



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO DE PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS

VITÓRIA D'ALMAS ANDRADE CHAVES

**AUTOETNOGRAFANDO A CRIAÇÃO: UMA LEITURA DE *FALA BAIXO*,
*SENÃO EU GRITO***

SÃO CRISTÓVÃO/SE

2026

VITÓRIA D'ALMAS ANDRADE CHAVES

**AUTOETNOGRAFANDO A CRIAÇÃO: UMA LEITURA DE *FALA BAIXO*,
*SENÃO EU GRITO***

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal de Sergipe (UFS), como requisito para a obtenção do título de mestra em Letras.

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de pesquisa: Literatura Comparada

Orientadora: Prof^ª Dr^ª. Josalba Fabiana dos Santos

São Cristóvão/SE

2026

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

C512a Chaves, Vitória D'Almas Andrade
Autoetnografando a criação : uma leitura de *Fala baixo, senão eu grito* / Vitória D'Almas Andrade Chaves ; orientadora, Josalba Fabiana dos Santos.– São Cristóvão, SE, 2026.
135 f. : il.

Dissertação (mestrado em Letras) – Universidade Federal de Sergipe, 2026.

1. Leitura. 2. Leitores – reação crítica. 3. Identidade (Psicologia). 4. Personagens literários. I. Assunção, Leilah. *Fala baixo, senão eu grito* – Crítica e interpretação. II. Santos, Josalba Fabiana dos, orient. III. Título.

CDU 821.134.3(81)-2.09

Agradecimentos

À minha orientadora, Prof^a Dr^a Josalba Fabiana dos Santos, pela orientação, paciência, confiança e parceria construída desde a Iniciação Científica, que me trouxeram, esperançosamente, até esse momento;

À minha família, especialmente aos meus pais, Mara e Fernando, e aos meus irmãos, Verenna e Dalmo, por todo apoio, amor e incentivo aos meus sonhos e realizações, e por compreenderem também as minhas ausências;

Ao teatro, à poesia e à arte por me manterem viva e por alimentarem o desejo que sustenta minha pesquisa e minha escrita, devolvendo sentido nos momentos em que seguir pesquisando exigiu fôlego;

Aos meus amigos, especialmente à Emily, por todas as trocas, leituras, risadas e por todo caminho que percorremos juntas desde o início da jornada acadêmica;

À minha professora de Língua Portuguesa, Diana Santos, por me apresentar à literatura, despertando um vínculo com a palavra que se tornou decisivo para minha trajetória acadêmica e pessoal;

Às mulheres que vivem em mim e às que caminham comigo pela partilha, pela resistência cotidiana e pela construção coletiva que me sustenta;

À minha psicanalista, Juliana Benfica, pelo espaço de escuta e elaboração que atravessou e acompanhou este processo de escrita;

Aos membros da banca, Prof^a Dr^a Ana Karina de Oliveira e Prof. Dr. Daniel Manzoni de Almeida, pelas valiosas contribuições e discussões fundamentais conduzidas de forma afetuosa durante o exame de qualificação e a defesa de dissertação;

À Universidade Federal de Sergipe por sua pluralidade, e por ser espaço de formação e pertencimento, tornando-se uma casa ao longo da graduação e da trajetória que culmina nesta dissertação;

À CAPES pela concessão da bolsa de estudos, cujo apoio foi fundamental para a realização e a continuidade desta pesquisa.

“A linguagem é uma pele: esfrego minha linguagem no outro. É como se eu tivesse palavras ao invés de dedos, ou dedos nas pontas das palavras. Minha linguagem treme de desejo.” (Roland Barthes)

“Escrever é começar a partir de algo que se supõe saber e descobrir coisas novas no meio do caminho.” (Ana Sui)

*“Que se eu tiver que ficar nu
Hei de envolver-me em pura poesia
E dela farei minha casa, minha asa
Loucura de cada dia.” (Vander Lee)*

Resumo

Abordo nessa dissertação a interseção entre autoetnografia, texto dramático e processos criativos, investigando como experiências subjetivas e acadêmicas produzem conhecimento. O tema central consistiu na leitura da obra *Fala baixo, senão eu grito* (1969), de Leilah Assumpção, articulada a um diário de leitura, que foi analisado com foco na relação entre leitor/a, texto e identidades. Como objetivo geral busquei compreender, através da pesquisa, como a experiência de leitura, atravessada pelas subjetividades, possibilita reflexões sobre identidade, criatividade e tensões sociais, problematizando a marginalização da literatura dramática no espaço acadêmico. Os objetivos específicos incluíram analisar a leitura como experiência performativa e investigativa, examinar o papel do diário de leitura como instrumento autoetnográfico e explorar a relação entre o feminino, a criatividade e a escrita, considerando deslocamentos identitários e reflexões éticas, epistemológicas e políticas, bem como desenvolver a compreensão das identidades presentes no diário de leitura como uma personagem construída ao longo do percurso. Adotei como metodologia a autoetnografia como abordagem qualitativa, conforme fundamentações teóricas de Carolyn Ellis (2004), Daniela Versiani (2005), Eline Marques dos Santos (2016), Josalba Fabiana dos Santos (2020; 2023; 2024) e Daniel Manzoni-de-Almeida (2021), utilizando a experiência pessoal como análise. O diário de leitura registrou impressões, reflexões e interpretações contínuas da obra de Assumpção, permitindo analisar as interseções entre experiência subjetiva e construção de sentido no texto. Os resultados mostraram que a prática autoetnográfica possibilitou compreender a leitura e o processo criativo como espaços nos quais identidades múltiplas, sobretudo as de mulher, atriz e criadora, se manifestam e se transformam, evidenciando também que tais identidades emergem no diário como uma personagem construída pelo próprio processo de leitura e escrita, analisada à luz de aportes teóricos do teatro, especialmente de Bertolt Brecht (1967) e Constantin Stanislavski (2001). A pesquisa reforçou a autonomia do texto dramático e evidenciou o potencial da autoetnografia em produzir conhecimento crítico, articulando vivência, leitura e escrita, ao mesmo tempo em que legitima experiências subjetivas tradicionalmente invisibilizadas.

Palavras-chave: autoetnografia; diário de leitura; identidades; construção de personagem; *Fala baixo, senão eu grito*.

Abstract

In this dissertation, I address the intersection between autoethnography, dramaturgical text, and creative processes, investigating how subjective and academic experiences produce knowledge. The central focus was the reading of the play *Fala baixo, senão eu grito* (1969), by Leilah Assumpção, articulated through a reading diary, which was analyzed with emphasis on the relationship between reader, text, and identities. As a general objective, I sought to understand, through research, how the experience of reading, traversed by subjectivities, enables reflections on identity, creativity, and social tensions, while problematizing the marginalization of dramatic literature within academic spaces. The specific objectives included analyzing reading as a performative and investigative experience, examining the role of the reading diary as an autoethnographic instrument, and exploring the relationship between feminine, creativity, and writing, considering identity displacements and ethical, epistemological, and political reflections, as well as developing an understanding of the identities present in the reading diary as a character constructed throughout the process. I adopted autoethnography as a qualitative methodological approach, grounded in the theoretical frameworks of Carolyn Ellis (2004), Daniela Versiani (2005), Eline Marques dos Santos (2016), Josalba Fabiana dos Santos (2020; 2023; 2024), and Daniel Manzoni-de-Almeida (2021), using my personal experience as the basis for analysis. The reading diary recorded impressions, reflections, and ongoing interpretations of Assumpção's work, enabling the examination of the intersections between subjective experience and the construction of meaning within the text. The results showed that autoethnographic practice made it possible to understand reading and the creative process as spaces in which multiple identities, particularly those of woman, actress, and creator, manifest and transform. The study also revealed that these identities emerge in the diary as a character constructed through the very process of reading and writing, analyzed in light of theatrical theoretical frameworks, especially those of Bertolt Brecht (1967) and Constantin Stanislavski (2001). The research reinforced the autonomy of the dramaturgical text and highlighted the potential of autoethnography to produce critical knowledge by articulating lived experience, reading, and writing, while simultaneously legitimizing subjective experiences traditionally rendered invisible.

Keywords: autoethnography; reading diary; identities; character construction; *Fala baixo, senão eu grito*.

LISTA DE TABELAS

<u>Tabela 1</u> – Teses e dissertações autoetnográficas	27
--	----

SUMÁRIO

PRIMEIRA ENTRADA	10
1. O PERCURSO AUTOETNOGRÁFICO	15
1.1 O LEITOR/A	15
1.2 CAMINHO METODOLÓGICO	23
1.3 QUANDO A EXPERIÊNCIA AUTOETNOGRÁFICA TORNA-SE CIÊNCIA	39
1.4 O DIÁRIO DE LEITURA COMO ESTRATÉGIA AUTOETNOGRÁFICA	43
2. LENDO E ESCREVENDO <i>FALA BAIXO, SENÃO EU GRITO</i>	51
2.1 SOBRE A OBRA	51
2.2 ENTRE VOZES: RECEPÇÃO CRÍTICA	53
2.3 DIÁRIO DE LEITURA DE <i>FALA BAIXO, SENÃO EU GRITO</i>	63
3. AUTOETNOGRAFIAS	80
3.1 A NÃO CONFORMIDADE DA ESCRITA	80
3.2 ESCRITAS DE SI	87
3.3 O QUE SE CALA	96
4. EM CENA: A LEITORA COMO PERSONAGEM	110
4.1 A TEORIA DO DISTANCIAMENTO DE BRECHT	110
4.2 A CONSTRUÇÃO DE PERSONAGEM DE STANISLAVSKI	118
DEIXANDO A PORTA ABERTA OU “POSSO” ENCERRAR?	128
REFERÊNCIAS	131

PRIMEIRA ENTRADA

Grande pausa.

Enorme.

Silêncio.

Luz no quarto todo.

E Mariazinha grita, ou melhor, urra: é um grito animal.

(Assumpção, 2010, p. 79-80)

Antes de me aprofundar nas problemáticas e definições centrais desta dissertação, considero fundamental expor a motivação e o percurso que me levaram à escolha metodológica da autoetnografia, evidenciando, assim, a experiência autoetnográfica. Para tanto, adotarei uma sequência lógica de questionamentos e esclarecimentos que orientam essa reflexão: (1) por que optei por essa metodologia?; (2) em que contexto foi tomada essa decisão?; (3) como se deu seu desenvolvimento?; e (4) qual é o propósito de prosseguir na sua utilização ao longo deste trabalho?

Com o desenvolvimento da minha trajetória social, familiar e acadêmica, adotei perspectivas fundamentadas nesses três pilares. Ao ingressar na graduação em Letras Vernáculas, direcionei meus estudos para a área da linguística, motivada pela percepção de sua maior valorização e investimento institucional. Por muito tempo, abduquei da minha inclinação pela literatura, influenciada pelas críticas recorrentes que a reduziam a um mero hobby, uma manifestação artística desprovida de relevância acadêmica ou social. No entanto,

A arte existe não como utilidade a serviço do poder dominante, e sim como um lugar de aprendizagem, de questionamento das desigualdades, de perguntas críticas, de descoberta dos agentes sociais que determinam as escolhas dos cidadãos comuns, de luta de classes e, principalmente, de alteridade. (Caldas; Alves e Couvre, 2020, p. 206)

Ao optar pela carreira acadêmica, busquei oportunidades que me permitissem aprofundar meus interesses pela literatura. Nesse sentido, ingressei no Programa de Iniciação Científica (PIBIC) da Universidade Federal de Sergipe (UFS), no qual desenvolvi uma pesquisa inicial sobre o afrofuturismo e as escrituras de Conceição Evaristo. Embora fascinada pelo tema, percebia que algo permanecia ausente na escrita produzida nesse projeto. Movida pela busca do preenchimento dessa lacuna, passei a explorar outras abordagens teóricas, na tentativa de identificar o elemento capaz de preencher o vazio criativo que me inquietava.

Foi nesse percurso que fui aceita no projeto de pesquisa da Prof^a Dr^a Josalba Fabiana dos Santos, que desenvolvia estudos com a autoetnografia, uma metodologia considerada recente no Brasil. Até então desconhecida para mim, essa abordagem despertou rapidamente meu interesse, especialmente em razão da obra analisada, *Dois Irmãos* (2000), de Milton Hatoum. Minha paixão pelo teatro e pelo cinema intensificou esse entusiasmo, uma vez que a obra já havia sido adaptada para diferentes linguagens artísticas, reforçando a minha identificação e conexão com o projeto.

Inicialmente, a autoetnografia me parecia apenas mais um método de investigação no âmbito da iniciação científica. Contudo, ao me aprofundar nesse universo, constatei uma transformação significativa em minha trajetória acadêmica e pessoal. Essa abordagem, que combina a experiência pessoal e a análise cultural, unindo autobiografia e etnografia para produzir conhecimento, modificou minha perspectiva não apenas enquanto estudante e pesquisadora, mas também enquanto atriz, artista e mulher. O poder e a liberdade de expressar minha voz singular em meio a tantas outras, reconhecidas e legitimadas no espaço acadêmico, desencadearam um processo interno de reconhecimento das minhas próprias identidades e experiência como fontes legítimas de conhecimento. Foi como se uma chave fosse acionada dentro de mim, reafirmando que minhas vivências carregam valor e significado. Para mim, a autoetnografia tornou-se mais do que uma escolha metodológica, passou a ser um ato de resistência e afirmação de identidade, um caminho para inscrever minha voz na tessitura da pesquisa acadêmica.

A metodologia revelou-se uma possibilidade de ruptura com os padrões tradicionais da academia, permitindo-me transitar entre a subjetividade e a cientificidade. A autoetnografia possibilita uma escrita que não se limita a um olhar distante e impessoal, mas que se constrói a partir de uma vivência situada, capaz de refletir as complexidades e contradições da experiência humana.

Nesse sentido, percebo que minha trajetória com a autoetnografia não se encerra na iniciação científica, mas se expande como um compromisso epistemológico e político. Para além da experiência pessoal, a continuidade dessa abordagem se justifica pela sua potência tanto no âmbito acadêmico quanto social. Ao desafiar as fronteiras entre o empírico e o teórico, a autoetnografia propõe novas formas de produção do conhecimento que valorizam o envolvimento subjetivo sem, contudo, abdicar do rigor analítico. Essa metodologia amplia o escopo da pesquisa científica ao legitimar perspectivas historicamente marginalizadas, possibilitando a incorporação de vozes e realidades diversas no discurso acadêmico.

Além disso, a autoetnografia inaugura um espaço de diálogo mais horizontal no meio acadêmico, aproximando a pesquisa de outras formas de expressão, como a arte, a literatura e o ativismo. Em uma sociedade marcada por desigualdades estruturais, essa abordagem revela-se uma ferramenta para a construção de saberes mais democráticos e inclusivos. Ao reconhecer que a experiência individual está entrelaçada a processos sociais mais amplos, a autoetnografia possibilita que pesquisadores não apenas analisem suas trajetórias, mas também promovam reflexões críticas acerca dos contextos nos quais estão inseridos.

Dessa forma, a continuidade do meu trabalho com a autoetnografia configura uma escolha metodológica e se afirma como um posicionamento ético, epistemológico e político diante da pesquisa acadêmica e de seu papel na sociedade. É nesse ponto que se torna necessário o aprofundamento nos principais teóricos da autoetnografia, a fim de compreender como suas formulações contribuem para consolidar esse campo como uma forma legítima de investigação e de resistência no interior da universidade.

Para além da minha condição enquanto mulher, considero igualmente relevante destacar minha identidade como atriz e artista, dimensões que atravessam e influenciam profundamente o modo como esta pesquisa foi concebida e conduzida. Ao tratar de literatura no espaço acadêmico, percebo que o teatro é frequentemente excluído dessa categoria, principalmente nas instituições de ensino por quais passei, como se a literatura dramática ocupasse uma posição marginal em relação à prosa e à poesia. Tal desprestígio se revela no imaginário social e nas formas de validação acadêmica, sendo perceptível, por exemplo, na escassez de trabalhos dedicados à dramaturgia nos principais repositórios e bases de dados científicos.

Essa constatação se desdobra numa série de inquietações que mobilizam esta dissertação. Por que o texto dramático ainda ocupa um lugar à margem nos estudos literários? Como pensar a leitura de um texto dramático para além de uma estrutura formal e narrativa, mas como um acontecimento subjetivo, situado e vivo? Que tipo de escuta acontece quando um leitor/a, atravessado por experiências sociais, artísticas e afetivas, se aproxima de uma peça teatral? É a partir de perguntas como essas que delinheiro o objeto desta pesquisa.

A obra trabalhada é *Fala baixo, senão eu grito* (1969), de Leilah Assumpção, atravessada pela escrita de um diário de leitura, no qual registro as reverberações subjetivas e reflexivas provocadas pelo contato com o texto. Essa dramaturga de relevância no teatro brasileiro contemporâneo, construiu uma obra que desafia

convenções estéticas e sociais, que move as fronteiras entre o feminino e o político, o corpo e a linguagem. Sua dramaturgia, profundamente marcada por uma perspectiva crítica e sensível às questões de gênero, inscreve na cena teatral vozes que haviam sido silenciadas, expondo a opressão, o desejo, a submissão, a liberdade, o silêncio e o grito.

Durante as décadas de 1970 e 1980, sua escrita foi referência incontornável para uma geração de artistas e intelectuais, mas, com o passar do tempo, sua presença foi sendo gradualmente atenuada nos debates acadêmicos e teatrais. No entanto, faço hoje um movimento de revalorização de sua obra, impulsionado, em parte, pelo interesse crescente em dramaturgias de autoria feminina e pela revisão crítica brasileira. Assumpção volta a ser lida e estudada, agora sob novas perspectivas, que reconhecem a potência estética, política e afetiva de seus textos. Este trabalho é um esforço de reinscrição, aproximando a leitura da obra de uma abordagem autoetnográfica que busca compreender como suas inquietações ainda reverberam nos corpos e na escrita contemporânea.

Fala baixo, senão eu grito inscreve-se nesse movimento, sendo uma peça que rompe com estruturas narrativas tradicionais e explora intensamente a subjetividade em seu processo de confinamento e confrontação. É essa dimensão performativa da leitura que este estudo busca aprofundar, articulando o contato com o texto à escrita do diário como prática autoetnográfica, que se desenvolve a partir de um método de pesquisa qualitativa que une autobiografia e etnografia, no qual o pesquisador/a usa sua própria experiência pessoal como dado principal para investigar questões culturais, sociais ou coletivas, pensando “[...] sua relação [do *self*] com a cultura e a sociedade através da qual e na qual esse *self* interativamente se constrói. (Versiani, 2005, p. 99). Dessa forma, o diário de leitura será o instrumento da investigação, uma forma de registro pessoal e contínuo das impressões, reflexões e interpretações feitas durante a leitura da obra. A partir dele, pretendo mapear como a leitura da obra de Assumpção provoca deslocamentos identitários, revelando as complexas interseções entre a experiência da leitora-pesquisadora-atriz e as tensões dramáticas propostas pela autora.

A escolha da obra emerge de uma convergência entre minhas experiências subjetivas, artísticas e acadêmicas. Ao me aproximar do texto, percebi que este ressoa com minhas inquietações, estabelecendo um diálogo direto entre minha trajetória individual e as problemáticas que Assumpção coloca em cena. O confinamento do espaço cênico, a tensão psicológica dos personagens e a exploração da subjetividade feminina criam um território fértil para o exercício da autoetnografia, permitindo que minhas próprias experiências e reflexões se entrelacem com o conteúdo dramático. Nesse

sentido, a peça, assim como se apresenta como objeto de análise, tentará se apresentar como catalisador de um processo criativo e investigativo que interroga identidades, estimulando uma leitura na qual o corpo e a mente do leitor/a se tornam partes integrantes do acontecimento dramático.

Além disso, a obra de Assumpção oferece uma oportunidade de reflexão sobre o texto dramático enquanto campo autônomo e provocador, que desafia fronteiras entre texto literário, cena e experiência subjetiva. Ao ler a peça, reconheço na densidade emocional, no humor, no grotesco e na liberdade estrutural da escrita dramática os elementos que me permitem exercer uma leitura na qual emergem deslocamentos identitários e afetivos enquanto leitora-pesquisadora. Escolher *Fala baixo, senão eu grito* significou optar por uma obra capaz de articular o estudo acadêmico com o processo de autoconhecimento e experimentação criativa, permitindo investigar os elementos formais e temáticos do texto, e a maneira como ele se inscreve na minha experiência. Ao fazê-lo, essa dissertação busca evidenciar como a leitura dramática, atravessada por uma abordagem autoetnográfica, se transforma em uma prática de imersão, capaz de produzir conhecimento a partir da intersecção entre a subjetividade da leitora e as complexidades da dramaturgia.

Diante de tudo isso, essa dissertação está estruturada em quatro seções. Na primeira seção, apresento o percurso autoetnográfico que fundamenta este trabalho, abordando a metodologia, o diário de leitura e seus desdobramentos, bem como as inter-relações entre leitura, leitor/a, subjetividade, identidades, escrita de si e a dinâmica entre o “eu” e o outro. A segunda seção foi dedicada à fundamentação teórica de *Fala baixo, senão eu grito*: uma breve síntese e a recepção crítica, explorando as especificidades literárias, dramáticas e temáticas, e o diário de leitura a ser analisado. Na terceira seção realizei a análise do diário, refletindo as figuras identitárias que emergiram da experiência de leitura. Na quarta seção abordei a construção da personagem que emerge do diário de leitura a partir de Brecht e Stanislavski. Ao final, apresentei as considerações que retomam as contribuições da pesquisa para os estudos literários, autoetnográficos e teatrais.

1. O PERCURSO AUTOETNOGRÁFICO

1.1 O LEITOR/A

[...] o leitor passou a ser o responsável pela constituição do sentido e atualização da obra, envolvendo na sua leitura os fatores sociais do seu momento histórico e sua própria visão de mundo. (Santos, 2016, p. 16)

A relação entre o leitor/a e o texto não é estática, porque ela desenvolveu-se significativamente ao longo dos anos na história da teoria literária, refletindo em mudanças na maneira como encaramos a leitura e a interpretação.

No início do século XX surgiram correntes críticas que, de modos distintos, começaram a deslocar o foco exclusivo da obra como entidade autônoma para a interação que esta estabelece com o leitor/a. Entre as primeiras, o Formalismo Russo, a partir da década de 1910, destacou-se ao formular conceitos como o estranhamento, que só se realiza plenamente na experiência perceptiva do leitor/a, evidenciando seu papel ativo na construção do efeito estético. Pouco depois, nas décadas de 1920 e 1930, o *New Criticism* desenvolveu uma leitura centrada na análise formal rigorosa do texto, enfatizando sua autonomia, mas reconhecendo que o sentido se concretiza na relação entre a estrutura verbal e a interpretação de um leitor/a competente. Essas abordagens prepararam o terreno para movimentos posteriores, como o Estruturalismo e, na sequência, o Pós-Estruturalismo, que ampliaram a concepção do texto como um campo aberto de significações, relativizando a centralidade da intenção autoral e fortalecendo a noção de pluralidade interpretativa. Nesse percurso, a Estética da Recepção, apresentada por Hans Robert Jauss¹ em 1967, consolidou o deslocamento ao afirmar que “o sentido do texto depende do horizonte de expectativas do leitor” (2002, p. 70), horizonte este em constante transformação. Ao contrário de considerar a obra como objeto estático, Jauss posiciona o leitor/a como co-criador/a de sentidos, engajado/a em um diálogo contínuo com o texto.

O enaltecimento da recepção criou uma nova vertente no estudo da literatura. O leitor/a não é apenas um receptor passivo, mas um agente que tece os sentidos de um texto ao criar uma conexão com suas experiências e com seu repertório, como afirma Barthes:

¹ Assim como Maria Cláudia Dal’Igna, Renata Scherer e Miriã Silva (2020), ao afirmarem que “adotamos, também, o uso do nome e do sobrenome de autores e de autoras quando estes/as são citados/as pela primeira vez no corpo do texto, para dar visibilidade a mulheres e a homens a quem nos referimos”, adotei o uso do nome e do sobrenome dos/as autores/as como estratégia de visibilização e de apresentação dessas vozes, sobretudo das mulheres, que constituem o grupo majoritariamente referenciado ao longo deste trabalho.

[...] um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino (Barthes, 2004, p. 64)

Quando me deparei com essa ideia, ela transformou minha própria relação com o texto, porque passei a enxergar a leitura como um ato de criação, e não apenas de decifração. Jauss e Barthes partem de perspectivas diferentes, mas que convergem ao enfatizar o papel ativo do leitor/a na construção do significado.

Nesse contexto, a subjetividade do leitor/a torna-se um elemento essencial. Annie Rouxel (2018, p. 22) destaca que “ler a partir de si” implica equilibrar a experiência pessoal com os sentidos emergentes do texto. Percebo o quanto isso é perceptível em minhas práticas acadêmicas: ao compartilhar leituras, noto como cada indivíduo traz interpretações diferentes, ampliando a compreensão coletiva da obra. Essa multiplicidade de leituras mostra que a literatura não existe isoladamente; ela se alimenta da diversidade de olhares.

Além disso, ao introduzir a ideia de mediação cultural, a Estética da Recepção também dialoga com as reflexões de Regina Zilberman (1989) sobre as condições sócio-históricas da leitura. Ela argumenta que a recepção coloca em evidência a dimensão histórica e social da leitura, mostrando como as obras adquirem novos significados em diferentes contextos. Essa perspectiva demonstra como o ato de leitura está intrinsecamente ligado às circunstâncias culturais de cada leitor/a:

Sob este aspecto, ela se apresenta como uma teoria em que a investigação muda de foco: do texto enquanto estrutura imutável, ele passa para o leitor, “o terceiro Estado”, conforme Jauss o designa, seguidamente marginalizado, porém não menos importante, já que é a condição da vitalidade da literatura enquanto instituição social. (Zilberman, 1989, p. 11)

E, assim, a leitura se transforma em um processo no qual diferentes horizontes de expectativa interagem para criar novos sentidos. Essa percepção é algo que consigo avaliar em releituras: alguns textos, que antes pareciam neutros, ganharam novos sentidos quando revisitados em outro contexto. Podemos perceber como a literatura e o leitor/a participam ativamente dessa transformação.

Nesse sentido, Antonio Candido amplia ainda mais a discussão ao conceber a literatura como um direito universal e essencial para a formação do coletivo. Para ele,

A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas. Por isso é indispensável tanto a literatura sancionada quanto a literatura proscrita; a que os poderes sugerem e a que nasce dos movimentos de negação do estado de coisas predominantes. (Candido, 2004, p. 177-178)

Compactuando da mesma visão dele, acredito que ler é uma das formas mais poderosas de entrar em contato com experiências diversas, de recriar-se e criar novas possibilidades. A literatura não apenas informa, mas transforma.

Ao refletir sobre essas abordagens, fica claro que a relação entre leitor/a e texto ultrapassa a interpretação de significados. Cada leitura é mediada por contextos históricos, culturais, sociais e subjetivos, tornando a experiência literária múltipla para quem lê. Essa complexidade abriu caminho para novas metodologias, como a autoetnografia, que reconhece o papel do “eu” na construção de sentidos e em suas análises.

É nesse ponto que o pensamento de Louise Rosenblatt se mostra essencial para ampliar minha compreensão sobre o ato de ler. A autora propõe a teoria transacional da leitura, segundo a qual a leitura é um evento que ocorre na interação entre texto e leitor/a, um processo dinâmico, em que o leitor/a não apenas interpreta, mas também co-produz o poema (ou o texto) por meio de sua experiência. Ela afirma que “[...] o leitor traz para a obra traços de personalidade, memórias de eventos passados, necessidades e preocupações presentes, um estado de espírito particular do momento e uma condição física específica.” (Rosenblatt, 1938, p. 37, tradução minha)², o que me faz compreender que ler é sempre um ato situado, emocional, afetivo, subjetivo, e que nenhum texto existe sem um corpo que o leia.

Essa interação, para Rosenblatt, não é passiva nem mecânica. Ela utiliza o termo “transação” no sentido de um encontro transformador, em que tanto o texto quanto o leitor/a se alteram mutuamente. Não se trata de buscar um sentido “correto”, mas de acolher os múltiplos sentidos que emergem a partir da experiência concreta de quem lê. A leitura, então, deixa de ser decodificação para se tornar um ato de presença, de posicionamento, de resposta. Nessa perspectiva, o leitor/a responde ao texto com suas

² “The reader brings to the work personality traits memories of past events, present needs and preoccupations, a particular mood of the moment, and a particular physical condition.”

emoções, sua memória e suas ausências, e essa resposta é constitutiva da própria existência do texto enquanto experiência estética.

É proposta, assim, uma leitura que é sempre situada, em que o leitor/a não apenas compreende um conteúdo, mas vive um encontro. Rosenblatt defende que a literatura desempenha um papel fundamental na formação do sujeito, justamente por ativar esse campo de sensações, valores e conflitos que estruturam a experiência humana. Ao enfatizar a importância da literatura na educação, ela propõe que “[...] nosso objetivo é desenvolver no aluno as capacidades necessárias para uma rica realização por meio da literatura.” (1938, p. 38, tradução minha)³ e que ler é também uma forma de explorar o mundo e a si mesmo, um exercício de imaginação e de construção de sentido. Isso significa que o leitor/a não é um reproduzidor de significados prévios, mas um co-produtor que inscreve sua história, sua sensibilidade e sua visão de mundo no processo de leitura.

É interessante notar que, para a teórica, essa experiência estética não está dissociada de uma responsabilidade ética e social. Quando um leitor/a se engaja com a literatura, ele entra em contato com modos de ver e de sentir que podem expandir sua consciência do outro, e de si mesmo como outro. Ler, portanto, é também um gesto de escuta, de deslocamento, de abertura. Esse deslocamento é o que permite que a leitura se torne, nas palavras da autora, uma forma de tornar “[...] vivos e compreensíveis para nós os inúmeros modos pelos quais os seres humanos enfrentam as infinitas possibilidades que a vida oferece” (Rosenblatt, 1938, p. 6, tradução minha)⁴. Ao reconhecer o texto como lugar de encontro entre alteridades, ela reforça a ideia de que o sentido literário emerge na tensão entre singularidade e relação, entre presença e possibilidade, entre o vivido e o imaginado.

Essa ideia de que o texto se realiza na intersecção com o leitor/a encontra ressonância na teoria de Stanley Fish, especialmente quando ele argumenta que não há sentido fora das comunidades interpretativas. Para o autor, o significado de um texto literário não é fixo nem universal, mas é produzido no ato da leitura por sujeitos situados em determinados contextos socioculturais, históricos e institucionais. Essas comunidades compartilham modos de ler, expectativas, convenções e repertórios que orientam as interpretações possíveis, ainda que essas mesmas práticas possam ser tensionadas ou

³ “Our aim is to develop in the student the capacities necessary for a rich fulfilment through literature.”

⁴ “[...] alive and comprehensible to us the myriad ways in which human beings meet the infinite possibilities that life offers.”

subvertidas pelos próprios leitores. O autor desloca, assim, o foco do texto para a prática da leitura, afirmando que

[...] era necessário remover a principal objeção a falar sobre a experiência do leitor, a saber, que há (pelo menos potencialmente) tantas experiências quanto leitores e que, portanto, a decisão de focar no leitor equivale a desistir da possibilidade de dizer qualquer coisa que seja de interesse geral. (Fish, 1980, p. 5-6, tradução minha)⁵

Nesse movimento, o leitor/a deixa de ser apenas um destinatário e passa a ocupar o centro do processo de significação, é nele que o literário se realiza.

Esse deslocamento epistemológico proposto por Fish é crucial para pensar o leitor/a como um produtor de conhecimento. Ao reconhecer que toda leitura é situada em uma rede de discursos e práticas culturais, compreendo que meu corpo leitor carrega também um modo de saber, esse que não é um desvio da interpretação, mas parte constitutiva do que pode ser lido e significado. Meus afetos, memórias e posições políticas informam minhas respostas ao texto e tornam a leitura uma performance: algo que se dá no tempo, no espaço e nas condições materiais da experiência que, nesse caso, é registrado no diário de leitura. A performance aqui será entendida como ação ou apresentação realizada diante de um público, em que o corpo, a voz e/ou outros meios expressivos são usados de maneira intencional para comunicar, provocar ou transformar algo. O ato de ler torna-se, então, um acontecimento interpretativo, singular e irrepitível, em que me comprometo com aquilo que leio. E é nesse compromisso, situado, sensível e sempre em trânsito, que a literatura se torna uma forma de conhecimento.

