, em que o protagonista, ou parte dele, é reflexo direto do seu autor, ainda que o enredo não seja definido ou movido por ele.

Em seus diários pessoais, publicados em 1982, Sylvia Plath externalizava sua insatisfação com seu casamento, com sua escrita e as limitações impostas pela vida. Sentimentos estes que ela empresta a sua personagem, Esther, em *A Redoma de Vidro*:

Eu via minha vida se ramificando à minha frente como a figueira verde daquele conto. Da ponta de cada galho, como um enorme figo púrpura, um futuro maravilhoso acenava e cintilava. Um desses figos era um lar feliz com o marido e filhos, outro era uma poeta famosa, outro, uma professora brilhante, outro era Ê Gê, a fantástica editora, outro era feito de viagens à Europa, África e América do Sul [...] Me vi sentada embaixo da árvore, morrendo de fome, simplesmente porque não conseguia decidir com qual figo eu ficaria. Eu queria todos eles, mas escolher um significava perder todo o resto (PLATH, 2014).

O final de Esther Greenwood, no entanto, é feliz, com a personagem abandonando os pensamentos suicidas e voltando aos estudos, diferente de seu reflexo verdadeiro, Plath, que se suicidou três meses após o lançamento do livro; em *O Ateneu*, Sergio é apaixonado pela mulher de seu diretor, embora tentado pelos seus colegas a divergir no internato “onde os gênios fazem dois sexos, como se fosse uma escola mista” (Pompeia, 1981, p. 30), mas nunca existiram relatos suficientes para provar que o Ateneu da ficção é o Colégio Abílio de Pompeia, tão pouco se ele viveu a hipocrisia moral da época; no capítulo seguinte, relato como Natalia Borges Polesso empresta uma característica de sua saúde a sua personagem, ainda que em um cenário e enredo fictícios.

Traçamos aqui um paralelo entre essas concepções de autoficção e a mimese aristotélica, reforçada por Azevedo, apresentada na introdução dessa pesquisa. Ambos os lados tratam com o afastamento de suas teorias originais: Aristóteles em um movimento contrário a mimese platônica, considerando-a uma representação do que poderia ser, e a teoria de Colonna, que se afasta de Doubrovsky ao considerar a autoficção, também, como uma fabulação do escritor. Ambas as concepções trabalham o sujeito — nesse caso, o escritor — como uma representação mimética de si; um mito espelhado, que não representa sua total, ou verdadeira natureza, mas sim o que poderia ser. Assim, expomos um lado da autoficção que é menos explorado, mas

igualmente importante: a autoficção como reflexo de seu autor, como fábula do que poderia ser, reflexo que o produz textualmente e carrega seu discurso em uma narrativa fictícia, mas que não está comprometido a contar sua história de forma verdadeira ou estritamente biográfica.

## 4 A AUTOFICÇÃO EM AMORA

“Minhas amigas se chamam de amora. É assim: amora, vamos no cinema hoje à noite? Gostou do café, amora? Que horas vocês vêm aqui em casa, amoras? Amoras, tenho uma coisa para contar. Depois, eu descobri que isso era comum.”

(Natalia Borges Polesso)

A partir de agora, depois de termos trabalhado alguns dos possíveis aspectos que abrangem a autoficção e assumirmos algumas dessas perspectivas para esse trabalho, iremos nos dedicar a analisar, caso a caso, os quatro contos selecionados. Esta pesquisa não se dedica a provar, por A ou B, se a escrita de Polesso é uma autoficção transvestida de contos, tampouco que a própria autora estava inconsciente ao não perceber o que escrevia; pelo contrário, ao longo deste trabalho, insisto em dizer que a autoficção é escolha estilística do autor e que, sem ela, sua obra seria de todo diferente. Se existem resquícios de autoficção nesta obra, foi por escolha e decisão única e pessoal de Natalia como escritora.

Em seu prefácio à edição especial do livro, *Aos amores e às amoras*, Polesso relata o início de seu processo de escrita, o lançamento, os desdobramentos com o estrelato repentino da obra e, sobretudo, a sua vida pessoal. Ela questiona a necessidade da crítica, e dos próprios leitores, de atrelarem a biografia de uma mulher à sua obra unicamente por seu sexo, mas que essas perguntas não surgem ao se questionarem os homens (brancos, cis, héteros). Resta às mulheres, então, a “incapacidade de fabular” e o “desejo de mostrar nossa vida, de escrever o que vivemos” (Polesso, 2022, p. 13). Assim, Polesso reitera — o que já fez em outras entrevistas — que *Amora* é uma obra puramente ficcional.

No entanto, como analisamos anteriormente no capítulo 2 *A autoficção* e, principalmente, no subcapítulo “*O autor diante do espelho*”, a autoficção pode funcionar, também, como metáfora especular, ideia apresentada por Colonna (2004) e sustentada por Azevedo e Klinger ao definirem o fazer biográfico como mitos de seu escritor. Logo, a autoficção não necessita do autor presente, corpo e alma, em sua obra, tão pouco precisa ser fiel

a seus ideais ou aos aspectos biográficos de sua vida. A autoficção como reflexo do autor em detalhes pequenos, em referências que guiam a narrativa, com características dadas a personagens que nada tem a ver com o seu Eu verdadeiro, mas que compartilham esse pequeno detalhe como marca de fazer biográfico.

Ainda em seu prefácio, porém, duas coisas me chamam atenção e que, de alguma forma, sustentam minha teoria de que o fazer biográfico de Natalia é, sim, presente em sua obra, mesmo que não de forma efetiva ou que tente remontar sua vida pessoal. Em um primeiro momento, antes de se questionar sobre o fabular feminino e o masculino, citado anteriormente, ela faz duas menções a momentos antes do processo de escrita de *Amora*:

Entre 2009 e 2010, minha vida ficou uma bagunça. Eu fiz uma cirurgia cardíaca — porque eu nasci com um problema no coração [...] do qual eu inclusive falo um pouco em um dos contos, *O coração precisa ser pego de surpresa para ser incriminado*. Eu também fiquei sem casa e minha namorada fugiu. [...] Talvez eu tenha ficcionalizado esse episódio ridículo da minha vida? Talvez. (Polesso, 2022, p. 12, grifo da autora).

Primeiro, Natalia nasceu com um problema no coração chamado *Wolff-Parkinson-White* (WPW), uma condição crônica congênita, que pode durar a vida inteira e que consiste em uma via elétrica do coração que causa um batimento cardíaco acelerado, sendo esta uma característica que resolveu compartilhar com sua personagem no conto *O coração precisa ser pego de surpresa para ser incriminado*. Ao longo da narrativa, a personagem nos apresenta pequenos detalhes de sua condição, desde o momento em que pede para que Martinha, colega da universidade e amante, lhe lembre de ligar para o cardiologista (Polesso, 2022, p. 153), até conversas com uma médica depois de uma arritmia em sala de aula (Polesso, 2022, p. 154). Em *Amora*, conto título da coletânea que Natalia descreve como “talvez o mais biográfico de todos” (Polesso, 2022, p. 17), a personagem compartilha com a autora o mesmo hobby: o xadrez. Como Polesso mesma diz, não é ela ali presente, tampouco aconteceu com ela situação parecida, mas é com essa narradora que ela compartilha esses fragmentos de sua vida, colocando-se, como diria Colonna, diante do espelho de sua obra.

