



## **Melhor não contar, de Tatiana Salem Levy: provocações de uma arte literária inespecífica**

*Melhor não contar*, de Tatiana Salem Levy:  
provocations from an unspecific literary art

*Melhor não contar*, de Tatiana Salem Levy:  
provocaciones de un arte literario inespecífico

Ilmara Valois B F Coutinho\*

### **Resumo**

O presente texto, por meio de pesquisa bibliográfica, traz à discussão o romance *Melhor não contar* (2024), de Tatiana Salem Levy, com a finalidade de debater a forma como o mesmo desafia as instâncias mais tradicionais de legitimação do literário. Nesse sentido, duas questões são abordadas: a forma como a escrita das mulheres é significada no romance, enquanto performance e personificação da mulher que (se)escreve; a presença do tema do assédio e da violência sexual no ambiente familiar e fora dele, marcando a presença de uma condição permanente de violência que se perpetua de geração a geração. Tecido por meio dos fios irregulares de uma escrita labiríntica, o romance situa-se no dentro-fora do gênero, da ficção, da realidade, do público, do privado, da literatura e do mundo, arrebanhando elementos diversos, por vezes díspares, em (contra)fluxos de provocações em torno do literário.

**Palavras-chave:** literatura; narrativas de violência contra a mulher; pós-institucional.

### **Abstract**


This text, based on bibliographical research, discusses the novel *Melhor não contar* (2024), by Tatiana Salem Levy, with the aim of debating how it challenges the more traditional instances of literary legitimization. In this sense, two questions are addressed: the way in which women's writing is signified in the novel, as a performance and personification of the woman who writes and describe herself; and the presence of the theme of harassment and sexual violence in the family environment and beyond, marking the permanent condition of violence that is perpetuated from generation to generation. Woven through the irregular threads of a labyrinthine style of writing, the novel is situated in the inside-outside of genre, fiction, reality, the public, the private, literature and the world at the same time, bringing together diverse elements, sometimes disparate, in (counter)flows of provocations around the literary.

**Keywords:** literature; narratives of violence against women; post-institutional.

### **Resumen**

Este texto, basado en una investigación bibliográfica, discute la novela *Melhor não contar* (2024), de Tatiana Salem Levy, con el objetivo de debatir cómo desafía las instancias más tradicionales de legitimación literaria. En este sentido, se abordan dos cuestiones: la forma en que la escritura femenina es significada en la novela, como performance y personificación de la mujer que (se)escribe; y la presencia del tema del acoso y la violencia sexual en el ámbito familiar y fuera de él, marcando la presencia de una condición permanente de violencia que se perpetúa de generación en generación. Tejida a través de los hilos irregulares de un proceso de escritura laberíntico, la novela se sitúa en el dentro-fuera del género, la ficción, la realidad, lo público, lo privado, la literatura y el mundo al mismo tiempo, reuniendo elementos diversos, a veces díspares, en (contra)flujos de provocaciones en torno a lo literario.

**Palabras-clave:** literatura; narrativas de la violencia contra las mujeres; postinstitucional.

\*Universidade Estadual da Bahia (UNEB), Salvador, Ba, Brasil.  [orcid.org/0000-0002-5286-5618](https://orcid.org/0000-0002-5286-5618).  
E-mail: [ilmaravalois@hotmail.com](mailto:ilmaravalois@hotmail.com)

## Introdução

As estéticas contemporâneas têm forçado os limites dos próprios domínios, esgarçando delimitações mais exclusivistas e fazendo entrelaçar diferentes discursos, disciplinas, meios e linguagens que se colocam em constante estado de ebulição. Na trilha dos transbordamentos e expansões, a noção de “campo ampliado” (Krauss, 2000), já bem conhecida nos meios artístico e acadêmico (inclusos seus desdobramentos), tem guiado a compreensão de que as artes mesclam-se e traçam um caminho desterritorializado, multimedial ou *post-medial*, situação intensificada com a ostensiva presença das tecnologias digitais, favorecendo a expansão de um real-virtual despossuído de fronteiras. Esse movimento de saída do próprio campo, não sendo novo no universo literário, tem subvertido as próprias institucionalizações, ocasionando agenciamentos tanto mais democráticos quanto ambivalentes, no bojo do paradoxal contexto da hipercontemporaneidade (Arnaut, 2018, p. 22).<sup>1</sup>

O acirramento das trocas relacionais pode ser percebido na desconstrução da especificidade dos gêneros e discursos, no esvaziamento das dualidades entre poesia e prosa, privado e público, ficção e realidade, o que, como ressalta Ludmer (2010), funda o primado das literaturas pós-autônomas. Ao colocarem-se numa posição “diaspórica”, como se estivessem em “êxodo” (Ludmer, 2010, p. 1), diversas criações do presente rasuram as convenções institucionais de dentro do próprio universo de reconhecimento, posicionando-se fora, o que resulta no fim do ciclo da autonomia literária. Nesse contexto, as instituições deixam de ser os únicos meios de auto-referencialidade e a literatura, enquanto campo delimitado, perde o poder de “nomear-se e referir-se a si mesma” (Ludmer, 2010, p. 3).

São diversos os caminhos que a literatura tem trilhado na troca de “lugares” e “poderes”, como considerou Rancière (2010, p. 121), o que tem pressionado as instâncias mais ortodoxas de delimitação a se reinventarem. Academias, crítica, ensino, editoras passam a operar sob o signo das movimentações, não somente em consideração às outras artes, domínios, esferas, mas com a emergência de atores sociais provenientes de origens e grupos diferenciados (mulheres, negros, colonizados, homossexuais) que, sem necessariamente esperar qualquer forma de autorização ou legitimação canônica, realizam a implosão de velhas dicotomias fundacionais. O movimento de (des)(re)construção vem acontecendo tanto de dentro quanto de fora do escopo das instituições, mas é da dilatação das bordas que os agenciamentos descentralizadores parecem eclodir com força suficiente para a incorporação de diretrizes estéticas diferenciadoras (Casanova, 2002, p. 40), ainda que as produções distanciadas dos imaginários privilegiados demandem uma força, por vezes desproporcional, para serem publicadas e lidas. No contraditório cenário geopolítico atual, muitas manifestações literárias seguem estranguladas no interior de territórios subfinanciadas (Hall, 2006), ainda que o primado dos *média* permita “maior autonomia de pensamento e ação” (Charles, 2023, p. 44).