Fish afirma que “[...] são as comunidades interpretativas, e não o texto ou o leitor, que produzem significados e são responsáveis pelo surgimento de características formais” (Fish, 1980, p. 14), sublinhando que a leitura é uma ação performativa, um acontecimento que realiza o sentido em vez de apenas revelá-lo. Para ele, o significado não está no texto como uma essência prévia, tampouco se reduz à subjetividade individual do leitor/a. Ao contrário,

[...] os significados não serão nem subjetivos nem objetivos [...]: eles não serão objetivos porque sempre terão sido o produto de um ponto de vista, em vez de terem sido simplesmente “lidos”; e eles não serão subjetivos porque esse ponto

⁵ “[...] it was necessary to remove the chief objection to talking about the experience of the reader, to wit, that there are (at least potentially) as many experiences as there are readers, and that therefore the decision to focus on the reader is tantamount to giving up the possibility of saying anything that would be of general interest.”

de vista será sempre social ou institucional. (Fish, 1980, p. 335, tradução minha)⁶

Esse entendimento da leitura como prática situada também pode ser aprofundado a partir da leitura de Roberto Bezerra da Silva, quando retoma Fish para pensar o deslocamento de perspectivas interpretativas. Ao lembrar que, para Fish, as interpretações se transformam no confronto com outras interpretações, Silva observa que “a mudança ocorre quando uma perspectiva desloca a outra, ao trazer consigo elementos que até então não teria sido possível considerar” (Silva, 2011, p. 60). Esse deslocamento se dá no plano conceitual e incide diretamente sobre o sujeito que lê: interpretar passa a ser um processo no qual sentidos e subjetividade se constroem simultaneamente. Nesse movimento, a leitura passa a se afirmar como um trabalho contínuo de construção, atravessado por deslocamentos, tensões e reconfigurações do próprio lugar de leitura. Como aponta o autor, “o processo de interpretação de textos funde-se com o processo de construção da subjetividade”, revelando a leitura como um trabalho fluido, realizado “sob constante suspeita, em face do deslocamento contínuo dos sentidos” (Silva, 2011, p. 59). A leitura, assim, é sempre situada: ela se dá dentro de molduras históricas, culturais e institucionais que informam tanto o que se lê quanto como se lê.

É possível articular a noção de comunidades interpretativas de Fish com as proposições de Jonathan Culler, especialmente quando introduzimos a perspectiva de gênero como um desses enquadramentos institucionais que moldam a leitura. Se, para Fish, o sentido emerge de um ponto de vista socialmente construído, no campo literário tradicional esse ponto de vista foi, majoritariamente, masculino, determinando não apenas os modos de produção e circulação da obra, mas também o “leitor modelo”⁷ implícito.

Nesse cenário, a leitura feminina se vê tensionada por uma contradição constitutiva: “[...] cooptada para participar de uma experiência da qual é explicitamente excluída; pede-se que ela se identifique com um ser que se define em oposição a ela; exige-se que ela se identifique contra ela mesma” (Culler, 1997, p. 63). O que está em jogo, aqui, é que a comunidade interpretativa dominante regula as formas de significar e

⁶ “[...] these meanings will be neither subjective nor objective [...]: they will not be objective because they will always have been the product of a point of view rather than having been simply “read off”; and they will not be subjective because that point of view will always be social or institutional.”

⁷ Conceito formulado por Umberto Eco, é uma figura teórica construída pelo próprio texto, não uma pessoa real. Ele representa o tipo de leitor idealizado pelo autor, alguém capaz de compreender, interpretar e preencher as lacunas da obra conforme as estratégias narrativas propostas. O leitor modelo “colabora” com o autor, aceitando o pacto ficcional e mobilizando conhecimentos prévios, competências linguísticas e culturais necessárias para decodificar plenamente o sentido.

também determina quais experiências e perspectivas são legitimadas como parâmetro de leitura.

Assim, a proposta de Culler de “ler como mulher”, isto é, evitar ler como um homem, identificar as defesas específicas e distorções das leituras masculinas e providenciar reparações (1997, p. 66), se apresenta como um gesto de deslocamento institucional. Trata-se de intervir nas próprias regras de produção de sentido, evidenciando que a posição de leitura não é neutra, mas atravessada por relações de poder e exclusão histórica.

Ao sugerir que se suponha “[...] que o leitor instruído de uma obra literária seja uma mulher” (Culler, 1997, p. 52), desloca-se o centro de gravidade das comunidades interpretativas hegemônicas para permitir que outras matrizes de inteligibilidade se inscrevam no horizonte de expectativas. A leitura, portanto, deixa de ser a confirmação de um repertório pré-estabelecido e passa a constituir um campo de disputa, no qual o gênero não é um detalhe circunstancial, mas um vetor fundamental na construção dos significados possíveis.

Conforme aponta o autor, a leitura da mulher “não significa repetir uma identidade ou uma experiência que é dada, mas assumir um papel que ela constrói como referência à sua identidade como mulher, que é também uma construção” (Culler, 1997, p. 77). Esse ponto é decisivo para compreender que, ao atuar em comunidades interpretativas marcadas pelo patriarcado, a leitora negocia sentidos impostos e inventa modos de ler que são, ao mesmo tempo, afirmações e reinvenções de sua própria posição no mundo. Tal invenção não ocorre de maneira linear ou previsível; ela se constrói em deslocamentos, retomadas e rupturas, atravessando tempos e memórias de forma não homogênea.

O gesto de ler, como o de ver, não se dá em linha reta nem sob um tempo homogêneo. Didi-Huberman rompe com a linearidade cronológica e histórica ao afirmar que “a concordância dos tempos – quase – não existe” (Didi-Huberman, 2015, p. 21). Ao mesmo tempo, ele critica abordagens que reduzem a experiência estética a um conjunto de estruturas cognitivas ou culturais fixas, como aquelas que operam com o conceito de “ferramenta mental”, frequentemente usado pela história social da arte: “abusa frequentemente da noção estática – semiótica e temporalmente rígida – de ‘ferramenta mental’, aquilo que Baxandall [...] chamou de ‘equipamento’ cultural ou cognitivo.” (Didi-Huberman, 2015, p. 23). Esse abuso ignora justamente a descontinuidade e a potência anacrônica da experiência sensível e da memória que a leitura convoca.

Ler, assim como lembrar, ativa camadas de tempo que se entrelaçam no presente. “Esse tempo, que não é exatamente o passado, tem um nome: é a memória”, escreve Didi-Huberman, acrescentando que é ela quem “decanta o passado de sua exatidão” e que “assegura suas transmissões, devotando-o a uma impureza essencial” (Didi-Huberman, 2015, p. 41). A leitura é, portanto, esse gesto impuro e criador que não recupera um passado, mas o reconfigura em cada ato interpretativo. Como o autor sustenta, “a memória é psíquica em seu processo, anacrônica em seu efeito de montagem [...]. Não podemos aceitar a dimensão rememorativa da história sem aceitar, pela mesma ocasião, sua ancoragem no inconsciente e sua dimensão anacrônica” (Didi-Huberman, 2015, p. 41).

Essa dimensão anacrônica pode ser pensada também como uma ruptura visual, ou melhor, uma emergência de sentido que desorganiza o fluxo habitual da compreensão: “o paradoxo visual é o da aparição: um sintoma aparece, um sintoma sobrevém – e, a esse título, ele interrompe o curso normal das coisas.” (Didi-Huberman, 2015, p. 44). O que se revela ao leitor/a, portanto, não é um conteúdo transparente ou disponível de antemão, mas um sintoma, uma interrupção que exige elaboração. A leitura, tal como a imagem, é um choque entre tempos: “a imagem é, primeiramente, um cristal de tempo, a forma, construída e flamejante, ao mesmo tempo, de um choque fulgurante em que o “Outrora”, escreve Benjamin, “encontra, num relâmpago, o Agora, para formar uma constelação”.” (Didi-Huberman, 2015, p. 274). E o texto literário, como esse cristal de temporalidades em fricção, só se acende no contato com o olhar do leitor/a.

Atravessar um texto literário é, antes de tudo, atravessar-se. A leitura, longe de ser um exercício passivo de recepção, se revela como prática ativa de composição de sentidos, temporalidades e afetos. Do platonismo que excluía o leitor/a da cena criadora à concepção aristotélica da mimesis como potência de ação, a tradição ocidental revelou-se, em muitos momentos, marcada por uma desconfiança quanto à sensibilidade do intérprete. No entanto, os percursos críticos que se seguiram, e com os quais dialogo neste capítulo, foram capazes de devolver à figura do leitor/a uma centralidade irreversível.

Convergindo todos os olhares dos teóricos, é possível afirmar que o leitor/a contemporâneo não é um sujeito que age sobre o texto e é por ele agido; alguém que elabora sentidos em comunidade, no entrelugar da memória e do desejo. O texto literário não é um artefato fechado, mas uma travessia aberta por vozes, tempos e experiências. É nesse espaço, entre o escrito e o lido, entre o eu e o outro, que o sentido literário se realiza.

1.2 CAMINHO METODOLÓGICO

[...] as autoetnografias possibilitam a expressão de vozes em aliança como estratégia de resistência, tendo como combustível a exposição das vulnerabilidades como maneira de chamar atenção a outras vulnerabilidades silenciadas como formas de preservar vidas, existências e corpos que valem ser vividos. (Manzoni-de-Almeida, 2021, p. 8)

A autoetnografia é, de um ponto de vista, um convite a visitar a fronteira entre o pessoal e o coletivo, entre o individual e o cultural. Mais do que uma metodologia, ela é um movimento que busca transformar a experiência subjetiva em ferramenta analítica e política. Trabalhar com a autoetnografia exige mais do que narrar uma história ou memória, porque é necessário analisá-las criticamente e conectá-las a contextos mais amplos. Esse processo, além de desafiador, revela o poder transformador da autoetnografia para iluminar dinâmicas de poder, identidades e histórias coletivas.

Além disso, a autoetnografia requer atenção ao caráter situado do conhecimento produzido. Ao mesmo tempo em que se mobiliza o “eu” como fonte de dados, é fundamental reconhecer que esse “eu” não existe isolado: ele está atravessado por contextos históricos, culturais e sociais que moldam percepções, interpretações e significados. Essa consciência situacional aproxima a autoetnografia de abordagens que destacam que a produção de sentido ocorre sempre em um ponto de vista socialmente condicionado. Ler, escrever ou refletir sobre si mesmo implica, portanto, situar a própria experiência dentro de comunidades interpretativas e estruturas culturais que orientam e, em certa medida, regulam a interpretação.

Entre os fundamentos da autoetnografia, a narrativa ocupa um papel central. Na literatura, a narrativa de uma obra constitui o arcabouço estruturado que orienta o leitor/a em sua experiência, enquanto a narrativa individual desse leitor/a permite uma interpretação singular dos acontecimentos e personagens. O diário de leitura, nesse contexto, registra impressões e reflexões pessoais sobre o texto, mas não se limita ao registro, visto que, quando mobilizado como prática autoetnográfica, ele se transforma em instrumento de análise crítica. A autoetnografia não se resume à exposição da vivência individual, tampouco se confunde com a autobiografia; ela articula a experiência subjetiva com os contextos sociais e culturais que a atravessam, buscando compreender como esses atravessamentos produzem sentidos. Ela é uma abordagem que valoriza o conjunto, o entrelaçamento entre o vivido, o textual e o social, como campo legítimo de investigação.

Diana Irene Klinger afirma que “[...] o “eu” não é apenas um assunto sobre o qual escrever, pelo contrário, a *escrita de si* contribui especificamente para a *formação de si*.” (2006, p. 27). Essa noção continua a ressoar, porque ao organizar os fragmentos do que já foi vivido em forma de narrativa, é possível dar uma nova significação a eventos passados e vinculá-los a questões que vão além do individual. Narrar não é apenas recordar, é também reinterpretar, ressignificar e, muitas vezes, confrontar.

Nesse sentido, o diário de leitura funciona como um microcosmo do processo autoetnográfico. Ao registrar respostas afetivas e intelectuais a um texto, o pesquisador/a aprende a observar suas próprias leituras e padrões de interpretação, refletindo sobre como sua experiência pessoal se conecta a estruturas culturais mais amplas. A escrita do diário transforma a leitura em uma prática reflexiva, permitindo que o “eu” da leitura seja investigado, problematizado e situado historicamente.

Esse caráter interpretativo da narrativa ganha mais força quando conectado também à autobiografia, que não se limita a prática de autoexpressão, mas envolve uma construção identitária. Como Philippe Lejeune (2014, p. 74-79) sugere, a autobiografia implica um pacto entre autor e leitor/a, em que o autor se posiciona simultaneamente como narrador, protagonista e analista de sua própria história. Seu foco recai sobre a construção do “eu” e suas memórias, em uma prática de escrita de si que envolve a articulação entre identidade, tempo e subjetividade. Porém, ainda que a autobiografia se caracterize por uma narrativa retrospectiva e relativamente totalizante da vida de alguém, o diário de leitura opera de outra forma. Sua estrutura fragmentária não busca abarcar uma trajetória completa, mas registrar movimentos parciais da subjetividade em relação à leitura. Assim, embora compartilhem o gesto da escrita de si, os dois gêneros se distinguem quanto à extensão, à temporalidade e à forma de construção do “eu”. A construção desse “eu” no diário de leitura nunca é neutra; ela é mediada pelas vivências do presente, pela memória e pelos contextos socioculturais que moldam a experiência individual.

Ao aproximar autobiografia e etnografia, a autoetnografia emerge como uma prática que transforma a experiência individual em lente para observar fenômenos sociais. Assim como a etnografia valoriza a interpretação sensível e narrativa das culturas, a autoetnografia permite que o pesquisador/a se posicione tanto como participante quanto como observador, articulando experiências pessoais com as dinâmicas sociais e culturais ao redor. O registro detalhado de vivências, reflexões e leituras torna-se, portanto, uma

ferramenta que conecta subjetividade e análise crítica, ampliando a compreensão sobre a relação entre indivíduo e coletividade.

Importa esclarecer que a autoetnografia se apropria da autobiografia não como fim em si mesma, mas como um ponto de partida para estabelecer conexões entre a experiência individual e os marcos coletivos, históricos e culturais. Diferentemente da autobiografia, a autoetnografia nasce na academia, emergindo como uma metodologia que articula a experiência pessoal com análises socioculturais e políticas. Silvia Marcela Bénard Calva, em *Autoetnografia: una metodología cualitativa* (2019), aprofunda a perspectiva ao argumentar que a autoetnografia transcende o campo pessoal. Ao escrever sobre o “eu”, o pesquisador/a alcança as ideias de poder, história e cultura que atravessam sua experiência. Porque para Calva, a autoetnografia compreende “[...] a investigação, não só como uma prática, um exercício ou uma tarefa, mas também como um estilo de vida cheio de significados.” (2019, p. 84). Essa ideia revela o potencial da autoetnografia, que utiliza a experiência individual como lente para interpretar fenômenos coletivos.

Outrossim, a origem da autoetnografia está conectada diretamente à etnografia, prática essa consolidada nas ciências sociais como uma metodologia de investigação cultural. Desde os trabalhos de Clifford Geertz (1989, p. 4-14) sobre descrição, a etnografia passou a ser vista não apenas como um método de coleta de dados, mas como uma abordagem interpretativa que busca revelar os significados das práticas humanas. Essa metodologia etnográfica continua sendo uma forma de revelar as riquezas culturais que nos cercam, desafiando nossas percepções e desconstruindo preconceitos. Porém, quando combinamos o rigor da pesquisa etnográfica com a expressão sensível da escrita, conseguimos alcançar a etnografia literária, que enfatiza a dimensão narrativa, criativa e subjetiva do relato, valorizando a construção estética do discurso etnográfico. Essa abordagem permite que o pesquisador/a integre elementos literários, como a voz pessoal, a construção ficcional e o uso poético da linguagem, para revelar as complexidades da experiência cultural, ampliando a compreensão sobre a relação entre sujeito, cultura e texto. Essa abordagem consegue, em diferentes níveis, traduzir a complexidade das dinâmicas e interações sociais, conectando o leitor a narrativas que o levam a vivenciar outras realidades. Ainda assim, como bem coloca Klinger:

[...] penso que o que vemos atualmente não é um retorno, mas o desaparecimento da fantasia primitivista e a redefinição da ideia de ‘outro’. Essa redefinição ocorre, sobretudo, por duas razões: a primeira é que aqueles socialmente excluídos (como pobres, presos e indígenas) começaram a falar –

e até mesmo escrever – por si próprios. A segunda é que o outro já não é mais o outro radical e puro [...]. (Klinger, 2006, p. 76)

A partir dessa base, a autoetnografia emergiu como uma evolução metodológica, incorporando a perspectiva do “eu” do pesquisador/a para construir narrativas que conectam o pessoal ao cultural.

Carolyn Ellis e Arthur Bochner (2000, p. 739) desempenharam um papel crucial na consolidação da autoetnografia como metodologia científica. Eles argumentam que a autoetnografia oferece um espaço para explorar a subjetividade do pesquisador/a como uma ferramenta de análise, permitindo conexões entre as experiências individuais e os sistemas sociais que as moldam. Holt (2003, p. 19) descreve a autoetnografia como uma metodologia teórico-reflexiva que fundamenta a análise cultural na experiência vivida, destacando a importância de descrever e interpretar sensações e situações observadas durante a investigação. Essa abordagem permite conectar o “eu” (*auto*) ao “nós” (*etno*), ampliando a compreensão do coletivo.

Por sua vez, Forber-Pratt (2015) trouxe à tona as dificuldades enfrentadas por pesquisadores que utilizam a autoetnografia em espaços acadêmicos tradicionais. Sua pesquisa reflete o sentimento de deslocamento ao adotar uma metodologia não convencional, evidenciando as barreiras institucionais e emocionais impostas aos autoetnógrafos. A autora relatou os desafios de validar sua abordagem em meio ao ceticismo de seus pares, enquanto analisava criticamente sua própria experiência em um esforço para legitimar sua prática como um ato de resistência e emancipação.

Ao mesmo tempo, críticas à autoetnografia também surgiram, como as de Delamont (2007), que, em seu artigo “*Arguments against auto-ethnography*”, questiona sua validade ao apontar a dificuldade de sustentar generalizações universais sobre fenômenos sociais com base em experiências subjetivas. Embora tais críticas evidenciem a importância de refletir sobre os limites da abordagem, é preciso destacar que elas não encerram a discussão metodológica. Pelo contrário, reconhecem a necessidade de situar cuidadosamente os “eus” do pesquisador/a em relação aos contextos sociais e culturais, sem pretender universalizar sua experiência. Essa crítica reforça o caráter situado e interpretativo da autoetnografia, evidenciando que seu valor reside justamente na análise reflexiva das experiências individuais como instrumentos de compreensão para fenômenos coletivos. Tal postura será reiterada e evidenciada ao longo de toda a dissertação, em que o entrelaçamento entre narrativa, leitura literária, diário de leitura e

análise crítica demonstra como a experiência subjetiva pode iluminar dimensões culturais e sociais, sem perder o rigor metodológico.

Se pensarmos além desse escopo, no Brasil, a autoetnografia começou a ganhar espaço principalmente a partir das últimas duas décadas. Um levantamento do banco de dissertações e teses da CAPES, desde 2002 a 2024, revela um crescimento significativo no uso da metodologia, especialmente em áreas de conhecimento como: Letras, Artes, Educação, Música, Sociais e Humanidades em geral. Essas pesquisas frequentemente utilizam a autoetnografia para examinar questões identitárias, conectando o singular ao coletivo.

Tabela 1 – Teses e dissertações autoetnográficas⁸

	Letras	Artes	Educação	Música	Sociais e Humanidades
2002 – 2004	1	1			
2009 – 2012	1	3	3	1	7
2014 – 2019	32	20	15	13	31
2020 – 2024	88	68	85	37	93

Os dados sistematizados evidenciam um processo de progressão da autoetnografia no cenário acadêmico brasileiro, sobretudo a partir da segunda década dos anos 2000. Embora a metodologia tenha sido desenvolvida nos Estados Unidos nas décadas finais do século XX, seu desenvolvimento no Brasil se dá de modo mais recente.

O crescimento visível do número de dissertações e teses que empregam a autoetnografia a partir de 2014 indica uma inflexão metodológica importante, em que a produção acadêmica autoetnográfica começa a ser mais amplamente reconhecida. Entretanto, a distribuição desigual entre as áreas do conhecimento ainda revela o alcance limitado dessa abordagem em determinados campos. Se, por um lado, áreas como Educação, Artes, Música e os Estudos Sociais e Humanidades acolheram com maior

⁸ Informações captadas por mim no Catálogo de Teses e Dissertações CAPES. Disponível em: <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/>.

fluidez essa virada metodológica, como sugere o expressivo número de trabalhos identificados entre 2020 e 2024, por outro, a área de Letras, e mais especificamente o campo da literatura, permanece em posição tímida frente a esse movimento.

Embora a categoria geral de “Letras” registre 88 trabalhos entre 2020 e 2024, o recorte mais específico sobre a subárea de literatura aponta apenas 30 produções no total de 2002 a 2024, o que reforça a percepção de que a autoetnografia ainda é uma metodologia pouco explorada nesse campo. Esse dado torna-se ainda mais significativo quando observado em contraste com a área da Linguística, na qual o número de defesas é consideravelmente maior, o que ajuda a explicar, ao menos em parte, a assimetria entre as duas subáreas no que se refere à incorporação da autoetnografia. Isso é refletido também no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) o qual integro na UFS⁹, o qual obtém, até o presente momento – dezembro de 2025 –, somente uma dissertação que trabalha com a autoetnografia e a literatura, escrita por Eline Marques dos Santos, que é uma das referências teóricas mais importantes para a minha formação diante da metodologia. Vale mencionar, no entanto, que há pesquisas em andamento no programa que tensionam esse quadro: a minha, a de Maria Laís Carvalho Oliveira e a de Rosivânia dos Santos encontram-se em estágios bastante adiantados, o que aponta para um movimento recente, ainda incipiente, mas relevante, de ampliação desse debate no campo da literatura.

Essa escassez deve ser compreendida para além de um dado estatístico, como um sintoma das tensões que persistem entre a tradição hermenêutica-literária e a abertura a formas de escrita que rompem com os códigos enrijecidos e conservadores. Logo vemos que é um espaço metodológico ainda em constituição, cujas possibilidades críticas e epistemológicas vêm sendo lentamente exploradas por pesquisadoras e pesquisadores que, como esta investigação, tensionam os limites entre crítica literária, escrita de si e experiência da leitura.

Paralelamente, a etnografia traz uma dimensão que amplia ainda mais o escopo da autoetnografia. Contudo, como observa Clifford Geertz (1989, p. 12-15), seu papel vai além da simples coleta de dados; ela é uma prática interpretativa que busca revelar os significados subjacentes às ações e narrativas humanas. Na autoetnografia, essa perspectiva interpretativa é mais aprofundada, pois o pesquisador/a ocupa os papéis de narrador/objeto e de sujeito de análise, mergulhando nos contextos que estuda e

⁹ Informações captadas por mim no Repositório Institucional da Universidade Federal de Sergipe. Disponível em: <https://ri.ufs.br/>.

analisando a si como parte integrante dessas dinâmicas. No entanto, é fundamental reconhecer que essa sobreposição não implica em coincidência plena entre sujeito e objeto. A escrita autoetnográfica é atravessada por uma defasagem temporal e reflexiva. O sujeito que narra já não é exatamente o mesmo que viveu a experiência, nem mesmo aquele que a analisa. Essa distância entre o vivido e o narrado permite que o pesquisador/a se observe como outro, instaurando um espaço crítico no qual a memória, o tempo e a linguagem reconfiguram a experiência e a tornam passível de análise.

Essa interseção entre narrativa, autobiografia e etnografia é o que torna a autoetnografia uma metodologia múltipla, porque ela não é apenas um relato sobre o eu, mas um meio de construir conhecimento, que reconhece as complexidades da identidade e da cultura. Essa ideia me faz refletir sobre como a vivência individual, por mais singular que seja, está sempre enredada em histórias maiores, estruturada por enredos culturais e históricos que precisam ser desvelados.

No contexto brasileiro, a reflexão sobre a autoetnografia se desenvolveu de maneira significativa a partir dos estudos de Daniela Versiani (2005). A autora destaca que afinidades entre os campos da literatura e da antropologia estão parcialmente vinculadas a pressupostos comuns às Humanidades, sobretudo um substrato teórico-filosófico formado por perspectivas como desconstrutivismo, pós-estruturalismo e pós-modernismo, que desde a década de 1970 influenciam questionamentos em estudos literários e culturais (Versiani, 2005, p. 94).

Versiani (2005, p. 99) observa que o termo autoetnografia não é recente, sendo utilizado há pelo menos duas décadas tanto no campo literário quanto na antropologia. Ela evidencia como, à medida que a subjetividade do antropólogo passou a ser reconhecida em sua relação com a construção do texto etnográfico, também no campo literário surgiram abordagens que consideram o autor e sua localização como dados relevantes para compreender as produções culturais.

A autora propõe que a autoetnografia seja compreendida como uma “zona de contato”, que articula o gênero autobiográfico e o etnográfico, e atua como “zona de contato entre testemunhos e narrativas de *selves* com diferentes posições sociais, zona de contato entre o coletivo e o individual, entre o antropólogo e os etnografados, e entre a dupla posição do antropólogo como *insider/outsider*.” (Versiani, 2005, p. 114). Essa concepção permite superar dicotomias tradicionais, aproximando-se das discussões sobre a multiplicidade do sujeito e a intersecção entre experiência pessoal e contextos sociais.

Além disso, Versiani, ao analisar sobre o poder que é exercido nos relatos autobiográficos dos detentos dentro de um sistema prisional, reforça a importância de considerar processos discursivos alternativos às construções estereotipadas de identidades, ao propor que

[...] um caminho interessante para se construir um modelo mais complexo e dinâmico de análise fosse destacar os processos discursivos *alternativos* às construções estereotipadas das identidades dos prisioneiros – sejam elas aquelas construídas pelo *staff*, reiteradas pelos detentos ou aquelas construídas pelas tatuagens e linguagem corporais, detendo-se sobre a dinâmica discursiva de situações interacionais com interlocutores de fora da prisão. (Versiani, 2005, p. 139)

Essa abordagem reforça a visão da autoetnografia como método que possibilita uma análise crítica e relacional, valorizando vozes e reconhecendo a subjetividade do pesquisador/a como parte integrante da produção de conhecimento.

Eline Marques dos Santos (2016, p. 23-24), em sua leitura autoetnográfica do romance *Nove Noites* (2002), reflete sobre como a subjetividade do pesquisador/a é parte indissociável da análise, assumindo-a como elemento estruturante da construção do objeto. Para a autora, a autoetnografia não elimina a subjetividade; pelo contrário, a integra de forma crítica, reconhecendo que o olhar do pesquisador/a é inevitavelmente moldado por suas próprias experiências, identidades e posições no mundo. Desde a introdução, Santos (2016, p. 9) aponta que grande parte das pesquisas sobre leitura literária reconhece a importância do leitor/a na interpretação, mas ainda se mantém restrita a dicotomias como texto-leitor/a ou autor-leitor/a, negligenciando o processo interpretativo em si. Sua proposta metodológica é superar essas dualidades, articulando pesquisador/a e leitor/a como partes essenciais da pesquisa e da construção do objeto.

Para Santos (2016, p. 10), a autoetnografia assume que não existe neutralidade possível e recusa a ideia de afastamento analítico total. Ela destaca que a leitura é um ato de construção no qual o leitor/a preenche os pontos de indeterminação a partir de seu repertório pessoal e literário, suas expectativas e suas experiências socioculturais, reconhecendo, contudo, que essa liberdade interpretativa é sempre condicionada pelas aberturas e limites estabelecidos pelo texto (2016, p. 18-19).

Nesse sentido, ela aproxima-se das contribuições da hermenêutica fenomenológica e da estética da recepção, que deslocaram a centralidade da obra como monumento intocável para o diálogo entre texto e leitor/a (Santos, 2016, p. 15), mas

avança ao propor que a autoetnografia seja empregada como ferramenta capaz de registrar e analisar os modos como a leitura afeta e é afetada pelo/a pesquisador/a.

Sua investigação enfatiza que a compreensão da leitura literária como objeto implica reconhecer sua complexidade e subjetividade. A autoetnografia, ao registrar convicções, expectativas, sentimentos e deslocamentos vividos durante a leitura, permite analisar a constituição do sujeito leitor/a como prática social, cultural e afetiva (Santos, 2016, p. 24). Para além de apreender o sentido produzido, Santos busca construir uma epistemologia conciliadora, que supere essencialismos e generalizações, valorizando a constituição das subjetividades e identidades em jogo (2016, p. 26-30). Isso se traduz, em sua pesquisa, na elaboração de um diário de leitura no qual associações, pensamentos, sensações e dúvidas foram anotados sistematicamente, não como roteiro fixo, mas como eixo que orienta a atenção às experiências mais relevantes (2016, p. 63).

A análise que ela realiza de *Nove Noites* privilegia a multiplicidade interpretativa da obra, marcada pela ausência de uma versão conclusiva dos fatos narrados. Tal “inconclusão” (Santos, 2016, p. 65) amplia o espaço de atuação imaginativa do leitor/a, favorecendo inferências, intertextualidade e maior profundidade na interação com o texto. A autora ressalta que o processo interpretativo, na perspectiva autoetnográfica, é inseparável da construção da subjetividade do pesquisador/a e se realiza em movimento constante de revelar e ocultar sentidos (2016, p. 32), permitindo deslocamentos de significado que dependem tanto do texto quanto das camadas extraliterárias que cada leitor/a mobiliza (2016, p. 43).

Por fim, ao refletir sobre como a leitura pode redimensionar aspectos da vida do leitor/a, Santos (2016, p. 51) reafirma a leitura autoetnográfica como prática transformadora, como um ato de implicação existencial e epistemológica.

As formulações de Eline Marques dos Santos (2016), desenvolvidas no âmbito da Universidade Federal de Sergipe (UFS), não apenas fundamentam discussões posteriores no campo da leitura autoetnográfica, como também circulam e são retomadas por pesquisas mais recentes. A tese de Manzoni-de-Almeida (2021), por exemplo, dialoga de modo recorrente com as reflexões propostas por Santos, incorporando-as como referência teórica em diferentes momentos de sua argumentação.

Aplicações práticas dessa metodologia mostram como ela pode ser utilizada para conectar experiências pessoais a questões mais diversas. Em sua análise autoetnográfica, Manzoni-de-Almeida (2021, p. 154) usa sua experiência subjetiva para iluminar as dimensões políticas da obra de Bertold Brecht, mostrando como a narrativa pessoal pode

atuar como ferramenta de resistência e crítica social. Essa abordagem destaca o potencial da autoetnografia para conectar o singular ao universal, o subjetivo ao coletivo. Como ele evidencia,

As narrativas, como ferramentas metodológicas de estudo, ganham força a partir da década de 80, em especial na área de antropologia, com a perspectiva do ‘giro narrativo’ das autoetnografias, quando a subjetividade do pesquisador ou da pesquisadora passa a ser o objeto de estudo, em detrimento de uma análise etnográfica estritamente estruturalista e colonialista. (Manzoni-de-Almeida, 2021, p. 13)

Nesse sentido, a autoetnografia relata experiências individuais, como também posiciona as análises críticas que dialogam com questões sociais, culturais e políticas. O autor recorre à metáfora da cebola para explicar esse processo: “[...] o processo de pesquisa autoetnográfica pode ser tomado como uma cebola que está composta em camadas: cada análise escrita é uma camada da subjetividade do pesquisador que vai sendo revelada.” (Manzoni-de-Almeida, 2021, p. 15), mostrando como o método permite desvelar gradualmente complexidades da experiência pessoal inseridas em diversos contextos.

A pesquisa também dialoga com perspectivas pedagógicas e políticas, inspirando-se em Paulo Freire ao lembrar que “[...] a leitura do mundo precede a leitura das palavras.” (Manzoni-de-Almeida, 2021, p. 24), enfatizando que o sujeito deve compreender seu contexto antes de interpretá-lo por meio de registros literários ou acadêmicos. Além disso, o estudo reforça a importância da leitura crítica de obras canônicas por corpos historicamente marginalizados: “[...] a leitura e interpretação de obras canônicas por corpos dissidentes, marginalizados e descartados pode ser tão válida para pensar e criticar as culturas quanto as já dominantes.” (Manzoni-de-Almeida, 2021, p. 27).

A perspectiva autoetnográfica, segundo Manzoni-de-Almeida, não se limita à expressão emocional ou à identificação com o real, mas envolve “[...] um diálogo permanente em associação com a cultura, teorias e perspectivas do mundo.” (2021, p. 29). Nesse sentido, a autoetnografia se configura como “[...] uma investigação cultural, em que o próprio ‘Eu’ do sujeito que se propõe a fazer a investigação se reconhece e se coloca como uma voz em articulação com o campo científico e intelectual.” (Manzoni-de-Almeida, 2021, p. 34), valorizando a experiência individual com relevância epistêmica e inserindo o pesquisador/a como parte ativa da cultura estudada.

O estudo também evidencia que “uma vez admitida a ideia de que um sujeito não é unívoco nem monolítico, todo problema aqui é saber como se dá a escolha dos elementos que um sujeito irá escolher como parte de si importante de narrar.” (Manzoni-de-Almeida, 2021, p. 35), reforçando a reflexão crítica sobre seleção e significação de experiências pessoais. A escrita autoetnográfica torna-se, então, “[...] uma lupa para pesquisar um mundo desconhecido, microcósmico, importante de ser dito e invisível a ‘olho nu’.” (Manzoni-de-Almeida, 2021, p. 37), permitindo ao pesquisador/a desnudar sua participação no mundo e transformá-la em saber.