É neste mesmo parágrafo de seu prefácio, também, que Polesso apresenta o que considero mais importante para esta pesquisa e para o que discutimos anteriormente quanto à autoficção. Ao concluir seu pensamento sobre os questionamentos feitos aos autores homens e às autoras mulheres, Natalia afirma que *Amora* foi um “trabalho cuidado de elaboração escrita” (Polesso, 2022, p. 13), onde se dedicou a criar perspectivas, variedade entre personagens e histórias únicas para cada uma delas e que, mesmo assim, em suas próprias palavras “*Amora* também sou eu. *Amora* é a minha vida, é a vida das minhas irmãs, das minhas sapatas e

bissexuais das minhas amigas entendidas, das impossibilitadas de assumir, das enrustidas, das minhas amoras livres, das velhas amadas, das crianças viadas” (Polessso, 2022, p. 13, grifo da autora). Assim, considero que o fazer autobiográfico de Natalia, unicamente nesta obra, é o fazer autobiográfico que defendo como essencial para a autoficção, a partir de Colonna: a voz única da autora, que empresta a si mesmo e a seus personagens, pequenos detalhes de sua vida, que se transformam em grandes ficções, para o bem de um só coletivo. A voz coletiva de Natalia Borges Polessso é a autoficção de sua obra.

A vida é assim, não? A gente teima em dizer que é tudo ficção, que a gente tira histórias até de moitas mortas, que nossa capacidade de metaforizar e inventar é infinita, e não que isso seja mentira, mas também tem essa parte misteriosa da gente transformar em narrativa coisas que vivemos. Por gosto e sem querer. [...] Há muitos elementos autobiográficos em *Amora*. Hoje não tenho mais medo e não fico chateada em afirmar isso. (Polessso, 2022, p. 12).

Ao longo das narrativas, encontramos algumas similaridades que valem a menção e que, de alguma forma, criam o corpus literário da obra. Uma dessas semelhanças é a voz “neutra” das personagens principais, por quase sempre não serem identificadas, em contraste com as demais personagens, que carregam às vezes nomes e sobrenomes completos. Essa inexistência de uma identidade aos seus protagonistas talvez signifique uma escolha estilística de Natalia de criar um imaginário acessível aos seus leitores, que podem se reconhecer e se sentir presente no texto, podendo se imaginar atuante no enredo. Esse mecanismo não é recente e está presente desde obras direcionadas a fãs, como as *fanfics*<sup>22</sup> — em que alguns personagens são intitulados S/N ou “sem nome” — assim como em mídias que divergem da literatura, como é o caso da série de videogames japonesa *The Legend of Zelda*, onde o protagonista Link, apesar de ser nomeado, é isento de qualquer fala, uma decisão criativa de seus desenvolvedores para que o jogador se sinta mais imerso ao ambiente do jogo<sup>23</sup>. Considerando o universo literário em que *Amora* está inserido, é compreensível qualquer forma de reconhecimento que uma mulher lésbica ou bissexual venha a ter ao viajar nas narrativas sáficas de Natalia. Esse pensamento é sustentado até mesmo pela autora, que em seu artigo *Geografias lésbicas: literatura e gênero*, publicado em 2018, discursou sobre o ativismo e engajamento político em sua ficção:

Talvez, por ser uma voz que recebeu destaque, entre tantas, e que, de certa maneira, cumpre a função de representar um grupo não homogêneo, percebi certa demanda para um posicionamento mais politicamente engajado. [...] Assim, o objeto do conhecimento se transforma de algo já formatado para aquilo que está sendo

<sup>22</sup> Termo em inglês para “ficção de fãs”, histórias escritas por grupos de pessoas fãs de determinados nichos, tais como livros, filmes, séries de TV e até mesmo artistas musicais.

<sup>23</sup> Conforme entrevista dada pelos produtores do jogo Shigeru Miyamoto e Eiji Aonuma. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-qH7DvSBlwk&t=116s>.

permanentemente pensado, criticado e reconstruído. Então, dentro de uma proposta que se aproxima à autoetnografia<sup>24</sup> me posiciono aqui dentro do campo literário como escritora, cuja obra tem colaboradora para esta discussão, e como pesquisadora, que se interessa pelo mérito e não pode ignorar a própria trajetória (Polessso, 2018, p. 4).

A segunda similaridade entre os contos é a sua estrutura: um romance, ou interesse romântico, que surge quase sempre de forma inesperada; um conflito pessoal, que se apresenta desde inseguranças até ideais, e um eixo temático. Como dito anteriormente, *Amora* é uma convenção de diferentes temáticas quanto ao universo lésbico, envolvendo mulheres solteiras, casadas, virgens, experientes, no armário e assumidas. Essas características, diferentes de outros romances, são essenciais para a abordagem de cada conto e ajudam a compor o eixo temático de cada um deles.

Logo, respondidos os detalhes de Natalia quanto a sua obra, e munidos das concepções de autoficção, partimos para a análise dos quatro contos selecionados anteriormente. Para isso, essa pesquisa buscou identificar a voz pessoal, a voz coletiva e as diversas identidades que permeiam *Amora*, assim como os eixos temáticos de cada um deles e o fazer biográfico, para compreendermos, ou melhor, encontrarmos, o reflexo — sempre invertido — de Natalia Borges Polessso.

#### 4.1 O INTERIOR SELVAGEM

Certo dia, depois de uma briga que parecia ser só mais uma e de encarar por uma semana as paredes de um apartamento vazio, ela resolve ligar para o trabalho de sua namorada somente para descobrir que, na verdade, ela havia fugido. Sem aviso prévio, sem reconciliação e aparentemente sem volta; é assim que começa “O interior selvagem”, o quarto conto da coletânea e protagonizado, mais uma vez, por uma personagem não identificada. Prática comum nos contos mais intimistas de Natalia, esse é um fato importante quando colocamos em perspectiva que é esse o conto a qual ela se refere ao dizer que foi “abandonada por minha namorada da época” e que talvez “tenha ficcionalizado esse episódio ridículo da minha vida” (Polessso, 2022, p. 12).

Um dos poucos casos assumido biográfico pela autora, encontramos fragmentos da vida de Natalia espalhados por toda sua extensão. A começar pelo sentimento melancólico e gélido em relação àquele espaço que antes era compartilhado com a companheira, mas que agora é um

---

<sup>24</sup> Método utilizado na investigação e na escrita, com a proposta de descrever e analisar a experiência pessoal, a fim de compreender a experiência cultural (Ellis, 2004 *apud* Santos, 2017, p. 220).

vazio inquietante tanto para sua personagem, quanto fora para ela em sua própria experiência. No conto, aquele apartamento torna-se um “lugar bem maior do que aquele que eu conhecia” e do qual ela não conseguiria “escolher sozinha uma cor que derretesse aquele gelo incrustado nas paredes” ao seu redor (Polessso, 2022, p. 59-60), referência ao seu sentimento verdadeiro, em que definiu esse mesmo espaço como “um apartamento grande demais e frio demais” (Polessso, 2022, p. 13) logo após ter sido deixada pela namorada. O conto segue com a protagonista ainda amarga pelo abandono. O relato, que antes parecia só mais um dentre os vários, agora toma uma característica quase que de confissão, como se a narradora estivesse sendo confrontada pelo fantasma de sua ex-namorada.

Quando a Luiza foi embora e me deixou com todas as contas para pagar, eu tive que sair do apartamento. Eu vomitei durante três dias. Vomitei de raiva, de medo. De medo de estar sozinha. [...] Guardo poucas memórias daquele período. Lembro-me de vomitar e chorar durante dias e lembro que via as coisas meio borradas sempre na horizontal. (Polessso, 2023, p. 59-60).

A confissão se expande para as consequências, porque além de abandonada e sozinha, a personagem precisa também seguir em frente. Esse caminho pela recuperação acontece de duas formas diferentes: através das “amoras” para a autora Natalia e um caminho solo para a protagonista de seu conto. Polessso diz que esse tempo — em que ficou em uma casa com baratas demais e com uma síndica chata demais — aconteceu antes de ser salva pelas “amoras”, suas amigas, que lhe “deram casa, carinho, atenção e inclusive um amor novo” (Polessso, 2022, p. 13). Ela passa a dividir apartamento com uma amiga, enquanto também passa a se relacionar novamente, agora com um amor que antes era “velha amizade”.