Pensar o pós-institucional, então, pressupõe considerar tanto os esvaziamentos em torno da especificidade das artes, inclusa a literatura – que segue rumo a uma expansão limítrofe, agregando vozes, formas, discursos e relações diferenciadas – quanto reconhecer os desafios que perpassam as condições de produção, circulação e leitura inerentes ao cenário hipercontemporâneo. No tocante aos lugares de fuga dos limites e fronteiras do literário, ressalta-se a crise da especificidade e do pertencimento que, conforme Garramuño (2014b), faz-se perceber em produções impertinentes, aquelas que fogem aos limites e fronteiras, e inespecíficas, as que transitam por locais insuspeitos, inesperados, híbridos, estando ambas voltadas a se realizarem na direção oposta do *status quo* estabelecido. Como assevera Kiffer (2014), a literatura tem operado “um fora de si” cuja exterioridade, cada vez mais radical, liga-se “à constituição do subjetivo (Kiffer; Garramuño, 2014, p. 11), fazendo proliferar relações rizomáticas nas quais os traços diferenciais ficam cada vez mais diluídos. Tais considerações são importantes para o

---

<sup>1</sup> Conceito que, nas palavras de Arnaut (2018, p. 22), advém da “necessidade de mudança terminológica, correspondente à própria evolução da dinâmica histórico-social e, por conseguinte, ao imperativo de inscrever novos temas e novos cenários que espelhem as inflexões comportamentais, (inter)individuais e (inter)sociais, decorrentes de um novo mundo, globalizado, em constante transformação, e, também, em progressiva escalada de violência”.

entendimento do papel da escrita das mulheres, tendo em vista sua posição provocadora de articulações e agenciamentos abertos a novas conexões para a literatura.

Nessa perspectiva, o presente texto traz à discussão o romance *Melhor não contar* (2024), de Tatiana Salem Levy, com a finalidade de debater a forma como o mesmo coloca-se no lugar de desafiar as instâncias mais tradicionais de legitimação do literário, enquanto escrita que se filia abertamente a um lugar feminino de experimentações e expansões. O romance, tecido por meio dos fios irregulares de uma escrita labiríntica, situa-se no dentro-fora do gênero, da ficção, da realidade, do público, do privado, da literatura e do mundo, ao mesmo tempo, arrebanhando elementos diversos, por vezes díspares, cujos lugares de contato e contágio (Foucault, 2022) são tecidos em (contra)fluxos de provocações. Nesse sentido, duas questões serão aqui abordadas: a forma como a escrita das mulheres é significada no romance, enquanto performance e personificação da mulher que (se)escreve; e a presença, no bojo dessa escrita, do tema do assédio e da violência sexual no ambiente familiar e fora dele. O romance, marcando uma condição permanente de violência que não escolhe idade, classe social ou qualquer outra condição,<sup>2</sup> destaca, entre os elementos fundamentais de enfrentamento, a responsabilização (e exposição) dos agressores e o prolongamento expansivo da fala das mulheres de geração a geração.

### A escrita no limiar de um portal multidimensional

As convenções em torno da noção de campo literário foram constituindo-se no sentido de ratificar um patriarcado disposto a restringir ou interditar o acesso ao poder de representar, erguendo barreiras que precisaram ser demolidas até que as primeiras mulheres autorizassem-se a escrever para serem publicadas e lidas. O fardo da feminilidade construída discursivamente a partir da posição masculina, conforme Kehl (2016, p. 57), levou as mulheres, para além da suposta alienação política, a desenvolver uma subjetividade calcada pela renúncia da fala, umas das formas universais do falo, “o falo da fala”, que as manteve socialmente invisibilizadas no cenário cultural. Embora conste do século das luzes o momento em que as mulheres passaram a invadir o universo literário como leitoras e escritoras, apenas na segunda metade do século XIX houve o despontar de uma onda de autoras que davam conta de romper o silenciamento e participar discursivamente das representações literárias colocadas a circular socialmente. Nessa direção, a escrita das mulheres teve relevância ímpar para as rasuras processadas no que se entendia como identidade feminina, inclusive com a “escrita de si, gênero confessional herdado do hábito solitário dos diários e das cartas, cultivado pelas mulheres em seu isolamento doméstico” (Kehl, 2016, p. 80).

No Brasil, passando pelos “cadernos caseiros da mulher-goiabada”, aqueles citados em *A disciplina do amor: fragmentos* (1980, p. 16),<sup>3</sup> por Lygia Fagundes Telles, até as produções contemporâneas, pode-se considerar que a escrita de autoria feminina seguiu o paradigma das provocações, na medida em que caminhos, trilhas ou atalhos precisaram ser abertos no exclusivista universo canônico literário regido pelo masculino. Hoje, tem-se uma produção diversa e múltipla, sendo agregadora de dissonantes formas e expressões, tanto representativas da *escrita de si* quanto de uma escrita *fora de si*, cônica dos desafios e questionamentos que integram a literatura, como pode ser entendido o romance *Melhor não contar*, de Tatiana Salem Levy. Ao trazer as experiências da vida pessoal para o romance, Levy coloca-se no limite do fora-dentro da literatura e de si mesma, assumindo a escrita como um desafio para a escritora e mulher Tatiana, que cria uma arte narrativa para retratar uma realidade que não é ficção sendo ficção: “Quem narra sobre si não pode ser linear” (Levy, 2024, p. 125).

Os entrelaçamentos entre o ficcional e o não ficcional, o público e o privado, o identitário e as identificações, são tecidos no romance por meio dos pequenos capítulos que fazem o fragmentado enredo caminhar no sentido de desconstruir as barreiras entre “os índices de ficcionalidade e de

<sup>2</sup> Faz-se pertinente ressaltar que as mulheres negras, indígenas ou dos subúrbios estão mais expostas às muitas formas de violência de gênero.