Por fim, a tese aborda diferenças cruciais entre autobiografia e autoetnografia, afirmando que “a primeira e grande diferença entre autobiografia e autoetnografia é que a segunda é um método de pesquisa acadêmica, uma forma de expressão do ‘Eu’ do sujeito que realiza a análise da cultura dentro do espaço acadêmico.” (Manzoni-de-Almeida, 2021, p. 38). Ao colocar-se em vulnerabilidade, o pesquisador/a despindo-se diante dos familiares, dos colegas e dos pares da academia, rompe com imagens vendáveis de si mesmo, utilizando suas emoções como dados de pesquisa e instrumentos para desvelar autorias e experiências antes silenciadas (Manzoni-de-Almeida, 2021, p. 51-52). Dessa maneira, a pesquisa de Manzoni-de-Almeida exemplifica o potencial da autoetnografia analítica e evocativa para relacionar o “Eu” do pesquisador/a a contextos coletivos, sociais e culturais, destacando seu caráter político, científico e epistemicamente relevante.

Esse ponto também aparece no diálogo de eus, explorado por Josalba Fabiana dos Santos (2023, p. 16), que argumenta que a autoetnografia permite a coexistência de múltiplas vozes narrativas, ampliando as possibilidades interpretativas. Para a autora, o diário de leitura e a análise autoetnográfica constroem “[...] uma epistemologia única atravessada por diferentes áreas do conhecimento: teoria da literatura, crítica literária, antropologia, história, psicologia etc. O *self* não se constitui sozinho, ele é em relação com o mundo.” (Santos, 2023, p. 14). Essa perspectiva rompe com a noção de sujeito unívoco, afirmando que todos somos atravessados por diversos *selves* que se manifestam de modo ora harmônico, ora tenso, e cuja expressão na escrita é sempre parcial e circunstancial.

Santos adverte que um olhar distanciado poderia imaginar que registros autoetnográficos se limitam à expressão de um sujeito único. Contudo, “[...] o ser que chamamos sujeito não é unívoco, nele coexistem múltiplos *selves*.” (2023, p. 16). Assim, a autoetnografia é a construção de um sujeito do qual emergem apenas alguns desses

selves, recortados por um determinado momento e instigados por circunstâncias específicas; jamais a totalidade de um sujeito, que por si só não é totalidade em nenhum instante de sua existência. Nessa linha, a autora também combate a redução da autoetnografia à pura emoção individual, observando que tal leitura desprezaria seu caráter etnográfico e científico: embora haja registro de afetos, “[...] trata-se da exposição dos afetos de vários grupos que atravessam o sujeito.” (2023, p. 16), marcados por tensões e conflitos.

Ao relacionar essa concepção ao ato de leitura, Santos lembra que “as dispersões são parte integrante de qualquer leitura.” (2023, p. 27); o leitor/a não permanece todo o tempo absorvido pelo texto, mas o suplementa com sentidos oriundos de sua própria experiência e imaginação, de modo que quem efetivamente enriquece o romance ou o conto “[...] de toda sorte de sentidos é a pessoa que lê.” (2023, p. 27). Ao inscrever essa dinâmica na autoetnografia, a autora a compreende como uma metodologia que “[...] permite que vozes marginalizadas venham à superfície.” (2023, p. 27), deslocando a leitura de um gesto individual isolado para um ato político de inscrição de subjetividades que, historicamente, foram silenciadas.

Para além da literatura, decidi incorporar estudos sobre a autoetnografia oriundos de outras áreas, se justificando pela natureza transversal da metodologia, que se fundamenta na articulação entre experiência e análise crítica. Embora a literatura ainda explore timidamente a autoetnografia como método, os trabalhos dessas áreas oferecem contribuições valiosas que fortalecem a legitimidade e a profundidade da abordagem no campo literário.

Estudos como o de Bianca Floresta de Sá destacam a autoetnografia como uma abordagem que valoriza a subjetividade e promove uma análise reflexiva das experiências individuais, contribuindo para a compreensão de fenômenos socioculturais coletivos. Como afirma a autora:

Não há, dentro do método autoetnográfico, um manual com o passo-a-passo de como realizá-lo, visto que irá prezar pela subjetividade e peculiaridade que advém de cada pesquisador e de cada fenômeno analisado, podendo se utilizar de diferentes ferramentas e técnicas, sendo possível também mesclá-lo a teorias outras além da antropológica. Dessa forma, a autoetnografia surge no campo científico como um método versátil e que parte de certa interdisciplinaridade criativa e disciplinada, buscando apreender elementos da realidade que extrapolam o conservadorismo da escrita acadêmica positivista. (Sá, 2024, p. 38)

Conceição (2021) entrelaça sua formação docente em escola pública rural ao processo de criação de um Guia de Práticas Antirracistas com Literatura Infantil. Sua narrativa autoetnográfica incorpora memórias pessoais e profissionais, da infância ao ensino de línguas, revelando como o letramento literário pode se constituir como projeto de educação antirracista. Ao narrar a seleção de obras infantis que dialogam com a diversidade étnico-racial e refletir sobre sua própria trajetória enquanto leitora e professora negra, a autora constrói uma escrita que é ao mesmo tempo método e manifesto: transforma literatura infantil em forma de resistência estética e política, e mostra que a experiência subjetiva pode embasar práticas de ensino sensíveis e transformadoras. Ela afirma:

Hoje, olhando para trás, percebemos que minha escrita sempre clamou pela autoetnografia, e que a autoetnografia também precisava dela, ante a tudo o que representa e a todos que pretende representar. Longe de ser pretenciosa, justifico que o método autoetnográfico veio ao encontro do meu compromisso transformador em relação à temática antirracista e conduziu a um discurso que pretende fugir de neutralidades, mas que inclui e valoriza a subjetividade, o lugar que ocupo. (Conceição, 2021, p. 33)

Outro aspecto central da autoetnografia é a escrita, que atua como ferramenta analítica e criativa. Podemos entendê-la como um ato de construção, em que o autor organiza suas experiências e memórias de modo a criar uma narrativa coerente. Na prática autoetnográfica, a escrita é também um espaço de descoberta. O ato de escrever se torna, assim, um processo de reconstrução e uma forma de engajamento político. Essa prática de escrita reflexiva também exige uma atenção constante às limitações e aos desafios da subjetividade. Sarah Wall observa que

A comunidade de pesquisa está relativamente confortável com o conceito de reflexividade, no qual o pesquisador faz uma pausa por um momento para pensar sobre como sua presença, ponto de vista ou características podem ter influenciado o resultado do processo de pesquisa. (Wall, 2008, p. 148, tradução minha)¹⁰

Essa reflexividade é uma prática ética que garante que o relato autoetnográfico permaneça ancorado na crítica e na análise.

¹⁰ “The research community is relatively comfortable with the concept of reflexivity, in which the researcher pauses for a moment to think about how his or her presence, standpoint, or characteristics might have influenced the outcome of the research process.”

A reflexão de Wall sobre a autoetnografia parte de uma crítica incisiva às convenções de pesquisa e escrita que se estabelecem como cânones acadêmicos. Para a autora, “o que vejo como mais significativo é que as convenções tradicionais de pesquisa e escrita criam apenas a ilusão de que o conhecimento produzido é mais legítimo.”¹¹ (2008, p. 149, tradução minha). Ao apontar para essa ilusão, Wall denuncia o caráter ideológico subjacente à normatividade científica, deslocando o foco da simples adoção de regras metodológicas para o questionamento das próprias condições de produção do saber. Essa posição dialoga com abordagens que compreendem a escrita acadêmica como um ato performativo e implicado em relações de poder, aspecto que torna a autoetnografia, para além de uma metodologia, um gesto político de insurgência contra formas excludentes de legitimação.

Entretanto, Wall reconhece que a transição para esse paradigma não é isenta de tensões internas. Ela admite que “[...] é tão difícil se libertar de crenças enraizadas sobre a legitimidade do que eu sei.”¹² (2008, p. 149, tradução minha), evidenciando como o processo de ruptura epistêmica é também um processo subjetivo, permeado por inseguranças e pela persistência de hábitos herdados da formação acadêmica convencional. Essa confissão não enfraquece, mas antes fortalece sua argumentação, pois mostra a autoetnografia como um território de deslocamentos, no qual a subjetividade do pesquisador/a se torna parte ativa da construção do conhecimento.

Essa dimensão se manifesta de modo ainda mais claro quando a autora afirma: “o potencial da autoetnografia para abordar questões não respondidas e incluir as ideias novas e únicas do pesquisador é inspirador para mim, como alguém que deseja encontrar meu nicho e fazer minha própria contribuição especial.”¹³ (Wall, 2008, p. 149, tradução minha). Aqui, a autoetnografia aparece como espaço de invenção intelectual, rompendo com a lógica de repetição cumulativa do saber e abrindo possibilidades para práticas investigativas enraizadas na singularidade.

A autora contrasta, então, essa experiência com a estagnação sentida nas abordagens tradicionais, quando “certamente meu conhecimento avançou através do meu encontro com este método emergente e não convencional, em contraste com o

¹¹ “What I see as most significant is that traditional research and writing conventions create only the illusion that the knowledge produced is more legitimate.”

¹² “[...] so difficult is it to break away from long-held beliefs about the legitimacy of what I know.”

¹³ “The potential power of autoethnography to address unanswered questions and include the new and unique ideas of the researcher is inspiring to me as one who wishes to find my niche and make my own special contribution.”

crescimento mais lento e incremental que experimentei ao interagir com abordagens e textos mais tradicionais.” (Wall, 2008, p. 149, tradução minha)¹⁴. Tal declaração enaltece a potência do método, mas também problematiza a forma como a academia costuma valorizar apenas avanços graduais, relegando ao campo da suspeita mudanças mais radicais. Ainda assim, Wall não ignora as dificuldades envolvidas nesse deslocamento:

Não posso negar que meus hábitos convencionais são desafiados por essa maneira de pensar completamente nova, mas suspeito que é precisamente o fato de eu ser forçado a me adaptar de uma nova maneira que é a razão por trás do crescimento que vejo em mim mesmo. (Wall, 2008, p. 149, tradução minha)¹⁵

É explicitado que a aprendizagem pela autoetnografia não se dá pela substituição de métodos, mas pela reconfiguração do próprio modo de pensar e narrar a experiência. Ela também destaca que a dimensão pessoal da autoetnografia não se restringe ao âmbito individual:

Outros leitores terão reações diferentes a estes (e a outros) exemplos de autoetnografia, mas, no geral, sei que o que me atrai na autoetnografia e o que me preocupa sobre ela são sentidos por outros. Meu processo interno e reações se conectam com as experiências de outros no mundo que vai além de mim. Minhas experiências pessoais estão ligadas ao cultural.” (Wall, 2008, p. 157, tradução minha)¹⁶

Nesse reconhecimento, encontra-se um dos fundamentos epistemológicos mais relevantes da autoetnografia; a recusa da dicotomia entre o pessoal e o social, assumindo que narrar a si é, inevitavelmente, narrar o mundo e seus atravessamentos culturais.

É importante também reconhecer o papel transformador da autoetnografia no campo acadêmico. Como afirma Silvio Matheus Alves Santos,

[...] a autoetnografia é um método de pesquisa que: a) usa a experiência pessoal de um pesquisador para descrever e criticar as crenças culturais, práticas e experiências; b) reconhece e valoriza as relações de um pesquisador com os “outros” (sujeitos da pesquisa) e c) visa a uma profunda e cuidadosa

¹⁴ “Certainly my knowledge has jumped forward through my encounter with this emerging, unconventional method, in contrast with the slower, incremental growth that I have experienced in interacting with more traditional approaches and texts.”

¹⁵ “I cannot deny that my conventional habits are challenged by this entirely new way of thinking, but I suspect it is precisely the fact that I am forced to bend in a new way that is the reason behind the growth I see in myself.”

¹⁶ “Other readers will have different reactions to these (and other) examples of autoethnography, but overall, I know that what attracts me to autoethnography and what concerns me about it are felt by others. My inner process and reactions connect to the experiences of others in the world beyond me. My personal experiences link to the cultural.”

autorreflexão, entendida aqui como reflexividade, para citar e interrogar as interseções entre o pessoal e o político, o sujeito e o social, o micro e o macro. (Santos, 2017, p. 221)

Ao validar narrativas pessoais como fontes legítimas de conhecimento, a autoetnografia rompe com hierarquias epistemológicas tradicionais e oferece espaço para vozes muitas vezes marginalizadas, porque

O movimento autoetnográfico de pesquisar é, antes de mais nada, dizer que corpos negligenciados, experiências ignoradas, lutas silenciadas, pensamentos esmagados são válidos e importantes para a constituição de uma linha da epistemologia marginal à linha hegemônica, universal e dominante. (Manzoni-de-Almeida, 2021, p. 34-35)

Ellis e Bochner (2000, p. 738) ressaltam a capacidade da autoetnografia de gerar conexão. Para eles, a força da autoetnografia está em sua habilidade de conectar o leitor à experiência do autor, criando um espaço de diálogo e reflexão que transcende o individual. Ao transformar o singular em algo compartilhável, a autoetnografia também cria novos entendimentos sobre o que significa ser humano e viver em contextos culturais.

Encaro a autoetnografia como uma travessia entre memória e escrita, na qual o íntimo se divide em camadas e forma um novo contexto. É um exercício de percepção em que cada experiência vivida se transforma em palavra, e cada palavra desvenda um significado antes oculto. Então não se trata apenas de narrar, mas de modelar, no aspecto da linguagem, as marcas do que fui, do que sou e do que ainda me permito descobrir. A escrita autoetnográfica é um convite ao movimento, pois não há conforto no registro, mas há autenticidade: o texto é feito de rastros e diálogos entre o que carrego e o que encontro. E, assim, descubro que o individual nunca é solitário e que minhas narrativas são portas abertas para mundos compartilhados, múltiplos e entrelaçados. Nesse percurso, compreendo também que não há uma única verdade, mas uma trama de subjetividades que se move, se contradiz e coexiste na escrita.

Tentarei manifestar esse potencial de conexão e diálogo nessa dissertação, no uso do diário de leitura como parte da estratégia metodológica. Registrar e refletir sobre o impacto das obras nos “eus” permite transformar o ato de ler em uma interação crítica, em que o texto se torna um espelho e um catalisador para novas interpretações. Continuarei discutindo como o diário pode ser utilizado para articular narrativas pessoais e análises literárias em um mesmo gesto reflexivo.

1.3 QUANDO A EXPERIÊNCIA AUTOETNOGRÁFICA TORNA-SE CIÊNCIA

[...] a ciência, quando exercida pelos Estudos Literários ou pela Literatura enquanto metadiscorso, tende a romper padrões constituídos. (Zilberman, 2024, p. 25)

Um dos maiores desafios e, ao mesmo tempo, uma das maiores potências da autoetnografia é seu papel no deslocamento da experiência pessoal para o campo científico. Esse processo exige um equilíbrio entre o relato autobiográfico e a análise teórica, permitindo que vivências individuais adquiram significado e contribuam para a produção de conhecimento. A transformação da experiência em ciência envolve, portanto, para além de narrar acontecimentos, compreendê-los como parte de um processo mais amplo de construção de conhecimento, no qual o processo de leitura se torna, ele próprio, um exercício metodológico e epistemológico. Para que a autoetnografia alcance esse nível, é necessário que o pesquisador/a se engaje em um processo contínuo de articulação teórica, elevando suas vivências à condição de ferramenta metodológica.

A prática autoetnográfica exige do pesquisador/a uma abertura para revisitar suas próprias experiências sob uma lente crítica. Esse processo pode ser desconfortável, pois implica em uma autoinvestigação constante, revelando aspectos que frequentemente permanecem invisíveis até mesmo para o próprio sujeito. Essa coragem de expor não apenas as vivências, mas também as limitações e contradições do “eu”, torna a autoetnografia uma prática ousada. Nesse movimento, o pesquisador/a encontra material para análise e possibilidades de transformação.

Carolyn Ellis, uma das mais conhecidas teóricas que estuda a autoetnografia, argumenta que a metodologia é capaz de transformar experiências pessoais em conhecimento científico ao conectar o individual ao coletivo. Para Ellis (2004, p. 30), a autoetnografia é uma prática que permite que o pesquisador/a explore sua própria experiência como um meio de compreender fenômenos culturais. Dessa forma, a experiência vivida do pesquisador/a serve, para além de um ponto de partida, como um recurso metodológico que revela as camadas culturais e históricas que permeiam a subjetividade. Isso reforça a ideia de que o conhecimento científico pode – e deve – integrar elementos subjetivos como parte de sua legitimidade.

Ao abordar a autoetnografia, é essencial reconhecer que o processo de produzir ciência a partir da subjetividade não é linear. Isso torna a metodologia autoetnográfica

desafiadora, especialmente para aqueles acostumados às metodologias mais tradicionais e rigidamente estruturadas. Tony E. Adams, Arthur Bochner e Carolyn Ellis complementam essa visão ao enfatizar que

O termo autoetnografia invoca o self (auto), a cultura (etno) e a escrita (grafia). Quando fazemos autoetnografia, estudamos e escrevemos a cultura a partir da perspectiva do eu. [...] olhamos para dentro – para nossas identidades, pensamentos, sentimentos e experiências – e para fora – em nossos relacionamentos, comunidades e culturas. (Adams; Bochner; Ellis, 2015, p. 46, tradução minha)¹⁷

Essa combinação é o que permite que a experiência individual seja transformada em ciência, pois articula narrativas individuais com contextos sociais e culturais, indo de encontro a questões éticas e políticas. Essa articulação desafia noções tradicionais de neutralidade científica ao posicionar o “eu” do pesquisador/a como uma fonte legítima para compreender fenômenos maiores.

A subjetividade do pesquisador/a, nesse cenário, aparece como um elo. Não se trata apenas de falar sobre si, mas de entender como o *self* é formado e influenciado por uma multiplicidade de discursos e sistemas de poder. Assim, o processo de narrar e analisar a própria vivência também revela os mecanismos sociais que operam por trás das subjetividades, transformando o relato pessoal em uma ferramenta de análise crítica.

Nesse contexto, é preciso perguntar: a subjetividade do pesquisador/a pode ser legitimamente considerada um objeto de pesquisa? Diferentemente de abordagens que veem a subjetividade como um viés, a autoetnografia a reconhece como um elemento indispensável para compreender as conexões entre o “eu” e o “outro”. Judith Butler (2015) explica que o ato de relatar a si mesmo nunca é exclusivamente pessoal:

[...] não existe nenhum “eu” que possa se separar totalmente das condições sociais de seu surgimento, nenhum “eu” que não esteja implicado em um conjunto de normas morais condicionadoras, que, por serem normas, têm um caráter social que excede um significado puramente pessoal ou idiossincrático. (Butler, 2015, p. 18)

Essa subjetividade, no entanto, não se restringe à mente do pesquisador/a. Ela está enraizada em seu corpo, que também funciona como um “texto” carregado de significados

¹⁷ “The term autoethnography invokes the self (auto), culture (ethno), and writing (graphy). When we do autoethnography, we study and write culture from the perspective of the self. [...] we look inward — into our identities, thoughts, feelings and experiences—and outward — into our relationships, communities, and cultures.”

políticos. Ao trabalhar com o conceito de anticorpo político¹⁸, desenvolvido por Manzoni-de-Almeida (2021), fica evidente que o corpo do pesquisador/a é simultaneamente um espaço de opressão e resistência. Ele carrega marcas de gênero, raça, classe, sexualidade e outras categorias identitárias que influenciam tanto o modo como o pesquisador/a vive quanto como produz conhecimento. Manzoni-de-Almeida (2021, p. 34-35) sugere que o corpo pode funcionar como um “anticorpo político”, desafiando normas e estruturas hegemônicas que frequentemente silenciam certas experiências. Assim, o corpo torna-se um agente ativo na construção de conhecimento que questiona desigualdades estruturais.

A relação entre corpo, ciência e subjetividade abre também caminhos para questionarmos a própria definição de conhecimento. As ciências tradicionais frequentemente ignoraram as dimensões corporais e afetivas na produção de saberes, mas a autoetnografia desafia essa exclusão ao reivindicar o corpo como uma fonte legítima de dados. Nesse processo, questões antes consideradas marginais tornam-se centrais, e a ciência passa a dialogar com realidades mais diversas.

Essa prática autoetnográfica, ao legitimar a subjetividade e o corpo político como objetos centrais de pesquisa, tem implicações para a teoria literária. No campo literário, a autoetnografia amplia as possibilidades de leitura ao posicionar o pesquisador/a como parte ativa no processo interpretativo. A subjetividade do leitor/a, que tradicionalmente foi considerada um viés a ser eliminado ou minimizado, ganha *status* de instrumento metodológico para investigar as múltiplas camadas de significado de um texto.

A partir dessas implicações, Ellis e Bochner começam a indagar “[...] por que não observar o observador, focar em voltar nossas observações para nós mesmos? E por que não escrever mais diretamente, a partir da fonte de sua própria experiência?” (Ellis; Bochner, 2000, p. 747, tradução minha)¹⁹. Essa abordagem foca em interpretar a literatura evidenciando que a interação entre leitor/a e texto é mediada com base em experiências individuais.

¹⁸ O conceito de anticorpo político (Manzoni-de-Almeida, 2021, p. 14-15) utiliza a metáfora biológica para pensar corpos dissidentes como respostas singulares a agressões sociais, cuja força está na aliança coletiva entre múltiplos anticorpos. Assim como um anticorpo isolado não neutraliza uma ameaça, a potência política desses corpos emerge da ação conjunta que resiste, preserva vidas e protege corpos marginalizados. Essa perspectiva vê a vulnerabilidade como potência política, expressa em estratégias colaborativas que expõem vulnerabilidades silenciadas e constituem formas coletivas de resistência. O anticorpo político transcende o individual para se configurar como prática política e cultural, oferecendo resposta ética e epistemológica às dinâmicas opressoras. Na autoetnografia, o pesquisador/a se reconhece como corpo dissidente na cultura científica brasileira, enfatizando a ação coletiva e a microfísica da resistência individual em processos de transformação social.

¹⁹ “[...] Why not observe the observer, focus on turning our observations back on ourselves? And why not write more directly, from the source of your own experience?”

Esse foco na subjetividade permite que a teoria literária se aproxime de questões humanas e subjetivas de forma mais direta. Ao explorar como o texto literário ressoa na vida do pesquisador/a, a autoetnografia revela a literatura como um espaço de encontro entre o individual e o coletivo, entre o estético e o político. Essa abordagem também abre novas possibilidades para estudar a recepção literária, destacando como leitores diferentes podem construir sentidos diversos a partir do mesmo texto, dependendo de suas histórias pessoais e contextos sociais, porque

[...] tais análises possibilitam ainda dispositivos de insurgência de vozes em diálogo a partir de culturas que podem estar soterradas por outras, a partir de camadas de privilégios turvando a realidade. Em suma, a pulsação da pesquisa autoetnográfica permite simplesmente caracterizar a jornada de um pesquisador ou de uma pesquisadora em sua investigação. [...] (Manzoni-de-Almeida, 2021, p. 13)

Na ciência, a autoetnografia representa um movimento de democratização do conhecimento. Ela desafia paradigmas científicos tradicionais que priorizam a objetividade em detrimento da experiência e das narrativas individuais. Ao legitimar a subjetividade como fonte de dados válidos, a autoetnografia amplia o escopo da ciência, incorporando vozes que muitas vezes são excluídas dos debates acadêmicos. Como argumentam Ellis, Adams e Bochner (2011),

A autoetnografia, como método, tenta romper o binário entre ciência e arte. Os autoetnógrafos acreditam que a pesquisa pode ser rigorosa, teórica, analítica e emocional, terapêutica e inclusiva de fenômenos pessoais e sociais. Os autoetnógrafos também valorizam a necessidade de escrever e representar a pesquisa de maneira evocativa e estética. [...] É possível escrever de maneira esteticamente atraente sem citar ficção ou ser formado como acadêmico de literatura ou performance. As perguntas mais importantes para os autoetnógrafos são: quem lê nosso trabalho, como é afetado por ele e como ele mantém uma conversa? (Ellis; Adams; Bochner, 2011, p. 283-284, tradução minha)²⁰

Além disso, a autoetnografia fortalece a interdisciplinaridade na teoria literária e na ciência ao conectar o estudo da subjetividade com disciplinas como sociologia, antropologia, psicologia e história. Essa interseção permite que o campo literário dialogue

²⁰ “Autoethnography, as method, attempts to disrupt the binary of science and art. Autoethnographers believe research can be rigorous, theoretical, and analytical and emotional, therapeutic, and inclusive of personal and social phenomena. Autoethnographers also value the need to write and represent research in evocative, aesthetic ways. [...] One can write in aesthetically compelling ways without citing fiction or being educated as a literary or performance scholar. The questions most important to autoethnographers are: who reads our work, how are they affected by it, and how does it keep a conversation going?”

mais com questões socioculturais e históricas, demonstrando que a literatura não é isolada, mas está intrinsecamente ligada às estruturas que moldam a vida em sociedade.

Por fim, a autoetnografia revela como a ciência pode ser um espaço tanto de inclusão quanto de transformação. Ao desafiar paradigmas epistemológicos que marginalizam subjetividades, ela ilumina novas possibilidades de produção de conhecimento que conectam o pessoal ao coletivo, o subjetivo ao estrutural, e o individual ao político. Como aponta Manzoni-de-Almeida,

Esse “Eu” [sujeito que se propõe a fazer a investigação cultural] não se coloca apenas como aquele que tenta buscar um universalismo, próprio de sujeitos uníssonos e cristalizados, mas formula a hipótese de que a sua narrativa, radicalizada na análise da cultura, em articulação com a sua experiência no mundo, possa ter valor epistêmico. (Manzoni-de-Almeida, 2021, p. 34)

Quando o corpo político e a subjetividade do pesquisador/a são legitimados como objetos de estudo, o ato de fazer ciência transcende a neutralidade e torna-se um compromisso com a justiça epistêmica e social. Nesse contexto, o corpo, que na autoetnografia frequentemente aparece como espaço de vivência e memória, desponta também como instrumento de criação e expressão. Ao avançar para o próximo capítulo, mergulho no texto dramático como extensão dessa abordagem, na qual o corpo assume um papel central no processo criativo e reflexivo. Busco explorar como o movimento, a palavra e a presença se transformam em ferramentas de expressão e análise, ampliando as fronteiras da ciência ao unir pesquisa e criação artística. E é justamente como a dramaturgia e os atos performativos dialogam com questões de identidade, linguagem e cultura, ampliando os horizontes da análise acadêmica e os desafios metodológicos no processo investigativo.

1.4 O DIÁRIO DE LEITURA COMO ESTRATÉGIA AUTOETNOGRÁFICA

[...] o diário de leitura organiza e textualiza um fluxo incessante de ideias e sentimentos que nos tomam. E a despeito dessas ideias e sentimentos serem motivados pela literatura, estão em nós e no mundo. (Santos, 2020, p. 61)

A autoetnografia, enquanto abordagem metodológica, abarca uma diversidade de estratégias que conectam experiências individuais aos mais diversos contextos, cada uma ampliando os horizontes investigativos de alguma maneira. Entre essas possibilidades, destacam-se os diários de leitura, que registram o processo de interação do leitor/a com o

texto, enfatizando as percepções, reações e interpretações que emergem ao longo da leitura, articulando assim a experiência do leitor/a com questões socioculturais. Nesse sentido, Santos (2023, p. 17) reforça que “o diário de leitura é um método de leitura que contribui sobremaneira, [...] para outro método: a autoetnografia”, ao considerar o registro de alguém atravessado por grupos sociais e culturais como corpus de análise.

Além disso, destacam-se os estudos performativos, nos quais o corpo e suas expressões são considerados elementos constitutivos da análise. Metodologicamente, isso implica que o pesquisador/a não apenas relata experiências, mas também inclui a dimensão corporal através da observação, registro e reflexão sobre gestos, posturas, movimentos e outras manifestações físicas que revelam aspectos subjetivos e emocionais. Essa prática pode envolver diário de campo, vídeos, fotografias ou mesmo a auto-observação durante performances ou situações cotidianas, possibilitando a análise das sensações, tensões e significados corporais que emergem no contexto investigado.

Também se destacam, no campo da metodologia autoetnográfica, as abordagens sonoras, estas que são associadas às pesquisas sobre performance musical, registram de forma detalhada o processo habitual do instrumentista, abrangendo aspectos físicos, mentais e afetivos da execução. Elas exploram a dimensão tácita do conhecimento incorporado na prática artística, valorizando as experiências sensoriais e emocionais que sustentam a performance. Ao analisar materiais sonoros, como gravações, músicas ou depoimentos, o pesquisador/a identifica padrões afetivos, atmosferas e ressonâncias emocionais que dialogam com sua experiência pessoal e os contextos sociais. Essas reflexões são registradas em anotações, memórias reflexivas ou fragmentos poéticos, enriquecendo a investigação ao revelar camadas subjetivas que ultrapassam a linguagem verbal tradicional.

Essa multiplicidade de possibilidades demonstra a pluralidade de registros a serem estudados pela autoetnografia, que, ao legitimar a subjetividade como forma de conhecimento, desafia limites disciplinares e abre novos caminhos de investigação.

Pensando sobre essas múltiplas possibilidades, optar pelo diário de leitura como estratégia metodológica amplia as alternativas de articular a experiência individual, enquanto leitora, a interpretações mais abrangentes. O diário, mais do que uma prática de registro contínuo, funciona como um espaço crítico-reflexivo onde os significados surgem em diálogo com o texto e o leitor/a. Ao afirmar que “se o ato de leitura é individual e carece de silêncio e até um pouco de isolamento, na sequência ele se expande, podendo contaminar novas e potenciais leitoras e leitores” (Santos, 2020, p. 50), a autora não

pressupõe um leitor/a que já chega ao texto previamente atravessado por outras leituras; ao contrário, destaca que a leitura se inicia como experiência singular e situada, para só então se projetar em uma dimensão coletiva e relacional, evidenciando o caráter processual e interativo da leitura. Nesse sentido, o diário de leitura, especialmente quando inserido no campo da autoetnografia, se transforma em um instrumento que explora entre a subjetividade e a análise, entre o pessoal e o coletivo, permitindo que a leitora ou o leitor perceba e reflita sobre a própria experiência de leitura como um processo em constante construção (Santos, 2020, p. 55).

Santos ainda enfatiza que (2020, p. 45), “[...] o diário de leitura literária é uma escrita sobre outra escrita. [...] saltamos assim para o conceito de autoetnografia: quando aquela ou aquele que observa (aqui, o texto literário) se observa observando (no diário de leitura)”. Além disso, “no caso dos diários de leitura literária teremos o encontro entre as subjetividades elaboradas no texto literário com a da ou do diarista.” (Santos, 2020, p. 45). A autora ainda reforça que, embora o diário de leitura não seja necessariamente escrito diariamente, “o acontecimento que o promove é a leitura” e a escrita deve estar “o mais próxima possível do evento que a motiva: a leitura do texto literário.” (Santos, 2020, p. 46-47).

Philippe Lejeune observa que o diário íntimo, enquanto forma autobiográfica, apresenta uma característica única de espontaneidade e fragmentação, permitindo capturar nuances da interação entre o leitor/a e o texto. Ele afirma que “[...] a aventura do diário é, portanto, muitas vezes vivida como uma viagem de exploração, ainda mais que esse conhecimento de si não é uma simples curiosidade, mas condiciona a continuação da viagem: é preciso escolher e agir.” (Lejeune, 2014, p. 303-304). Embora Lejeune se refira especificamente ao diário íntimo, é possível adaptar essa perspectiva para pensar o diário de leitura como uma modalidade de escrita que também envolve um processo de exploração subjetiva. Santos (2023, p. 20) complementa, destacando que “o diário de leitura é um gênero que se abre a uma certa espontaneidade e momentaneidade. Reporto o que sinto e penso sobre o que leio e sobre mim sem maiores reflexões. Boa parte das reflexões vem depois, no momento da análise.”.

Nesse contexto, Annie Rouxel oferece uma contribuição relevante ao destacar o potencial formativo do diário de leitura. Para a autora, “[...] os diários de leitura mantidos pelos alunos permitem observar a existência de uma relação pessoal com a obra lida e de traços do processo de elaboração identitária.” (Rouxel, 2012, p. 2). Essa afirmação evidencia que o diário de leitura ultrapassa a função meramente descritiva, constituindo-

se como um espaço de escrita de si mediado pela experiência estética. Ao registrar suas impressões, deslocamentos interpretativos e ressonâncias afetivas, o leitor/a expõe marcas de seu processo subjetivo de construção e negociação identitária.