Aqui a ficção difere-se da realidade, pois em “O interior selvagem” a nossa personagem não encontra a mesma rede de apoio: passa a viver no apartamento de uma amiga, assim como na vida real, mas, como boa mocinha de novela, é recebida com uma troca de favores pelo empréstimo de um teto temporário. Essa caminhada solo pela recuperação de um término é também apresentada a partir da figura de Caetano, o psicólogo que volta a frequentar.

Eu saí e fui morar no apartamento de uma amiga que estava indo para um intercâmbio. [...] só tinha que fazer um favor, trocar a torneira da cozinha, ou a borrachinha da torneira. [...] Voltei a ver Caetano. [...] Como se fosse fácil, leve e ordinário trazer os nós para fora de nós. Fazer com que as palavras atravessassem a garganta e viessem assim de forma ordenada com todo o sentido preciso ou dúbio (Polessso, 2022, p. 60-61).

Em uma das conversas, deságua os sentimentos ainda brutos do término e a falta de amizades, reafirmando a solitária jornada de recuperação e a inexistência de uma rede de apoio — a ficção, novamente, divergindo-se da experiência real de Natalia:



Eu não tenho casa, não tenho amigos, não tenho nada, a Luiza foi embora, porque ela é uma puta sem caráter, sem humanidade, que me deixou desse jeito, como é que ela pôde? O que eu fiz de errado dessa vez? Eu não fiz nada de errado dessa vez! Será que foi por causa daquela merda de álbum? Será que foi porque não voltei para casa antes? Não pode ter sido (Polessso, 2022, p. 62).

Surge também sensação de existir uma parte selvagem em seu interior, que lhe impede, ou a restringe, de comunicar com clareza suas próprias ideias:

Minha fala é caótica, vem de dentro, de uma parte que é ainda selvagem. E que eu não entendo, não consigo entender o que sinto. Se eu visse ela agora, não sei se eu mataria ou beijaria ou, ai. Da cabeça para a boca as coisas se perdem em algum lugar que eu desconheço e nunca mais voltam. Eu fico presa. Não consigo mais tocar essas coisas, sabe? Nem pra sentir. Fica só uma bola aqui, sem sentido, que me faz ter medo. Porque tem vezes que eu escondo tanto a realidade que nem eu reconheço mais o episódio, e se tivesse mesmo acontecido do jeito que eu lembro, seria muito estranho. Pareceria ficção. Não sei se eu tenho vergonha de falar ou de desejar. Tá me entendendo? (Polessso, 2022, p. 62).

Apesar de, num primeiro momento, parecer tão universal quanto os demais contos dessa coletânea — afinal términos, abandonos, idas ao psicólogo e crises pessoais são eventos canônicos de todo ser humano —, “O interior selvagem” é a demonstração concreta da autoficção da autora. Polessso recria sua própria história, confessa a ter ficcionalizado e delimita caminhos diferentes para um mesmo fim. Talvez isso explique a inexistência de uma identidade a protagonista, pois o fazer biográfico, de Bakhtin, exige o jogo entre duas consciências que não se coincidem, mas a autoficção especular, de acordo com Colonna, é o discurso de si mesmo do autor que se faz biográfico no texto. Natalia se espelha diretamente em seu texto, se configura discurso — não político, como em “Primeiras vezes”, mas pessoal —, ao mesmo tempo em que se afasta da protagonista, não lhe oferece seu próprio nome, sequer lhe oferece algum e, assim, configura uma consciência diferente da sua.

## 4.2 PRIMEIRAS VEZES

Narrado por uma personagem não identificada, “Primeiras vezes” é o conto que abre a coletânea. Somos apresentados a uma jovem estudante do ensino médio que está cansada das pressões sociais da adolescência. Em um ambiente escolar no qual todas suas colegas parecem já terem feito sexo, nossa protagonista ainda é virgem. Intimidada, ela passa a mentir sobre sua virgindade, inventando detalhes que distorcem cada vez mais a realidade, como apresentado logo no primeiro parágrafo:

Não aguentava mais aquilo de ser virgem. Dezesete anos e aparecia um pecado. Estava cansada de mentir para as colegas sobre como tinha sido sua primeira vez. Casada. Já não lembrava qual era a verdade da mentira que tinha contado e agora adicionava fatos aleatórios. Ele tinha um chevette. Estava tocando 4 Non Blondes. *Eu estava usando uma calcinha verde. Comemos batata frita.* Ele não mora aqui. Calcinha verde? Quem usa uma calcinha verde quando sabe que vai dar? Nada daquilo era real. Não era uma songamonga que nunca tinha feito nada, mas era virgem ainda. Cansou (Polessso, 2022, p. 35, grifos meus).

Além da inquietação da protagonista, é notável também a forma com que sua voz irrompe pelo texto, deixando seus pensamentos surgirem entre a voz de nosso narrador onisciente e desaparecendo logo em seguida. No trecho seguinte, ela acompanha os colegas até um dos três bares nos arredores da escola, lugares que costumam ir às sextas-feiras, quando “apenas os dois primeiros períodos eram frequentados” (Polessso, 2022, p. 35). É o momento, também, onde somos apresentados ao segundo personagem, Luís Augusto:

Sexta-feira, dezenove horas e vinte e cinco minutos quando o sinal tocou e metade de seus colegas entrou na sala. A outra metade fez sinal para que ela a seguisse até os fundos da escola [...] Ela não fumava. Ela não gostava de cigarro. [...] Deu duas tragadas e foi interrompida por uma voz muito grave lhe dizendo que não era daquele jeito que se fumava. Não era mesmo. A voz era de Luís Augusto Marcelo Dias Prado. [...] Mais três sextas-feiras e estavam namorando [...] Era boa em gostar dele. Contudo, tinha uma coisa. Aliás, duas: a mentira da não virgindade e o assunto nunca tocado (Polessso, 2022, p. 36).

A figura de Luís Augusto é essencial para a sequência narrativa: é ele quem puxa conversa com a personagem, movimento que talvez não aconteceria ao contrário, e é com ele, também, que ela perde sua virgindade. O contexto, porém, é diferente daquela mentira imaginada anteriormente, uma vez que ele não tinha carro, na rádio não tocava *4 Non Blondes* e a calcinha dela era bordô. Curiosa, ela se olha no espelho depois do ato, apenas para constatar que, de fato, não havia mudado nada ao deixar de ser virgem, continuava com seus “cabelos pretos escorridos para trás das orelhas, nada de maquiagem, ombros pontudos de tão magros”, mas com “um pouco de sangue entre as coxas” (Polessso, 2022, p. 38). Para a personagem, as faíscas antes do sexo tinham sido melhores do que o durante e o depois do ato, fato pelo qual resolve ir embora e passa a ignorar Luís Augusto.

Somos apresentados, então, a uma terceira personagem, Letícia, amiga da protagonista e com quem trocou, em momentos bobos de conversa, confissões importantes, embora ainda dormentes em seu interior:

Oito sextas-feiras antes daquela em que conhecera Luís Augusto Marcelo Dias Prado, estivera com Letícia, sua colega fumante, e, meio bêbada no sofá da casa dela, *comentaram sobre Mandala, a bichinha do terceiro ano* [...] e depois sobre a explosão das lésbicas da novela no shopping [...] e depois sobre como não conseguiam controlar esses sentimentos; e depois sobre como ela tinha vontade de beijar a boca vermelha

de Letícia; e depois sobre como Letícia gostaria que aquilo acontecesse desde que o Vitor estivesse junto (Polesso, 2022, p. 37, grifos meus).