<sup>3</sup> Lá pelo final do século XIX e início do XX, os diários eram para as mocinhas solteiras, às casadas não era permitido qualquer segredo. Para estas, restava o recurso de anotar qualquer lembrança ou confissão no caderno das receitas, no cadernão do dia a dia, “um marco das primeiras arremetidas da mulher brasileira na chamada carreira de letras – um ofício de homem” (Telles, 1980, p. 17).

referencialidade”,<sup>4</sup> como tem ressaltado Eurídice Figueiredo (2022, p. 9). O fato ocorre tanto por meio da diversidade de gêneros quanto nos discursos colocados em (contra)fluxo no interior da narrativa. A inserção de páginas de diários, cartas, fragmentos de música, citações de livros, referências a filmes, descrição de quadro, formulário para realização do aborto, uma foto da lápide da mãe, figura representativa do que guarda, reflete e teoriza uma mulher sobre a própria escrita e sobre a escrita das mulheres em geral. Nos diversos descentramentos operados, considerando a teorização de Garramuño (2014a), refletem-se as expansões inerentes ao narrar e/ou ficcionalizar nas últimas décadas:

Não só é possível dizer que a literatura expandiu seu meio ou suporte para incorporar, de modo crescente, outras linguagens no interior de seu discurso – com a incorporação de fotografias, imagens, blogs, chats e e-mails, por um lado, mas também, com os pontos de conexão e fuga entre diversos discursos literários, como as memórias, o documental e ensaios, entre outros (Garramuño, 2014a, p. 87).

Enquanto corpo híbrido de fusões e fronteiras móveis, o romance é percurso que reflete percurso, de forma que a própria narradora problematiza a decisão de escrever um texto tão “autobiográfico” (Levy, 2024, p. 50), argumentando que começa sempre os livros em terceira pessoa, mas em algum momento a primeira pessoa impõe-se e logo, diz a narradora, “estou dizendo o que quero” (Levy, 2024, p. 87). Na confecção desse querer de mulher, Tatiana recorre a escritoras que vieram antes, a exemplo de Elena Ferrante, como representativa da trajetória de muitas mulheres que somente escrevem em primeira pessoa depois de escreverem em terceira: “Uma primeira pessoa que, mesmo quando tem a voz da autora, não se confunde com ela, pois é já outra coisa, literatura. Ou será que se confunde?” (Levy, 2024, p. 88). Nesse sentido, destaca-se a destinação do romance para fazer entrelaçar literatura, memórias, testemunhos, confissões, autocomentário, passagens ensaísticas e interlocuções mais voltadas à oralidade, fazendo o caráter também metaficcional e autoficcional da criação “autobiográfica que é literatura [...] e se faz no entrelaçamento entre palavra escrita e experiência de vida” (Gasparini, 2008, p. 311).

A profusão de linguagens, gêneros e discursos faz-se na escrita de *Melhor não contar* no sentido de subverter a herança simbólica de uma língua (e literatura) talhada pelo viés masculino, tendo em vista o posicionamento assumido nas tomadas metafissionais presentes no romance. Como ressalta a narradora, trata-se de uma escrita voltada a tornar as coisas “reais em excesso” ao nomeá-las (Levy, 2024, p. 27), de forma que o trabalho ficcional edifica-se também na afirmação de um lugar de fala disposto a subverter qualquer aquietamento decorrente da heteronormatividade que circula a constituição do literário: “Escrevo esta história como escrevem outras mulheres: numa primeira pessoa autobiográfica, num tom de voz mais baixo, quase um sussurro, assumindo que eu, a narradora é a personagem e a personagem é a autora” (Levy, 2024, p. 50). Mas logo a seguir enuncia:

Ah, não, em sussurro já foi até aqui. Agora você vai gritar bem aaaaalto, vai deixar a menina tímida de lado, vai escrever num tom de voz límpido e forte tudo o que aconteceu com você; tudo o que você não contou à sua mãe e te sufocou esses anos todos. Você vai gritar e vai se perguntar, Quais eram, quais são meus verdadeiros medos? (Levy, 2024, p. 51).

O texto lança-se no caminho de romper o silenciamento individual acerca de questões complexas que parecem necessitar de nome próprio, como se a narradora se colocasse voluntariamente em um divã na praça pública, fazendo reverberar coletivamente a própria voz para rasurar reconhecidas estratégias de ocultação, seja no desnudar das relações com a linguagem, com a literatura, com o outro, com o corpo, seja para fazer sair da condição de segredo, vergonha ou resignação uma história de assédio, abuso, violência. No processo que é escrever desse lugar de excessos, “Para que se expor tanto?” (Levy, 2024, p. 60, grifo da autora), é preciso lembrar, como ressalta a narradora, “que, se o que você quer não é apenas contar essa história, mas escrevê-la, não poderá deixar de se revelar, de se expor, o que significa, em outras

<sup>4</sup> Eurídice Figueiredo (2022, p. 9) ressalta: “Alain Buisine, que organizou o colóquio ‘O biográfico’, em Cerisy, em 1991, explica em seu texto inicial que o biográfico não é mais o outro da ficção. ‘A própria biografia tornou-se produtora de ficções, mais ainda, ela começa a entender que a ficcionalidade faz necessariamente parte do gesto biográfico (Buisine, 1991, p. 10)’”.

palavras, não ser complacente consigo própria. Escrever ou escrever-se, doi mais do que contar” (Levy, 2024, p. 51).

Além das personagens, reais e nominadas – seja completamente, por iniciais ou referências –, pode-se considerar que o livro eleva à condição de personagem a própria escrita das mulheres, esse corpo-palavra que sofreu tantas interdições quanto a condição feminina:

Aprendemos desde cedo a esconder sentimentos, ideias. Talvez por isso, quando uma mulher escreve, ela deixa reverberar essa escrita da sua infância, da sua adolescência, que se construiu na intimidade, com um corpo que, como a palavra, foi obrigado a se recolher. Não escrevamos para ser lidas; pelo contrário, escrevamos para não ser lidas (Levy, 2024, p. 19).