Quando mobilizado em uma abordagem autoetnográfica, o diário de leitura adquire estatuto metodológico, permitindo que a leitura se inscreva como prática de reflexão crítica e de articulação entre vivências singulares e contextos socioculturais mais amplos. Ao confrontar o texto com suas próprias vivências, o leitor/a transforma o diário em um espaço de análise crítica, onde as dimensões individuais e coletivas da leitura se entrelaçam de forma produtiva. Conforme Santos,

Outra parte interessante da percepção do aspecto não linear e fragmentado da leitura é quando a leitora e o leitor se dão conta de que a literatura não constitui um mundo à parte [...] já que os diários são escritos, na maioria das vezes, sem nenhum contato com paratextos – na verdade, o diário é o paratexto. (Santos, 2020, p. 54-55)

A espontaneidade do diário, apontada por Lejeune, é ainda mais valorizada quando pensamos na flexibilidade que essa prática oferece em termos de registro e análise. Manzoni-de-Almeida (2021, p. 78), em sua análise da peça *A vida de Galileu*, destaca como o diário de leitura pode ser usado para capturar reações imediatas e, ao mesmo tempo, aprofundar reflexões ao longo do tempo. Para ele, o diário permite que o leitor/a identifique mudanças em suas interpretações, oferecendo *insights* valiosos sobre como o contexto social e político influencia a experiência da leitura.

Por outro lado, Santos (2024) aborda o diário de leitura como um espaço no qual múltiplos “eus” podem coexistir e dialogar, porque “[...] um eu ou vários eus se constituem no processo de leitura. O romance me instigou a ser alguns seres, se eu o reler e escrever outro diário, será realmente outro diário com outros *selves*.” (Santos, 2024, p. 16). Logo, ao registrar suas percepções, o leitor/a não apenas articula suas reações ao texto, mas também constrói narrativas que exploram diferentes facetas de sua identidade. Essa prática revela o potencial do diário de leitura de apoderar-se da complexidade da subjetividade leitora, permitindo que o leitor/a investigue como suas experiências e memórias pessoais influenciam sua interação com a obra literária. Essa dimensão dialógica do diário enfatiza a multiplicidade de vozes como um elemento essencial na construção de significados.

A autora ainda explica que “de maneira prática, é possível afirmar que o diário por nós trabalhado consiste no registro do processo de leitura do texto literário. É uma forma

de a leitora e o leitor tomarem consciência desse processo” (Santos, 2020, p. 47), e que “o processo sempre ocorre, independentemente do registro e da sua consciência; todavia, percebemos que o diário fomenta a reflexão na medida em que sua autora ou autor interrompem a leitura para tomar notas e registrar o passo a passo do próprio processo.” (Santos, 2020, p. 47).

Anna Rachel Machado (2005) destaca que o diário de leitura é um texto produzido pelo leitor/a durante o ato de ler, cujo objetivo maior é estabelecer um diálogo reflexivo com o autor do texto. Ela enfatiza que: “[...] relacionamos o que é dito com nossas experiências pessoais ou com a de outras pessoas que conhecemos; damos exemplos de situações similares; relacionamos o que nos é dito com livros que já lemos, com músicas que ouvimos, com peças de teatro e filmes a que assistimos etc.” (Machado, 2005, p. 65). Nesse processo, o diário de leitura atua como um instrumento de desenvolvimento das operações de linguagem e de reflexão crítica que: “Em síntese, ele leva os alunos a desenvolverem, por meio da escrita, diferentes operações de linguagem que leitores maduros naturalmente realizam, quando se encontram em situação de leitura.” (Machado, 2005, p. 65).

Complementando essas perspectivas, Santos (2016) afirma que “[...] o diário se tornou muito mais do que um instrumento para expressar os sentimentos de/para si mesmo, tornou-se objeto específico de análises, produzido por escritores/as, pesquisadores/as e estudantes em situação de aprendizagem” (Santos, 2016, p. 35). Para ela, “[...] há pesquisadores/as defendendo essa prática [diário de leitura], por acreditarem que escrever de forma subjetiva não implica perda da objetividade, apenas seria mais fiel porque incluiria dados relevantes da pesquisa, como o próprio observador” (Santos, 2016, p. 35). Além disso, destaca que

[...] o afastamento esperado nos textos científicos oculta o/a pesquisador/a do processo, e o aparecimento de sua subjetividade traria uma melhor apresentação dos dados e dos resultados obtidos, contribuindo significativamente nos estudos. Além disso, essa exigência do apagamento da subjetividade também pode ser um fator que contribui para que os/as leitores/as se afastem dos textos literários, já que essa prática impede a expressão dos sentimentos (Santos, 2016, p. 35).

Ao confrontar o texto com suas próprias vivências, o leitor/a, considerando sua formação e orientação teórica, transforma o diário em um espaço de análise crítica, no qual as dimensões individuais e coletivas da leitura se entrelaçam de forma produtiva.

Isso reforça a ideia de que o diário, no contexto da autoetnografia, é um instrumento que pode transformar a leitura em um processo bastante crítico.

Outro aspecto do diário de leitura é sua capacidade de revelar as mudanças nas percepções ao longo do tempo. Sheila Oliveira Lima e Raquel Aparecida Carlos de Souza (2024, p. 173-176) destacam como o diário pode ser usado para documentar a evolução das interpretações do leitor/a, permitindo que ele identifique *insights* que surgem apenas com o distanciamento temporal. Essa abordagem reflete a dimensão dinâmica da leitura, mostrando como o texto e o leitor/a se influenciam mutuamente em diferentes momentos. Essa característica torna o diário uma ferramenta essencial, pois permite que o pesquisador/a revele as camadas temporais e emocionais que moldam sua experiência leitora.

Por fim, o diário de leitura, integrado à autoetnografia, é uma prática que transforma o ato de ler em uma experiência que permite que o leitor/a articule suas reações emocionais e intelectuais ao texto, criando um espaço onde subjetividade e análise crítica se encontram, de forma que promove a formação de leitores mais críticos e engajados, alinhando-se aos objetivos da autoetnografia. Ao mesmo tempo em que registra as reações iniciais do leitor/a, ele o convida a revisitar essas impressões, reinterpretando-as à luz de novos contextos e perspectivas, enriquecendo a leitura literária e ampliando as possibilidades da autoetnografia.

No terceiro capítulo, pretendo utilizar o diário de leitura como a principal ferramenta metodológica, aplicando-o conforme estruturado no roteiro²¹ desenvolvido pela minha orientadora, Prof^a. Dr^a. Josalba Fabiana dos Santos e pelo Prof. Dr. Roberto Bezerra da Silva, contendo, com a narração em primeira pessoa, os seguintes questionamentos:

- o que fiz, quando fiz, como fiz, onde fiz, com quem fiz, por que fiz;
- o que pensei, em que pensei, quando pensei, como pensei, por que pensei;
- o que senti, quando senti, como senti, por que senti;

Minha abordagem será pautada pela experiência direta com o texto analisado, utilizando o diário de leitura como um lugar no qual o “eu” e o “outro” se encontram de maneira crítica e reflexiva. Como Adams, Bochner e Ellis (2015, p. 31) destacam, na

²¹ Manuscrito não foi publicado.

autoetnografia o pesquisador/a é, ao mesmo tempo, sujeito e objeto da investigação, promovendo a intersecção entre narrativa individual e análise metodológica. Nesse sentido, cada entrada no diário representará, além de registro, uma construção de significados, enquanto conecta as mais variadas dimensões a serem analisadas.

Durante o ato da leitura, anotações espontâneas serão feitas para registrar reações imediatas, observações sobre o texto e *insights* relacionados ao contexto. Essas anotações não se limitarão a descrições de trechos específicos, mas incluirão o ambiente de leitura, os estados emocionais e físicos, bem como associações e memórias que surgirem nesse processo.

Após cada leitura, fiz a narração em primeira pessoa, reunindo não apenas as anotações, mas também reflexões que surgiram no intervalo entre a leitura e a escrita, porque há a importância de narrativas que explorem o sujeito como leitor/a e como alguém impactado pelo texto. Essa perspectiva guiou a forma como conectei minhas reações pessoais, meu repertório sociocultural e histórico, fundamentais para a análise autoetnográfica, ao contexto cultural e social mais amplo do texto.

O roteiro desenvolvido pela professora Josalba e pelo professor Roberto também serviram como um guia para estruturar questões essenciais ao diário. Por exemplo, foram exploradas as transformações nas percepções ao longo do tempo, pensando o diário como uma ferramenta para observar divergências e convergências interpretativas que a distância temporal pode proporcionar. Releituras de trechos específicos foram registradas, bem como as motivações e os efeitos dessas revisitas no entendimento do texto.

Além disso, um aspecto central foi a análise crítica de trechos que provocaram maior envolvimento afetivo ou intelectual, seja por evocarem memórias pessoais ou estimularem reflexões capazes de deslocar o leitor/a de sua compreensão inicial. Barthes (2012, p. 21-25), ao discutir o prazer do texto, destaca como a interação do leitor/a com a obra se dá em níveis afetivos, estéticos e sensoriais, e essas dimensões serão incorporadas nas entradas do diário. Essa prática permitirá capturar a subjetividade do ato de ler sem perder de vista seu potencial.

Ao final, o diário funcionou como um artefato que documentou a evolução da experiência leitora e suas camadas interpretativas mobilizadas ao longo do processo. Conforme propõe Rouxel (2018, p. 22), tratou -se de “ousar ler a partir de si”, assumindo uma leitura implicada, na qual o sujeito se envolve ativamente com o texto, permitindo-se descobrir e se transformar por meio da linguagem literária. “O que está em causa”, segundo a autora, “[...] é sua relação com a linguagem e com a literatura. Esta aqui não

deve mais ser apreendida do exterior como um monumento a admirar; ela se torna uma prática ativa, um exercício do pensamento envolvido com a vida” (Rouxel, 2018, p. 22). Nesse sentido, minha intenção foi que esse processo autoetnográfico revele não apenas os significados construídos a partir do texto, mas também os sentidos ressignificados na interação entre leitura, escrita e análise.

Entendo então que o diário de leitura, integrado à abordagem autoetnográfica, registra as múltiplas camadas de experiências do leitor/a e oferece um espaço onde a subjetividade e a criticidade se encontram para construir significados em constante transformação. Este processo, por sua vez, permite que os sentidos emergentes ultrapassem a individualidade e estabeleçam conexões com questões, como arte, sociedade, cultura e política.

2. LENDO E ESCRREVENDO *FALA BAIXO, SENÃO EU GRITO*

2.1 SOBRE A OBRA

Mariazinha já não é mais ridícula. Os cachinhos desfizeram-se, os laçarotes, os balões estouraram, assim como o seu mundo todo. Ela é agora qualquer um da platéia. (Assumpção, 2010, p. 79)

A peça *Fala baixo, senão eu grito* (1969), de Leilah Assumpção, apresenta uma dramaturgia marcada por uma economia de elementos que evidencia tanto a subjetividade dos personagens quanto as tensões sociais, políticas e culturais de seu tempo. Toda a ação se concentra no quarto de Mariazinha Mendonça de Moraes, uma mulher solteira, virgem e aparentemente insignificante, cujo cotidiano se organiza em torno de pequenas tarefas domésticas, pagamentos de prestações de um apartamento e a relação com objetos herdados da família.

O espaço, descrito nas rubricas iniciais, é um quarto de pensionato de mulheres, mobiliado com peças antigas adornadas com laços, bonecas, balões e rendas, em um conjunto que mescla exagero de forma quase caricatural. Essa ambientação evidencia uma personagem muito imersa em seu meio, cuja existência não foi além do refúgio das memórias infantis e da familiaridade com objetos do passado, demonstrando o peso simbólico da herança familiar sobre a sua subjetividade. É nesse ambiente limitado e ao mesmo tempo carregado de significados que se inicia a invasão que altera radicalmente a rotina de Mariazinha: a entrada inesperada de um homem portando um revólver, que passa a questionar suas convicções, gostos, feminilidade e pequenas certezas cotidianas.

A dramaturgia de Assumpção, estruturada em ato único, sem divisões de cena, concentra a ação em um único cenário e dois personagens. A condensação dos elementos permite que o foco esteja no diálogo dos dois: o embate intelectual e emocional entre os personagens se torna o foco da trama, e é por meio das falas, digressões e diálogos, muitas vezes desconexos, que se revelam as camadas de Mariazinha. A peça mantém o leitor/a em constante dúvida sobre a realidade dos acontecimentos, oscilando entre a ficção e a fantasia da mente da protagonista, de modo que a presença do homem pode ser interpretada tanto como intrusão literal quanto como manifestação de desejos reprimidos, questionamentos identitários e tensões sociais que atravessam o país naquela época.

A escolha da autora de manter o personagem masculino sem nome próprio, o chamando sempre de “homem”, reforça a dimensão simbólica da obra. Enquanto

Mariazinha possui nome, sobrenome e histórico detalhado, o homem é designado apenas como tal, ou como “Caetano Veloso”, conferindo-lhe uma função de *alter ego*, reflexo de desejos de Mariazinha e, simultaneamente, representando um arquétipo do masculino. Esse anonimato permite que ele seja simultaneamente pessoal e impessoal, concreto e abstrato, funcionando como espelho das carências, fantasias e inconformismos da protagonista. O próprio nome da mulher, diminutivo de Maria, carrega ambivalências: comum e quase genérico, remete à virgindade, à pureza e à submissão social, enquanto o diminutivo Mariazinha enfatiza fragilidade, infantilidade e a caricatura de uma mulher que não alcançou destaque social, afetivo ou profissional. Nos momentos de fantasia teatral induzidos pelo homem, quando Mariazinha se imagina uma grande atriz internacional, o nome Maria emerge, sinalizando uma transformação imaginária em que a personagem experimenta poder e reconhecimento, aproximando-se de uma dimensão performativa de si mesma que transcende os limites do cotidiano.

O tempo e o espaço da peça coincidem com a representação: uma única noite no quarto de Mariazinha, em São Paulo, em 1969, mas a peça não se limita a esse espaço. À medida que os personagens se envolvem em situações fantasiosas, são introduzidos espaços metafóricos que expandem o universo da peça, permitindo que Mariazinha explore territórios, experimentando vidas e papéis que jamais ocuparia na realidade. As palavras do homem funcionam como impulsos que a movem por esses espaços imaginários, em um duelo verbal e psicológico que combina elementos cômicos, grotescos e absurdos. Dessa forma, a obra se coloca na tradição de uma dramaturgia subjetiva, na qual a pressão interna do indivíduo é o motor da ação.

Ao mesmo tempo, *Fala baixo, senão eu grito* dialoga com o contexto histórico-social da época. Produzida durante a ditadura militar, a peça reflete a repressão política e social, as tensões de gênero, a alienação da mulher perante a vida pública e os processos de libertação sexual e feminista que emergiam. Mariazinha, diante dessas mudanças, revela a contradição entre seu mundo interior e a realidade social que a cerca, evidenciando o peso da normatividade sobre a subjetividade feminina. O embate com o homem cumpre função dupla: expor a subjetividade da personagem e permitir que surjam reflexões sobre elementos sociais, familiares e políticos que moldam sua vida, sem recorrer a uma narrativa moralizante, mas oferecendo uma dramaturgia de tensão psicológica.

O encontro entre Mariazinha e o homem desloca a protagonista de seu espaço cotidiano e inaugura um jogo de imaginação e lirismo. A interação constrói um cenário

de fantasia no qual Mariazinha experimenta possibilidades de vida mais intensas e extraordinárias, recebendo do homem a oportunidade de se reinventar. Ao longo do ato único, a peça alterna humor, absurdo e drama psicológico, condensando tensão e catástrofe iminente em um período restrito, evidenciando o conflito entre liberdade e opressão.

Ao explorar essas dimensões, Assumpção realiza uma dramaturgia em que o eu interior e o eu performativo se entrelaçam, permitindo que a personagem transcenda os limites do espaço físico e social, experimentando transformações que são ao mesmo tempo íntimas e universais.

A obra também pode ser lida à luz das discussões sobre literatura e teatro como espaços de subjetivação e performatividade. A concentração dramática em Mariazinha permite que a subjetividade se manifeste em sua forma mais intensa, revelando desejos, medos, angústias e fantasias. As falas do homem funcionam como catalisadores dessas manifestações, possibilitando que a protagonista transite entre diferentes identidades e papéis imaginários.

Minha leitura buscou ressaltar como a peça se constrói a partir de uma dramaturgia voltada para a subjetividade e para a performatividade, em que Mariazinha encara tensões entre identidade, desejo e repressão. Entretanto, para além dessa análise, é fundamental observar como a obra foi recebida e interpretada por outros pesquisadores e críticos, cujas leituras acrescentam diferentes perspectivas ao debate e permitem compreender os múltiplos caminhos pelos quais o roteiro foi inscrito no campo teatral e literário brasileiro.

2.2 ENTRE VOZES: RECEPÇÃO CRÍTICA

A cortina vai abrindo. Uma luzinha azul ilumina fracamente um quarto feminino, onde o mau gosto e o exagero dão o aspecto de absurdo, mas dentro de uma realidade possível. (Assumpção, 2010, p. 2)

É sabido que *Fala baixo, senão eu grito* articula uma dramaturgia de subjetividade e metáfora, na qual as personagens e cenários permitem a exploração máxima das contradições internas de Mariazinha e do efeito do homem. Ao longo do ato único, a peça propõe reflexão sobre identidade, gênero, repressão social e liberdade individual para construir uma experiência teatral intensa e multifacetada, na qual fantasia e realidade se entrelaçam, e a subjetividade se torna o principal veículo de ação. Leilah Assumpção, ao condensar tempo, espaço e personagens, evidencia o poder do teatro e a complexidade da

experiência humana diante das imposições do mundo externo e dos desejos internos, reafirmando, assim, a relevância estética, política e psicológica de sua obra.

Desde sua estreia em 1969, a obra se constituiu, nas leituras críticas, como uma conexão entre enunciação íntima e comentário social. O cenário histórico do Brasil naquele momento, marcado por censura, tensão política e reestruturações dos papéis sociais, fornece o pano de fundo que torna a peça simultaneamente um apelo à experiência subjetiva de sua protagonista e um comentário sobre as formas de poder que atravessam vida privada e vida pública.

A própria revisão historiográfica da dramaturgia recente tem situado *Leilah Assumpção* na chamada “Geração de 69” ou “Nova dramaturgia brasileira”, grupo no qual se reelaboraram convenções dramáticas e se radicalizaram procedimentos que tensionavam verossimilhança e representação; como resultado, a peça passou a ser lida não apenas como narrativa de conflito íntimo, mas como texto que formula questões sobre gênero, autoridade e lugar do teatro em regimes de controle cultural. Essa leitura contextual encontra formulação precisa nos estudos que vinculam procedimentos formais (estruturas de cena, recursos de distanciamento) a finalidades críticas, como a análise do teatro épico, de Pedrozo e Ferreira (2022, p. 68), quando afirmam que algumas passagens da peça evidenciam “[...] a capacidade de ilustrar situações que podem ser relacionadas com as desigualdades vividas no mundo real, a saber, a falta de oportunidades que acaba levando os jovens para a marginalidade.”.

A força do texto, como mostram algumas análises, deriva em grande medida da composição da personagem central, Mariazinha, cuja situação inicial, de uma mulher de meia-idade vivendo uma vida doméstica/urbanizada, submetida a expectativas sociais resignadas, é alterada pela interrupção de um Outro masculino que ocupa o mesmo espaço. O encontro produz um deslocamento dramático: o que parecia apenas rotina de solidão transforma-se em campo de teste para identidades e narrativas pessoais. As leituras de recepção enfatizam essa ambivalência quando Mariazinha simultaneamente evidencia a fragilidade produzida por imposições sociais e revela potencial para pensar uma outra relação com o próprio desejo e com a linguagem que a cerca. No próprio texto percebe-se essa articulação entre o costume doméstico e a ruptura. As indicações iniciais de cenário – “Uma luzinha azul ilumina fracamente um quarto feminino” – e as ações de Mariazinha (guardar a televisão “como se fosse um bebê”) tornam o banal um índice simbólico do estado social que a personagem habita.

Na recepção acadêmica, dois pontos aparecem com predominância: (1) a leitura da peça à luz de análises formais que aproximam seu efeito do que muitos conceitos do teatro épico identificaram (distanciamento, discurso crítico que impede a simples empatia), e (2) a leitura de gênero, que coloca o texto no horizonte das investigações feministas sobre representação, voz e visibilidade. O ensaio de Pedrozo e Ferreira (2022, p. 71) recupera esse entrelaçamento quando afirmam que “[...] a peça *Fala baixo, senão eu grito*, de Leilah Assumpção, apresenta características do teatro épico de Brecht, como o *song*, a denúncia social, o gesto e a objetividade narrativa.”, enfatizando o resgate das teorias brechtianas e demonstrando como determinados procedimentos – a separação entre ação e fundo ideológico, a presença de elementos que funcionam como “songs” ou comentários que distanciam, e a construção de situações que forçam a plateia a pensar a organização social – podem ser lidos no texto como dispositivos capazes de problematizar a situação feminina no Brasil de 1969. As autoras desenvolvem um encadeamento que interconecta a técnica dramática e o comentário social. Em suas análises, elas retomam tanto a história do teatro épico no Brasil quanto leituras feministas que enquadram a obra de Assumpção como parte de um movimento autoral que colocou a experiência feminina no centro de enredos antes ocupados por figuras masculinas.

Ao mesmo tempo, a crítica feminista e os estudos de recepção ressaltam que a obra opera com ironia e humor inesperado como recursos de tensão. O riso e a comicidade surgem em pontos de alta tensão dramática, funcionando como mecanismos de desestabilização das expectativas do público e, ao mesmo tempo, como estratégias para inscrever a experiência feminina num registro literário que escapa ao panfletarismo. Oliveira (2017), analisando a obra como um todo, observa que a dramaturga, embora nem sempre adequadamente reconhecida pela historiografia teatral e pelo mercado editorial, constrói uma “mandala” de relações que buscam dar visibilidade aos “[...] seus anseios pessoais, sexuais e profissionais e da consequente desestabilização dos papéis tradicionalmente atribuídos aos homens.” (Oliveira, 2017, p. 244), sendo o humor e a ironia parte do tratamento cênico dos conflitos. As consequências desse procedimento são duplas, já que de um lado, o texto mantém efeito de denúncia, e de outro, intensifica a ambiguidade da própria voz feminina, que se apresenta ora como vítima resignada, ora como agente de sua própria representação.

Pensando a temática da sexualidade e da repressão, as leituras convergem ao identificar em Mariazinha um estado de repressão sexual, que no contexto histórico pode ser lido também como efeito de políticas morais e de estruturas familiares conservadoras,

e uma forma de alienação que se manifesta tanto em comportamentos repetitivos quanto em fantasias e interpelações voltadas ao “Homem” que invade seu quarto. Oliveira chama atenção para a ambivalência do encontro: o homem aparece como “dono da ação”, que “a movimenta, quem inventa os jogos, quem a desestabiliza” (2017, p. 226), mas a própria dinâmica revela que nenhum dos dois personagens detém posição segura diante do lugar social que ocupam. Em várias passagens a peça explicitamente põe em xeque as máscaras sociais e a performatividade de gênero (Oliveira, 2017, p. 228-230). Assim, o conflito entre os dois não é apenas pessoal, mas é sintoma e metáfora de estruturas que disciplinam corpos e vozes femininas.

A leitura da materialidade cênica avança a análise para um plano no qual o objeto em cena deixa de ser mero adereço e passa a operar como agente de sentido. Essa mudança de ênfase orienta uma série de interpretações que conectam a experiência subjetiva de Mariazinha à infraestrutura material que a circunscreve. Lima (2023) sintetiza essa virada metodológica ao afirmar que

observamos que os objetos, metaforicamente dispostos na fábula, figuram uma presença espectral que atua como a terceira personagem da obra: a família patriarcal burguesa, ela mesma uma analogia à ditadura militar brasileira, espectro que então assombrava a vida do país. (Lima, 2023, p. 66)

A partir dessa proposição, cabe deslocar o foco da leitura ao não mais indagar apenas o que Mariazinha pensa ou sente, mas como a cama, a televisão, os enfeites e outros itens do quarto institucionam comportamentos repetitivos, mantêm rituais e naturalizam papéis sociais. Lida dessa perspectiva, a cena reduzida, com o quarto feminino com sua luzinha azul e sua televisão tratada como um “bebê”, revela-se um dispositivo lógico: as superfícies e os objetos imprimem roteiros de ação e de sujeição que precedem e condicionam as falas da personagem.

Esse movimento interpretativo encontra-se produtivamente com leituras que reconhecem em Assumpção procedimentos próximos ao chamado teatro épico, pensando as técnicas destinadas a problematizar a empatia acrítica e a expor a trama social subjacente às ações particulares. A tensão entre materialidade e forma, então, pode ser pensada como um nó hermenêutico: os objetos-personagens impõem costumes e repetições, ao passo que os procedimentos épicos forçam o espectador a reparar nessas repetições e a lê-las como sintomas de uma organização social.

No que se refere à estrutura interna do texto, Prícila Del Claro apresenta uma leitura que ajuda a perceber a peça como “diálogo” entre duas personagens (Mariazinha e o homem), e como um movimento composto por grandes blocos que coordenam efeitos de expectativa e ruptura. Como assinala a pesquisadora: “A mudança para o segundo bloco acontece quando ela percebe a presença do homem em seu quarto. Se na primeira parte só Mariazinha falou, na segunda ela se cala de terror, estupefata, diante daquela presença, e então só se ouve a voz dele.” (Claro, 2015, p. 67).

Essa observação é relevante porque desloca a percepção da peça do par dialógico habitual para uma sequência de monólogos sucessivos: um primeiro bloco de Mariazinha e um segundo bloco do homem, atitude que Del Claro registra como ruptura do “dramático puro” e que produz um efeito de deslocamento da escuta. O espectador é forçado a deslocar sua atenção de uma interioridade (de Mariazinha) para a presença interventiva do Outro. A autora explicita que essa divisão em blocos corresponde a atmosferas distintas: “o mundo de Mariazinha”, “a invasão”, “desmantelamento e negação”, “devaneio”, e que o efeito cumulativo dessas partes confere à peça o movimento de “montanha-russa” dramatúrgica que a autora descreve. Em outras palavras, a peça trabalha sequencialmente a variação de regimes enunciativos para produzir seu efeito de estranhamento (Claro, 2015, p. 64-74).

Esse desenvolvimento textual tem consequências diretas sobre a construção da personalidade cênica. A escolha de Del Claro por registrar a ausência de parágrafos e a “massa textual”, que, lida em voz alta, “[...] insinua uma sensação de ansiedade, de falta de reflexão de Mariazinha, um jorro de pensamentos que se sucedem sem respiro.” (Claro, 2015, p. 66), permite compreender por que a peça tende a produzir um ritmo de fala fraturado e que provoca tiques. Tal constituição segue na direção de transformar a fala em sintoma, quando a estrutura do enunciado aponta para uma falta de subjetividade na mediação intelectual e, ao mesmo tempo, para uma estratégia dramatúrgica que instrumentaliza a narrativa íntima como impulsor da cena.

Ainda discutindo a construção do texto, há o tratamento microlinguístico da personagem. A pesquisa de Claro, ao abordar o nível do vocabulário, registra uma opção lexical sistemática que funciona como marca de classe e de idade, e que participa da construção da personagem enquanto figura social:

No decorrer da peça, são muitas as palavras que aparecem no diminutivo. Na grande maioria delas, o recurso é empregado em tom depreciativo. Mariazinha

profere em torno de 35 palavras no diminutivo, e em todas o que se nota é o reforço da infantilidade, da inocência. (Claro, 2015, p. 90)

Esse dado lexical, contabilizado e interpretado pela autora, é significativo porque esclarece como a dramaturga compõe a voz por conteúdo temático e, também, por economia vocabular. O diminutivo funciona como efeito performativo que infantiliza e fragiliza a personagem, ao mesmo tempo em que abre espaço para ruptura humorística e grotesca. A repetição de formas diminutivas organiza, portanto, uma zona de sentido em que o público é levado a experimentar simultaneamente compaixão e riso, e a perceber que a linguagem de Mariazinha é uma das chaves para o efeito ambíguo do texto.

Ao deslocar o foco do léxico para o plano espacial e de objetos, a atenção à matéria do palco e à descrição cênica remete ao comentário histórico-cênico sobre a inscrição do cenário na composição do personagem. Pelegrini, ao discutir a produção de *Leilah Assumpção* no final dos anos 1960, destaca com isso a maneira como a autora orienta a visualidade e o detalhe cenográfico para compor o perfil de Mariazinha:

A composição da personagem é reafirmada mediante a imagem do próprio cenário. *Leilah Assumpção* sugere, no roteiro da peça, minuciosa organização dos elementos cênicos: móveis, utensílios, adornos, figurinos. Recomenda que a decoração do *quarto feminino* ressalte o *mau gosto e o exagero*, de modo a promover a visualidade do *absurdo, mas dentro de uma realidade possível*. (Pelegrini, 2001, p. 97, destaques do autor)

A observação de Pelegrini evidencia que, no projeto dramaturgicamente de *Leilah*, a unidade personagem-cenário é programática, visto que o espaço doméstico é uma extensão da personagem que materializa frustrações, afetos e preservações infantis. Além disso, ao relacionar a exatidão descritiva (a “minuciosa organização”) com efeitos de visualidade do absurdo, Pelegrini situa a peça numa tradição cênica que explora a dialética entre realismo e deformação, isto é, entre o verossímil e o grotesco.

A partir das citações acima fica claro que não se trata de “um texto sobre a condição feminina”, e sim de um dispositivo dramaturgicamente no qual a voz, o espaço e os objetos se articulam em rotação para produzir efeitos de ambivalência, como humor/tragédia, intimidade/denúncia, presença/espectro, que só emergem quando se cruza análise textual, análise lexical e análise da materialidade cênica. Essas intersecções, por sua vez, têm consequências metodológicas, pois estudar a peça exige tanto a exegese do texto quanto o confronto com os roteiros de montagem e as instruções cênicas. Implica,

em suma, operar com fontes diversas para reconstruir a eficácia performativa que o texto pressupõe.

No que concerne à articulação entre sexualidade e controle moral, Isadora Grevan Carvalho (2019) propõe uma leitura comparativa que coloca *Mariazinha* em diálogo, temático e performativo, com personagens do cânone dramático brasileiro, problematizando o que a autora chama de “honra sexual feminina” sob o regime autoritário. Carvalho mostra como a peça transforma o silêncio (as frases quebradas, os silêncios e as obsessões pelos objetos) em um espaço de enunciação crítica que expõe as normas de honra sexual que atravessam a vida privada: “[...] *Mariazinha* encena uma variedade de fantasias sexuais e explora seus desejos mais íntimos. Ela chega a um entendimento sobre a teatralidade de sua vida e sobre como havia controlado tudo, incluindo sua classe social.” (Carvalho, 2019, p. 3, tradução minha)²².

A citação frisa o deslocamento da leitura, tirando *Mariazinha* da categoria de mera vítima passiva para a de agente performativo que testa os limites do que a sociedade reconhece como “decente”, e o faz por meio da teatralização de devaneios e imagens abjetas que escancaram a tensão entre desejo e norma social (Carvalho, 2019, p. 3). A comparação com o repertório rodriguiano que Carvalho estabelece permite também observar que, enquanto Nelson Rodrigues frequentemente encena a transgressão como espetáculo trágico, Leilah Assumpção inscreve a transgressão no íntimo doméstico, fazendo da privacidade um protocolo de crítica política e moral.

Em paralelo a essa leitura de sexualidade e honra, a análise de recepção histórica desenvolvida por Heloísa Pontes (2013) ilumina como a obra foi lida em meio a mudanças na composição social e no público dos palcos metropolitanos. Pontes situa a peça no circuito da metrópole onde a teatralidade da vida doméstica entra em choque com novas formas urbanas de sociabilidade e trabalho feminino. Sua reconstrução do contexto paulistano mostra que o quarto-pensão de *Mariazinha* é também um nó de classe, um espaço em que a precariedade e a aspiração de mobilidade encontram as normas de gênero: “Contida, carente, desengonçada, apesar do esforço diário para se manter impecável, *Mariazinha* vivia aprisionada no universo de restrições sociais e psíquicas da classe média rebaixada.” (Pontes, 2013, p. 163).

²² “[...] *Mariazinha* acts out a variety of sexual fantasies and explores her most intimate desires. She comes to terms with the theatricality of her life and how she had been controlling everything including her social class.”

Pontes também argumenta que dramaturgas da geração ampliaram o repertório de figuras femininas no teatro urbano ao torná-las lugares de conflito entre expectativas privadas e pressões públicas, quando afirma que “nos palcos da cidade, ganharam tratamento renovado as vicissitudes dos setores médios; [...] a experiência da classe operária; as transformações nas relações de gênero; o impacto da vida urbana nos costumes e nas relações familiares.” (Pontes, 2013, p. 150). A ênfase em classe e domesticidade enriquece a leitura da cena do quarto, entendendo que não é apenas o desejo que está em questão, é também a precariedade material que molda as imaginações possíveis para mulheres como *Mariazinha*.

Conectando a perspectiva sobre sexualidade de Carvalho (2019) e o olhar sociológico de Pontes (2013), alguns ensaios recentes vêm registrando que a peça funciona por descontinuidade, fragmenta a voz, interrompe a lógica realista e investe em imagens que mostram a saturação de papéis sociais. Essa produção tem efeitos políticos concretos, porque ao deslocar o conflito para uma esfera íntima, a peça cria camadas de “evasão interpretativa”. Ou seja, modos pelos quais plateia, crítica e censores podiam ler (e às vezes subestimar) o embate político presente na cena. Em continuidade com esse ponto, investigações sobre práticas de autocensura e circulação teatral na época sugerem que dramaturgias análogas usavam a intimidade como esconderijo crítico, produzindo sentidos que escapavam da repressão direta e permaneciam ambíguos ao aparelho censório.