Neste parágrafo, a voz de nosso narrador é interrompida não por uma, mas duas vozes intercaladas. A primeira sendo a voz de um coletivo, que não pertence nem a nossa personagem, nem a Letícia, mas a um coro de alunos, puxado pela opinião pública sobre “Mandala, a bichinha do terceiro ano”. Então, ao fim, nos encontramos com a voz de Letícia, seu desejo diferente daquele de nossa personagem, carregado de outras vontades. É importante notarmos, também, que ambas as personagens parecem não reconhecer, de imediato, o que aquela conversa significa, como se conversassem de qualquer outra coisa e não fizessem referência ao que acontecia entre elas.

É para Letícia, também, que a personagem conta a verdade sobre sua virgindade, tanto a verdade mentirosa quanto a verdade com Luís Augusto, mesmo que insatisfatória. Em um fluxo de pensamento, ela se confessa a amiga, desejando que as lésbicas não tivessem se explodido na novela, revelando seus “sonhos esquisitos” com a cantora Linda Perry e sobre como gostaria de tê-la beijado no sofá naquele dia. No entanto, a resposta de Letícia é diferente da esperada, sem qualquer menção ao beijo, às lésbicas ou a Linda Perry, somente que as “primeiras vezes eram sempre daquele jeito e que talvez ele [Luís Augusto] não tivesse feito direito” (Polesso, 2022, p. 38).

Começa assim um momento de estranhamento entre as duas, que se ignoram, assim como ela ignorava Luís Augusto. Até que, em uma festa, elas se reencontram em silêncio. Nessa segunda vez é que nossa personagem, de fato, tem sua primeira vez, em um carro ainda diferente daquela primeira verdade inventada no início, mas mais verdadeira do que aquela que viveu com Luís Augusto. Uma primeira vez silenciosa, marcada por simbolismos:

Atrás de uma fumaça esbranquiçada, viu Letícia sentada numa cadeira de palha ao lado da churrasqueira. Copo na mão [...] Até que Letícia a puxou pela mão para fumarem um cigarro. Ela arrastava os pés no cascalho, enquanto Letícia procurava, nos bolsos da jaqueta, a carteira de cigarro mentolado. Letícia sacudiu alguma coisa na frente de seus olhos. Era uma chave. No chaveiro estava escrito voyage verde musgo. Encontraram. Letícia abriu a porta e foi para o banco de trás. Ela seguiu, procurando não ser enganada por uma expectativa que seria apenas sua. Não tinham carro nem idade para dirigir. O voyage não tinha rádio, portanto não tocava 4 Non Blondes.

O interessante desse conto é que, para muitos, ele é o primeiro contato com a escrita de Polesso: entrecortada, sem ganchos entre os parágrafos, de pensamento simples, sem diálogos, mas que se deixa levar pelo casual de suas palavras, quase indiferentes a qualquer métrica ou ritmo. Apesar de simples, no entanto, a escrita não deixa de ser complexa estruturalmente.

Temos a presença de quatro vozes, que se apresentam em momentos oportunos: o narrador, que nos guia pela história; o coletivo, que surge nas opiniões e na escrita detalhada sobre os costumes escolares e sociais entre os jovens; e Letícia, que serve de contrapartida para a voz da personagem, que equilibra a história para um ponto mais realista. A voz da personagem, por sua vez, é calada, quase inexistente, mas essencial para o discurso planejado por Natalia, afinal é por seus olhos que acompanhamos a história, é dela que nos apossamos a narrativa. Estamos diante de uma personagem que não só sofre imposições sociais, como também precisa aprender a conviver com elas, criando falsas verdades para se manter socialmente aceita.

Decisão estilística de Polesso, a neutralidade de sua protagonista é um convite ao leitor, é um pedido para que a gente se coloque em seu lugar, que viva o que foi escrito, e onde também encontramos seu reflexo. Natalia se coloca diante do espelho não para criar um mito de si mesma, mas um mito no qual podemos nos espelhar e nos reconhecer. Se para Diana Klinger a autoficção serve como “máquina de criação de mitos do autor”, Natalia subverte o uso, reprograma o mecanismo para se criar um mito de nós, leitor, e sobretudo aqueles que se reconhecem em sua escrita.

Este é um movimento constante da literatura contemporânea, de se utilizar a voz como discurso coletivo, e que se esgueira não só na ficção, mas também no fazer biográfico. É o que a professora e pesquisadora Regina Dalcastagnè chama de “falar com autoridade”, ou seja, reconhecer o papel social, “que o discurso tem valor e, portanto, merece ser ouvido” (Dalcastagnè, 2005, p. 17). E talvez seja nesse movimento, de nos permitir tomar sua história para nós, de nos relacionarmos com sua escrita, que Natalia se deixe faltar ao longo de si mesma, utilizando seu espaço como discurso. Em suas próprias palavras, citadas anteriormente, ela se posiciona como escritora “cuja obra tem colaborado” para a discussão política e que não pode “ignorar a própria trajetória” (Polesso, 2018, p. 4).

Ainda no discurso coletivo, podemos elencar dois elementos que se repetem constantemente nesse conto. A começar pela vocalista da banda norte-americana *4 Non Blondes*, Linda Perry, assumidamente lésbica desde o início de sua carreira e com quem a protagonista tinha “sonhos esquisitos”. Em entrevista à revista *The Advocate*<sup>25</sup> ao começar sua carreira solo, em 1995, Perry diz: “Toda minha vida amei mulheres, e é isso. Nunca fui diferente”<sup>26</sup>. A banda, formada unicamente por mulheres, também já tinha estreado sua música

---

<sup>25</sup> *The Advocate* é a mais antiga revista dedicada ao público LGBT dos Estados Unidos, sendo publicada nacionalmente desde 1969. Foi inspirada em uma batida policial a um bar gay em Los Angeles, Estados Unidos, em janeiro de 1967. Disponível em: <https://www.advocate.com/print-issue>. Acesso em: 12 set. 2023.

<sup>26</sup> Em inglês: “All my life I've loved women, and that's it. I've never been any other way.”

de sucesso “What’s Up?” em um contexto *queer*, considerando que todas as integrantes já se identificavam publicamente como mulheres lésbicas.

As duas personagens lésbicas da telenovela brasileira “Torre de Babel” (1998), que são mortas em uma explosão como resposta às críticas negativas dos telespectadores, também reaparecem no texto como menção a um fato da nossa realidade e que ajudam na significação do texto, afinal a novela foi amplamente exibida em todo território nacional. Assim, tanto a cantora Linda Perry quanto as personagens Leila e Rafaela, de “Torre de Babel”, também ajudam a concretizar o imaginário lésbico construído por Natalia e que serve de voz para um coletivo de mulheres — sobretudo aquelas que viveram nos anos 90, se identificavam com Perry e se viam representadas na novela.

### 4.3 FLOR, FLORES, FERRO RETORCIDO

“Flor, flores, ferro retorcido” é o primeiro conto de *Amora* a explorar a homofobia como eixo temático principal. Somos apresentados a uma garotinha que vive entre duas oficinas mecânicas; de um lado a oficina “da figura mais marcante” da infância de nossa protagonista, do outro os Klein, com quem sua família costuma almoçar aos sábados pela afinidade. Eles vivem em um bairro na divisa entre Novo Hamburgo e Campo Bom, sendo esta última a cidade onde Natalia viveu entre os oito e dezesseis anos de idade<sup>27</sup>.

Toda vez que penso naquele tempo e lugar e tento me lembrar do rosto das pessoas e talvez da voz, o que me vem de mais marcante é a imagem dela.