O silenciamento e o controle representados na destinação do gênero diário às mulheres para que suas escritas não fossem lidas, faz-se uma impossibilidade para a narradora: “No início levo a sério o projeto, mas com o passar do tempo torna-se claro que escrever nem sempre tem a ver com contar” (Levy, 2024, p. 20). Nessa trilha, são trazidas as páginas dos diários da mãe, Helena, para o romance, como se substituíssem aquelas que a protagonista não quis ou não pôde escrever: “os diários que herdei da minha mãe se tornaram os meus diários” (Levy, 2024, p. 21). A simbiose que unia mãe e filha fica marcada na circularidade de histórias que se repetem geração após geração, apesar de tudo o que faz parte dos deslocamentos femininos operados também em suas histórias de vida: “as partes secretas das meninas da família se repetindo sem precisarem ser reescritas” (Levy, 2024, p. 21). As páginas dos diários, assim como cartas também da mãe e citações de autoras conhecidas no universo literário, com trechos e fragmentos por vezes longos – a exemplo de Virginia Wolf –, fazem uma transferência de voz que, em última instância, gera um compartilhar de autoria, deixando em evidência a profusão dos discursos, interdiscursos e intertextualidades trazidos dialogicamente para o romance. Nesse sentido, a narrativa pode ser situada na linha tênue de tornar visível o que as mulheres, muitas vezes, precisam calar quando escrevem, para não serem massacradas pelas instâncias de validação, pelo preconceito, como chama a atenção Levy (2024, p. 197): “mulheres podem escrever sobre a sua vida, mas devem fazê-lo em segredo”.

Tanto a forma como está estruturada a escrita quanto as questões abordadas no interior da narrativa estão situadas no limiar de um portal multidimensional, como se a declaração de qualquer especificidade estivesse impossibilitada ou figurasse desnecessária. Ao reivindicar pertencimento a um modelo de escrita de “mulheres” (Levy, 2024, p. 36), a narradora não deixa de se colocar no universo do não pertencimento, o que pode ser corroborado pelas pesquisas de Dalcastagnè (2021, p. 10), ao mostrar que os “espaços legitimados de produção literária formam um grupo muito homogêneo” e de predominância masculina. Na trilha desse impertinente feminino, Tatiana assume uma tomada de posição política, trazendo para as páginas do romance, além de eleições, figuras políticas e ditadura, a temática do aborto, em um momento em que o Brasil encaminhava um debate no sentido de ampliar a criminalização das mulheres<sup>5</sup> em ocorrência de sua realização. O lugar de interlocução que assume o excesso como estratégia narrativa, materializa uma escrita “que sai de si na direção do outro” (Levy, 2024, p. 174), contrariando uma parte da sociedade que espera que uma mulher não externalize, não fale, não conte acontecimentos devotados à esfera privada, tendo em vista a preferência social para não saber ou não enfrentar os deslocamentos que possam daí advir.

O título, nesse sentido, funciona como uma provocação que coloca em discussão o “melhor não contar”, fazendo referência às respostas recebidas por Tatiana, de todas as pessoas a quem recorreu na dúvida sobre contar ou não para a mãe sobre o assédio do próprio padrasto. Não tendo contado, a autora, narradora e personagem, Tatiana, depois de anos e da morte da mãe e do padrasto, escolhe escrever, ou seja, dizer para um público cujas dimensões não tem o limite da presencialidade sobre o assédio, mas também sobre relações familiares, sobre interrupção de gravidez (a que ela mesma fez, legalmente, em Portugal, e a que a mãe fez, clandestinamente, no Brasil), sobre o corpo, sobre ser mulher que (se)escreve, sobre literatura. O próprio texto deixa

<sup>5</sup> O não aprovado, mas polêmico, Projeto de Lei nº 1.904/2024 previa que qualquer aborto realizado após 22 semanas de gestação fosse punido com reclusão de 6 a 20 anos, sendo a punição estendida aos casos já legalizados no Brasil, a exemplo da interrupção de gravidez resultante de estupro. O fato ganhou repercussão, gerando revolta, questionamentos e manifestações de repúdio, sendo amplamente noticiado dentro e fora do país. Ver: Globo, 2024.

patente as escolhas fundamentadas em torno das expansões: “Talvez mudar o nome das personagens? As profissões? Identificar menos, localizar menos. Ser menos autobiográfica. Mas sinto que isso foi o que fiz entre 1996 e 2022. Agora faço outra escolha. Se já não posso contar, também não posso deixar de escrever” (Levy, 2024, p. 214). E mais, “Minto para o meu próprio diário [...] e o que eu queria da escrita não era a mentira” (Levy, 2024, p. 68).

A condição de percurso no romance é tecida também por questionamentos acerca da pertinência da própria obra: “Por que, então, escrever essa história agora?” (Levy, 2024, p. 61). No correr da leitura, são encontradas hipóteses entre as quais figura o silenciado assédio cometido pelo padrasto: “sobre um segredo que não consegui – não pude, não quis – contar à minha mãe, tampouco aos meus diários” (Levy, 2024, p. 25). O ocorrido gerou a persistente “cena da piscina”, discutida a seguir, e que, ao longo dos anos, a perseguiu (de dentro), criando a necessidade de ser significada no fora: “Então, eu a imponho, a nomeio, a descrevo, expondo-a, e ela se torna imagem fora de mim” (Levy, 2024, p. 61). Talvez seja sobre isso o livro, sobre a criação de um poder dizer, contar, escrever que se faz na circularidade incerta das histórias vitais. Uma escrita que inscreve “seu perecível em cada letra?” (Kiffer, 2014, p. 65).

### **“Te apresento a mulher mais discreta do mundo: essa que não tem nenhum segredo”**

A narradora-protagonista-autora, Tatiana, traz, desde as primeiras páginas do livro, a cena de um assédio iniciado na infância e ainda incompreendido por uma menina de dez anos. O acontecimento deixa marcas na passagem à adolescência, momento de descoberta do corpo, do desejo, da masturbação, da menstruação, e se desdobra, anos depois, em novas investidas do padrasto, ratificando o incômodo sentido na infância como uma violência cuja compreensão ficou em suspenso. Os episódios em torno do assédio são mostrados a partir das lembranças do dia 3 de dezembro de 1989, estando distribuídos no romance em blocos, como diz a narradora, “como uma montagem cinematográfica” (Levy, 2024, p. 54). Nas várias tomadas desse dia perenizado pela insistência com que volta à memória, ficam evidentes as marcas deixadas na menina, na adolescente, na mulher que (se)escreve: “já não sou eu. É ela. A menina. A menina que nunca mais serei, que ainda sou, que é outra, outra em mim, outra fora de mim, pura escrita” (Levy, 2024, p. 60).