Outra temática importante para a leitura da peça, destacado por pesquisadores contemporâneos, é a comparação intertextual. Ao colocarem *Mariazinha* em diálogo com figuras de outras dramaturgias, críticos demonstram que Assumpção reutiliza e subverte estereótipos, por exemplo, os arquétipos da solteirona romântica e da honra feminina, para expor contradições internas à própria cultura que os produziu. Nesse movimento, a peça rende uma leitura que é, ao mesmo tempo, histórica e performativa. Histórica, porque ancorada nas condições materiais e morais do Brasil dos anos 1960; performativa, porque a cena transforma o enquadramento biográfico e moral em espetáculo de representação e reconhecimento. Carvalho (2019, p. 5-9) resume bem a importância desse entrecruzamento comparativo quando observa que, na peça, afigura-se a “monstrous feminine” como uma categoria ambígua que tanto assusta quanto revela as estruturas de poder.

Pontes (2013) e Carvalho (2019) ainda apontam caminhos complementares: a primeira, ao reler a peça dentro de um quadro urbano e de classe; a segunda, ao aproximar

a obra de Assumpção de dinâmicas intertextuais que iluminam como as normas de sexo e honra se manifestam dramaticamente. Juntas, essas leituras permitem afirmar que *Fala baixo, senão eu grito*, apesar de ser um documento de época, é um dispositivo dramático capaz de operar múltiplas camadas de sentido (psicológicas, políticas e simbólicas).

Por fim, Sumara Gomes destaca que a peça se insere numa trajetória de escrita feminista que vai se afirmando nos anos 1960 e 1970, sobretudo no Brasil, marcada por um ambiente burguês e por conflitos sociais emergentes. Em particular, Gomes caracteriza Mariazinha Mendonça de Moraes como uma personagem construída a partir de fantasias românticas e expectativas morais tradicionais, em suma tensionada pelo realismo de suas frustrações:

Solteirona e moradora de um pensionato que, na calada da noite, tem o quarto invadido por um ladrão que não lhe rouba nada mas acaba com todas as suas ilusões. [...] Não é por acaso que essa pessoa que invade o quarto é um homem e não tem nome, pois, o que a autora coloca em questão é justamente a figura masculina, representada aqui pelo ladrão, como aquela que rouba, que vilipêndia, que usurpa, que invade o espaço feminino. (Gomes, 2021, p. 79)

Quanto à recepção da peça, Gomes nota que, embora *Fala baixo, senão eu grito* tenha alcançado êxito de público em sua montagem original e permanecesse muitos meses em cartaz com Marília Pêra, seus méritos artísticos foram frequentemente lidos pela lente da exotização ou do sentimentalismo, o que obscurecia a dimensão crítica real da peça. Ela comenta que Mariazinha permanece “muitos meses em cartaz” no estranhamento entre fantasia e realidade, mas que os críticos da época, ao elogiar sua produção, tendiam a fixar a personagem nos traços de inocência e virgindade, minimizando suas ambições de autonomia (Gomes, 2021, p. 79). Essa recepção inicial, segundo Gomes, criou moldes interpretativos que, embora contestados, continuam operando nas leituras acadêmicas contemporâneas, como se a personagem, desde então, carregasse consigo o fardo de suas ilusões e o peso dos enquadramentos críticos que a projetam mais como símbolo de fragilidade do que como agente de insurgência.

Embora o percurso até aqui tenha permitido mapear diferentes leituras e camadas de interpretação da peça, sei que toda pesquisa é, em alguma medida, um trabalho em suspenso. A análise da obra de Leilah Assumpção demonstra um tecido de sentidos que jamais se esgota, e talvez seja justamente essa inacabada tessitura que convida a voltar sempre ao texto. Mais do que encontrar respostas conclusivas, resta a tarefa de

permanecer em movimento, aceitando que as fissuras e os silêncios da crítica também são parte do que mantém vivo o gesto de investigar.

A partir dessa perspectiva, esta pesquisa oferece uma contribuição à fortuna crítica da obra de Assumpção ao adotar uma abordagem autoetnográfica, sustentada na escrita de um diário de leitura. Nesse espaço de atravessamentos, encontro-me como leitora, pesquisadora, atriz e artista, identidades que se misturam e se contaminam. Essa metodologia permitiu reler a peça como experiência sensível, vivida e performativa. O diário, ao registrar reações, perplexidades e deslocamentos diante de *Mariazinha e do homem*, mostra como a dramaturgia ultrapassa a dimensão textual e incide sobre corpo, emoção e memória, iluminando camadas que análises puramente externas talvez não captassem.

A leitura autoetnográfica amplia o campo crítico em três direções. Primeiro, ao evidenciar a intensidade subjetiva do texto, mostra como cada gesto dramático reverbera no corpo do leitor; no meu caso, atravessando experiências pessoais e profissionais. Segundo, ao aproximar leitura e sensorialidade, coloca em foco o modo como a leitura é sentida, corporificada e devolvida à linguagem. Terceiro, ao escrever sobre essas reverberações, instaura um espaço de diálogo entre teoria e prática, entre análise acadêmica e criação artística, situando o ato de ler como um exercício performativo. A crítica se torna uma extensão do texto.

Essa abordagem insere ainda uma dimensão reflexiva à fortuna crítica de *Fala baixo, senão eu grito*, ao mostrar como a dramaturgia de Assumpção permanece ativa e provocadora. Ao relatar os efeitos da peça sobre minha percepção, evidencio como ela continua a interpelar debates sobre gênero, sexualidade e poder, deslocando-os para o presente e atualizando-os em novas formas de leitura e de corpo. A obra, lida nesse entrelugar da experiência, confirma sua potência estética e política, reafirmando o teatro como espaço de conflito e criação.

Assim, a dissertação, além de reafirmar as leituras já consagradas (a densidade das personagens, a ironia crítica, a subversão de estereótipos), propõe um desenvolvimento da recepção ao incluir a experiência subjetiva da leitura como parte constitutiva da análise. Isso permite vislumbrar nuances de afeto, tensão e deslocamento que escapam à crítica tradicional. Em síntese, minha contribuição à fortuna crítica da obra se realiza na articulação entre análise textual, percepção autoetnográfica e prática performativa, com uma leitura que compreende a dramaturgia de Assumpção como um dispositivo de subjetividade e invenção artística. Reconheço, por fim, que toda pesquisa

permanece em estado de suspensão, contudo, ao entrelaçar corpo, escrita, interpretação e memória, esta leitura reafirma a vitalidade da obra de Leilah Assumpção; aberta, insurgente e indispensável à reflexão sobre as experiências de gênero, poder e criação no teatro brasileiro.

2.3 DIÁRIO DE LEITURA DE *FALA BAIXO, SENÃO EU GRITO*²³

Dia 1 – 28/07/2025

Hoje inicio o meu diário às 20h, após um dia intenso de viagem para chegar em casa. Estive na cidade que moram minha mãe e meus irmãos, Estância, para visitá-los e também para apresentar-me com o grupo de teatro que participo, a Sociedade dos Incautos.

Confesso que ainda é meio estranho escrever um diário de leitura a partir de um roteiro de teatro, principalmente porque esse não tem divisão de cenas e tudo é unificado em um ato único. Ainda estou pensando como vou separar os dias desse diário.

A obra já inicia com a introdução da televisão na narrativa. É interessante pensar nisso porque o texto foi publicado e contracenado a primeira vez em 1969, e a televisão chega ao Brasil na década de 50, o que torna a peça mais atualizada e dentro do contexto da época. Mariazinha, a personagem principal, canta a música da propaganda de tv e mostra como a influência dos meios de comunicação estão dentro das nossas casas diariamente, as vezes involuntariamente também.

Custo a pensar como isso tem atrapalhado as comunidades atuais; como o vício em redes de comunicação tomaram tudo logo depois da pandemia, que todos precisaram ficar presos em casa, recorrendo, principalmente, ao celular, para manter-se online, ativo e em conexão com pessoas que naquele tempo necessitaram de afastamento. Não me excluo desse vício; pelo contrário, infelizmente me encontro. Atrapalha-me com estudos, com a escrita, com a leitura e com o convívio em comunidade. A pandemia deixou rastros e sequelas, muitas invisíveis.

Nem digo tanto que são invisíveis, porque me tornei uma pessoa que odeia sair de casa, odeia muito tempo de contato com as outras pessoas e que quer viver sempre isolada, em seu mundo. É algo que, inclusive, está em pauta nas minhas sessões com a terapeuta.

²³ O conteúdo do diário foi mantido tal como foi escrito, sem revisão, padronização ou edição de qualquer natureza.

No início pensei que era inofensivo, mas foi me afastando de tudo e todos. Fico pensando diariamente em meu maior medo: me isolo e penso tanto no que preciso fazer, que não sei se ainda encontrarei alguém no futuro quando conseguir tudo que quero. Mas espero que sim, porque é uma abdicação necessária e precisam entender. Mas falando sobre o isolamento involuntário, estou tratando e dará certo.

Após esse início de cena, a autora descreve o quarto de Mariazinha, onde ela está a cantar, e eu começo a imaginar como é difícil adaptar tão fielmente as descrições de espaço. É comum que obras literárias descrevam o ambiente e o espaço que acontece a história, mas com o texto teatral é preciso pensar na realidade e em suas possibilidades. Costumo bater muito a cabeça na composição de apresentações por causa disso. Há sempre algo que não combina, que não funciona ou que não será preciso porque o que tem é suficiente para cena.

No monólogo que fiz em maio sobre Florbela Espanca, imaginei diversos acessórios, objetos e móveis para compor a cena. Quando chegamos no espaço, notamos que o intimismo não precisa de tanto, mas de detalhes. Com poucas trocas de roupas e móveis essenciais como: divã, cabideiro e uma mesinha, tudo se tornou esteticamente bonito, sem exageros e sem muita informação. É incrível como um diretor pode ter essa visão em sua mente antes mesmo de acontecer.

Outra coisa interessante de trabalhar com textos mais antigos é de não reconhecer algumas palavras, expressões ou objetos. Precisei pesquisar o que era relógio carrilhão, colcha de chenile, tailleur, ralhar e dar pito. Também achei engraçado ler/ouvir a cantiga infantil dessa forma: “Dorme nenê, que a cuca vem pegar papai foi na roça, mamãe no cafezal.” (Assumpção, 2010, p. 2), quando o que conheço é: “Dorme, neném, que a cuca vem pegar. Papai foi pra roça e mamãe foi trabalhar”.

Pelo visto, Mariazinha ainda é uma criança (ou performa ser), mas parece morar sozinha. Ela fala muito da saudade dos seus pais, de como vive sozinha. É triste vê-la se repreendendo, mesmo na ausência deles. Dá para perceber como isso ficou encrostado na consciência dela, como as vezes fica na minha. A repreensão é necessária as vezes, mas não demais. Como Mariazinha, eu também falo sozinha e me moldo para ser sempre a “boa menina”, que precisa “[...] estar sempre impecável” (Assumpção, 2010, p. 4).

Essa repreensão me lembra de casos não muito legais que me aconteceram. Não foi ninguém além de mim que agiu. Não tinha ninguém além de mim nesse quarto. A dor e a culpa sempre foram usados para ensinar, e acho que isso me marcou tanto que continuei fazendo quando me tornei responsável por mim. As vezes involuntariamente,

as vezes por sentir que merecia ser repreendida. Mas enfim, não é algo que quero dar atenção. Não me acrescenta em nada, só dói muito.

Ela está sempre cantando algumas cantigas de crianças e algumas músicas um pouco pesadas pra ela. “Me darão, me darão, me darão muitas pancadas... Pancadas, pancadas, pancadas de arrepio.” (Assumpção, 2010, p. 4). Acho que a repreensão fica na gente dessa forma também. Quando não somos repreendidas (seja fisicamente, emocionalmente ou psicologicamente) por outra pessoa, acabamos repetindo padrões e fazendo-nos mal. Ela se compara muito com a irmã e com o que poderia ser. Fala sozinha, com os móveis e espera que a respondam de volta. Há um tipo de personificação desses objetos, ela imagina que são as pessoas que quer encontrar. Quanto trauma existe numa criança como ela para viver inventando cenários fictícios para escapular da realidade? Espero poder entender até o final. Espero que ela também pare de se perguntar “Posso? Posso? Posso?” a cada ação que vai tomar.

Estou com um pouco de desconcentração na leitura hoje e acredito que seja porque viajei e ainda tive aula de inglês. Fico pensando no cansaço e em querer testar as palavras novas que aprendi. Também tenho um pouco de fome, mas não irei parar tão no início, esse diário precisa de atenção. Minha dissertação precisa de atenção.

A personagem realmente parece ser “mística”, como ela mesmo diz. Pede benção aos objetos, beija-os e os reverencia. Conversa o tempo inteiro sozinha. Dialoga com Deus e age como se ele respondesse por ela, com diálogos cada vez mais preocupantes. Parece que ela fala e canta o tempo todo para não se ouvir, para não dar espaço aos pensamentos. Penso assim porque me encontro as vezes nessa situação, estou sempre pensando muito em tudo e preciso de música para me distrair.

Tento tanto fugir dessas coisas que as vezes paro a música e ela continua tocando, ocupando espaço. Talvez seja uma autodefesa, mas eu também gosto de ouvir meus pensamentos. Quando não os escuto, eles tomam forma e ficam ainda maiores. Conseguem se transportar para outros lugares: para os meus cabelos que estão caindo, para o estômago que fica sempre doendo, para os casos de TOC, para a perda de peso, para as enxaquecas e dores musculares. Preciso tomar mais cuidado.

Um homem invadiu o quarto de Mariazinha com um revólver e disse que queria só conversar, “espairecer” dos problemas “lá fora”. Usou todo tipo de gíria para falar com ela, mas a coitada estava tão assustada que não conseguia falar. Precisou ameaça-la pra iniciar um diálogo e logo em seguida começou a usar palavras cultas, como se realmente fosse uma pessoa estudada. É engraçado porque o nome dele é Caetano Veloso e fiquei

tentando associar as palavras com aspas às músicas do cantor, mas aparentemente não tem nada a ver. As aspas nesse texto parecem estar dando a ideia de intenção ou de importância às palavras.

Nesse diálogo fiquei tentando interpretar as falas entre os personagens, usando a voz grossa de um homem e a voz infantilizada de uma criança, até o momento que ele a chama de “senhora”, “dona” e toda minha concepção de idades vai embora.

O homem parece ser desequilibrado (ou talvez só um homem abusando de seu poder) porque também fica cantando aleatoriamente e fica o tempo inteiro pedindo o silêncio de Mariazinha, mas se irrita com qualquer coisa e começa a gritar (tinha que ser homem). Ele fica viajando em seus pensamentos, assim como ela, tentando entender cada coisa. Tem uma bola no quarto, que ainda não sei a verdadeira cor, e eles discutem por causa disso. Ele chega a dizer que a bola é um ovo desbotado. Estou ficando louca com a discussão, com as reflexões dele e com o medo que está impondo nela. Imagina ter uma arma apontada pra você e ainda discordar do atirador? Eles com certeza não estão plenos de consciência nesse momento. Nenhum dos dois.

Há coisas bem diferentes na estrutura desse roteiro, porque as expressões e intensidades não são exatamente descritas, mas intencionadas com sinais de pontuação ou aspas. Quando quer enfatizar, continua usando as aspas. Quando quer designar uma reação da personagem usa três exclamações. E só sei disso porque sempre que aparece “**MARIAZINHA – !!!**”, o homem pergunta o porquê de ela mudar a feição ou diz que está com “cara de bunda”.

Mais uma vez me pergunto se esse homem realmente está fora de si ou só está usando de seu “poder” pra agir de forma ilegal e violenta com Mariazinha. Ele fica se vitimizando, dizendo que ela é egoísta por não querer conversar, dizendo que é infeliz e sozinho, inventando que tem filhos. Mas quem diabos iria querer conversar com uma pessoa que invade o seu quarto no meio da noite para achar “companhia”? Ele fica se fingindo de coitado, fala que não tem ninguém e só arrombou a pensão dela pra isso. Parece até piada:

Por que acha você que um homem, assim como eu, sai em pleno feriado, arrombando pensões na maior das boas intenções do mundo? [...] Pra roubo e estupro não pode ser, né? É pra procurar companhia, Mariazinha. Você nem sentiu essa minha necessidade desesperada... Fica aí nesse medo bobo e não procura me entender... Nem passou pela sua cabeça que eu sou um coitado sozinho no mundo, sem ninguém, jogado na sarjeta... (Assumpção, 2010, p. 15)

A personagem parece ser tão inocente que acaba caindo na conversa desse homem. Ele diz que no dia seguinte ela não vai trabalhar e a coitada diz amanhã é quarta, dia de trabalho e ele não vai enganá-la dizendo que é domingo. Ela fixou tanto a parte das discussões e do coitadismo dele que esqueceu da arma e de um possível assassinato.

Encerro a minha entrada de hoje por aqui, separando os dias por uma quantidade de páginas e por querer, por sentir que esse momento de tensão é um bom momento de pausar, de criar expectativas sobre o que virá.

Dia 2 – 31/07/2025

Iniciei a leitura e me envolvi o bastante para esquecer da escrita do diário. Estava me imaginando em cena como Mariazinha e Caetano Veloso. Mais como ele, porque gosto de interpretar personagens com intensidade e não queria ficar no papel de vítima nessa história. Mas ele realmente é perturbado. Fica inventando e imaginando coisas que ela não entende, eu não entendo e ele mesmo não entende: “Gosto de falar o que me dá na telha!!!” (Assumpção, 2010, p. 20). Homem louco.

Ainda estou na parte que ele a proíbe de ir trabalhar, porque amanhã vai ser um “dia branco”. Não sei o que significa dia branco, para além de um dia diferente, isento de outras coisas rotineiras. Mas ele aparenta ter uma malícia estranha com Mariazinha, tá sempre a rodeando, insinuando tudo e nada. Me estressa não entender o que está acontecendo, porque fico ansiosa e acabo atropelando a leitura, pulando palavras, frases e até falas de personagens. Mas recomponho-me e volto onde parei. A pessoa ansiosa anda um pouco atacada por aqui.

O Caetano realmente quer humilhar a personagem, porque tenta descrevê-la mal, mas a vê calada e tenta melhorar. Quando ela começa a se animar com os comentários, ele volta a falar muito mal de sua aparência e modo de vida. É foda quando se reconhece um padrão de manipulação. Tipo, “você pode se sentir bem até o momento que isso não mude sua subserviência a mim”.

Ele percebeu também o quanto Mariazinha trata os móveis como pessoas e brinca com isso, bagunça tudo enquanto a vê surtar e querer arrumar. Eu, sinceramente, ainda não entendi o propósito desse homem em sua casa. Não quer roubar, “não” quer fazer nada a ela e diz apenas querer companhia pra conversar... Não sei mesmo o que esperar.

Ele volta a falar desse “dia branco” e me fez ter uma nova perspectiva com “[...] depois do dia branco vem o dia um! Um, dois, três, quatro, cinco, seis.” (Assumpção,

2010, p. 24), porque agora imagino o dia branco como um recomeço. Não posso imaginar que seja algo espiritual que visita Mariazinha, porque não a ameaçaria desse jeito para que ela mudasse de vida. Também não é alguém próximo, porque ela não o reconhece. Pelo visto, ele parece um stalker, porque sabe muito da vida dela e ainda conseguiu entrar em seu quarto que estava fechado, mas não pra ele (quer sempre ter a razão e contradiz tudo que ela confirma).

Por falar em stalker, lembrei que já tive alguns e é uma coisa tenebrosa. Um cara já me seguiu diversas vezes, ia onde eu trabalhava, cercava a minha família (tentava fazer amizade, conversava com eles, perguntava de mim...) e me ligava na madrugada. Passei a ter receio de falar qualquer coisa com ele. Comecei a conversar com meus amigos sobre isso, porque precisava avisar a alguém o que estava acontecendo. Assim descobri que eu não tinha sido a primeira mulher a passar por essas coisas absurdas com ele e cortei logo qualquer contato. Mantenho distância.

Olha, é uma loucura chegar na parte do relógio e ver Caetano imitando todos os seus sons, começando uma feira no quarto e gritando cada vez mais. No texto há indicações da sonoplastia “sempre aumentando” esses barulhos e intensificando-os. Eu não assisti a peça, não estou escutando nada enquanto escrevo e mesmo assim me senti perdida como se estivesse na bagunça. A cada “blém, blém, blém” que ele fala, eu fico mais agoniada e ansiosa. Li cada vez mais rápido, como se eu mesma fosse o homem e estivesse em momento de surto, sem parar. Tudo ao meu redor começou a me irritar.

Meu celular começou a chegar muitas notificações e a vibrar, meu cabelo começou a cair muito em meu rosto e minha coluna começou a doer. Tudo me incomoda nesse momento, até o meu joelho que decidiu seguir a onda da dor. Cada vez mais os sintomas psicológicos atingem o meu corpo e reage de uma forma ruim. Pior que isso tem acontecido muito. Basta eu olhar pro chão e ver o tanto de cabelo que anda caindo de estresse, de preocupação e de tanto eu puxar estando ansiosa.

É mais uma vez os tiques de nervosismo e ansiedade. Agora mesmo essa leitura despertou muitos deles: puxar o cabelinho que fica no “pé” do cabelo e nunca cresce; me coçar como se algo estivesse com uma crise alérgica; balançar as pernas incansavelmente; esquecer de respirar e focar apenas no que estou fazendo; roer as unhas (esse estou tendo mais consciência e parando); tirar e colocar os brincos várias vezes. Acho que estou superestimulada por tanta coisa acontecer ao mesmo tempo e rondar minha cabeça todo o tempo.

Enfim, agora que pude me acalmar mais escrevendo e dizendo o que me apareceu na cabeça, voltarei à loucura de Caetano e toda sua perturbação:

HOMEM — Olé! Quem dá mais? Um criado, mudo, mudo! Quem dá mais? Quem dá mais? Quem dá mais? Um lençol imaculado! Nunca, nunca foi usado! Quem dá mais? Quem dá mais? Blém! Blém! Blém! (*lavadeira batendo roupa*) Tem milhões de utilidades! Quem dá mais? Quem dá mais? O senhor aí não quer comprar um lençol? Olha só, novinho em folha! (*ele com o lençol e foco de luz na Mariazinha*) Branco, branco, branco, branco! [...] (*sonoplastia - shocshoc-shoc-shoc! Blém! Blém! Blém!*) Quem dá mais? Quem dá mais? Um pouquinho de imaginação... e pronto! (Assumpção, 2010, p. 25)

Essa sequência de coisas aleatórias e inquietantes está me lembrando da sequência de movimentos da minha coreografia para uma Mostra de dança de primavera. Em um momento começo a falar incessantemente sobre um coração:

“Por que preciso de um coração? Por que preciso? Coração? Por que preciso de um coração? Por que um coração? Eu não quero um coração? Eu disse que não quero um coração? Por que um coração? Eles dizem que eu preciso de um coração? Mas por que um coração? Desculpa. Eu errei. Mas um coração? Por que? Mais um coração? Por que preciso de um coração? Eu não quero um coração. Por que preciso? Eu quero um coração. Coração? Ele é vermelho? Ele pula assim? Por que um coração? Ele existe? Um coração? Por que preciso de um coração? Eles querem me dar um coração? Onde está seu coração? Meu coração? Minha luz é um coração? Preciso mesmo de um coração? Onde está a minha luz? Quero um coração. Não quero um coração. Eles não querem um coração. Eles dizem que preciso de um coração. Eles querem me dar um coração. Um coração? Eu não preciso de um coração. Eu realmente quero um coração? [...]”

É uma sequência cansativa que fico me movimentando no chão com giros e pulos cada vez mais rápidos. O intuito é realmente me cansar e me fazer errar as palavras, a sequência, os movimentos e perder a racionalidade. O intuito do coreógrafo era realmente me testar e ver se eu conseguia perder o controle alguma vez em minha vida. Foi um processo inteiramente construído a partir de diálogos entre a gente e o coreógrafo. A dança contemporânea tem me proporcionado muitas reflexões sobre meus limites e pensamentos. Enquanto eu falo alto tudo isso na apresentação, a música está ao fundo e vários outros personagens dançam e falam ao meu redor. É um labirinto de afetos e

MARIAZINHA — Eu vou! Não posso ser descontada! Eu vou! Tá quase pronto! Eu vou!!! Tá quase pronto! Meu apartamento!!! Meu! Meu! Meu apartamento!!! Valeu a pena! Valeu!

Gritando agora quase perdendo a voz, o som está no máximo, ensurdecedor.

MARIAZINHA — Eu vou! Faz cinco anos que pago!!! Desde que nasci!!! Faz cinco anos que pago!

Para o som rapidamente. Silêncio.

HOMEM — Trabalhando das sete às sete...

MARIAZINHA — *(volta o som ensurdecedor, ela berra)* Sem comprar nada! É isso mesmo! Mas valeu a pena! Meu apartamento! Meu futuro garantido! Segurança! Segurança!

HOMEM — *(o som para, silêncio, ele fala calmamente)* Quitineti?

MARIAZINHA — *(volta o som alto, ela berra)* É apartamento do mesmo jeito! Meu!
(Assumpção, 2010, p. 32)

Estou em choque e quero chorar. Não sei se quero chorar porque ele conseguiu o que queria ou porque ela realmente perdeu as estribeiras. Ela agora age igual a ele, sem perceber. Que loucura!

Decidi parar por aqui hoje, já me consumiu muito a cabeça e minha coluna dói cada vez mais. Preciso lembrar de não me colocar no lugar dos personagens e receber essa carga emocional, porque não estava preparada pra isso. Estou incrédula e cansada. Terrivelmente cansada. Talvez os dois morram, ele parece gostar de ideias estranhas. Mas o que sei é sobre mim: não quero morrer e nem quero estar no lugar deles. Cansei. Pra uma pessoa que interpreta poesias e personagens densos isso é novidade.

Dia 3 – 05/08/2025

Estou agora na terceira entrada do diário de leitura e percebo que até agora só decidi ler e escrever à noite. Minha ideia de só “funcionar” à noite me ajuda e me limita ao mesmo tempo. Mas enfim, estou no mesmo lugar de sempre: meu quarto, onde passo quase o dia inteiro, em frente ao notebook, fazendo tudo que preciso dos meus trabalhos. Hoje foi um dia estranho e me sinto ainda cansada, desgastada.

Mariazinha finalmente reagiu e partiu pra cima de Caetano para que ele parasse com aquela loucura de repetir palavras, frases e sons aleatórios só para irritá-la. O mais

incrível é que ele gosta disso e pede que o mate. Quando uma pessoa não tem nada e está sozinha realmente aparece uma coragem assustadora e avassaladora. No caso dele, perdeu o medo de muita coisa; inclusive de morrer e invadir casas com uma arma. Engraçado como o medo pode funcionar. Talvez ele nem tenha perdido o medo, mas a coragem foi maior. Talvez goste muito de adrenalina e desse ritmo frenético. Suponho isso porque também gosto, me deixa muito alegre ir em brinquedos radicais e de altura muito grande. Quem sabe um dia eu pulo de paraquedas ou de *bungee jump*.

Ele conseguiu manipulá-la para que despejasse o ódio nos móveis do quarto, ou melhor, nos personagens que ela criou em seu quarto. Verme nojento. Cada móvel é como se fosse alguém da família dela e existe uma música pra cada. Acho que agora percebo o porquê das interações dela com música e com cada móvel é diferente.

Mesmo continuando muito intensa e rápida a cena, o sono pesa muito em mim. Bocejos, dor na coluna e olhos ardendo se tornaram comum no dia a dia. Meu psicológico está alterando muita coisa em meu corpo, principalmente o funcionamento do meu estômago. Sinto muita dor. Cada vez mais sinto vontade de comer doces e besteiras. Minha mente precisa se reiniciar.

Após quebrar tudo no quarto, os dois, eles se sentem livres... Será que eu preciso só quebrar algumas coisas pra me sentir assim também? Eles só quebraram as coisas, se desprenderam dela e de suas funções sociais. Talvez fosse só um acúmulo, como estamos acostumados a fazer e valorizar muito o material. Ou talvez ela dependesse muito desses móveis para manter uma paz e organização na cabeça dela. E eu até entendo. As coisas do meu quarto precisam ficar sempre do jeito que eu deixo e gosto. Preciso ver o que me agrada fisicamente para que a mente também se arrume e se equilibre. Não dá pra viver com tanta bagunça assim.

Lendo o que eles conversam sobre sair leves e sem rumo por aí me dá a impressão que Mariazinha realmente tem problemas com dependência e controle. Após o surto coletivo, ela largou essas amarras e aceitou sair por aí, aceitou que não vai trabalhar amanhã e tá tudo bem. Quero deixar claro aqui que não apoio e não vejo sentido ela sair com esse homem, até porque ELE INVADIU SUA CASA. Mas individualmente, é bom vê-la um pouco livre, cantando pra si mesma.

E agora estão como em câmera lenta, em passos largos, com muitas pausas entre as palavras. É como se realmente fosse a calmaria de ser livre após aquela bagunça e tensão. Estou em dúvida se tudo que eles falam é real e está acontecendo no momento, ou se estão supondo o que querem fazer e fariam. Falam que vão rodar o mundo e Caetano

afirma que sim, mas pelados, Mariazinha ri. Poucas falas depois ela diz “agora eu estou de roupa” (Assumpção, 2010, p. 43), e as coisas perdem a conexão. Será que foi tudo um delírio dos dois, ou um delírio de Mariazinha que está sempre sozinha, personificando objetos? Será que esse homem é apenas um desejo e projeção dela?

É interessante e engraçado quando tento interpretar os personagens e seguir as indicações do roteiro porque passo a perceber mais coisas. Quando fui ler “quanto túúúúúúumulo...”, pensei imediatamente no som que fazem os fantasmas e espíritos, uma referência também à cemitérios, que é onde eles estão nessa cena.

Mais uma vez penso que podem estar apenas no quarto imaginando. Tem uma indicação do texto que diz “*quarto na penumbra*”, falando mesmo do espaço que os atores devem estar. Mas me vem uma dúvida ainda maior: é apenas uma indicação de espaço físico onde acontece a peça ou uma indicação do espaço da narrativa? Seguindo a lógica de roteiros, seria apenas o espaço físico onde está acontecendo a peça, mas ainda tenho dúvidas, porque estou um pouco perdida agora.

Meu deus!!! Acho que entendi a metáfora do cemitério agora. Falei sobre Mariazinha atribuir vida aos móveis e considera-los como seus familiares, e agora eles pegam coisas do quarto, como imagens e flores... O cemitério é o próprio quarto dela, onde “estão” essas pessoas ou a lembrança do que foram. Nossa, é como se ela tivesse desaparecendo dessas pessoas e de tudo que foram.

É bonito ver esse movimento dela, queria me sentir livre da mesma forma. Moro longe da minha família há mais de 3 anos (a cidade não é tão longe, mas ainda é), e ainda é difícil desaparecer deles. São pessoas reais, o que torna um pouco difícil. Não que desaparecer de pessoas falecidas não seja difícil, mas não quero entrar nisso agora.

Está sendo complicado ler e escrever porque, como eu disse, meus olhos estão ardendo e cada vez mais irritados. Provavelmente o excesso de tela do dia inteiro, mas não tenho muito o que fazer. Só preciso comprar mais lubrificante ocular.

Voltando ao que eu dizia de desaparecer de pessoas, já comentei inúmeras vezes com a minha analista nas nossas sessões como é dolorido estar longe, mas como também é estranho e estressante, depois de tanto tempo, passar muitos dias perto. Ainda é difícil me desprender de responsabilidades e atenções que tinha quando morava com eles. Me encho de compromissos e trabalhos cada vez mais, inconscientemente pra encher a cabeça, mas também pra tentar provar algo para quem deixei pra trás e pra Vitória que também ficou lá atrás, cheia de medos e inseguranças pautadas nas opiniões de outras pessoas. Se não fosse por essa Vitória consistente e determinada, eu não estaria

Início o dia de hoje voltando ao universo paralelo que esses dois parecem viver, enquanto deixo o meu de lado. Aparentemente estavam flertando, falando sobre as características de Mariazinha e de repente começaram a só repetir palavras soltas, por vezes aleatórias. Se entenderam sobre o quanto não gostam de ser observados, mas que isso é um convite para observar de volta. Voltaram à gota d'água e o homem começou a gritar. Sinceramente não sei se isso é loucura ou delírio. Mariazinha só entra na onda.

Disse muitas vezes o quanto parece loucura e as vezes algum transtorno. Me é engraçado porque me lembra um livro que li recentemente: “O perigo de estar lúcida”, de Rosa Montero. Quando muitas vezes associamos o que não é “normal” à loucura. Quando, na verdade, loucura é tudo aquilo que veem como diferente, não sendo exatamente uma loucura. Cada um tem sua visão do que é “normal”, do que é construído socialmente em torno disso, até porque “ser um pouco mais estranho que o habitual também não é incomum.” (Montero, 2023, p. 12).