Era 1998, mas, pensando agora, parecia tudo muito mais antigo. [...] Era ali que eu passava as tardes com a Celoi [...] Eu gostava de ir lá porque era exatamente na frente da minha casa e porque ela tinha o último álbum da Xuxa [...] e a gente ficava dançando na frente da vendinha até mais ou menos as seis e trinta, porque sabíamos que às sete horas o transformador da rua explodia. [...] Nada mal para aquele bairro pobre na divida entre Campo Bom e Novo Hamburgo (Polessio, 2022, p. 69-70).

Neste trecho do conto, é interessante notarmos como a memória individual da narradora se mistura à memória coletiva de sua vizinhança. O transformador, que se explodia pontualmente às sete horas, colocava todas aquelas famílias sob a mesma situação, como em “uma remota aldeia amazônica”, como também marcava a infância da protagonista — cuja rotina se transformava de acordo com os costumes da rua, em que ela e as crianças aprendiam

---

<sup>27</sup> Conforme diversas entrevistas cedidas por Natalia Borges Polessio, em especial a do Jornal do Comércio, com Rafael Gloria, em 2022, disponível em: [https://www.jornaldocomercio.com/\\_conteudo/especiais/reportagem-cultural/2022/06/850887-escritora-natalia-borges-polessio-desponta-na-nova-literatura-brasileira.html](https://www.jornaldocomercio.com/_conteudo/especiais/reportagem-cultural/2022/06/850887-escritora-natalia-borges-polessio-desponta-na-nova-literatura-brasileira.html).

a “jogar bola, andar de bicicleta ou simplesmente dançar a música mais tocada do momento” — e das quais ela tenta lembrar agora mais velha (Polesso, 2022, p. 70).

Em um dos almoços com os Klein, a menina escuta alguém chamar a vizinha de “machorra” e, intrigada, questiona os adultos sobre o significado. Entre o silêncio constrangedor e as risadinhas, a mãe desconversa, não contando com a curiosidade da filha, que volta a escutar o termo se repetindo na conversa.

O fato que mais se enraizou na minha memória desses almoços foi um dia em que ouvi a seguinte frase: como pode uma machorra daquelas? [...] Minha mãe tentou remediar. Cachorra, minha filha, cachorra. Mas eu tinha certeza que tinha ouvido machorra e insisti. [...] Então eu entendi que falavam da vizinha da oficina. Ela era uma machorra (Polesso, 2022, p. 70-71).

No dia seguinte, a menina decide cuidar o comportamento da vizinha, curiosa. Ao cair do muro e machucar-se, é a vizinha quem lhe ajuda, apenas para desespero de sua mãe, que corre em sua direção, afastando-a da moça. Não sem antes, porém, a menina encarar a mãe e questionar, novamente, por que ela era machorra. A vizinha, ofendida, se afasta, e a mãe leva a filha para dentro de casa e, novamente, desconversa o assunto.

É uma doença minha filha. A vizinha é doente. Voltei para o quarto quase satisfeita. Se era doença, por que não tinham me contado? [...] Voltei para a cozinha. Doença de que, mãe? Minha mãe mais uma vez colocou a mão no rosto e respirou fundo. De ferro retorcido que tem lá naquele galpão. [...] Na manhã seguinte, eu fiz o que qualquer pessoa faria por um doente, ou o que eu entendia, na minha cabeça de criança, que qualquer pessoa faria: levei flores (Polesso, 2022, p. 72).

A inocência da narradora leva a uma nova situação embaraçosa, pois agora a mãe precisa lidar com a bondade da filha, que acreditou em suas palavras e, por isso, nada pode recriminá-la por suas ações. A garota resolve visitar Celói, filho do vizinho em frente, onde reencontra a vizinha da oficina. Assustada com uma “pessoa doente” saindo de casa, questiona se ela se encontra melhor, ao passo que a vizinha agradece pelas flores e responde nunca ter estado tão bem (Polesso, 2022, p. 73). Nesse momento, em que a mãe da garota retorna e a puxa pelos cabelos de volta para casa, descobrimos que o sr. Kuntz, pai de Celói, é amigo da vizinha, talvez a única pessoa daquele lugar a fazer amizades com a moça. É quando descobrimos, também, que o nome da vizinha em questão é Flor.

Eu perguntei para Celói no dia seguinte e comentei sobre a história da doença. A Celói revirou os olhos como quem chama alguém de ignorante, não disse nada, me pegou pela mão e me levou até o quarto dela, pegou um ursinho peposo e duas barbies. [...] Esse é homem e essa é a mulher, quando os dois se ama, vão para o quarto e ficam assim [...] Depois ela pegou as duas bonecas, fez a mesma coisa e disse que tinha gente que fazia daquele jeito. Isso é machorra, mas é feio falar isso, meu pai disse (Polesso, 2022, p. 74).

Celoí, então, diz que a menina está doente, “machorra”, como a vizinha, por gostar mais dela do que Claudinho, um dos garotos da rua. Ao retornar para casa, a menina reencontra Flor, que questiona o semblante triste, e a menina relata o ocorrido. Em uma troca de gentilezas, Flor coloca a mão em sua testa “como se para conferir alguma febre” e diz que não há nada de errado com ela. Naquele momento, o transformador da rua explode, iluminando os olhos de Flor, aquela “mais bonita que eu já tinha visto” (Polesso, 2022, p. 75).

Este conto é sutil em relatar a homofobia a partir dos olhos inocentes de uma criança. É interessante, também, como a narrativa é composta por duas memórias, a memória individual, representada pela garota, pelas descrições de sua infância, de sua família e de sua amizade, e a memória coletiva, presente nos comentários entre as três famílias e nos pedaços de descrições do ambiente em que se encontram. Como exercício de investigação, esse conto não carrega nada de autoficcional além da cidade compartilhada entre autora e personagem, mas julgo importante acrescentá-lo e notarmos como a escrita de Polesso não se restringe a uma determinada voz, mas sim transfigurando-se em crianças, adolescentes e mulheres adultas, representando histórias que não são específicas suas, mas de uma existência lésbica em comum.

Essa transfiguração acontece desde o processo de criação da autora, que se coloca no lugar de suas personagens “e mesmo [n]os espaços por onde elas transitam” onde é preciso pensar “em como essas mulheres transitam pelo mundo e como esses espaços são tensionados pela presença dessas personagens ou como essas personagens vão precisar reinventar alguns espaços ou relações para que sejam bem-sucedidas ou não” (Polesso, 2020). Novamente em seu prefácio à nova edição, Natalia complementa que é necessário, para o escritor, criar um espaço para perceber sua própria existência, e que o momento da escrita é “solitário e também não é nada solitário, que é atravessado por todas as nossas experiências físicas e metafísicas, científicas e esotéricas, por todas as tensões das nossas relações com outres, com as coisas, com o tempo, com a nossa casa (ou a falta dela), com a gente” (Polesso, 2022, p. 14).

#### **4.4 DRAMATURGA HERMÉTICA**

Em *Aos amores e às amoras*, Natalia comenta que sua experiência de ter sido deixada pela namorada lhe rendeu um romance, de cento e cinquenta páginas, mas que não seguiu em frente. As cento e cinquenta páginas transformaram-se em dois contos, um deles “O interior selvagem” — título que o romance também carregava —, além de alguns fragmentos em *Wasserkur* e “Dramaturga hermética” (Polesso, 2022, p. 15).

Em primeiro lugar, é justo indicarmos que “O interior selvagem” e “Dramaturga hermética” não são a mesma história, tampouco compartilham as mesmas personagens. De semelhança, compartilham somente o mesmo reflexo, a mesma consciência da Natalia que perdeu casa e namorada entre 2009 e 2010. A começar pelas diferenças, em “O interior selvagem” a namorada se chama Luiza, enquanto em “Dramaturga” ela é chamada de Ana. Ana, também, não parece ter abandonado a narradora, como no primeiro conto, mas o relacionamento parece ter terminado pela característica fugitiva da companheira.