O enredo coloca em evidência a “cena da piscina”, envolvendo a menina, a mãe e o padrasto, em um momento em que as duas estão sem a parte de cima do biquíni. Por sugestão da mãe, cuja compreensão de liberdade do corpo incluía livrar-se do incômodo sutiã – “Tá só a gente aqui” (Levy, 2024, p. 9) –, a menina tira a peça. Embora confesse não experimentar “nada de confortável” (Levy, 2024, p. 11), sente o corpo, o mundo à volta, dentro e fora, convergindo para a iniciação da adolescência que despontava livre, mas também sob o olhar furtivo daquele que deveria ocupar a posição de pai. O mal-estar se instala quando Tatiana recebe do padrasto uma folha de papel com um desenho: “uma menina sentada; uma menina sem rosto – sem olhos, sem nariz, sem boca – com um cabelo levemente encaracolado. Seus mamilos apontando um para cada extremidade do papel, chamam a atenção. Há mais tinta neles, foram desenhados com força” (Levy, 2024, p. 12-13). O desenho gera uma sensação de incômodo então impossível de nomear ou entender, passando a compor o silenciamento da narradora protagonista, como se a menina antes tivesse que “aceitar a si mesma como mulher é demitir-se e mutilar-se” (Beauvoir, 1967, p. 35).

O dia 3 de dezembro de 1989, embora se desdobre em outros acontecimentos, figura como uma data cravada na memória, principalmente, por não ser possível esquecer uma violência. Uma data que parece ter sido revisitada muitas vezes, até ser possível torná-la linguagem, fazendo o real existir enquanto ficção entregue à leitura, como fizeram outras mulheres, a exemplo da narrativa de Annie Ernaux trazida ao romance: “Meu pai tentou matar minha mãe num domingo de junho, no começo da tarde. [...] Foi no dia 15 de junho de 1952. A primeira data precisa e clara da minha infância” (Levy, 2024, p. 139). Também a mãe de Tatiana registrou em seus diários as reações de um pai decepcionado por não receber nos braços um filho varão: “Nunca me esconderam também que papai chorou muito quando nasci – de tristeza, de raiva” (Levy, 2024, p. 30-31). A mesma mulher que, quando adulta, foi estuprada por dois desconhecidos. Nesse sentido, fica patente a necessidade de se (re)inventar um lugar de fala para aquelas cujas vidas

estão mais expostas a múltiplas violências que podem ter início ainda na maternidade com a primeira enunciação: é uma menina.

Em *Melhor não contar*, o assédio realizado pelo padrasto volta a acontecer quando Tatiana se encontra com dezessete anos, levando a jovem à tensão de ter que conviver com as investidas, criando meios para se desvencilhar. Mesmo ciente da gravidade dos acontecimentos, Tatiana escolhe não contar para a mãe, assumindo “a vergonha, a culpa e o segredo” (Levy, 2024, p. 142): “Eu tinha medo de lhe contar. Tinha medo de ser a portadora de uma tristeza enorme. De que ela me amasse menos. De que desconfiasse de mim. Fui tão esmagada por esse segredo” (Levy, 2024, p. 50). O fato ratifica uma condição estrutural já bastante conhecida nas sociedades ocidentais para os casos de violência contra a mulher. Nos vários níveis de objetificação a que estão expostas as vítimas, além da violência sofrida, fica agregada uma pesada carga de responsabilização, que pode ser mais complexa quando se trata do contexto familiar:

Nos anos seguintes, nos quais meu corpo pulsava vida, força, tesão e o corpo da minha mãe adoecia e envelhecia, ele se jogou em cima de mim algumas vezes, me sussurrando palavras que eu não queria ouvir, que me feriam e que eu desprezava, exatamente como nesse primeiro dia. Algumas delas, em situações em que eu estava muito frágil: a minha mãe internada, a minha mãe cega por causa da doença, a poucos dias da morte (Levy, 2024, p. 82).

A narrativa retrata a forma como o “mandato de masculinidade se transforma facilmente em um mandato de crueldade” (Segato, 2017), gerando um abismo que vai atravessando as relações da protagonista vida a fora, principalmente no que diz respeito às complexas ligações com a figura da mãe. Nesse sentido, a opção por assumir uma primeira pessoa disposta a potencializar o nível da exposição segue no sentido de mostrar que tais histórias não pertencem apenas à pessoa violentada, muito menos devem suas representações presas ao âmbito de uma terceira pessoa não identificada, porquanto diz respeito às sociedades em geral, que continuam transferindo para a vítima a culpa, o medo, o descrédito. Tanto na vida cotidiana quanto na literatura, uma mulher que diz sofrer assédio ou qualquer violência sexual vai ser olhada de maneiras diversas (para o bem e para o mal) e vai sofrer julgamentos. Assim, faz-se pertinente reconhecer que falar, contar ou escrever desse lugar desmedido também constituem as (im)possibilidades inerentes às expansões do presente:

Quanto mais eu leio histórias de mulheres, mais sentido vejo em escrevermos de forma pessoal. Aquilo que vivemos na intimidade, achando que só acontece com a gente, e por culpa nossa, acontece desde há muitos milênios com, se não todas, quase todas nós. Primeiro nos dizem para escrever em segredo sobre nós mesmas. Depois, quando decidimos mostrar para os outros o que escrevemos, nossos diários, nossas cartas, nossas narrativas em primeira pessoa não são consideradas literatura, ou são literatura menor. Só que nada fala mais de quem somos, de quem nos tornamos, coletivamente, do que as histórias de nossa vida (Levy, 2024, p. 39).