É interessante pensar nessas coisas porque todo o livro me volta à cabeça e entro em um looping de querer entender o que é e o que não é loucura, o que pode estar associado a um transtorno mental ou apenas a criatividade. Montero fala muito também de como estar associado/a à loucura nos faz solitários. E talvez seja isso que os personagens estão passando, estão sozinhos e lidando com a solidão do outro. Mariazinha vive em seu mundo trancado no quarto e Caetano o invadiu (continua sendo errado e um merda) em busca de companhia.

Não sei porque pensar nisso me faz chorar. Ou talvez eu saiba. Talvez seja porque tenho me isolado cada vez mais, ficando cada vez mais solitária. Na verdade, sempre fui. Há solidão dentro de nós, de todos nós. E não falo isso como um discurso de “nascemos sozinhos e morreremos sozinhos”, mas falo porque essa é a nossa essência. Embora outras pessoas nos constituam, elas não nos determinam.

Algumas vezes eles também parecem crianças. Desde o início ela brincando com os móveis, dando vida a eles e agora brincam juntos. Imaginam lugares dentro desse quarto e vivem como se realmente estivessem em outro lugar. A criatividade é uma coisa muito curiosa. Quem nunca tentou fugir da sua própria realidade? Desse confinamento em que vive? Talvez por não gostar da sua vida, ou talvez por querer viver outras tantas. Mariazinha e Caetano vivem muitas realidades em pouco tempo, vivem muitos “eus”. Interessante ver como eles se permitem viver além do que é visto e imposto, estão sempre em movimento.

E por falar em movimento, a leitura da obra, com algumas rubricas, me dá a sensação que a peça também está sempre em movimento, como se o chão girasse, lembrando um pouco o palco do “Vai que cola”. Há indicações de mudanças de luzes e de som, mas em minha cabeça tudo parece girar. O espaço em que atuam essa peça é muito dinâmico e pode causar algumas perturbações, nesse sentido, ao assistir. Se apenas lendo eu cansei, fico imaginando como seria assistir ou atuar.

Eles agora interpretam personagens mais sofisticados, com chofer e tudo, kkkkkkkkkkkk. Se chamam Jerry’s e Rosalba (me lembrou muito o nome da minha orientadora Josalba, ficou engraçado). As luzes aumentam e diminuem de acordo com os sentimentos e intenções deles. Quando a luz aumenta, são Maria e Caetano. Quando a luz diminui, eles são o que quiserem. Adorei esse jogo de cena. Mas ainda é estranha a forma como o homem rompe com o que está acontecendo. Enquanto estavam encenando o esquete inventado, ele desfaz-se sendo ignorante e sarcástico. Fico sempre abismada com como acontece...

Com os diálogos fico sempre receosa com o que ele é capaz de fazer. Enquanto Mariazinha parece inocente, ele fica incluindo coisas sexuais em suas histórias. Ela só quer viver uma história rica, com tudo que deseja e ele quer vê-la pelada ao seu lado. Será que as vezes eu sou inocente assim nas minhas relações? Ou já fui muito? Lembro de muitas relações ruins que só fui usada, mas não lembro de como acabei entrando nelas. Talvez eu só queria um pouco de atenção e validação. Ou talvez queria algo que aparentemente me faltava e aceitei, independentemente das coisas ruins (infelizmente só descobertas depois).

Preciso parar a leitura de hoje porque não me sinto bem e preciso deitar.

Dia 5 – 12/08/2025

A escrita de hoje vai começar com uma crítica à forma que eu faço as coisas. Já comecei o arquivo do diário arrumando a formatação da página, fonte, tamanho, espaçamento e alinhamento. Isso é um diário de leitura e sei que não precisa seguir precisamente as regras da ABNT. Mas está tudo tão íntimo e interligado a minha escrita que na maioria das vezes não percebo. Eu poderia abusar da criatividade e liberdade que tenho aqui, mas tenho medo de ir longe demais e extrapolar a proposta de um diário de leitura. Preciso lembrar de suas especificidades, mesmo entrando na onda da leitura.

Enfim, Mariazinha está falando de um dos meus sonhos e isso me chama atenção. Em mais uma das suas interpretações de esquetes, Caetano disse que ela era a maior atriz do mundo, a elogiou de muitas formas. Ela acreditou e se sentiu vista, se sentiu valorizada. Mariazinha sentiu que poderia ser alguma coisa de verdade. Eu também me sinto assim quando estou atuando ou interpretando. Sinto que sou realmente boa nisso, sabe? Não só pelo que me dizem, mas sinto verdade no que faço. Inclusive, minhas motivações e influências para a área de literatura surgiram do teatro. Lá no ensino médio quando comecei a atuar e mudou minha percepção de vida. Sem o teatro não sei em que mundo viveria, quais opiniões políticas, sociais e culturais eu teria. De verdade, ele me salvou e moldou minha pessoa no mundo. Agradeço sempre a arte por me proporcionar viver isso: a poesia, a prosa, o teatro, a escrita e a pesquisa.

Há sempre uma competição interna pra saber por onde e para onde eu vou. As coisas acontecem ao mesmo tempo, não há como separar. Vivo entre a pesquisa e a atuação cotidianamente. Gravei filmes, apresentei monólogos, peças e intervenções enquanto também lia, pesquisava e escrevia. Não falei competição de forma a ter um vencedor e decidir somente uma coisa para fazer na vida. Falo de competição por existir sempre duas coisas em meus objetivos, com tamanhos imensos e trabalhos ainda maiores. E não são tão diferentes porque eu continuo fazendo arte em ambas as perspectivas. Seja a arte de atuar, de escrever, de interpretar e de se encontrarem sempre. Como já disse em outro dia, vivemos muitos “eus”, e gosto de deixá-los sempre próximos, vivendo e compreendendo a palavra.

Pensando nessas muitas identidades, o nome Maria pode abrir muitas ideias sobre isso. Maria é um nome popularmente conhecido e dado a muitas mulheres, além de ser um nome religioso visto com muito respeito. O que significa que Maria pode ser qualquer pessoa, pode ser quem ela quiser. Há possibilidades e caminhos. É bonito e emocionante pensar na vida assim, cheia de opções.

“**MARIAZINHA** — Eu sempre quis! Eu sempre quis! Desde criança! Sempre! Eu fazia cirquinho e recitava nas festinhas! Eu era precoce! Uma criança prodígio!” (Assumpção, 2010, p. 62). Se Mariazinha soubesse que qualquer sonho é válido, desde que não vá ferir ninguém, se soubesse que também é o sonho de muita gente (inclusive o meu), deixaria de se reprimir e faria o que queria. Eu também sempre quis.

Dessa vez quando a luz diminuiu, eles não inventaram nomes novos ou de outros personagens. Mariazinha é Maria Mendonça Moraes, a primeira grande atriz brasileira e a maior atriz do mundo. Às vezes eu só queria ser imaginativa assim e pensar que também

serei uma grande atriz brasileira. Mas a realidade me puxa pelos pés e cabeça lembrando que viver da arte e pela arte não é fácil assim. Sigo tentando dentro e fora da academia sempre.

As vezes a criatividade nos leva mesmo longe; as vezes pra lugares que só crianças tem a capacidade. E nesse exato momento senti a criança em mim, quando subi na cadeira e fiz exatamente como Mariazinha: “**MARIAZINHA** — (*subindo numa cadeira*) É sim! Eu tenho talento! Eu tenho!” (Assumpção, 2010, p. 63). Isso me lembrou da teoria das posturas de poder, as quais podem de fato ajudar as pessoas a se sentirem confiantes. E, às vezes, precisamos desse tipo de autoconfiança, principalmente se ela for difícil de aparecer. Me senti bem vendo-a feliz e sucedida. Não é todo dia que vemos depoimentos felizes de artistas.

Algo me dá a impressão que esses esquetes são momentos inventados na cabeça de Mariazinha para minimizar cenas de estupro. Ele sempre forçando-a a “atuar”, seguir a mesma linha de raciocínio dele. E por ela ser tão inocente, parece mesmo ser uma forma de se proteger do trauma. Começo a pensar assim já no final e me pergunto se sou tão burra de não ter percebido antes, se realmente é isso que está acontecendo. Só percebo agora que ele está arrastando-a pelo braço? Eu sou tão lenta assim?

Tudo acaba se intensificando agora, ele a agarra, puxa-a pelo braço, arrasta ela pelo chão e ela insiste dizendo “NÃO”, que está cansada e Caetano continua. Que porra!!! Desgraçado!!! Eu não sei lidar com essas situações, seja na vida real, seja em uma leitura ou seja nas telas. Simplesmente me enjoa e não vejo, não escuto, paraliso. Que desgraça é ser uma mulher. Só sei chorar de raiva desse homem. Se já falei dele aqui de outra forma que não seja ruim, retiro o que disse. Ele é um monstro.

Entra a sonoplastia em meio a isso tudo que parece reforçar a dimensão da violência, algum barulho de impactos físicos. E cada vez que esse som aumenta, o desespero de Mariazinha aumenta junto, parecendo mesmo uma situação de abuso ou de estupro.

“**HOMEM** — Escuta... escuta só... é o seu horóscopo...

Entra sonoplastia - tlec-tlec-tlec-tlec-tlec-tlec-tlec-tlec-tlec.

MARIAZINHA — Não! Não! Para! (*sai correndo*)” (Assumpção, 2010, p.73)

Essa sequência segue assim, com ela dizendo “não”, tentando fugir e o som aumentando cada vez mais. Agora que estou pensando essas coisas, tudo que eles falam

me remete a algo sexual, claramente involuntário da parte dela. Ele tenta convencê-la, dizendo que vão “voar”

Tudo isso foi psicológico. Todo o abuso e as cenas foram uma metáfora para o que ele quer fazer de verdade. Ele a fez xingar “porra”, gritar “porra” e depois a calou, para que ela “explodisse” e “acordasse a casa toda”. Depois dessas sequências, só dá para imaginar uma relação sexual. E após tudo isso, ele ainda diz que quer “trepar” com ela, pois agora não era mais ridícula. Ela abriu mão da sua família imaginária, “saiu” do seu quarto e passeou, conheceu o mundo: “*Mariazinha já não é mais ridícula. Os cachinhos desfizeram-se, os laçarotes, os balões estouraram, assim como o seu mundo todo. Ela é agora qualquer um da platéia.*” (Assumpção, 2010, p. 79). Tudo isso aconteceu durante uma madrugada, já são sete horas e alguém chama Mariazinha para ir trabalhar. Vendo a oportunidade, ela urra por ajuda, por socorro; tem um ladrão em seu quarto...

Olha, sinceramente, que loucura! Estou perturbada com tudo que aconteceu, com tudo que “presenciei” e senti. É sempre muito doido. Mariazinha e Caetano me atormentaram o tanto que puderam; e puderam muito. Estou intacta, sem saber o que dizer, sem saber mais o que pensar. Foi tudo um absurdo, não soube muitas vezes diferenciar o real e o surreal. Muito do que pensei foi inconsciente e instintual. Me senti presa como ela, sem saída. E se for pensar na época que foi escrita a peça, 1969, era um cenário opressor mesmo na ditadura. Pode ter muito mais coisa sobre isso que não me atentei porque estava concentrada demais em saber o que era ou não real.

Leilah Assumpção sempre me surpreende. O teatro do absurdo é mesmo uma “loucura”. Gosto disso. As imagens, luzes e sons conseguem transmitir sensações únicas e também bastante intensas. Mas agora fico pensando: será que Mariazinha realmente deixou a porta do quarto aberta? Isso estendeu-se para a sua mente? Pela primeira vez Mariazinha abriu-se para falar de diversas coisas e desprender-se dos seus padrões. Será? Não terei essas respostas, apenas as minhas interpretações. Espero que não interprete tão longe de sua realidade, mas se interpretar, eu mesmo vou me julgar por isso. Tenho bastante culpa para me dar. Minha analista vai adorar saber que estou reconhecendo a autossabotagem, porque é na repetição e percepção que mudamos as coisas, não é? Eu acredito que sim, vai mudar.

3. AUTOETNOGRAFIAS

3.1 A NÃO CONFORMIDADE DA ESCRITA

Nossa imagem, ora nos perturba, ora nos acalma. Mas nunca ficamos insensíveis a ela. (Suy, 2022, p. 53)

Falar sobre nossas identidades e a nossa escrita é um caminho difícil e, às vezes, inseguro. É preciso que se distancie do “eu” que escreveu o diário de leitura e se torne o “eu” analítico²⁴, que enxerga o todo. E mesmo ao se distanciar, é imprescindível que haja sensibilidade ao analisar a construção dessa narrativa. São os pequenos detalhes do seu repertório lexical, as insinuações carregadas de preceitos, as vivências esquecidas, o ritmo que transparece na leitura e a dinâmica entre os “eus” e a obra lida que demarcam como fazer a investigação. É necessário que examine a sua linha temporal, a sua construção de ideias e seus posicionamentos.

Indubitavelmente utilizar a metodologia autoetnográfica e trabalhar com o diário de leitura exige tempo, coragem e enfrentamento das próprias imagens que são induzidas pela leitura. A análise da escrita de si perpassa a identidade autora, a qual a sua subjetividade está mais a florada e ela se desnuda em suas fragilidades, vivências e sentimentos, para narrar uma sequência. Logo, decidir critérios para a seleção de citações torna-se mais delicado, visto que existem diversos espectros encontrados no diário e precisei mapeá-los para então desenvolvê-los, visto que o foco da análise recai sobre os modos pelos quais a escrita autoetnográfica da leitura elabora experiências. Mas, antes de aprofundar-me nas identidades encontradas e selecionadas, preciso especificar as condições de escrita.

Eu escrevi o diário de leitura da peça *Fala baixo, senão eu grito* em cinco dias (partes), entre 28 de julho e 12 de agosto de 2025; sempre em meu quarto, sentada à mesa de estudo e à noite. Talvez a minha escrita e perspectiva tenham se assemelhado ainda mais com a personagem Mariazinha por estarmos cotidianamente trancadas em um quarto e, muitas vezes, trancadas em nossas cabeças.

²⁴ Na quarta seção, intitulada “Em cena: a leitora como personagem”, desenvolvo a discussão sobre o modo como as múltiplas identidades que emergem no diário de leitura passam a compor uma personagem construída a partir dele. Nesse movimento, o “eu” analítico inscreve-se como isento à recepção emocional e ao impulso catártico em relação ao que foi escrito, buscando analisar a leitura a partir de uma posição de distanciamento.

É o meu terceiro diário produzido para estudo e análise na academia, mas dessa vez senti um peso ainda maior ao escrever, porque trata-se do trabalho mais importante que estou desenvolvendo até o momento: a minha dissertação de mestrado. Esse pesar é citado algumas vezes, explicitando a rotina e cotidiano de uma pesquisadora em meio ao seu processo de escrita. Não é incomum ver relatos e discussões de pós-graduandos sobre as dificuldades de estar inscrito/a nesse espaço, principalmente quando envolvemos a saúde mental nessa conversa. Antes de iniciar a análise do diário não tinha percebido o quanto tenho sido afetada por essa pressão, como vejo aqui: “Também tenho um pouco de fome, mas não irei parar tão no início, esse diário precisa de atenção. Minha dissertação precisa de atenção.” (Chaves, 2025, p. 64)²⁵. E isso repete-se algumas outras vezes:

Cada vez mais os sintomas psicológicos atingem o meu corpo e reage de uma forma ruim. Pior que isso tem acontecido muito. Basta eu olhar pro chão e ver o tanto de cabelo que anda caindo de estresse, de preocupação e de tanto eu puxar estando ansiosa. É mais uma vez os tiques de nervosismo e ansiedade. Agora mesmo essa leitura despertou muitos deles: puxar o cabelinho que fica no “pé” do cabelo e nunca cresce; me coçar como se algo estivesse com uma crise alérgica; balançar as pernas incansavelmente; esquecer de respirar e focar apenas no que estou fazendo; roer as unhas (esse estou tendo mais consciência e parando); tirar e colocar os brincos várias vezes. Acho que estou superestimulada por tanta coisa acontecer ao mesmo tempo e rondar minha cabeça todo o tempo. (Chaves, 2025, p. 67)

Os sintomas que surgem em meu diário não são situações individuais. Eles materializam no corpo uma estrutura de exigências que foi amplamente identificada por pesquisas sobre a pós-graduação no Brasil. A experiência de sentir que a dissertação “precisa de atenção” a todo custo, como anoto em meu diário, é também efeito de uma lógica que associa valor acadêmico à produtividade constante, à performance mensurável e à visibilidade de resultados em prazos determinados.

Esse imperativo da produção já foi descrito por Teixeira, Marqueze e Moreno (2020), ao analisarem a rotina de orientadores de programas de pós-graduação em São Paulo: “[...] quanto maior a percepção de pressão por publicação, maior o estresse no trabalho.” (p. 9). O estudo evidencia que a sobrecarga não se restringe aos discentes, mas atravessa a estrutura da pós-graduação como um todo, mostrando como a lógica avaliativa incide sobre orientadores e orientandos de maneira circular e cumulativa. A pressão não é, portanto, resultado de um excesso individual, e sim um efeito sistêmico.

²⁵ A página é referente a localização do diário situado nesse documento.

Essa constatação é reforçada por Lima e Aguiar (2025), quando afirmam que “é notório que o cenário da pós-graduação exige uma grande demanda por parte dos pesquisadores, existindo a probabilidade de desenvolvimento de transtornos mentais caso as expectativas dessas demandas não sejam alcançadas.” (p. 11). Os autores apontam que fatores como prazos rígidos, exigências institucionais e condições de trabalho precárias são centrais para explicar esse adoecimento. Tais elementos aparecem em meus próprios relatos, quando descrevo a ansiedade diante da impossibilidade de interromper a escrita, mesmo com fome ou cansaço, por sentir que cada pausa poderia significar atraso ou fracasso:

Decidi parar por aqui hoje, já me consumiu muito a cabeça e minha coluna dói cada vez mais. Preciso lembrar de não me colocar no lugar dos personagens e receber essa carga emocional, porque não estava preparada pra isso. Estou incrédula e cansada. Terrivelmente cansada. Talvez os dois morram, ele parece gostar de ideias estranhas. Mas o que sei é sobre mim: não quero morrer e nem quero estar no lugar deles. Cansei. (Chaves, 2025, p. 70)

A pós-graduação se configura como um espaço de reprodução de um modelo de produtividade que atinge tanto quem ensina quanto quem aprende. Trata-se de um círculo vicioso em que orientadores e orientandos pressionados por índices e metas acabam perpetuando uma cultura do desempenho que fragiliza vínculos de solidariedade e naturaliza o sofrimento como parte do percurso acadêmico. Apesar das pressões institucionais, considero importante destacar que a postura da minha orientadora Josalba foi empática, acolhedora e atenta às minhas necessidades, oferecendo orientação sempre.

Essa dimensão estrutural é importante para compreender que meu corpo, ao registrar ansiedade, insônia e exaustão, inscreve em si os sintomas de um modelo institucional que transforma conhecimento em métricas e experiência formativa em números. O que relato no diário (roer unhas, puxar cabelos, sentir palpitações) encontra conexão em uma coletividade de pós-graduandos que vivem sob a mesma engrenagem. O produtivismo acadêmico tem transformado cansaço e vida danificada no novo normal da universidade.

É visível como a autoetnografia revela como tais fragilidades são socialmente produzidas e politicamente aceitas. Ao narrar minha experiência, exponho também a estrutura que me atravessa: uma academia que cobra desempenho constante, mas raramente acolhe os efeitos desse processo sobre os corpos que nela se inscrevem. A

análise do diário mostra que a pressão da pós-graduação se corporifica em sintomas, ritmos interrompidos e resistências diárias.

Se, por um lado, o diário evidenciou como a pós-graduação se imprime no corpo em forma de sintomas, por outro, ela também se manifestou na materialidade da escrita. As entradas e saídas não tiveram nenhum tipo de requisito ou ordem, visto que a peça é em ato contínuo, sem divisão de cenas ou capítulos como normalmente encontramos uma obra. Logo, decidi intuitivamente onde começar e onde parar. Escrevi cerca de 17 páginas dividida entre os dias citados anteriormente. E, mesmo não sendo obrigatório, mantive, até onde pude e lembrei, as formatações da ABNT, como margens, fontes, citações, espaçamento e alinhamento.

Esse cuidado, que não é obrigatório para um diário, mostra o quanto a disciplina acadêmica já está incorporada no gesto de escrever. A normatização, que deveria restringir-se a outros trabalhos científicos, atravessa também os espaços criativos e pessoais, convertendo o ato de registrar em um exercício de vigilância estética e metodológica. Em uma das entradas, escrevi:

A escrita de hoje vai começar com uma crítica à forma que eu faço as coisas. Já comecei o arquivo do diário arrumando a formatação da página, fonte, tamanho, espaçamento e alinhamento. Isso é um diário de leitura e sei que não precisa seguir precisamente as regras da ABNT. Mas está tudo tão íntimo e interligado a minha escrita que na maioria das vezes não percebo. Eu poderia abusar da criatividade e liberdade que tenho aqui, mas tenho medo de ir longe demais e extrapolar a proposta de um diário de leitura. Preciso lembrar de suas especificidades, mesmo entrando na onda da leitura. (Chaves, 2025, p. 75)

Esse trecho apresenta a contradição que atravessa o processo de escrita, quando ao mesmo tempo em que o diário se pretende espaço de experimentação e liberdade, ele é atravessado por uma vigilância internalizada que limita seus movimentos. A preocupação em não “ir longe demais” mostra como a norma acadêmica se infiltra até nos lugares destinados à subjetividade. O que deveria ser um território de invenção é convertido em um espaço regulado por códigos de legibilidade, de cientificidade e de autocontrole.

Michel Foucault (2014, p. 133) observa que os “métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realiza a sujeição constante das suas forças e lhes impõe uma relação de docilidade-utilidade, são o que podemos chamar as ‘disciplinas’”. A escrita também pode ser entendida como um corpo submetido a tais disciplinas. Cada

margem alinhada, cada fonte revisada e cada riso formatado configuram marcas de docilidade e utilidade que demonstram a presença da norma.

Nesse sentido, “a disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos dóceis. A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência).” (Foucault, 2014, p. 134). Esse tipo de escrita não é cobrado no diário, mas revela a interiorização de um olhar disciplinar que antecipa a crítica e ajusta o gesto antes mesmo de ser lido.

Ao organizar a risada em recuos corretos e vírgulas bem posicionadas, o corpo-escrevente denuncia a profundidade desse processo. O riso, elemento por excelência de ruptura, de excesso e de desordem, aparece domesticado, transformado em dado linguístico regulado. Essa organização não se dá por acaso, porque ela responde às exigências formais da pós-graduação, que não elimina o riso, mas o condiciona à sua tradução em linguagem legível, analisável e validável no campo acadêmico. O diário, assim, deixa de ser apenas uma narrativa e passa a materializar o modo como a pós-graduação se imprime também no plano da forma. Não só no que é dito, como também em como se diz. Fora do diário, o riso existe, mas não circula e não se inscreve nos dispositivos de legitimação que autorizam o saber na pós-graduação.

Essa duplicidade, entre a tentativa de libertar a escrita e a reprodução involuntária de suas amarras, é constitutiva da experiência autoetnográfica. O texto demonstra tanto o corpo afetado por sintomas como a mão que, mesmo tremendo de ansiedade, obedece às margens da ABNT. Nessa intersecção, a autoetnografia expõe o paradoxo de uma subjetividade que busca se narrar, mas só encontra linguagem dentro dos limites impostos por uma racionalidade acadêmica que a excede e a molda.

Como lembra Foucault (2014, p. 181), “o exame combina as técnicas da hierarquia que vigia e as da sanção que normaliza. É um olhar normalizador, uma vigilância que permite qualificar, classificar e punir.”. Nessa autoavaliação a própria escrita do diário se vê atravessada por essa lógica do exame, em uma normatividade internalizada que transforma o registro em objeto de verificação e adequação constante.

Ao observar o modo como o diário se entrelaça com a experiência acadêmica e pessoal, torna-se evidente que a escrita não se limita a registrar; ela adquire a dimensão de resistência. Manzoni-de-Almeida (2021, p. 148-150), ao entrelaçar-se com os

trabalhos de Lejeune²⁶, sistematiza uma série de funções atribuídas ao diário que ajudam a compreendê-lo. A primeira delas é a memória: “o diário será ao mesmo tempo arquivo e ação, ‘disco rígido’ e memória vida” (Lejeune, 2014, p. 302). Para além de conservar acontecimentos, o registro assume uma função de arquivo vivo, que organiza e, ao mesmo tempo, reconfigura o vivido. Nesse sentido, escrever é preservar, mas também recriar o passado, abrindo espaço para que se inscreva no presente de forma transformada.

A escrita também aparece como gesto de sobrevivência. Como afirma Lejeune (2014, p. 303), “o diário é apelo a uma leitura posterior: transmissão a algum *alter ego* perdido no futuro, ou modesta contribuição para a memória coletiva”. Esse caráter projeta o texto para além de si, conectando o sujeito ao tempo futuro, quando a narrativa poderá ser retomada. Nesse movimento, o diário ultrapassa a intimidade e se inscreve como prática ética, já que posiciona o eu no interior de uma coletividade, marcando a singularidade do sujeito sem dissolvê-la no anônimo.

Para Manzoni-de-Almeida (2021, p. 148-149), há ainda uma dimensão de desabafo e de autoconhecimento. O diário se apresenta como espaço de acolhimento, um “papel amigo” que permite a expressão livre das emoções (Lejeune, 2014, p. 303). Nessa relação, “o papel é um espelho” (Lejeune, 2014, p. 303-304), funcionando como viagem de exploração em que o sujeito se coloca à prova diante de si mesmo. No meu caso, esse diário foi escrito originalmente em tela, o que desloca e, ao mesmo tempo, intensifica a metáfora proposta por Lejeune, uma vez que a tela espelha fisicamente muito mais do que o papel. O gesto íntimo de escrever se converte em exercício de reflexão e de construção subjetiva, permitindo reconhecer-se e reposicionar-se no mundo.

Outro aspecto relevante destacado por Manzoni-de-Almeida (2021, p. 149) é a escrita como deliberação. Ao “fazer o balanço de hoje”, escreve Lejeune (2014, p. 304), prepara-se o espaço para a ação do amanhã. O diário se insere como espaço de decisão, um laboratório em que o pensamento amadurece, ordena experiências e indica caminhos possíveis. Esse processo conecta diretamente a escrita ao ato de resistir, pois fornece estratégias simbólicas para enfrentar pressões externas e internas.

Nesse ponto, a resistência aparece explicitamente: “como aguentar a vida que nos submete uma prova terrível? Como transformar o ‘foro íntimo’ em campo de defesa onde recuperamos as energias e buscamos forças?” (Lejeune, 2014, p. 304-305). O exemplo de

²⁶ Lejeune, como já discutido no capítulo anterior, dedica-se à análise dos diários íntimos. No campo da autoetnografia, alguns de seus conceitos e especificidades são ressignificados, servindo de base para a elaboração e o uso do diário de leitura como instrumento de pesquisa.

Anne Frank, mobilizado por Lejeune e retomado por Manzoni-de-Almeida, mostra o diário como último refúgio contra a violência. Escrever, diante da impossibilidade de agir sobre o real, é manter viva a experiência, salvando-a do esquecimento.

O diário, nesse horizonte, é também lugar de pensamento. “A forma do diário desloca a atenção para um processo de criação, torna o pensamento mais livre, mais aberto a suas contradições” (Lejeune, 2014, p. 305). Tal como Sartre, que primeiro esboçou em seus cadernos a base de sua filosofia existencialista, a escrita diarística abre-se como prática experimental que prepara elaborações mais amplas.

Escrever é resistir ao apagamento. Como lembra Lejeune (2014, p. 306), “um caderno no qual nos contamos – ou folhas que mandamos encadernar – é uma espécie de corpo simbólico que, ao contrário do corpo real, sobreviverá”. A escrita dá corpo ao efêmero, tornando a fragilidade da vida em rastro. É nesse movimento que a prática diarística não se mostra apenas organizadora da memória, mas sobretudo política, ao manter-se viva nas palavras, ainda que o mundo tente silenciar.

Dessa forma, seguindo a leitura proposta por Manzoni-de-Almeida (2021), compreendo que o diário em minha pesquisa, além de um instrumento metodológico, é um espaço de resistência, memória e reinvenção. Ao escrever afirmo minha permanência, elaboro o que me atravessa e transformo a escrita, que mesmo subjugada e interceptada, resiste. Ele atua como arquivo vivo, preservando experiências, e ao mesmo tempo como laboratório, permitindo experimentar modos de existência e escrita que desafiam as normas internalizadas da academia.

Ao escrever, posiciono-me no mundo, reconheço fragilidades e analiso os limites impostos, afirmando singularidade diante de pressões que muitas vezes buscam homogeneizar corpos, gestos e pensamentos. Cada decisão de forma, cada escolha lexical e cada intertextualidade torna a tensão entre regras institucionais e expressão individual em um exercício consciente de criação. A escrita deixa de ser apenas registro para se tornar um gesto ativo, capaz de reinventar modos de pensar e de se colocar, tensionando normas sem se submeter integralmente a elas.

É nesse exercício contínuo que a prática diarística se mostra transformadora. Escrever torna-se ato político e criativo, capaz de transcender a disciplina acadêmica e abrir espaço para outras formas de pensar, sentir e produzir conhecimento. O diário não se encerra em cada entrada, porque ele convoca à continuidade, à insistência na escrita como gesto de resistência e afirmação das identidades. Escrever, inevitavelmente, também estabelece uma conexão com outros. A escrita não é mais íntima, ela torna-se

capaz de comunicar a outros sujeitos que atravessam situações similares. Para além da norma, do controle e da forma, precisamos continuar escrevendo, porque é escrevendo que se sobrevive, se reinventa e se resiste às imposições.

3.2 ESCRITAS DE SI

Não importa se estamos produzindo arte formal ou não; todos nós vivemos como artistas. Distinguimos, filtramos e coletamos dados, depois selecionamos uma experiência para nós e para os outros com base nesse conjunto de informações. Não importa que façamos isso de forma consciente ou inconsciente. Pelo mero fato de estarmos vivos já podemos nos considerar participantes ativos do processo contínuo de criação. (Rubin, 2023, p. 15)

As escritas de si suscitam as nossas identidades por meio de presença, falta, exagero e em todas as suas complementaridades, apresentando os movimentos interiores a ela, visto que a experiência tem destaque para as memórias e em tudo o que o indivíduo/a e leitor/a se tornou até então, como apresenta Foucault:

O papel da escrita é constituir, com tudo o que a leitura constituiu, um 'corpo'. E é preciso compreender esse corpo não como um corpo de doutrina, mas sim – segundo a metáfora da digestão, tão freqüentemente evocada – como o próprio corpo daquele que, transcrevendo suas leituras, delas se apropriou e fez sua a verdade delas: a escrita transforma a coisa vista ou ouvida em forças e em sangue. (Foucault, 2004, p. 152)

A escrita de si, a partir da autoetnografia, tece-se diante de uma exploração literária, subjetiva, crítica, social, cultural e histórica. Esse “corpo” é constituído da leitora e pesquisadora imersa em seu processo de escrita da dissertação, que, como já abordado em trabalhos anteriores, analisa a sua escrita diante de uma visão também criadora. Essa perspectiva criadora é também artística e percebi que há muito o que se explorar sobre isso.

Para a escrita do diário de leitura eu li o roteiro de teatro *Fala baixo, senão eu grito*, e imediatamente isso despertou curiosidades e experiências vividas no teatro, principalmente voltadas a construção e caracterização das personagens, do espaço e da escrita dramaturgica. Na primeira entrada falei sobre como o dia havia sido intenso, justamente por também ter me apresentado com a Sociedade dos Incautos – grupo de teatro da cidade de Estância/SE que componho desde 2018. É importante mencionar minha trajetória no teatro e como tudo mudou a partir disso para entender a identidade artística e criadora:

Em mais uma das suas interpretações de esquetes, Caetano disse que ela era a maior atriz do mundo, a elogiou de muitas formas. Ela acreditou e se sentiu vista, se sentiu valorizada. Mariazinha sentiu que poderia ser alguma coisa de verdade. Eu também me sinto assim quando estou atuando ou interpretando. Sinto que sou realmente boa nisso, sabe? Não só pelo que me dizem, mas sinto verdade no que faço. Inclusive, minhas motivações e influências para a área de Literatura surgiram do teatro. Lá no ensino médio quando comecei a atuar e mudou minha percepção de vida. Sem o teatro não sei em que mundo viveria, quais opiniões políticas, sociais e culturais eu teria. De verdade, ele me salvou e moldou minha pessoa no mundo. Agradeço sempre a arte por me proporcionar viver isso: a poesia, a prosa, o teatro, a escrita e a pesquisa. (Chaves, 2025, p. 75-76)

Eu nem sempre estive envolta desse lugar e nem sempre o quis. Desde a infância sempre soube o que queria para o meu futuro, para a minha vida e, com certeza, não era ser artista. A Vitória, que antes acreditava estar certa de suas decisões e escolhas, estava apenas sendo moldada por aspectos do que queriam que fosse; aspectos esses que se referem a áreas mais “concretas” e assertivas. Mas aos poucos, as verdadeiras identidades foram ganhando espaço, com a essência que sempre esteve aqui, que ama a escrita, a poesia, a arte, o teatro e a literatura, como se “até agora eu não me conhecia, julgava que era EU e eu não era. [...] Andava atrás de mim... e não me via!” (Espanca, 2020, p. 124). Desde então, enchendo-me e compartilhando de toda arte e do poder que vem através dela. E digo, sem dúvidas, que a arte de ler e escrever é a mais linda de todas. Com ela, tornei-me quem sou, quem sempre fui e sempre serei: articuladora da literatura, seja dentro ou fora da academia.