Quanto às similaridades, atuamos no campo das possibilidades. “Dramaturga hermética” foge do gênero estrutural, assumindo o formato de e-mails, e abre com a personagem — aqui identificada como “dramaturga hermética” ou simplesmente “M” — na tentativa de retomar o contato com Ana, antiga namorada. O tom de confissão de “O interior selvagem” é retomado, agora com interlocutor definido, enquanto M remonta sua vida desde o término:

Eu não consigo dormir. Há dias não consigo dormir. Não sei, fiquei pensando na vida e me deu vontade de falar contigo. Eu sei que faz tempo que a gente não se vê, tu nem precisa responder esse e-mail, mas eu senti que era contigo a conversa. A gente se viu pela última vez em 2007, antes de eu ir morar no Chile [...] Estou triste. Me disseram que é depressão pós-viagem [...] Voltei a ler. Tu te lembras que eu não estava lendo muito? Nossa última conversa foi sobre Beckett [...] E assim, Ana, tem sido meus dias e meus amores, de uma tarde, apenas, exóticos, arredios, ausentes, mórbidos, eu, eles, somos todos parecidos, não acha que essa náusea me vem à toa? (Polesso, 2022, 105-107).

A narradora se queixa do esvaziamento de seus interesses, de ter deixado de fotografar, dirigir e escrever, e da ausência das amizades. Em paralelo com “O instinto selvagem”, ambas protagonistas atravessam uma existência solitária, sem a presença de amigos. No primeiro, a personagem se queixa de não ter casa nem amigos, e em “Dramaturga hermética” é confrontada pela realização de que todos seus amigos já se foram (Polesso, 2022, p. 110).

Em contrapartida, o ressentimento vem de diferentes lugares. No primeiro conto, é a narradora que enfrenta o fantasma da namorada, Luiza, que fugiu. Neste, é Ana, a namorada desaparecida, que justifica o abandono por conta das ações de M: “Faz muito tempo que a gente não se fala, muito tempo mesmo e eu tenho saudades tuas. Eu sei que tua vida é agitada e tal, mas porra, meu, tu tá sempre fugindo. É difícil assim” (Polesso, 2022, p. 108.).

Aqui, é possível traçarmos outro paralelo com “O instinto selvagem”. Em determinado momento, a narradora diz que toda sua vida pode dar errado por não ter casa, amigos e por Luiza ter ido embora, divagando se o motivo da fuga tivesse sido a sua própria demora em voltar para casa depois da última briga (Polesso, 2022, p. 62). Será que, retornando para casa uma semana antes, ela ainda encontraria Luiza lhe esperando para que pudessem conversar e,



consequentemente, deixar de fugir? De repente, a narradora com que nos compadecemos agora é revelada com outros olhos, pois sua consciência, mesmo que de outro conto, agora é exposta sob o olhar de Ana/Luiza:

Eu não sei como agir, se te pergunto coisas diretas, se tu só queria falar mesmo nem sei se devo te perguntar algo, e agora tu diz que eu não preciso responder. Espera um pouco, acho que eu tenho o direito de resposta aqui. E minha resposta é, preciso que me mande o teu telefone, porque quero falar contigo. Já tentei o número velho e vi que não é mais. Outra coisa, tu ainda mora no mesmo lugar? Eu posso passar aí amanhã? Que horas fica bom para ti? (Polesso, 2022, p. 115).

Em um fraquejo, M parece cometer o mesmo erro que a primeira narradora, se deixando levar pela insegurança, pelo desejo de se afastar, de fugir, ao passo em que responde:

Infelizmente não posso te deixar vir até aqui, não posso te encontrar, não posso te ver. Não é que eu não queira, entenda, é que eu não consigo. Não consigo, Ana. Mas eu vou te tranquilizar com uma novidade: ontem comecei a escrever outra peça. Sim, fazia anos que não escrevia nada e ontem ela me veio assim, vulcânica, em jorros e mais jorros de cenas e ações e problemas (p. 116).

Meu interesse nesse conto, diferente dos demais, surgiu durante a escrita dessa monografia. Ao ler que a história de Natalia se desdobrava em outros dois contos, me desafiei a encontrar em “Dramaturga hermética” o mesmo reflexo que encontramos em “O instinto selvagem”. Porém, diferente do conto que ela assumidamente revela autoficção, Natalia não nos fornece pistas do que é biográfico em “Dramaturga”, o que me levou a interpretá-lo a partir das convenções entre os dois: a namorada que vai (Ana e Luiza) e a que fica. Nada me confere certeza ao relacionar Ana e Luiza como um par da mesma consciência, mas existem algumas similaridades entre as narradoras que me parecem suficientes para considerar ambas o mesmo reflexo distorcido de Natalia.

Primeiramente, as duas compartilham o tom melancólico das palavras. A primeira, em remorso pelo abandono, a segunda em um saudosismo do passado, de quando conseguia ler, escrever e ter amizades. Ambas, também, se esforçam para se fazerem compreendidas, mas parecem desistir logo ao serem questionadas: a primeira narradora encontra em Caetano, o psicólogo, uma possível solução para a tristeza, mas se vê traída pela própria vez, que se embaralha; M, por sua vez, passa a participar de uma roda de conversas sobre cinema como mediadora, mas sem receber as respostas para seus questionamentos metafísicos e sua guerra interior, da qual não consegue se expressar (Polesso, 2022, p. 109).

Por fim, é curioso como os dois títulos fazem referência direta às suas narradoras, o que me confere razão para considerar, ambas, como as “namoradas que ficam”. O instinto selvagem, da primeira, é o que a mantém longe de articular seus pensamentos, pois sua fala é “caótica,

vem de dentro, de uma parte que ainda é selvagem” (Polesso, 2022, p. 69). Hermética, por sua vez, relaciona-se ao que está (completamente) fechado, que é difícil de compreender e, por consequência, difícil de se explicar. Ambas as personagens compartilham o mesmo sentimento, com nomes diferentes, pois as duas possuem o interior selvagem dentro de si, e o pensamento hermético em suas ações.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Inicio estas considerações finais ressaltando a minha admiração pela literatura brasileira contemporânea, que parece ter se fortalecido nos últimos anos com uma escrita cada vez mais intimista e, paralelamente, coletiva. Por mais que os escritores parecem temer a autoficção e as implicações que ela carrega — como a própria ficcionalização de sua biografia e a exposição consequente disso —, acredito que a ficção que se produz hoje é transpassada, em diferentes medidas, pelo reflexo biográfico de seu escritor. Jeferson Tenório, autor de *O avesso da pele*, coloca um professor de escola pública para questionar sua paternidade, em um jogo de similaridades com sua vida pessoal, quando ele mesmo lecionou e vivenciou o abandono paterno. Julián Fuks, conhecido pela autoficção transbordante em seus textos, transformou a história de adoção do seu irmão mais velho e a militância dos pais durante a ditadura em romance ao publicar *A resistência*, em 2015. O ensaísta e romancista Silviano Santiago, por sua vez, assume a autoficção utilizada em seus romances, dizendo ter encontrado a possibilidade de “dar corpo textual” a questões inerentes da literatura do eu, entre elas a experiência e a memória.