No caminho de mostrar histórias de vidas que fazem convergir tanto violências quanto preconceitos acerca da escrita das mulheres, são integrados acontecimentos da história de Virginia Wolf, por meio de fragmentos reproduzidos tendo como fonte o livro *Momentos de vida*.<sup>6</sup> A obra traz narrativas autobiográficas publicadas postumamente, contendo os abusos sofridos por Wolf (como também pela irmã Vanessa), “desde a infância até a adolescência”, tendo como algozes seus próprios irmãos mais velhos (Levy, 2024, p. 36). Os abusos ligam a história de vida das duas escritoras, Levy e Wolf, mas também se referem a tantas outras mulheres que silenciam ou tem suas falas desacreditadas, frente ao poder consentido ao homem pelas sociedades patriarcais para cercear as vítimas, usar a fragilidade, as consequências da fala-denúncia, a culpa, o medo. Ressaltando o feito extraordinário de Wolf, ao falar dos abusos na década de 1930, Tatiana ratifica o quão podem ser invisibilizados os casos e as escritas que tratam de violência contra a mulher, tanto em decorrência da manutenção da impunidade dos violentadores quanto pelo apagamento dos discursos quando o ocorrido vem a público. Como chama a atenção Tatiana, depois de sua morte, à Wolf foi atribuída a “fama de depressiva, doentia e assexuada” (Levy,

<sup>6</sup> “O volume, cujo título original é *Moments of being*, reúne cinco narrativas escritas entre 1920 e 1936: ‘Reminiscências’, ‘Um esboço do passado’, e três outras, lidas por Virgínia no Clube das Memórias, que juntava ocasionalmente amigos para jantar, conviver e ler textos autobiográficos regidos pela franqueza absoluta” (Levy, 2024, p. 36).

2024, p. 37), ao passo que as narrativas das violências sofridas, mesmo tendo sido publicadas, sofreram um claro apagamento.

O desafio de (se)escrever num universo paternalista extremamente prepotente, megalomaniaco e violento, pressupõe desarticular estratégias inerentes ao machismo estrutural que figura como componente basilar na sustentação das violências e, não raro, marcam presença nas casas, ruas, nas relações interpessoais, mas também na vasta produção cultural (filmes, quadros, revistas, livros) voltada a naturalizar uma heteronormatividade insistente no cenário hipercontemporâneo. No romance, a discussão se apresenta por meio do destaque atribuído a produções valorizadas social e culturalmente, mas que funcionam como alimento cotidiano para a violência de gênero, a exemplo de filmes, quadros, livros, ressaltando que tais produções integram também os requintados ambientes da chamada alta cultura. Os discursos que ainda funcionam na direção falocêntrica de arquejar as mulheres apresentam múltiplos tentáculos, apesar de todas as conquistas, o que inclui a culpabilização a que são submetidas, como pode ser lido tanto na citação de Wolf (Levy, 2024, p. 38), sobre a irmã Vanessa, quanto nas reflexões da própria Tatiana:

‘Não sou capaz de ocultar a minha opinião de que Vanessa terá tido alguma culpa; não é que, na realidade, ela pudesse ter feito alguma coisa para evitá-lo, mas por vezes penso que se Vanessa tivesse nascido com um ombro mais alto do que o outro, coxa, vesga, com uma grande verruga na face esquerda, tanto a vida dela quanto a minha poderiam ter sido diferentes, para melhor’. Se eu, Tatiana, não me parecesse com um camafeu, se minha beleza não fosse para homens mais velhos, cultos, a minha vida poderia ter sido diferente, para melhor. E o que terão pensado as meninas com cabelo liso e franjinha? Que se tivessem o cabelo cacheado, sem franja, se não tivessem aquela beleza tão juvenil, a vida delas poderia ter sido diferente, para melhor?

Embora a figura do padrasto tenha se apequenado com o enfrentamento realizado por Tatiana, quando já adulta em uma conversa para dizer do mal que ele representou, as consequências de uma violência no ambiente familiar atravessam os afetos. No correr da narrativa, dados acerca das relações amorosas da protagonista são incluídos, com destaque para G., com quem se relacionou no período da escrita de *Melhor não contar* e com quem dividiu, grosso modo, uma paixão, uma relação amorosa, um aborto e uma separação: “a sombra do livro, o não dito” (Levy, 2024, p. 83). No caminho das hipóteses tecidas para a escrita, o relacionamento com G. faz-se presente em reflexões que não deixam de confrontar ditos comuns acerca do que escrevem as mulheres: “Será que quero, com este livro, me vingar de G.?. Se escrevo sobre G. neste livro, significa que o comparo a meu padrasto e assim vingo a minha dor? [...] Será que repito realmente a história da minha mãe com os homens em geral? (Levy, 2024, p. 197). Reconhecendo que as respostas variam, Tatiana traz a seguinte consideração: “Hoje eu diria: sobre o sangue que sai da minha boceta, de todas as nossas bocetas” (Levy, 2024, p. 172). Um sangue diferente daquele que povoa tradicionalmente a literatura nas narrativas de guerra e assassinatos, um sangue que tem causado repulsa, que precisou ser escondido, o sangue das mulheres. Nessa trilha de transbordamentos, a ideia de especificidade encontra-se esgotada: “Se me perguntarem se tenho um método de escrita, agora vou saber o que responder: a escrita se faz naquilo que se perde. Ou: no que resta da perda. No excesso” (Levy, 2024, p. 95).

No caminho dos excessos, a narrativa traz provocações que vão se expandindo também na direção de uma superação da qual a escrita literária é solicitada a participar. Ao tratar de abuso, amor, amizade, filhos, embaralhando escrita, relações e subjetividades, a ligação com a mãe destaca-se, solicitando uma abordagem mais psicanalítica que, embora o presente texto não se volte a discutir, parece encaminhar a noção de que se constituir mulher enquanto singularidade, como resalta Kehl (2016, p. 209), pressupõe considerar que a “identificação com a mãe não basta para transformar a menina em mulher, já que esta é a figura imaginária da qual cada mulher em particular precisa se diferenciar para existir enquanto sujeito barrado, enquanto *uma*, na singularidade do seu desejo”. Nas (des)semelhanças que as uniu em vida, nos lugares ocupados de filha, mãe, mulheres, não houve espaço para falar dos fatídicos acontecimentos que acabaram por criar um vínculo de culpa, cuja eclosão compõe a escrita que brota como parte do processo de luto, anos depois da morte da mãe: “Tantos anos escrevendo, e ainda acredito que a escrita cura? Eu, você, a menina, a jovem realmente acreditam que escrever sobre a morte da mãe,

ocorrida anos depois dessa cena, ajudaria a fazer o luto? (Levy, 2024, p. 18). E adiante: “É preciso olhar para mim e para a minha mãe como se fôssemos outras” (Levy, 2024, p. 114).

