



## “EU ME FALTO AO LONGO DE MIM”: A AUTOFICÇÃO EM *AMORA* DE NATALIA BORGES POLESSO

Paulo Henrique Cunha Nunes Júnior (UFRGS)<sup>1</sup>

**Resumo:** Este trabalho propõe-se a analisar os contos “Primeiras vezes” e “Flor, flores, ferro retorcido”, 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), nos quais a autoficção será colocado não só como instrumento do autor, mas também uma resposta a um contexto contemporâneo e a necessidade do autor de se fazer biograficamente presente em seu texto. 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 Comparada. Natalia Borges Polesso. Literatura contemporânea.

**Abstract:** This work aims to analyze the short stories “First times” and “Flor”, 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), in which autofiction will be considered not only a tool of the author, but also a response to a contemporary context and the author's need to be biographically present in their text. 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. Comparative Literature. Natalia Borges Polesso. Contemporary literature.

### 1. Considerações iniciais

Contista, romancista, pesquisadora e tradutora, Natalia Borges Polesso nasceu em Bento Gonçalves, Rio Grande do Sul, no dia 06 de agosto de 1981. Graduiu-se em Letras em 2007, pela Universidade de Caxias do Sul (UCS). 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,

---

<sup>1</sup> Graduado do curso de Licenciatura em Letras – Português/Inglês, do Instituto de Letras (IL) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, Brasil. E-mail: [ph42298@gmail.com](mailto:ph42298@gmail.com)

Revista de Estudos Acadêmicos de Letras, vol. 18 n° 01 (2025): e11874

ISSN: 2358-8403

<https://doi.org/10.30681/real.v18i01.11874>



publicou mais de dez artigos científicos, assim como também já participou de diversas bancas de avaliação de mestrado e doutorado.

No entanto, Natalia é conhecida por sua carreira literária. Em 2015, Polesso lançou o que se tornaria a vitrine de sua produção, o aclamado *Amora*. O livro lhe rendeu os prêmios Açorianos, AGES (Associação Gaúcha dos Escritores) e o cobiçado Jabuti, todos na categoria contos. T tamanha exposição pelo sucesso estrondoso de *Amora*, Natalia Borges Polesso foi incluída, em 2017, na celebrada lista *Bogotá39*, 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.

*Amora* é a reunião de trinta e três contos, narrados, vividos e centrados em mulheres em relacionamentos com outras mulheres. Para análise desse estudo, foram selecionados os contos “Primeiras vezes” e “Flor, flores, ferro retorcido”, que fazem parte da primeira parte da coletânea, intitulada “Grandes e Sumarentas.” Nesses vinte e dois primeiros contos, são compostas narrativas dinâmicas, que se aprofundam em memórias, montadas em diálogos calorosos entre as personagens, que exploram ironias, simbolismos e metáforas em uma escrita quase romântica. Ao longo dos contos, se misturam mulheres adolescentes, jovens e maduras; mulheres virgens, mulheres dentro e fora do armário<sup>2</sup>; mulheres em relacionamento, mulheres solteiras, mulheres com muitas mulheres. Todas convergem entre si, existem ao mesmo tempo no espaço global da narrativa.

Com o propósito de analisarmos os dois contos, é conduzida uma breve introdução ao gênero autoficção, suas origens no pensamento crítico francês dos anos 1970 e seus desdobramentos na literatura comparada dos dias atuais. Por fim, durante a análise, essa pesquisa buscou identificar a voz pessoal, a voz coletiva e as diversas identidades que permeiam *Amora*, assim como o fazer biográfico de Natalia Borges Polesso refletido em seu texto.

## 2. A autoficção: definições e registros

---

<sup>2</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).



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 mundo dos “blogs”<sup>3</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 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. É caracterizada, também, pelo fazer ficcional do escritor, que configura 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

---

<sup>3</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.





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.

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 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, 2009, 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*

---

Revista de Estudos Acadêmicos de Letras, vol. 18 n° 01 (2025): e11874

ISSN: 2358-8403

<https://doi.org/10.30681/real.v18i01.11874>



(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, 2009, p. 99).

O estudo desse 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>4</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 debate biográfico ao lançar seu famoso estudo *Le pacte autobiographique*<sup>5</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 (LEJEUNE, 1991 *apud* FAEDRICH, 2009, p. 99). Ao discorrer sobre isso, no entanto, Lejeune esbarrou no que chamou de “casa cega”, onde não existiam exemplos práticos ou sequer realistas de serem performados: um pacto romanesco com o nome do personagem igual ao nome do autor.

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).

<sup>4</sup> BARTHES, Roland. A Morte do Autor. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

<sup>5</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.



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*.

## 2.1. O conceito original de Doubrovsky

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>6</sup>. 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 Lejeune, 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 marcada 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. 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 ainda compreende o gênero como um movimento que “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*

---

<sup>6</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).



*long... de moi*”, *eu me falto ao longo de mim* (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. 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.

### 3. Autoficção em *Amora*

Em seu prefácio à edição especial do livro, publicada em 2022, *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.

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” (POLESSO, 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 Polesso é a autoficção de sua obra.

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.

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.

### 3.1. 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 (POLESSO, 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” (POLESSO, 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 (POLESSO, 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” (POLESSO, 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 bêbadas 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 (POLESSO, 2022, p. 39).

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

Revista de Estudos Acadêmicos de Letras, vol. 18 n° 01 (2025): e11874

ISSN: 2358-8403

<https://doi.org/10.30681/real.v18i01.11874>



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” (2006, p. 55), 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>7</sup> ao começar sua carreira solo, em 1995, Perry diz: “Toda minha vida amei mulheres, e é isso. Nunca fui diferente”<sup>8</sup>. A banda, formada unicamente por mulheres, também já tinha estreado sua música

---

<sup>7</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>8</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), 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 auxiliam 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.

### 3.2. 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<sup>9</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 divisa entre Campo Bom e Novo Hamburgo (POLESSO, 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

---

<sup>9</sup> Conforme diversas entrevistas cedidas por Natalia Borges Polessso, 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-polessso-desponta-na-nova-literatura-brasileira.html>.



“uma remota aldeia amazônica”, como também marcava a infância da protagonista — cuja rotina se transformava conforme os costumes da rua, em que ela e as crianças aprendiam a “jogar bola, andar de bicicleta ou simplesmente dançar a música mais tocada do momento” — e das quais ela tenta relembrar 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).

Celói, 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 não haver 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. Considerações finais

A análise desses contos contornaram 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 (homofobia, discriminação, perda da virgindade, entre outros) e a posição do reflexo de Polesso. Podemos concluir, portanto, que esse reflexo invertido da autora é uma relação de aproximação e, ao mesmo tempo, de distanciamento e distorção. Aproximação por emprestar às suas personagens pequenas características de sua biografia, mas de distanciamento e distorção por não assinar seu nome nas personagens, sequer identificá-las com um nome próprio.

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. Nesses dois contos, destacamos 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, identificável pelas mulheres lésbicas e bissexuais que se encontram em relacionamentos homoafetivos com outras mulheres.

#### 5. Referências

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.

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

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.

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



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.

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.

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.

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.bdt.d.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

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

POLESSO, Natalia Borges. **Diálogos possíveis**: entrevista com Natalia Borges Polesso. 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.