Como Luciene Azevedo definiu, a autoficção é uma resposta do contexto contemporâneo, quase necessidade que impõe sobre seus escritores. Portanto, é essencial que os debates de literatura contemporânea não se deixem esquecer — ou ignorar — o que se tem discutido e produzido de autoficcional no cenário brasileiro. Assim, como também, é importante nos livrarmos de certos estigmas enraizados no gênero e a generalização do mesmo como uma glamourização ou enaltecimento do “eu”. A autoficção é, por natureza, o fazer biográfico de seu autor, mas não deixa de extrapolar os limites de suas páginas para servir, também, como discurso político. É o caso de romances como *História da violência*, de Édouard Louis, e de *Eu sei porque o pássaro canta na gaiola*, de Maya Angelou, que deixam de ser uma narrativa biográfica e se transformam em relatos importantes de assédio sexual e racismo, respectivamente.

O desejo de trabalhar com autoficção surgiu antes de *Amora*, mas hoje já se misturaram em um só. A ideia inicial era analisar a obra como um todo, mas logo me restringi a apenas alguns contos, que foram mudando de composição à medida em que a monografia se

desenvolvia. Contos como o próprio *Amora e Vó, a senhora é lésbica?*, foram substituídos por “O instinto selvagem” e “Dramaturga hermética”, enquanto “Flor, flores, ferro retorcido” e “Primeiras vezes” figuraram desde o início como obrigações morais de analisar. Esse livro é um achado da literatura nacional, de sabor agri-doce, que desenvolve um *continuum* lésbico desde a infância até a terceira idade, que atravessa momentos de felicidade e plenitude, mas também de intolerância e homofobia; portanto, é impossível de resumi-lo em apenas quatro contos, mas foi algo necessário para essa análise.

Comecei este trabalho apresentando autora e obra, sintetizando um pouco o que conhecemos da biografia de Natalia Borges Polessa em relação com sua bibliografia. A autora é reservada por natureza e muitas de suas entrevistas parecem focar somente na sua escrita, então parte do desafio dessa monografia foi encontrar o reflexo de Natalia em seu texto sem saber, com muitos detalhes, o que seria de fato este reflexo.

Em seguida, apresentei a teoria que sustentaria o trabalho, em específico o gênero autoficção sob o viés da literatura comparada. Nesse contexto, decidi primeiro apresentar a visão da brasileira Luciene Azevedo (2008, 2016), para quem a autoficção é uma resposta à contemporaneidade, da necessidade do escritor de se escrever/inscrever como referência em seu texto. Azevedo diretamente relaciona seu pensamento com o de Diana Klinger (2006), em que a autoficção funcionaria como uma “máquina produtora de mitos do escritor”, pois é ela que explicita a consciência cambiante do escritor e se torna responsável pela sua metamorfose, criando para si um sujeito duplo. Assim, as concepções de Azevedo e Klinger convergem em uma autoficção que não separa o real do fictício, mas sim constrói uma relação simultânea entre autor e narrador. Por fim, a teoria de Vincent Colonna (2004) inverte o pensamento original — Doubrovsky defendia a autoficção como ficção de acontecimentos reais — e a considera uma projeção do autor em situações imaginárias, expandindo o gênero em fantástico, biográfico, especular e intrusivo.

Durante a análise dos contos, tentei me ater a alguns questionamentos: quem era a narradora, a quem ela servia (a si mesma ou a história de outrem), o eixo temático a que estava inserido e a posição do reflexo de Natalia, que é uma relação de aproximação e, ao mesmo tempo, de distanciamento e distorção. Considerando o trabalho de Colonna, a autoficção especular é um reflexo direto do seu autor, que se faz presente em uma obra ficcional, mesmo que o enredo não seja definido por ele. Por coincidência, os quatro contos trabalhados apresentam uma narradora não identificada, o que considereei uma escolha estilística de Natalia para aproximar o leitor de sua obra. No entanto, é curioso como essa estratégia acontece nos contos mais intimistas, como se preferisse se omitir ao invés de criar uma personagem de novos

nomes e características diferentes das suas. Nos contos “Primeiras vezes” e “Flor, flores, ferro retorcido” destaquei a voz coletiva como o reflexo autoficcional, que servem de discurso político ao lidar com a homossexualidade reprimida e a homofobia. Natalia parece renunciar seu espaço para que o leitor espelhe a si mesmo no texto, identificando-se e estranhando-se, algo que parece mais cristalino ao considerarmos que esse livro serve de representação para uma minoria identificável com as letras “L” e “B” dentre LGBTQIAPN+.

Em “O interior selvagem” e “Dramaturga hermética”, porém, as narradoras não identificadas são uma consciência dupla que a própria Natalia Borges Polesso admite em seu prefácio à nova edição. Dizer que ambos são autoficcionais é apenas concordar com a própria autora, então o verdadeiro desafio desses dois contos foi relacioná-los no mesmo aspecto, uma vez que eles trabalham com personagens diferentes, de origens diferentes, mas que são resultados de uma mesma experiência pessoal de Natalia. A semelhança entre o interior selvagem e a hermética, que partem da inabilidade de comunicar o que se tem a dizer — ou fugir para não precisar o fazer — foi o que me levou a acreditar que os pares de personagens em ambos os contos são, em si, o mesmo reflexo invertido de Polesso.

Concluo, portanto, que arranhei apenas a superfície do que *Amora* é capaz de promover a favor de um debate acerca da autoficção na literatura contemporânea. Enquanto me concentrei em trabalhar com os reflexos e os vestígios de autoficção, existe espaço para trabalharmos a relação entre corpo e sexualidade, por exemplo, que se apresentam de diferentes formas, desde o corpo mais jovem até o corpo mais velho, a sexualidade reprimida e a sexualidade exposta. A teoria *queer*, também, pode ser usada para trabalhar a não identidade das narradoras, a mudança sempre constantes a que estamos sujeitos na contemporaneidade, ideia esta reforçada por Stuart Hall e a sua noção de sujeito pós-moderno em *A identidade cultural na pós-modernidade*.

Como possíveis desdobramentos dessa pesquisa, proponho uma análise de *Amora* a partir da autoficção feminina, ou da biografia feminina como história; ideias propostas por teóricos como Eurídice Figueiredo e que encontram semelhantes em autoras como a argentina Sylvia Molloy e a francesa Christine Angot. Molloy, por sua vez, pode servir tanto de sustentação, ao considerarmos sua coleção de ensaios *Vale o escrito: a escritura autobiográfica na América Hispânica* (1991), tal como objeto de estudo, considerando seu romance *En breve carcere* (1981), em que a metaficção trabalha a favor da busca da protagonista de reconstruir suas próprias experiências.

## REFERÊNCIAS

ANGELOU, Maya. *Eu sei porque o pássaro canta na gaiola*. Bauru: Astral Cultural, 2018.

AQUINO, Marçal. *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ARISTÓTELES. *Retórica*. São Paulo: Edipro, 2019. *E-book*.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Antofágica, 2023.

AZEVEDO, Luciene Almeida de. Literatura expandida: autoficção. *Revista Alere*, [S. l.], v. 13, n. 1, p. 155-176, 2016. Disponível: <https://periodicos.unemat.br/index.php/alere/article/view/1705>. Acesso em: 03 jul. 2023.

AZEVEDO, Luciene Almeida de. Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho. *Revista Criação & Crítica*, [S.l.], n. 4, p. 91-102, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/46790>. Acesso em: 03 de jul. 2023.

AZEVEDO, Luciene Almeida de. Autoficção e literatura contemporânea. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 10, n. 12, p. 31-49, 2008. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/179>. Acesso em: 03 jul. 2023.

AZEVEDO, Luiz Maurício. As rugas do fantasma. In: POLESSO, Natalia Borges. *Amora*. Porto Alegre: Dublinense, 2022.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BALDWIN, James. *Notas de um filho nativo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. *E-book*.

BENEDETTI, Mario. *Primavera num espelho partido*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2018.

BARTHES, Roland. A Morte do Autor. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BOGOTÁ39. *Hay Festival*, 2017. Disponível em: <https://www.hayfestival.com/bogota39/inicio>. Acesso em: 11 jul. 2023.