Ao final da narrativa, Tatiana deixa patente que ser mulher é uma construção permanentemente tecida no decorrer das jornadas, e em cada jornada, nas muitas formas de se relacionar, no que é enunciado ou interdito, nos rasgos operados frente às instâncias de silenciamento, nas reminiscências mais recolhidas no bojo das (im)possibilidades de cada existência. Assim, não deixa de lançar questão também acerca do que foi silenciado por sua mãe, como parte da complexidade da vida de uma mulher em suas múltiplas identidades, o que inclui muitas formas de amar:

A minha mãe morreu sem saber que a minha tia havia morrido.

Mas no fundo ela sabia.

E preferiu não saber.

A minha mãe morreu sem saber que eu tinha sido assediada pelo meu padrasto.

Mas no fundo ela sabia?

E preferiu não saber? (Levy, 2014, p. 211).

Se há, conforme Blanchot (2010, p. 135), uma palavra no universo “tendendo para a unidade e ajudando a realizar o todo”, há outra “carregando uma relação de infinidade e de estranheza”, desobrigando a palavra escrita das compreensões apropriadas e agregando dissimetrias e descontinuidades. Na trilha de traçar uma relação abissal com a linguagem, com a ficção, com a palavra escrita, *Melhor não contar* integra a construção do ser mulher que escreve para apagar, distanciar, reconciliar, causar estranheza e, quiçá, depositar um “violador” numa cesta, fazendo-o parecer, talvez, “uma batata” (Le Guin, 2020, p. 5). Assim, transita por um “fora” que se faz “dentro”, por um “dentro” que se faz “fora”, abrindo “frestas que já não são nem dentro nem fora” (Kiffer, 2014, p. 66). Nessa jornada apresenta, como diz a poeta Ana Cristina Cesar (2016, p. 16), “a mulher mais discreta do mundo: essa que não tem nenhum segredo”.

### Considerações finais

*Melhor não contar* faz-se por encruzilhadas, sendo fratura, excesso e rasgo nos silenciamentos esperados das mulheres que escolhem narrar a si mesmas, abarcando complexidades sociais não mais possíveis de permanecerem no recôndito privado. Enquanto escrita múltipla, plural e heterogênea, o romance transita entre linguagens, gêneros e discursos, trazendo uma realidade tecida sob os fios de uma literatura que não se aquieta frente aos desafios que possam advir dos deslocamentos provocados. Na forma como são moldados lugares simbólicos, reais, sociais, culturais, políticos e existenciais figuram posicionamentos que não deixam de tocar os cismas ainda persistentes em torno do que pode ou deve conter uma criação literária, se consideradas as instituições voltadas a erguer territorialidades. Nessa trilha, trata-se de uma escrita que assume o risco de sofrer críticas, tanto referentes às escolhas narrativas operadas, tendo em vista que as instâncias de validação do literário, como lembra Figueiredo (2010, p. 91), demonstram um certo desprezo por romances autobiográficos, quanto no que tange à possibilidade de o romance ser lido como espetacularização de caráter narcísico, tão comum às sociedades do hipermodernas (Lipovetsky; Charles, 2023).

Cônsia dos desafios assumidos, a autora resolve com sucesso a equação em torno dessas e de outras dificuldades que possam ter perpassado a escrita, mostrando a condição estrutural da violência contra as mulheres, da violência sofrida por ela, sem se colocar em um lugar fácil ou conivente consigo mesma (Levy, 2024, p. 125) e fazendo uma narrativa dificilmente confundível com as espetacularizações rasas das produções erigidas para serem consumidas de forma acrítica. O que está em jogo, então, é tratar abertamente do direito de escrever desse lugar de perdas e excessos. Um falar de si que coloca a escritora no centro da narrativa, mas que também desloca esse centro, tendo em vista a inserção de outras vozes de mulheres destinadas a construir um sentido agregado. Ao mesmo tempo em que se tem uma voz individualizada, seja nas confissões, testemunhos, reflexões e questionamentos, têm-se também uma coletividade que a atravessa e para a qual se direciona, como para demonstrar que as experiências femininas dialogam – principalmente em casos de violência – e que não podem se restringir ao âmbito do privado,

tendo em vista tratar-se de uma questão social. Os próprios gêneros e fragmentos trazidos ao romance, longe de serem apenas ilustrativos das expansões contemporâneas, funcionam como o compartilhar de uma autoria que mimetiza vivências similares.

Tanto os efeitos quanto os afetos trazidos para a narrativa ocupam um lugar de provocação que não deixa de alvejar as instâncias mais ortodoxas da institucionalização do literário, principalmente no que tange ao que é esperado das mulheres que (se)escrevem. Colocando a literatura em relação direta com uma hipercontemporaneidade perpassada por conquistas e violências, o romance torna ainda mais inespecíficos os limites erigidos em seus contornos. Nesse sentido, ratifica-se que, mesmo estando dentro do universo de legitimação posto ser já uma escritora premiada, Levy encontra-se e também se (auto)situa no fora desse lugar, tendo em vista a condição de mulher, não raro, representativa de reconhecimento suspeito nas compreensões mais ortodoxas do canônico universo masculino. É desse lugar de fluxos que a escrita de mulher se expande em possibilidades, fazendo a expansão da própria literatura, ambas voltadas a marcar a relevância de falar, de mostrar com todas as letras, tintas e timbres as violências sofridas, ainda que muitas vezes digam que é “melhor não contar”, demonstrando uma cooptação presa às interdições que alimentam os legados patriarcais. Se ainda assim for “melhor não contar” (melhor para quem?), não é demais deixar registrada a opção de gritar, escrever, denunciar.