Mesmo diante disso, não afirmo com certeza que é de todo bom estar tão imersa nesse mundo artístico. A arte é conhecimento, poder, revolução e, ao mesmo tempo, dolorida. É pensamento, às vezes não dirigido, que condensa nosso inconsciente e oculta o vazio, maquia o supérfluo. É, como diz Florbela Espanca, “ter de mil desejos o esplendor/E não saber sequer que se deseja! /É ter cá dentro um astro que flameja, /É ter garras e asas de condor! /É ter fome, é ter sede de Infinito! [...] É seres alma, e sangue, e vida em mim.” (Espanca, 2020, p. 138).

Esses momentos desconfortáveis aparecem algumas vezes, como em: “A cada ‘blém, blém, blém’ que ele fala, eu fico mais agoniada e ansiosa. Li cada vez mais rápido, como se eu mesma fosse o homem e estivesse em momento de surto, sem parar. Tudo ao meu redor começou a me irritar.” (Chaves, 2025, p. 67). Para além da leitura, acabo me colocando como personagem da peça e recebendo toda a sobrecarga dele:

É mais uma vez os tiques de nervosismo e ansiedade. Agora mesmo essa leitura despertou muitos deles: puxar o cabelinho que fica no “pé” do cabelo e nunca cresce; me coçar como se algo estivesse com uma crise alérgica; balançar as pernas incansavelmente; esquecer de respirar e focar apenas no que estou fazendo; roer as unhas (esse estou tendo mais consciência e parando); tirar e colocar os brincos várias vezes. (Chaves, 2025, p. 67)²⁷

Quando compreendo a escrita de si como prática percebo o quanto o gesto de escrever envolve um retorno contínuo a mim mesma. Penso que o ato de escrever a partir de mim foi uma prática também estética de subjetivação, porque escrever foi produzir-me. E essa dimensão da escrita como prática do sujeito reverbera intensamente na autoetnografia, pois nela os “eus” estão intrinsicamente envolvidos no processo.

Nas escritas de si, o sujeito que narra é múltiplo e inacabado, há sempre uma tensão entre o “eu” que escreve e o “eu” que é escrito, uma intersecção entre memória e identidade. Em minha escrita percebo esse deslocamento constantemente quando escrevo a partir de mim um modo de existir no mundo pela linguagem. O “eu” que fala é também o “eu” que se vê de fora, que se encena, que se lê. A escrita acaba sendo, da mesma forma, um espaço de autoconstrução e autoleitura.

Nesse sentido, as escritas de si que compõem esta dissertação tentam produzir o vivido enquanto escrita. É uma escrita que performa o corpo e suas perspectivas, como se a própria linguagem revivesse o corpo e as experiências vividas. Assim, quando Foucault (2004, p. 152) afirma que “a escrita transforma a coisa vista ou ouvida em forças e em sangue”, reconheço em mim essa pulsação em cada leitura de *Fala baixo, senão eu grito*.

A cada leitura, revivo a cena, reconfiguro o corpo que leu, reinterpreto a personagem que me atravessou, como, novamente menciono, em: “Decidi parar por aqui hoje, já me consumiu muito a cabeça e minha coluna dói cada vez mais. Preciso lembrar de não me colocar no lugar dos personagens e receber essa carga emocional, porque não estava preparada pra isso. Estou incrédula e cansada.” (Chaves, 2025, p. 70). A leitura, o teatro e as vivências em mim tornam-se a extensão viva da escrita, tendo em vista que me colocam diante de um corpo que sente, de uma voz que se escreve enquanto fala. Por isso, a escrita de si é também, analogicamente, como uma dramaturgia da subjetividade.

Essa percepção de escrita como movimento aproxima-se da metáfora do rizoma, que, diferentemente da estrutura vertical e hierarquizada da árvore, propõe uma lógica de

²⁷ Esta citação foi utilizada anteriormente neste trabalho (p. 80). Retomo-a aqui por sua relevância conceitual para o deslocamento proposto neste capítulo.

expansão múltipla e aberta. Assim como a escrita de si se constrói por camadas, fragmentos e atravessamentos, o rizoma cresce por conexões imprevisíveis, por meio de contatos entre elementos diversos e aparentemente distantes. Adotar uma perspectiva rizomática na análise significa reconhecer que a criação e o pensamento se fazem no entre cruzamentos e nas passagens, nos quais arte, linguagem e identidade coexistem em fluxo. Minha escrita se insere nesse campo de relações móveis, em que a experiência se transforma em linguagem e a subjetividade se faz plural, como uma rede viva de memórias e afetos.

O corpo que escreve é o mesmo corpo que atua. Quando escrevo que “é comum que obras literárias descrevam o ambiente e o espaço que acontece a história, mas com o texto teatral é preciso pensar na realidade e em suas possibilidades. Costumo bater muito a cabeça na composição de apresentações por causa disso.” (Chaves, 2025, p. 63), registro também o embate entre as formas que desejo e as formas que me escapam, o intervalo onde nasce o devir. Esse movimento além de psicológico, é ontológico, dado que ele corresponde àquilo que Deleuze e Guattari (1995, p. 32) definem como princípio do rizoma, um processo que “procede por variação, expansão, conquista, captura, picada.” Criar, seja uma cena, uma leitura ou uma escrita, é sempre capturar e ser capturada por forças que se movem entre territórios, rompendo com toda linearidade e genealogia.

Cada ato criado é um ponto de partida que não se fixa. “Um rizoma pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer, e também retoma segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas.” (Deleuze e Guattari, 1995, p. 17). Assim é o meu processo ao escrever: ele pode cessar, pausar, falhar, mas logo recomeça por outras vias, afetado por novas experiências e intensidades. O diário, a leitura e a performance são essas linhas que se cruzam, sem hierarquia, formando o que os autores chamam de uma “antimemória”, em que a experiência não se fixa como lembrança, mas como fluxo de sensações.

Essa ideia de continuidade se manifesta quando descrevo, por exemplo, o monólogo sobre Florbela Espanca e como “bato muito a cabeça” nas composições de apresentações: “[...] imaginei diversos acessórios, objetos e móveis para compor a cena. Quando chegamos no espaço, notamos que o intimismo não precisa de tanto, mas de detalhes.” (Chaves, 2025, p. 63). A cena é uma expansão, uma variação que surge das relações entre corpo, voz e silêncio. Em termos deleuzianos, cada criação é uma “região contínua de intensidades” (Deleuze e Guattari, 1995, p. 32), na qual o corpo se torna campo de passagem, e não substância fixa.

Da mesma forma, o que chamo de devir-corpo surge quando o movimento físico se aproxima do pensamento, e a ação se torna uma forma de pensamento em ato. Ao analisar meu diário em: “o intuito do coreógrafo era realmente me testar e ver se eu conseguia perder o controle alguma vez em minha vida.” (Chaves, 2025, p. 68), percebo que o exercício de dança buscava expressar algo e, principalmente criar conexões entre intensidades. O corpo, nesse instante, age como um rizoma: ele não começa nem conclui, “ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*.” (Deleuze; Guattari, 1995, p. 36). Essa condição intermediária é também o lugar da criação, no qual o corpo se torna linguagem.

Por se encontrar entre as coisas, o “eu” nunca será sozinho em unicidade, há sempre muitos “eus” em consonância. O processo da mostra coreográfica em que participei era, em seu princípio, sobre dança contemporânea, mas ao participar das construções em diálogo com o coreógrafo, adicionamos o teatro em sua composição. O “eu” da dança estava lado a lado ao “eu” do teatro, e isso se estende às palavras e à atuação desenvolvida. Cada gesto se tornava fala e cada pausa um texto possível. O corpo, tomado por essa multiplicidade, deslocava-se de uma disciplina à outra, como um campo de passagem, tal como “uma região contínua de intensidades”:

Em um momento começo a falar incessantemente sobre um coração: “Por que preciso de um coração? Por que preciso? Coração? Por que preciso de um coração? Por que um coração? Eu não quero um coração? Eu disse que não quero um coração? Por que um coração? Eles dizem que eu preciso de um coração? Mas por quê um coração? Desculpa. Eu errei. Mas um coração? Por que? Mais um coração? Por que preciso de um coração? Eu não quero um coração. Por que preciso? Eu quero um coração. Coração? Ele é vermelho? Ele pula assim? Por que um coração? Ele existe? Um coração? Por que preciso de um coração? Eles querem me dar um coração? Onde está seu coração? Meu coração? Minha luz é um coração? Preciso mesmo de um coração? Onde está a minha luz? Quero um coração. Não quero um coração. Eles não querem um coração. Eles dizem que preciso de um coração. Eles querem me dar um coração. Um coração? Eu não preciso de um coração. Eu realmente quero um coração? [...]” (Chaves, 2025, p. 68)

Essa sequência evidencia o devir-corpo como atravessamento entre palavra e movimento. O gesto é ação e pensamento, uma tentativa de traduzir em linguagem o ritmo interior do corpo. Estou em “[...] um labirinto de afetos e unicidades. Parece MUITO com esse texto e sua forma de escrita. É uma leitura que cansa e irrita, mas estimula.” (Chaves, 2025, p. 68). O coração, repetido obsessivamente, torna-se signo, como uma metáfora para a pulsação, para o que geralmente nos falta; não literalmente o coração, mas justamente a intensidade, o motor que nos conduz em vida. O cansaço, o erro e o

descontrole integram esse processo, pois o corpo torna-se sujeito da experiência, lugar em que o sensível e o simbólico coexistem. Nesse sentido, a performance é o acontecimento do devir: um corpo que fala sem precisar representar, que se faz e se desfaz no próprio ato de criar. O corpo é o *intermezzo*, no qual as identidades coexistem e se entrelaçam; o “eu” que dança é também o “eu” que escreve e o “eu” que interpreta.

O devir-personagem, por sua vez, aparece quando escrevo: “Me encantei pela personagem, senti-me como ela e agora dói como dói nela.” (Chaves, 2025, p. 73). A identificação com a personagem não é imitação, é uma coexistência. Ao compadecer-me com ela, sou tomada por uma multiplicidade de vozes e afetos que fazem de mim um corpo atravessado por memórias, desejos e gestos, como um rizoma que “não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções movediças.” (Deleuze e Guattari, 1995, p. 31). A cena, logo, é movimento, não unidade.

Há uma contaminação inevitável, em que me torno também outra, um corpo que se desloca para além do cotidiano. Reconheço esse trânsito entre o que é vivido e o que é criado. A leitura é uma zona de atravessamento em que diferentes subjetividades coexistem – a leitora, a artista, a pesquisadora e a escritora –, como em:

Iniciei a leitura e me envolvi o bastante para esquecer da escrita do diário. Estava me imaginando em cena como Mariazinha e Caetano Veloso. Mais como ele, porque gosto de interpretar personagens com intensidade e não queria ficar no papel de vítima nessa história. (Chaves, 2025, p. 67)

Essa confluência também aparece quando afirmo – em trecho já mencionado anteriormente –: “Talvez os dois morram, ele parece gostar de ideias estranhas. Mas o que sei é sobre mim: não quero morrer e nem quero estar no lugar deles. Cansei. Pra uma pessoa que interpreta poesias e personagens densos isso é novidade.” (Chaves, 2025, p. 71). A dor e o cansaço descritos pertencem à personagem, e também revelam o impacto da leitura sobre o corpo que atua. A leitura e a performance não terminam na cena, elas reverberam em mim como matéria sensível, como continuidade entre o texto e a experiência.

Essas escritas revelam uma verdade em movimento, aquela que se inventa na linguagem, porque ao mesmo tempo em que me exponho, igualmente me distancio, uma vez que escrever é rasgar-se e remendar-se. O diário, portanto, é simultaneamente relato, documento e criação. Ao ler-me e reler-me, compreendo o que Barthes (2012, p. 21-25) nomeia de “prazer do texto”: o instante em que a escrita deixa de ser somente instrumento

e se torna presença, corpo e matéria sensível. Assim, a escrita de si, para mim, é o lugar onde a arte e a literatura se encontram. É o espaço no qual o corpo da leitora e o corpo do artista se confluem, no qual o gesto artístico se converte em gesto de linguagem. Nesse movimento, a autoetnografia é, do mesmo modo, um espaço para o artístico, com uma escrita que se faz no ritmo da experiência.

Escrever sobre mim é, portanto, uma forma de criar: recrio e reescrevo os *selves* enquanto penso, sinto e registro. Como atriz e como pesquisadora, essa criação é similarmente resistência contra o apagamento, contra a neutralidade, contra a exigência de uma escrita “sem corpo”. E talvez seja nisso que a escrita de si mais se aproxima da arte, pelo motivo de que ambas nascem do desejo de permanecer viva, mesmo no instante em que se deixa traço:

Há sempre uma competição interna pra saber por onde e para onde eu vou. As coisas acontecem ao mesmo tempo, não há como separar. Vivo entre a pesquisa e a atuação cotidianamente. Gravei filmes, apresentei monólogos, peças e intervenções enquanto também lia, pesquisava e escrevia. Não falei competição de forma a ter um vencedor e decidir somente uma coisa para fazer na vida. Falo de competição por existir sempre duas coisas em meus objetivos, com tamanhos imensos e trabalhos ainda maiores. E não são tão diferentes porque eu continuo fazendo arte em ambas as perspectivas. Seja a arte de atuar, de escrever, de interpretar e de se encontrarem sempre. Como já disse em outro dia, vivemos muitos “eus”, e gosto de deixá-los sempre próximos, vivendo e compreendendo a palavra. (Chaves, 2025, p. 77)

Há também momentos em que o devir-personagem se confunde com o desejo de ser e de afirmar-se como artista: “Mariazinha é Maria Mendonça Morais, a primeira grande atriz brasileira e a maior atriz do mundo. Às vezes eu só queria ser imaginativa assim e pensar que também serei uma grande atriz brasileira.” (Chaves, 2025, p. 77). Ao me projetar nesse espelhamento, percebo que não se trata de ambição, e sim de uma busca por permanência naquilo que é efêmero. É nesse desejo que o devir se prolonga e não no resultado da cena, mas na força de continuar criando. Quando escrevo:

As vezes a criatividade nos leva mesmo longe; às vezes pra lugares que só crianças tem a capacidade. E nesse exato momento senti a criança em mim, quando subi na cadeira e fiz exatamente como Mariazinha: “**MARIAZINHA** – (*subindo numa cadeira*) É sim! Eu tenho talento! Eu tenho!” (Chaves, 2025, p. 78)

Percebo o devir-criança como parte do devir-personagem. A espontaneidade da infância manifesta-se como modo de recriar, libertando o corpo da rigidez da forma. A personagem me ensina a brincar com a linguagem, a reinventar o espaço e a confiar na criação como

experiência de vida. O teatro torna-se o território onde minhas identidades se multiplicam e se transformam. Entre o diário e a ação, o devir-personagem é o modo como me permito existir em trânsito: nem apenas leitora, nem apenas atriz, mas presença que se refaz a cada leitura. Nesse processo, a arte se torna acontecimento no instante em que me torno outra e, ao mesmo tempo, me reencontro.

Há, outrossim, nessa leitura e análise, o campo linguístico, aquele que captura os modos da escrita e as formas como as experiências culturais, sociais e pessoais influenciam a produção de sentido. Analisando o diário compreendi que meu arcabouço sociocultural se estendia à própria organização da escrita. Alguns registros assumiram uma estrutura própria e as palavras funcionaram como um instrumento criativo, destinado a compreender e expressar, de forma também poética, as transformações suscitadas pela leitura. A escrita do diário passou a refletir um processo individual, no qual a linguagem, de igual modo, produzia e ressignificava significados. Tentarei abarcar um pouco disso nos próximos parágrafos:

Eles entraram numa onda poética de descrever as coisas que viam. Foi muito bonita a forma como falaram numa gota d'água, a descreveram, a sentiram, a viveram, a caracterizaram como Mariazinha: um brilho bonito, lá dentro sem nada, cheia de espelhos e muita cor. Talvez possamos ver Mariazinha realmente assim: com um brilho bonito pela sua alma inocente; vazia por não se sentir no direito de ser quem é; cheia de espelhos e reflexos de outras pessoas dentro de si; e com muita cor, porque uma essência não pode ser apagada simplesmente. (Chaves, 2025, p. 74)

No diário, a escrita aparece como resposta a algo que vibra, que atravessa o corpo e exige forma. Rubin (2023, p. 109) nomeia esse instante como “semente”, quando a criação ainda não tem direção, mas já se anuncia como necessidade: “é mais a recepção de uma transmissão. Um notar.”. Essa escuta antecede qualquer elaboração racional e corresponde à experiência que descrevo ao escrever: “Me encantei pela personagem, senti-me como ela e agora dói como dói nela.” (Chaves, 2025, p. 74). Há uma aproximação entre o que Rubin chama de atenção sensível e o modo como o texto se constrói, a partir de um contato. O gesto de criar se inicia naquilo que me perturba: um fragmento, uma imagem, uma palavra que reverbera e se torna corpo.

Essa presença do sensível também se manifesta na descrição poética de Mariazinha: “um brilho bonito, lá dentro sem nada, cheia de espelhos e muita cor.” (Chaves, 2025, p. 74). O trecho muda a percepção, expande o olhar até que o ver se confunda com o sentir. Rubin (2023, p. 217) afirma que, ao escrever sem plano ou

preparo, “você contorna a mente consciente e bebe do inconsciente”. Esse movimento é visível quando a linguagem opera no limite entre razão e devaneio, produzindo imagens que não explicam, contanto revelam estados. O “brilho” e o “vazio” são modos de existir que a escrita induz.

Quando Mariazinha é comparada à gota d’água, há o mesmo movimento de captação de energia que Rubin descreve: “onde há entusiasmo, há energia. E onde há energia, há luz.” (2023, p. 250). A frase demonstra a relação entre o impulso criativo e o que denomino de acontecimento da escrita. O entusiasmo, nesse contexto, é uma presença, a mesma que se faz visível quando o texto deixa de representar para performar. O ato de escrever é um campo de transmutação, em que a experiência é também ritmo, imagem e voz.

Nas passagens em que o brilho se apaga, “ele a chama de esgoto! Todo o cenário perde o brilho e toda a conversa perde a beleza.” (Chaves, 2025, p. 74), o processo também se desdobra. O ruído, como descrevi, é material de trabalho. É ele que provoca o deslocamento necessário à criação, pois obriga a escrita a sair do controle e reencontrar-se com o imprevisível. Há, nesse gesto, uma ética da vulnerabilidade: criar é aceitar o risco de perder a forma para encontrar o que ainda não foi dito. A escrita do diário é uma reinvenção contínua, em que o fazer poético e o pensamento se confluem.

O processo criativo é menos um percurso do saber e mais um estado de atenção. Rubin propõe que o artista mantém “a linha lançada no universo”, sem garantir o retorno, apenas sustentando a tensão entre o silêncio e o que emerge. Na minha escrita, essa linha é a própria linguagem, quando ela me mantém ligada ao que ainda não sei, ao que me toca e ao que insiste em voltar. É no espaço de escuta, de ruído e de risco que o poético acontece como modo de pensar com o corpo, pela palavra.

O fazer poético presente no diário pode ser compreendido também à luz do pensamento de Octavio Paz e Alfredo Bosi, pois a escrita, ao se abrir à experiência e à incerteza, é campo de transmutação da linguagem. Quando escrevo: “Talvez esses sejam alguns dos perigos de estar lúcida: viver consciente e criar a partir do mais íntimo em nós.” (Chaves, 2025, p. 74), o gesto poético emerge como tentativa de dizer o indizível, de nomear as zonas obscuras do sentir. Paz (2013, p. 21) afirma que a poesia é “operação capaz de mudar o mundo, [...] exercício espiritual, [...] método de libertação interior.”. Essa libertação se refere, salvo o sujeito que escreve, também à própria palavra, que se desprende de seu uso instrumental e se abre a novos sentidos. A alternância entre termos opostos, “cheio e vazio, brilho e opaco, decadência e ascensão”, constrói um ritmo que

tenta traduzir o movimento de criação como um fluxo contínuo. A poesia, aqui, não está nas imagens em si, e sim na oscilação que elas instauram, entre o que se mostra e o que se esconde.

Essa busca pela liberdade da palavra se amplia quando o diário se volta para a solidão: “Há solidão dentro de nós, de todos nós. [...] Embora outras pessoas nos constituam, elas não nos determinam.” (Chaves, 2025, p. 75). O texto assume uma postura de retorno à linguagem como lugar de revelação, exatamente como defende Paz (1996, p. 44): “há que retornar à linguagem para ver como a imagem pode dizer o que, por natureza, a linguagem parece incapaz de dizer.”. É na palavra poética que a linguagem se renova. Quando escrevo sobre estar só, não descrevo uma ausência; descrevo um estado de disponibilidade para o mundo, uma atenção que permite perceber aquilo que ainda não se tornou palavra. Nesse sentido, a escrita é uma forma de resistência ao automatismo, o que Bosi (1977, p. 173) define como a capacidade de dar à palavra “um novo, intenso e puro modo de enfrentar-se com os objetos.”.

Por fim, o trecho “Mariazinha e Caetano vivem muitas realidades em pouco tempo, vivem muitos ‘eus’.” (Chaves, 2025, p. 75) mostra como o diário realiza-se no campo do poético enquanto multiplicidade. A escrita assume a forma de um espaço em que as identidades coexistem, sem necessidade de resolução. Essa pluralidade se encontra com a concepção de Paz (2013, p. 26) sobre a poesia como arte de unidade dentro da diversidade, pois “a diversidade das artes não impede sua unidade. Antes a ressalta.”. O texto intenta se tornar acontecimento, uma forma viva, que faz da leitura uma experiência sensorial e afetiva. O fazer poético é um modo de conhecimento, porque o pensamento se torna matéria e o corpo escreve o que a palavra pede. Escrever é tocar o invisível até que ele produza som, porque a poesia, mais do que o poema, é uma forma de existir na linguagem, um gesto que faz a própria linguagem respirar. A poesia não se confunde com o poema enquanto estrutura formal; ela é o movimento que habita a linguagem e a torna acontecimento, é o instante em que o pensamento invade o verbo e o verbo, por sua vez, se faz corpo.

3.3 O QUE SE CALA

Povoada
Quem falou que eu ando só?
Tenho em mim mais de muitos
Sou uma mas não sou só
(Sued Nunes)

Assim como encontro as identidades de artista e atriz, encontro nesse diário a identidade feminina, ainda subjugada e que, mesmo sendo uma pauta importante e necessária, eu não queria abordar nessa dissertação. Eu já participei de pesquisas sobre a literatura de mulheres negras, sobre a identidade mulheril e sempre fui firme nas políticas e posicionamentos que tenho envolta dos direitos femininos, mas, assim como percebo em passagens do diário, estou reproduzindo um comportamento inconscientemente planejado e articulado por tudo aquilo que eu odeio: preconceitos, políticas e engendramentos que nos incluem. É como se, sem perceber, eu ainda respondesse a um comportamento antigo, uma espécie de atravessamento das gerações e me lembra do lugar em que “deveria” estar. E, quando percebo isso, o desconforto é imenso.

Sou uma mulher que viveu a maior parte da sua vida no interior de Sergipe, em uma cidade chamada Indiaroba. É um lugar pequeno, com pouco mais de 16 mil pessoas, que ainda é ultrapassado, como qualquer interior. A maior parte da população é conservadora, machista e misógina, principalmente por estarem tão próximos da religião – especialmente os cristãos. Por conviver tanto tempo em um lugar assim, a criação e os costumes que me foram ensinados foram baseados nesse contexto sociocultural. E nós, eu e pessoas que foram encrostadas por essas vivências, somos “marcados pelo que nos transmitem os outros, seremos malabaristas em nosso próprio picadeiro. A rede estendida por baixo é tecida de dois fios enlaçados: um nasce dos que nos geraram e criaram; o outro vem de nós, da nossa crença ou nossa esperança.” (Luft, 2003, p. 13).

Por mais que eu tenha me afastado fisicamente desse espaço, percebo que ele ainda me habita. As frases que escuto mentalmente quando hesito em me posicionar, o medo de ser julgada, o silêncio que às vezes se impõe antes mesmo que eu fale. E tudo isso é eco da cidade, da educação e da repetição de modelos. O interior, de algum modo, continua falando através de mim. E talvez seja por isso que, ao tentar escrever sem tocar na questão da identidade feminina, eu estivesse apenas obedecendo, mais uma vez, ao mesmo regime de contenção que me moldou.

É claro que viver nesse meio criou bases em minhas identidades e convicções de vida, dado que eu não queria falar da identidade feminina por, em algum momento, imaginar que seria mais “do mesmo”, seria vitimismo e nada relevante para a academia. Inclusive, durante a escrita do diário, tentei bastante não pensar – o que é uma outra forma de pensar – e desenvolver sobre a temática. É difícil e importante o momento em que se entende a partir dessas ideias, porque as coisas começam a fazer mais sentido, são

esclarecidas, porque “reconhecer a si mesmo é sair da toca, sair de um buraco onde se esconde das maldades e maravilhas do mundo. Viver é muito desse misto entre cheio e vazio, tudo e nada, brilho e opaco, decadência e ascensão, viver e morrer, criar e destruir.” (Chaves, 2025, p. 74). E há alguns momentos em que isso está inscrito no diário:

Ela fala muito da saudade dos seus pais, de como vive sozinha. É triste vê-la se repreendendo, mesmo na ausência deles. Dá para perceber como isso ficou encrostado na consciência dela, como as vezes fica na minha. A repreensão é necessária as vezes, mas não demais. Como Mariazinha, eu também falo sozinha e me moldo para ser sempre a “boa menina”, que precisa “[...] estar sempre impecável” (Chaves, 2025, p. 64)

A “boa menina” é uma personagem persistente. Crescemos ouvindo que a mulher precisa se comportar, precisa ser respeitosa, falar baixo, saber esperar. Essas frases soam pequenas, mas formam um muro inteiro. Talvez por isso minha resistência tenha vindo primeiro pela arte, porque no palco eu podia gritar, podia rir alto, podia dizer não. Só depois percebi que a liberdade que eu buscava em cena era a mesma que sempre me foi negada na vida.

Primeiramente, é preciso que entendamos que a maioria das nossas ações e concepções são moldadas pela infância; sejam elas traumas, convicções, crenças ou afirmações, porque “a infância é o chão sobre o qual caminharemos o resto de nossos dias.” (Luft, 2003, p. 15). Isso inundou minha leitura e a minha escrita quando pensei que Mariazinha fosse uma criança, performando com bonecas, balões, laçarotes, rendinhas, flores e mais flores em seu quarto. No início da obra ela canta músicas infantis e “conversa” com seus pais que não estão ali: “Ah... papai... o senhor não ralha mais comigo, a mamãe não me dá mais pito... não conta mais historinhas para mim... Não. É “não conta mais historinhas para mim”. Outro dia mesmo mudou tudo, tudo!” (Assumpção, 2010, p. 3)

A voz de Mariazinha ressoou dentro de mim. Ela encena o que eu mesma tento esconder, que é a menina que cresceu obediente, moldada pela ausência, pelas vozes dos outros, pelos “nãos” que aprendeu a dizer a si mesma. Revisitar esse aspecto da identidade feminina, ainda que eu não quisesse, acabou sendo inevitável, porque ele está no corpo, na escrita, na memória e, sobretudo, no gesto de me colocar como autora e leitora de mim.

Em plena maturidade sinto em mim a menina assombrada com a beleza da chuva que chega sobre as árvores num jardim de muitas décadas atrás. Tudo aquilo é para sempre meu, ainda que as pessoas amadas partam, que a casa seja vendida, que eu já não seja aquela. (Luft, 2003, p. 15-16)

As lembranças atravessam o tempo como a voz que sopra de dentro. Quando li Lya Luft, percebi que também carrego essa menina assombrada, que ainda olha o mundo com o mesmo espanto diante do que é simples e, ao mesmo tempo, irrevogável. Talvez seja essa menina que insiste em permanecer mesmo depois de tantas transformações, mesmo depois de eu me afastar da casa, das pessoas, das vozes que moldaram minha existência. A infância, com sua delicadeza e seus interditos, ainda me acompanha; não como um peso, mas como um território onde minha criação se ancora.

Ao escrever no diário:

Me encantei pela personagem, senti-me como ela e agora dói como dói nela. Procurei explicações pra Mariazinha e entendi que também as procuro em mim. Talvez esses sejam alguns dos perigos de estar lúcida: viver consciente e criar a partir do mais íntimo em nós. (Chaves, 2025, p. 74)

Não imaginava o quanto essa lucidez doía. Criar a partir do íntimo é, de certo modo, abrir feridas antigas e perceber que algumas jamais cicatrizarão. É reconhecer que a escrita também é um espelho, e que nele nem sempre vemos o que gostaríamos. Mariazinha me devolveu uma parte de mim que eu tinha deixado esquecida: a menina que chorava escondida, que queria agradar, que pedia desculpas até quando não era culpada. Essa identificação, que começou pela leitura, logo se tornou uma espécie de reencontro com minha própria formação, com o modo como aprendi a ser mulher, a ser aceita, a ser “boa”.

É bonito e dolorido quando a personagem ultrapassa o texto e nos atinge. “É bonito ver esse movimento dela, queria me sentir livre da mesma forma. Moro longe da minha família há mais de 3 anos (a cidade não é tão longe, mas ainda é), e ainda é difícil desapegar deles. São pessoas reais, o que torna um pouco difícil.” (Chaves, 2025, p. 73).

A distância física não apaga a presença simbólica. Há sempre algo que nos liga ao lugar de onde viemos, seja um gesto, uma frase, uma lembrança que se repete. E, embora eu me veja tentando conquistar autonomia, percebo que ainda procuro a aprovação invisível daqueles que ficaram. É uma herança emocional que tenta se romper com o tempo, mas acaba se transformando. A liberdade que admiro em Mariazinha talvez seja a mesma que eu venho buscando lentamente, entre os deslocamentos que me trouxeram até aqui.

Ainda é difícil me desprender de responsabilidades e atenções que tinha quando morava com eles. Me encho de compromissos e trabalhos cada vez

mais, inconscientemente pra encher a cabeça, mas também pra tentar provar algo para quem deixei pra trás e pra Vitória que também ficou lá atrás, cheia de medos e inseguranças pautadas nas opiniões de outras pessoas. (Chaves, 2025, p. 73)

Essa fixação pelas responsabilidades não nasce de uma escolha consciente, mas de um processo histórico e simbólico que ainda estrutura o modo como aprendemos a ser mulheres. A noção de gênero, como afirma Beauvoir (1980, p. 14), é uma “forma primeira de significar as relações de poder”, e é a partir dela que nossos corpos e comportamentos são moldados. Desde cedo, aprendemos o que se espera de nós: a docilidade, o silêncio, o cuidado. Dentro das casas, onde o poder parece brando, a hierarquia dos sexos se manifesta sutilmente. Esse poder, mesmo disfarçado de afeto, define as fronteiras da nossa liberdade e da nossa própria percepção de valor.

Fui criada nesse cenário, e nele aprendi que ser mulher era também cuidar. Se tratava de um modo de existir: atenta, disponível, responsável. E, mesmo quando a história avançou, quando conquistamos o voto, o estudo e o trabalho, essa lógica permaneceu. “Assim, o trabalho que a mulher executa no interior do lar não lhe confere autonomia; não é diretamente útil à coletividade [...] é através dele que ela se justifica: em suas vidas ela é apenas uma mediação inessencial.” (Beauvoir, 1980, p. 209). Essa sobreposição de papéis mostra o quanto o gesto de cuidar, mesmo exaltado como virtude, é também um mecanismo de dependência e controle.

Quando me percebo mergulhada em compromissos, me sobrecarregando com tarefas, percebo que há algo maior do que uma escolha própria. É o reflexo desse modelo que ainda se repete. As mulheres aprenderam a cuidar de tudo (da casa, da família, do trabalho, e até dos próprios sentimentos), como se o mundo dependesse da nossa vigilância. E mesmo quando saímos de casa, esse gesto nos acompanha, se reinventa. Cuidamos do que escrevemos, das palavras que usamos, dos silêncios que deixamos. Cuidamos para não falhar, para não decepcionar, para provar que merecemos o espaço que ocupamos.

Essa disciplina que começa na infância se inscreve no corpo e na linguagem. “Nenhuma educação pode impedir que a menina tome consciência de seu corpo [...] quando muito poderão impor-lhe estritos recalques que pesarão mais tarde sobre toda a sua vida sexual.” (Beauvoir, 1980, p. 65). É nessa tentativa de repressão que a menina aprende a se conter e a se disciplinar. E esse aprendizado, que parece moral, é também uma forma de violência, dado a incorporação silenciosa de um modelo que naturaliza a

desigualdade. Por isso, quando percebo que me encho de responsabilidades, que me culpo por não dar conta de tudo, entendo que esse comportamento não é apenas meu; ele é socialmente planejado, reiterado por séculos de discursos sobre o que é ser mulher.