BONO, Chastity. Linda Perry: The lesbian lead singer of 4 Non Blondes goes solo with a bold and honest album. *The Advocate*, n. 690, p. 37-40, 19 set. 1995. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=hmQEAAAAMBAJ&lpg=PA40&vq=4%20non%20blondes%20lesbian&hl=pt-BR&pg=PA1#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 12 set. 2023.

BRITTO, Milena. *Amora: um livro para falar de amor*. In: POLESSO, Natalia Borges. *Amora*. Porto Alegre: Dublinense, 2022.

CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote*: volumes 1 e 2. Tradução de Almir de Andrade e Milton Amado. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017. *E-book*.

CESAR, Ana Cristina. Noite carioca. In: \_\_\_\_\_. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. *E-book*.

CHAUNCEY, George. *Gay New York: gender, urban culture, and the making of the gay male world, 1890-1940*. Nova York: Basic Books, 1994.

CONTAT, Michel. Death of the writers Serge Doubrovsky. *Le Monde*, Paris, 23 mar. 2017. Disponível em: [https://www.lemonde.fr/livres/article/2017/03/23/mort-de-l-ecrivain-serge-doubrovsky\\_5099698\\_3260.html](https://www.lemonde.fr/livres/article/2017/03/23/mort-de-l-ecrivain-serge-doubrovsky_5099698_3260.html). Acesso em: 23 jul. 2023.

COSTA, Lígia Militz. *A poética de Aristóteles: Mímese e verossimilhança*. São Paulo: Ática, 2003.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 26, p. 12-71, 2005. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4846066.pdf>. Acesso em: 26 jul. 2023.

ERNAUX, Anne. *Os Anos*. São Paulo: Fósforo, 2021.

FAEDRICH, Anna. Autoficção: um percurso teórico. *Criação & Crítica*, n. 17, p. 30-46, dez. 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/120842/121520>. Acesso em: 03 jul. 2023.

FAEDRICH, Anna. F. LEJEUNE, Philippe. El pacto autobiográfico. In: LOUREIRO, Ángel G. (org.). *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona: Antropos, 1991. (p.47-61). *Letras de Hoje*, [S. l.], v. 43, n. 4, 2009. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/5635>. Acesso em: 18 jul. 2023.

FIGUEIREDO, Eurídice. Régine Robin: autoficção, bioficção, ciberficção. *IPOTESI – Revista de Estudos Literários*, v. 11, n. 2, p. 21-30, 2007. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/19340>. Acesso em: 23 jul. 2023.

FUKS, Julián. *A resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin. *Perspectivas: Revista de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 16, p. 67-86, 1993. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/perspectivas/article/view/771>. Acesso em: 12 jul. 2023.

GLORIA, Rafael. Escritora Natalia Borges Polesso desponta na nova literatura brasileira. *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, 15 jun. 2022. Disponível em: [https://www.jornaldocomercio.com/\\_conteudo/especiais/reportagem-cultural/2022/06/850887-escritora-natalia-borges-polesso-desponta-na-nova-literatura-brasileira.html](https://www.jornaldocomercio.com/_conteudo/especiais/reportagem-cultural/2022/06/850887-escritora-natalia-borges-polesso-desponta-na-nova-literatura-brasileira.html). Acesso em: 23 ago. 2023.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os sofrimentos do jovem Werther*. São Paulo: Mediafashion, 2016.

ITAÚ CULTURAL. *Natália Borges Polessso – A literatura como um exercício de vida*. YouTube, 26 nov. 2020. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_9MvTIJIYRM](https://www.youtube.com/watch?v=_9MvTIJIYRM). Acesso em 20 set. 2022.

JARDIM, Luciana Abreu (org.). *Literatura do íntimo*. Vinhedo: Belo Horizonte, 2018.

JONES, Elizabeth H. Serge Doubrovsky: Life, Writing, Legacy. *L'Esprit Créateur* [S. l.], v. 49, n. 3, p. 1-7, 2009. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/26289554>. Acesso em: 23 jul. 2023.

KEYES, Daniel. *Flores para Algernon*. São Paulo: Aleph, 2018.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*. 2006. 205 f. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Inglesa; Literatura Brasileira; Literatura Portuguesa; Língua Portuguesa; Ling) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <https://www.bdtd.uerj.br:8443/handle/1/6168>. Acesso em: 03 jul. 2023.

LEJEUNE, Philippe. *O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEJEUNE, Philippe. Qu'est-ce que le pacte autobiographique?. *Autopacte*, 2006. Disponível em: [https://www.autopacte.org/pacte\\_autobiographique.html](https://www.autopacte.org/pacte_autobiographique.html). Acesso em: 03 jul. 2023.

LISPECTOR, Clarice. Escrever. In: \_\_\_\_\_. *A Descoberta do Mundo*. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2015. *E-book*.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LOUIS, Édouard. *História da violência*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2020.

LOUIS, Édouard. *O fim de Eddy*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2018.

NOGUEIRA, Luciana Persice. A autoficção de S. Doubrovsky e o registro da memória de si: obra em si bemol. *Anais XV ABRALIC*, 2016.

PLATH, Sylvia. *A Redoma de Vidro*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.

POLESSO, Natalia Borges. *Amora*. Porto Alegre: Dublinense, 2022.

POLESSO, Natalia Borges. Escritoras brasileiras: entrevista com Natalia Borges Polessso. Entrevista concedida a Amora Livros. *Amora Livros*, 2022. Disponível em: <https://www.amoralivros.com.br/post/natalia-borges-polesso>. Acesso em: 11 jul. 2023.

POLESSO, Natalia Borges. Diálogos possíveis: entrevista com Natalia Borges Polessso. Entrevista concedida a Paulo Dutra. *Journal of Lusophone Studies*, [S. l.], v. 3, n. 2, p. 146-154, 29 nov. 2018. Disponível em: <https://jls.apsa.us/index.php/jls/article/view/238>. Acesso em: 22 set. 2022.



POLESSO, Natalia Borges. Geografias lésbicas: literatura e gênero. *Criação & Crítica*, [S.l.], n. 20, p. 3-19, 2018. DOI: 10.11606/issn.1984-1124.v0i20p3-19. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/138653>. Acesso em: 16 jul. 2023.

POMPEIA, Raul. *O Ateneu*. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

SANTOS, Silvio Matheus Alves. O método da autoetnografia na pesquisa sociológica: atores, perspectivas e desafios. *Plural*, [S.l.], v. 24, n. 1, p. 214-241, 2017. DOI: 10.11606/issn.2176-8099.pcso.2017.113972. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/plural/article/view/113972>. Acesso em: 16 jul. 2023.

SPINAK, Ernesto. Ética editorial – “Ghostwriting” é uma prática insalubre. *SciELO em Perspectiva*. São Paulo: 16 jan. 2014. Disponível em: <https://blog.scielo.org/blog/2014/01/16/etica-editorial-ghostwriting-e-uma-pratica-insalubre>. Acesso em: 18 jul. 2023.

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

VOTAÇÃO e Premiação. *Prêmio Jabuti*, [s.d.]. Disponível em: <https://www.premiojabuti.com.br/premiacao/>. Acesso em: 12 set. 2023.

WILLIAMS, Holly. Amora by Natalia Borges Polesso review – stories of love between women. *The Guardian*, 2020. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2020/may/25/amora-by-natalia-borges-polesso-review-stories-of-love-between-women>. Acesso em: 16 jul. 2023.

WOMEN of the World. *O, the Oprah Magazine*, Nova York: jul./ago. 2020. Disponível em: <https://www.oprahdaily.com/entertainment/books/a32825018/best-summer-books-2020/>.