## Referências

ARNAUT, Ana Paula (2018). Do post-modernismo ao hipercontemporâneo: morfologia(s) do romance e (re)figurações da personagem. *Revista de Estudos Literários*, Coimbra, n. 8, p. 19-44. Disponível em: <https://impactum-journals.uc.pt/rel/issue/view/352>. Acesso em: 10 out. 2024.

BLANCHOT, Maurice (2010). *A conversa infinita 1: a palavra plural*. São Paulo: Escuta.

BEAUVOIR, Simone de (1967). *O segundo Sexo: A experiência vivida*. 2. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967. p. 499. Disponível em: <http://www.afoiceemartelo.com.br/posfsa/autores/Beauvoir,%20Simone%20de/O%20Segundo%20Sexo%20-%20II.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2024

CASANOVA, Pascale (2002). Literatura, nação e política. In: CASANOVA, Pascale (2002). *A república mundial das letras*. São Paulo: Estação Liberdade. p. 53-64.

CESAR, Ana Cristina (2016). *A teus pés*. São Paulo: Companhia das Letras.

CHARLES, Sébastien (2023). O individualismo paradoxal: introdução ao pensamento de Gilles Lipovetsky. In: LIPOVETSKY, Gilles; CHARLES, Sébastien (2023). *Os tempos hipermodernos*. Tradução de Luís Filipe Sarmiento. Lisboa, Portugal: Edições 70. p. 15-49.

DALCASTAGNÈ, Regina (2021). *O prego e o rinoceronte: resistências na literatura brasileira*. Porto Alegre: Zouk.

FIGUEIREDO, Eurídice (2022). *A nebulosa do (auto)biográfico*. Porto Alegre, RS: Zouk.

FIGUEIREDO, Eurídice (2010). Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho. *Revista Criação & Crítica*, São Paulo, n. 4, p. 91-102. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/46790>. Acesso em: 20 jun. 2024.

FOUCAULT, Michel (2002). *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de António Ramos Rosa. Lisboa, Portugal: Edições 70.

GARRAMUÑO, Florencia (2014a). *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco.

GARRAMUÑO, Florencia (2014b). Formas da impertinência. In: KIFFER, Ana Paula Veiga; GARRAMUÑO, Florencia (orgs.) (2014). *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Editora UFMG. p. 91-108.

GASPARINI, Philippe (2008). *Autoficction: une aventure du langage*. Paris: Seuil.

GLOBO. Você sabe o que diz o projeto de lei que equipara o aborto legal a homicídio no Brasil? Entenda em 3 pontos. *O Globo*. 14 jun. 2024. Disponível em:

<https://oglobo.globo.com/saude/noticia/2024/06/14/entenda-em-3-pontos-o-projeto-de-lei-que-equipara-aborto-legal-a-homicidio-no-brasil.ghtml> Acesso em: 29 maio 2024.

HALL, Stuart (2006). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG. [organizadora: Liv Sovik].

KEHL, Maria Rita (2016). *Deslocamentos do feminino*. 2. ed. São Paulo: Boitempo.

KIFFER, Ana Paula Veiga (2014). A escrita e o fora de si. In: KIFFER, Ana Paula Veiga; GARRAMUÑO, Florencia (orgs.) (2014). *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Editora UFMG. p. 47-68.

KIFFER, Ana Paula Veiga; GARRAMUÑO, Florencia (orgs.) (2014). *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

KRAUSS, Rosalind (2000). *A voyage on the north sea: art in the age of the post-medium condition*. London: Thames & Hudson.

LE GUIN, Ursula K. (2020). *A ficção como cesta: uma teoria*. Tradução de Priscilla Mello. Revisão de tradução: Ellen Araujo e Marcio Goldman. [The Carrier Bag Theory of Fiction (1986). Texto traduzido a partir de texto publicado em *Dancing at the Edge of the World – Thoughts on Words, Women, Places* (1989). Ed. Grove Press]. Disponível em: [https://www.academia.edu/44858388/A\\_Fic%C3%A7%C3%A3o\\_como\\_Cesta\\_Uma\\_Teoria\\_The\\_Carrier\\_Bag\\_Theory\\_of\\_Fiction\\_Ursula\\_K\\_Le\\_Guin](https://www.academia.edu/44858388/A_Fic%C3%A7%C3%A3o_como_Cesta_Uma_Teoria_The_Carrier_Bag_Theory_of_Fiction_Ursula_K_Le_Guin). Acesso em: 29 maio 2024.

LEVY, Tatiana Salem (2024). *Melhor não contar*. Lisboa: Elsinore.

LIPOVETSKY, Gilles; CHARLES, Sébastien (2023). *Os tempos hipermodernos*. Tradução de Luís Filipe Sarmento. Lisboa, Portugal: Edições 70.

LUDMER, Josefina (2010). Literaturas pós-autônomas. *Sopro*, Desterro, n. 20, p. 1-3, jan. Disponível em: <https://www.culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf> Acesso em: 14 ago. 2024.

RANCIÈRE, Jacques (2010). O espectador emancipado. Tradução de Daniele Ávila. *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis. v. 2, n. 15, p. 107-122. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102152010107> Acesso em: 15 maio 2024.

SEGATO, Rita Laura (2017). A base política das relações de violência de gênero. [Entrevista concedida a] Hector Pavon. *Clarín – Revista* N. 4 ago. 2017. [tradução de Cepat] [on-line]. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/570524-a-base-politica-das-relacoes-de-violencia-degenero-entrevista-com-a-antropologa-rita-segato> Acesso em: 9 out. 2024.

TELLES, Lygia Fagundes (1980). No princípio era o caderno. In: TELLES, Lygia Fagundes (1980). *A disciplina do amor: fragmentos*. Rio de Janeiro: Nova fronteira. p. 16-17.

WOOLF, Virgínia (2017). *Momentos de vida*. Trad. de Eugénia Antunes. Lisboa: Ponto de fuga.