Mas há um ponto de virada. Se a cultura me ensinou a cuidar para servir, a escrita me ensina a cuidar para existir. Escrever é um modo de romper com essa lógica, de devolver ao gesto do cuidado um outro sentido: o de escolha. Cuido da minha escrita, das minhas palavras, de mim mesma, não porque me exigem, mas porque reconheço o valor de me sustentar. A mulher que escreve se emancipa desse ciclo, transforma o peso herdado em linguagem, em criação. Talvez essa seja a forma mais íntima de resistência: reescrever o papel que a história nos deu e, a partir dele, inventar novas maneiras de ser. Porque a mulher que sou hoje ainda carrega a menina que aprendeu a cuidar dos outros, mas agora tenta aprender o contrário: deixar-se cuidar também pela própria escrita.

Ainda pensando a repressão, há a repreensão, e isso se torna um gesto íntimo, em voz interior que julga, pune e se repete. O que aprendi como moral converte-se em culpa, e o corpo passa a agir como se ainda obedecesse a uma autoridade invisível. Escrevi que:

Essa repreensão me lembra de casos não muito legais que me aconteceram. Não foi ninguém além de mim que agiu. Não tinha ninguém além de mim nesse quarto. A dor e a culpa sempre foram usados para ensinar, e acho que isso me marcou tanto que continuei fazendo quando me tornei responsável por mim. Às vezes involuntariamente, às vezes por sentir que merecia ser repreendida. Mas enfim, não é algo que quero dar atenção. Não me acrescenta em nada, só dói muito. (Chaves, 2025, p. 64)

Esse trecho mostra o modo como a violência psicológica se enraíza na subjetividade feminina, instaurando uma pedagogia da culpa. Beauvoir (1980, p. 28-29) observa que a menina aprende desde cedo a hierarquia dos sexos dentro da experiência familiar; a autoridade paterna, ainda que distante, permanece soberana e brilhante em sua intocabilidade. Esse aprendizado de obediência, internalizado, prolonga-se na vida adulta sob formas sutis de autocontenção. Repreender-se é continuar obedecendo.

Ao ler *Fala baixo, senão eu grito*, escrevi sobre a protagonista:

Ela está sempre cantando algumas cantigas de crianças e algumas músicas um pouco pesadas pra ela. ‘Me darão, me darão, me darão muitas pancadas... Pancadas, pancadas, pancadas de arrepio.’ (Assumpção, 2010, p. 4). Acho que a repreensão fica na gente dessa forma também. Quando não somos repreendidas (seja fisicamente, emocionalmente ou psicologicamente) por outra pessoa, acabamos repetindo padrões e fazendo-nos mal. Ela se compara muito com a irmã e com o que poderia ser. Fala sozinha, com os móveis e espera que a respondam de volta. Há um tipo de personificação desses objetos,

ela imagina que são as pessoas que quer encontrar. Quanto trauma existe numa criança como ela para viver inventando cenários fictícios para escapar da realidade? Espero poder entender até o final. Espero que ela também pare de se perguntar ‘Posso? Posso? Posso?’ a cada ação que vai tomar. (Chaves, 2025, p. 65)

Esse diálogo entre a leitura e minhas experiências mostram que a repreensão, antes imposta, torna-se um modo de habitar o mundo. A mulher da peça e a mulher que escreve compartilham o mesmo gesto de autoquestionamento: “posso?”. É o corpo que se lembra da proibição, o corpo que aprendeu a medir seus passos, a conter seus impulsos, a vigiar-se. A violência moral de que fala Beauvoir (1980, p. 65), aquela que impõe “estritos recalques que pesarão mais tarde sobre toda a sua vida sexual”, não se limita ao desejo físico, ela atravessa a voz, o pensamento e a escrita.

Mas é justamente na escrita que essa cadeia pode ser desfeita. Ao transformar a repreensão em linguagem, ela se torna narrativa, não castigo. O gesto de escrever sobre a culpa é também o gesto de a retirar do corpo e trazê-la ao texto, no qual pode ser pensada, revisada e talvez ressignificada. A escrita autoetnográfica trabalha também como uma contra-disciplina, porque devolve a essa identidade feminina o poder de falar sobre a dor sem que isso signifique se punir novamente. Se a repressão constrói o silêncio, a escrita o desfaz, e, no espaço entre uma frase e outra, a mulher que antes se repreendia começa a se ouvir, porque

Não devíamos escrever artigos e fazer passeatas apenas contra a guerra, a violência, a corrupção e a pobreza, mas proclamar a importância do que semearam em nós, indivíduos. De como o devemos cuidar no tempo que nos foi dado para essa jardinagem singular. (Luft, 2003, p. 17)

Esse movimento de retirada da culpa do corpo e sua inscrição na linguagem não se limita a uma experiência individual ou a uma questão exclusivamente de gênero. Ele revela uma lógica histórica mais ampla de controle, hierarquização e silenciamento, que opera tanto sobre os corpos quanto sobre os modos de conhecer e narrar. A disciplina que molda a menina, a mulher e a pesquisadora é parte de um sistema que ensina quem pode falar, como pode falar e a partir de quais formas de legitimidade. Ao escrever a partir de mim, portanto, confronto uma moral internalizada e regimes de saber que naturalizaram a submissão, a obediência e o apagamento como formas de existência aceitáveis.

É nesse horizonte que a luta pela voz e pelos direitos das mulheres se mostra contínua, sem pausas ou resoluções definitivas. A escrita, ao assumir esse lugar, interroga estruturas históricas que organizaram hierarquias, exclusões e autorizações de fala. É a

partir dessa inflexão que se torna possível aproximar essa experiência de debates mais amplos sobre poder, subjetividade e conhecimento, como aqueles formulados no campo da decolonialidade. Nesse sentido, como aponta Machado e Soares,

o conceito que envolve nossa posição ética e política diante dessas questões e nos permite pensar esse tipo de educação é o de decolonialidade, uma vez que se trata de uma noção elaborada, sobretudo, por pensadores latino-americanos [...] que se concentram em analisar crítica e profundamente como a colonialidade europeia se impôs nas estruturas de poder na América Latina, nos modos de saber, ser e pensar dos povos dos países latino-americanos. (Machado; Soares, 2021, p. 983)

A decolonialidade, nesse contexto, se apresenta como uma potência capaz de iluminar as relações históricas e contemporâneas de dominação que atravessam instituições, saberes e práticas culturais, incluindo a própria produção literária. Ela reside na reflexão crítica sobre os saberes historicamente legitimados. A sua perspectiva demonstra como o eurocentrismo estruturou uma hierarquia de conhecimento que desconsiderou ou marginalizou sistemas de pensamento, tradições filosóficas, artísticas e científicas de povos africanos, indígenas, latino-americanos e asiáticos. Nesse contexto, a escrita e a leitura decoloniais tornam-se instrumentos de reconstrução epistemológica, capazes de incorporar e valorizar formas de conhecimento que foram subalternizadas, questionando as bases de poder que determinam quais saberes são reconhecidos como legítimos.

No campo da literatura, a decolonialidade desafia a hegemonia do cânone eurocêntrico e os critérios históricos de legitimação do que é considerado literário. Conforme Machado e Soares (2021, p. 996), “Numa leitura decolonial do campo de ensino de literatura, especificamente, pode se configurar como um início revolucionário o próprio ato de ouvir os sujeitos subalternizados que foram por séculos desautorizados nos rituais de leitura escolares (e não só)”. Assim, a prática de leitura torna-se um ato político ao reconhecer a diversidade de experiências e perspectivas, questiona-se a historicidade e a autoridade dos critérios de seleção e interpretação literária.

Consequentemente, a decolonialidade se configura como um projeto ético voltado para a educação e a produção de conhecimento, capaz de questionar e transformar estruturas rígidas e historicamente estabelecidas. Mais do que promover a inclusão de grupos marginalizados, essa perspectiva propõe uma modificação das práticas e instituições, de modo que os sujeitos historicamente subalternizados possam exercer

protagonismo, sendo necessário que as estruturas e os processos pedagógicos sejam reconfigurados para acolher e valorizar efetivamente suas vozes e experiências.

É relevante acentuar que a decolonialidade se articula a processos de interculturalidade crítica. Segundo Machado e Soares,

[...] seria, pois, a interculturalidade crítica um processo de reexistência, para um outro imaginário, outra maneira de conviver, de viver em sociedade. Os sujeitos que foram subalternizados, que sofrem com racismo, preconceitos de ordem diversa, apagamento de suas culturas e identidades precisam de espaços de resistência para que existam plenamente. (Machado; Soares, 2021, p. 995)

Na prática literária, isso se traduz na possibilidade de criar leituras e textos que permitam a coexistência e o diálogo entre múltiplos modos de ver, narrar e compreender o mundo. A escrita e a leitura decoloniais não buscam substituir um cânone por outro, mas ampliar os espaços de existência e de sentido. Machado e Soares (2021, p. 1001) ressalta que o ensino de literatura deve ser um campo crítico, capaz de questionar a colonialidade presente em documentos oficiais, currículos e práticas pedagógicas, construído como um projeto que problematiza ausências e abre espaço para múltiplas vozes. Portanto, a decolonialidade age como uma prática ética e transformadora, que desafia hierarquias de saber, valoriza conhecimentos diversos e possibilita que diferentes perspectivas emergem sem submissão ou invisibilização.

Essa abertura para múltiplas vozes e para a problematização das estruturas de poder se encontra também além da esfera acadêmica ou literária; ela reverbera nas experiências vividas. A prática de escrita decolonial implica reconhecer os saberes historicamente marginalizados e os sentimentos que emergem diante das opressões e das violências sofridas. É nesse espaço de resistência que se encontra a raiva, como uma energia crítica capaz de revelar as relações de poder e as injustiças que atravessam o cotidiano.

E embora eu entenda, há a revolta. Escrevo diversas vezes minha raiva pelos homens – especialmente pelo homem da obra –, pelas suas atitudes e dominâncias. Chamo Caetano Veloso (personagem) de desequilibrado, louco, manipulador, *stalker*, verme, nojento, desgraçado, ignorante, monstro e estuprador. Há a raiva sobre as situações perpassadas por toda uma vida. Não é uma simples raiva sobre e para com homens, mas percentualmente são eles a maioria que nos persegue, manipula, fere, agride, estupra e culpa:

Por falar em stalker, lembrei que já tive alguns e é uma coisa tenebrosa. Um cara já me seguiu diversas vezes, ia onde eu trabalhava, cercava a minha família (tentava fazer amizade, conversava com eles, perguntava de mim...) e me ligava na madrugada. Passei a ter receio de falar qualquer coisa com ele. Comecei a conversar com meus amigos sobre isso, porque precisava avisar a alguém o que estava acontecendo. Assim descobri que eu não tinha sido a primeira mulher a passar por essas coisas absurdas com ele e cortei logo qualquer contato. Mantenho distância. (Chaves, 2025, p. 68)

Não indico medo ou subserviência a essa pessoa, me mantenho consciente e pronta para o que houver; mas é cansativo viver na defensiva e hipervigilante. Essa vigilância constante é o que mais nos desgasta. Viver atenta a cada gesto, cada mensagem, cada olhar, como se o corpo precisasse estar sempre em alerta, preparado para reagir. É uma herança que atravessa gerações, moldada pela violência estrutural que insiste em nos lembrar do “nosso lugar”. O corpo feminino aprende cedo a se defender, mesmo quando o perigo ainda não chegou. E essa defesa vira hábito, um tipo de prontidão que, de tanto ser repetida, se torna parte da identidade.

Carrego comigo essa tensão, entre o desejo de viver livre e o medo de baixar a guarda. Há uma exaustão que além de individual, é histórica. As mulheres aprenderam a ocupar o espaço com cuidado; não por delicadeza, mas por sobrevivência. A rua, o trabalho, o afeto, tudo exige uma postura de cálculo. Mesmo quando o corpo parece em paz, a mente ainda está em vigília, como se o mundo pudesse desabar a qualquer descuido.

Não é medo, exatamente, é o cansaço de saber que o perigo existe. Essa sensação de que algo pode acontecer a qualquer momento, e de que, se acontecer, ainda teremos de nos justificar. É isso que significa viver hipervigilante, ao carregar no corpo a memória da ameaça. Não há romantização possível desse estado, porque é uma dor que se disfarça de prudência. Mas é justamente daí que nasce a escrita. Escrever se torna um modo de deslocar o medo, de dar forma àquilo que nos atravessa. A vigilância se molda em atenção, não à ameaça, mas à palavra. Quando escrevo, torno o olhar que antes buscava perigo em um olhar que busca sentido. A escrita me devolve o controle do corpo e da narrativa. Ela não apaga a violência, e, ainda, me permite enfrentá-la sem me perder.

A escrita me fez perceber que, muitas vezes, a raiva é o primeiro passo para a consciência. Ao analisar o diário, percebi como a experiência de Mariazinha ressoa em mim com o medo, a repreensão, a submissão disfarçada de cuidado. Quando escrevi:

Iniciei a leitura e me envolvi o bastante para esquecer da escrita do diário. Estava me imaginando em cena como Mariazinha e Caetano Veloso. Mais como ele, porque gosto de interpretar personagens com intensidade e não queria ficar no papel de vítima nessa história. (Chaves, 2025, p. 67)

Percebo que, mesmo sem perceber, eu estava tentando tomar o controle da narrativa, inverter o olhar e deslocar o poder. Não queria ser a mulher ferida, mas a que interpreta o ferimento.

Há algo de perverso nesse reconhecimento. “É foda quando se reconhece um padrão de manipulação. Tipo, ‘você pode se sentir bem até o momento que isso não mude sua subserviência a mim’.” (Chaves, 2025, p. 66). Essa frase carrega a exaustão de tantas que já viveram o mesmo roteiro, que confundem amor com obediência, cuidado com prisão. As manipulações, às vezes sutis, nos ensinam a diminuir o próprio brilho, a aceitar o silêncio como segurança. “Ele conseguiu manipulá-la para que despejasse o ódio nos móveis do quarto [...] Verme nojento.” (Chaves, 2025, p. 71). Mariazinha é levada a odiar o mundo que criou, e isso me lembra o quanto, em muitas relações, somos induzidas a duvidar daquilo que inventamos, do que produzimos, do que somos.

Quando vejo que “lendo o que eles conversam sobre sair leves e sem rumo por aí me dá a impressão que Mariazinha realmente tem problemas com dependência e controle [...] é bom vê-la um pouco livre, cantando pra si mesma.” (Chaves, 2025, p. 71), sinto uma brecha. A liberdade, mesmo breve, é uma forma de respiração. Há algo de redentor em vê-la cantar, ainda que o cenário tenha sido invadido. É como se, mesmo entre ruínas, restasse nela, e em mim, a capacidade de inventar um espaço de leveza.

Mas logo vem o golpe: “Caetano tá sempre podando Mariazinha e o que ela sente. [...] ela volta a se considerar uma gota d’água e ele a chama de esgoto!” (Chaves, 2025, p. 73). Essa inversão cruel é o retrato da dominação, ao transformar a delicadeza em sujeira, a emoção em fraqueza, o desejo em culpa. Quantas vezes não fomos podadas assim, por palavras, por gestos e por expectativas? É uma violência que se infiltra na linguagem, que redefine a autopercepção, porque “todo o cenário perde o brilho e toda a conversa perde a beleza.” (Chaves, 2025, p. 73).

Fecho o diário, exausta. “Acho que paro por aqui hoje, foi muito pra assimilar. Mas antes disso, ele é nojento! Eles estavam brincando inocentemente e ele partiu para um papo sexual e ainda meteu a mão no meio... Eu mereço! Freud já explicou isso, tá?” (Chaves, 2025, p. 73). Aqui a ironia o expõe o acontecimento ao recorrer a um jargão psicanalítico banalizado. O enunciado simula compreensão para escancarar o absurdo da situação. A escrita registra esse limite, quando nomear já não basta, ironizar torna-se um modo de não colapsar.

O gesto de falar de Caetano é invadido por uma sexualização constante, como se o corpo feminino não pudesse existir fora do campo erótico projetado pelo olhar masculino. Trata-se de uma disputa de poder. A linguagem do homem tenta dominar o enredo, de forma que a narrativa se torne um espaço de posse. Mariazinha acaba se tornando o corpo que ele manipula com palavras para o prazer dele. E é justamente nesse movimento que a violência se inscreve com o erotismo imposto, o desejo unilateral, a transformação da mulher em objeto narrativo. Então eu escrevo para continuar respirando quando o silêncio sufoca. A ironia é uma estratégia de sobrevivência; ela não suaviza, mas reorganiza o impacto. O riso corta o horror, como se dissesse que ainda sou capaz de responder, e que ainda posso nomear o que me atravessa.

Ainda há o espelho inevitável: “Com os diálogos fico sempre receosa com o que ele é capaz de fazer. [...] Será que às vezes eu sou inocente assim nas minhas relações? Ou já fui muito?” (Chaves, 2025, p. 75). Essa pergunta ressoa o cerne da autoetnografia, no ponto em que a análise da personagem se confunde com a análise de si. O corpo que escreve é também o corpo que recorda, o que se viu manipulado, usado, silenciado, mas que agora escreve, e ao escrever, recupera algo da própria inteireza. A raiva, antes contida, agora pode ser criadora, porque cada palavra escrita é uma reconfiguração do trauma, uma retomada da autonomia que antes foi negada. A escrita pode parecer uma reposição do espaço onde a mulher fala e onde ela se refaz.

“Algo me dá a impressão que esses esquetes são momentos inventados na cabeça de Mariazinha para minimizar cenas de estupro [...] Eu sou tão lenta assim?” (Chaves, 2025, p. 77). Essa percepção chega como uma pancada. A leitura se transformou em atravessamento, então o corpo reagiu. A leitura se tornou coerção, fui lançada ao desconforto. A cena sugere mais do que mostra, mas o não dito grita. O silêncio entre as falas carregou o peso do que não pôde ser mostrado explicitamente, um estupro psicológico que se encenou pela linguagem. A manipulação, além de estar nas ações, está nas palavras. Mariazinha não atua, porque é atuada, conduzida, levada a representar o papel que o homem escreveu para ela. Mas tudo isso foi psicológico, da minha interpretação. Todo o abuso e as cenas foram uma metáfora para o que ele queria fazer de verdade.

Ele a fez xingar ‘porra’, gritar ‘porra’ e depois a calou, para que ela ‘explodisse’ e ‘acordasse a casa toda’. Depois dessas sequências, só dá para imaginar uma relação sexual. E após tudo isso, ele ainda diz que quer ‘trepar’ com ela, pois agora não era mais ridícula. (Chaves, 2025, p. 78)

Era provável imaginar a cena, o roteiro já indicava tudo. O corpo de Mariazinha foi transformado em território de dominação, mesmo que simbólica, porque o estupro é metaforizado pela linguagem, mas isso não o torna menos real. Há uma violência que não precisa de toque.

Esse é o ponto em que o texto rasga a ilusão de distância entre leitor/a e personagem, porque a leitura foi um espelho que devolveu o olhar. Senti o desconforto no corpo, como se fosse eu a ser conduzida e silenciada, porque o texto não é isento. O que leio me atravessa e me obriga a lembrar das vezes em que o “não” foi ignorado ou disfarçado sob alguma justificativa. A literatura faz emergir o que eu tentei soterrar.

“Eu não sei lidar com essas situações. [...] Que desgraça é ser uma mulher.” (Chaves, 2025, p. 77). A violência dessa frase reside, para além do que ela afirma, no fato de que só se torna formulável a partir de uma posição marcada pela recorrência da vulnerabilidade. É um enunciado que nasce do acúmulo de experiências nas quais o gênero passa a existir como limite e risco. Ao ser dita, a frase condensa uma exaustão que é ao mesmo tempo individual e histórica, resultado de uma exposição contínua a situações de crueldade. Pensá-la exige situá-la no campo do interdito, pelo que não pode ser dito a partir de qualquer lugar.

Ela não é proibida em sentido formal, mas socialmente impronunciável para determinados corpos. Quando deslocada de sua origem experiencial, ela soa excessiva e indevida. Isso demonstra que se trata de uma formulação que emerge quando o corpo já atravessou situações suficientes para que o silêncio deixe de ser uma opção viável. O que está em jogo é a autoridade do sofrimento vivido. Sua recorrência entre mulheres indica que há algo que retorna porque não encontra resolução. Cada reaparição marca o ponto em que a experiência ultrapassa os modos socialmente aceitáveis de elaboração e força a linguagem a assumir uma forma abrupta, sem mediações. O enunciado não pacifica, porque ele interrompe.

A frase não se oferece à negociação discursiva nem à pedagogia. Ao ser dita, suspende momentaneamente os dispositivos que exigem das mulheres contenção, clareza e racionalização da violência. O interdito, aqui, é o que impede a fala, e também aquilo que a fala expõe, que é o custo de ter que nomear repetidamente uma condição que deveria ser excepcional, mas se mantém estrutural.

O que emerge é um estado emocional que se manifesta corporalmente – a sensação de náusea, a rigidez do corpo, a dificuldade de sustentar a própria presença. As palavras,

nesse ponto, ferem. Essa mesma experiência reaparece quando escrevo: “Estou perturbada com tudo que aconteceu, com tudo que ‘presenciei’ e senti. [...] Me senti presa como ela, sem saída.” (Chaves, 2025, p. 78). A identificação se constrói pelo reconhecimento de uma condição compartilhada, em que a falta de saída é narrativa e estrutural. O incômodo persiste como resto, como matéria que exige elaboração. Escrever, aqui, é reorganizar o desconforto em linguagem, criando uma forma possível de pensamento para aquilo que insiste em permanecer no corpo.

Ainda assim, ao final do diário, ainda tentei ser um pouco positiva e tentar respirar em meio ao caos da cena: “Mas agora fico pensando: será que Mariazinha realmente deixou a porta do quarto aberta? Isso estendeu-se para a sua mente?” (Chaves, 2025, p. 78). A porta aberta é ambígua tanto para a vulnerabilidade quanto para a libertação. É o limite entre o perigo e o desejo de existir sem grades. E então vem a reflexão que intenta encerrar tudo isso:

Não terei essas respostas, apenas as minhas interpretações. Espero que não interprete tão longe de sua realidade, mas se interpretar, eu mesmo vou me julgar por isso. Tenho bastante culpa para me dar. Minha analista vai adorar saber que estou reconhecendo a autossabotagem, porque é na repetição e percepção que mudamos as coisas, não é? Eu acredito que sim, vai mudar. (Chaves, 2025, p. 78)

Acredito que sim, vai mudar. A escrita é essa fresta mínima por onde entra o ar. Ela não promete justiça. É o modo de continuar após o abalo, de construir sentido onde antes só havia desespero. Talvez o que reste, depois de tudo, seja essa ideia, que não considero nada teimosa, de que escrever transforma, nem que seja apenas o ritmo de como escrever. A escrita não apaga a violência, obviamente, mas tenta deslocar o seu poder, transformando o medo em forma. Escrever é o modo como sobrevivo à cena que não termina, ao estupro simbólico que insiste e à manipulação que se disfarça de amor. E quando o texto termina, não saio ilesa; saio inteira o suficiente para continuar escrevendo, mesmo mascada, comida e engolida.

4. EM CENA: A LEITORA COMO PERSONAGEM

4.1 A TEORIA DO DISTANCIAMENTO DE BRECHT

conto comigo para impedir-me
eu-adversária de mim
(Sena, 2025, p. 45)

Ao iniciar a análise das identidades presentes no diário de leitura, é necessário reconhecer que o diário é, também, um espaço de construção de personagem. Cada entrada, cada comentário ou reflexão sobre a obra se organiza como um roteiro em formação, no qual as identidades se constituem como personagem dentro do próprio processo de leitura. Nesse sentido, quando mapeadas, coabitam um mesmo corpo cênico, constituindo uma personagem que emerge da interação entre as subjetividades e o texto lido. Percebe-se que essas identidades surgem de maneira orgânica, à medida que o diário se desenvolve. Cada fragmento de experiência, dúvida ou deslocamento emocional compõe uma manifestação da personagem, sem que haja uma decisão performativa deliberada.

Essa multiplicidade de posições não aponta para a revelação de um sujeito verdadeiro ou essencial que o diário tornaria visível, mas, ao contrário, evidencia a não essencialidade do sujeito. Não há uma “Vitória” prévia que se expressa no texto, e sim uma “Vitória” que se constrói no próprio ato da escrita, em relação com a obra e com o contexto mobilizado no processo de leitura. O sujeito autoetnográfico não antecede o texto, ele se produz na escrita. Assim, uma nova escrita do diário, mesmo diante da mesma obra, não faria emergir o mesmo sujeito; produziria outra configuração de si, modulada por diferentes temporalidades, experiências de leitura e condições de enunciação. A leitura transforma-se em uma prática cênica involuntária, na qual a criação das identidades ocorre simultaneamente à produção do diário.

Dessa forma, o diário registra experiências dramaticamente configuradas, em que a leitora se distancia de si mesma, adota papéis e vozes. Esses múltiplos “eus” do diário são pré-fabricados pelo próprio processo de leitura e escrita, funcionando como objeto de análise para o “eu” analítico, e antecipando a lógica do que Brecht chamaria de distanciamento crítico. A construção dessa personagem fragmentária, reflexiva e emergente constitui esta análise, permitindo explorar as intersecções entre escrita de si, performatividade e recepção crítica da obra.

A partir dessa perspectiva, torna-se pertinente recorrer às teorias dramatúrgicas que oferecem ferramentas para pensar o diário de leitura como um roteiro performativo e as identidades como uma personagem. É nesse ponto que a Teoria do Distanciamento de Brecht se mostra fundamental pois, ao aplicar seus princípios, é possível compreender como a consciência da cena e a adoção de uma postura crítica em relação ao texto lido contribuem para formalizar a construção da leitora-personagem dentro do diário, à medida que ela se manifesta e se organiza naturalmente no processo de leitura e escrita.

A Teoria do Distanciamento, ou *Verfremdungseffekt*, constitui o chamado teatro épico articulado por Brecht, cuja proposta reformula a prática teatral ao desafiar a tradição dramática naturalista. Neste modelo, busca-se provocar no espectador uma consciência crítica diante do que é apresentado em cena. Conforme destacado pela dramaturgia brechtiana, o *Verfremdungseffekt* é articulado como uma técnica de representação, “de tal maneira que a platéia era impedida de se identificar com os personagens da peça.” (Brecht, 1967, p. 104), promovendo uma recepção que orienta o espectador para uma postura de análise e julgamento consciente dos conteúdos e das relações sociais expostas.

Ao contrário do teatro dramático clássico, que busca suscitar empatia e catarse no espectador, o teatro épico, por meio do distanciamento, busca criar uma espécie de estranhamento das situações apresentadas. Isso significa que aquilo que é representado deve ser tratado como uma construção histórica e social que pode ser questionada.

A lógica dessa estratégia remete diretamente à ideia de que o público, assim como o “eu” analítico, deve manter uma distância crítica em relação ao que observa, evitando a dissolução da consciência em simples resposta emotiva, porque a leitora também não se funde completamente com a personagem, mas atua como mediadora de sua representação. Importa salientar, contudo, que essa leitora não se constitui como um ente fixo, visto que ela se constrói e se reorganiza a cada leitura, em um movimento volátil e processual. A mediação, portanto, parte de uma subjetividade em permanente deslocamento, que se observa no próprio ato de ler, uma vez que “expressa sua consciência de estar sendo observado.” (Brecht, 1967, p. 105). A prática brechtiana do distanciamento

[...] mira o afastamento do espectador da ação apresentada no palco, o rompimento da identificação, para que o público pudesse tomar posição em relação aos acontecimentos apresentados em vez de ser tomado por eles e levado à descarga emocional que encerraria, de forma passiva, a sua relação com as questões levantadas pela peça. (Dias, 2023, p. 86)

Essa perspectiva é relevante para a leitura autoetnográfica porque o *self* analítico que analisa o diário reitera um olhar crítico sobre o processo de leitura e sobre as situações narradas no objeto lido. É importante considerar, ainda, que esse *self* tampouco se apresenta como instância estável ou definitiva. O gesto crítico que se formula no presente responde a um conjunto específico de condições históricas, afetivas e epistemológicas, estando sujeito a deslocamentos ao longo do tempo. A crítica se transforma conforme se transformam os sujeitos que leem, os contextos de leitura e os regimes que orientam a recepção das obras. Essa mutabilidade ajuda a compreender por que as apreciações críticas se reconfiguram historicamente e por que os valores atribuídos às obras literárias e artísticas não são permanentes, mas negociados em diferentes momentos e circunstâncias.

O *Verfremdungseffekt*, nesse sentido, para além de um efeito teatral, é uma prática que envolve recursos narrativos, cênicos e de atuação capazes de desnaturalizar a experiência representada. Brecht, por meio de sua prática dramática, afirma que técnicas como interrupções na continuidade narrativa e a inserção de elementos estranhos são instrumentos para que a arte teatral seja reconhecida como instrumento de reflexão crítica sobre as condições sociais.

A intenção crítica e social que orienta a proposta implica, a partir de seu arcabouço teórico, uma ruptura com a noção clássica de catarse aristotélica, que tende a dissolver a experiência do espectador em emoções compartilhadas que não conduzem à reflexão transformadora. No teatro épico, a função do estranhamento é convidar o público a permanecer consciente de que aquilo que vê é uma representação construída, suscetível de ser analisada e questionada. A interlocução entre a experiência subjetiva e a recepção crítica lembra o que ocorre no diário de leitura, no qual a leitora-personagem se configura como uma construção reflexiva, e não um “eu” prévio, estabelecido e estável, mas uma persona que emerge, se distancia e se inscreve ao longo do processo de escrita. Essa crítica encontra uma formulação na leitura de Rosenfeld acerca do efeito de distanciamento. Segundo o autor, “o efeito de distanciamento procura produzir, portanto, aquele estado de surpresa que para os gregos se afigurava como o início da investigação científica e do conhecimento.” (Rosenfeld, 1985, p. 155).

O estranhamento, nesse sentido, é capaz de interromper a adesão imediata do espectador ao fluxo da ação e instaurar uma postura investigativa diante do que é representado, operando simultaneamente em dois planos: tanto no “eu” que analisa o diário, assumindo uma posição crítica frente à própria experiência narrada, quanto na

personagem leitora, que, ao se confrontar com a obra de Assumpção, é deslocada de uma leitura transparente e passa a ler interrogando e assimilando a linguagem – entende-se aqui a linguagem para além do sistema verbal do texto, como o conjunto de formas que organizam a experiência simbólica e temporal, e o repertório sociocultural e histórico.

Essa dinâmica se explicita no caráter metalinguístico do diário de leitura, em que a escrita passa a tematizar as condições do próprio ler e escrever. Quando a leitora observa: “Eu não assisti a peça, não estou escutando nada enquanto escrevo e mesmo assim me senti perdida como se estivesse na bagunça.” (Chaves, 2025, p. 68), evidencia-se uma consciência explícita do dispositivo da leitura e da escrita, bem como dos efeitos que se produzem a partir dele. Em outros momentos, a escrita funciona como instância de reorganização da experiência, como se lê em: “Enfim, agora que pude me acalmar mais escrevendo e dizendo o que me apareceu na cabeça, voltarei à loucura de Caetano e toda sua perturbação.” (Chaves, 2025, p. 69).

Para que esse efeito se concretize, Brecht elabora um conjunto de procedimentos dramáticos que se vinculam diretamente à concepção estrutural do teatro épico. Conforme observa Rosenfeld, tais procedimentos se organizam em torno da introdução de uma estrutura narrativa que, por si só, “implica o ‘gestus’ da serena e distanciada objetividade do narrador em face do mundo narrado.” (Rosenfeld, 1985, p. 155-156). Diferentemente do teatro dramático, no qual a ação se desenrola em plena atualidade e se encadeia de modo a absorver o espectador no “vórtice do seu movimento inexorável”, o teatro épico cria condições para que o público disponha de tempo e distância para “observar, criticar, estudar.” (Rosenfeld, 1985, p. 156). Essa lógica se encontra no diário de leitura, no qual a leitora frequentemente suspende o avanço da leitura para comentar seu próprio ritmo, suas escolhas e seus limites, como quando afirma: “Encerro a minha entrada de hoje por aqui, [...] por sentir que esse momento de tensão é um bom momento de pausar, de criar expectativas sobre o que virá.” (Chaves, 2025, p. 67).

Essa suspensão do envolvimento imediato é produzida por um conjunto de procedimentos literários e cênicos que atuam diretamente sobre a percepção do espectador. O distanciamento se constrói na forma como a cena se organiza, nos modos de narrar, nos cortes e interrupções que impedem a absorção contínua da ação. Trata-se de uma operação que desnaturaliza o movimento e impede que seja recebido como fluxo contínuo e inevitável.

Outro aspecto relevante é a atenção dada à própria forma do diário, que passa a ser tematizada como parte do processo. Ao criticar o impulso de formatar o arquivo

segundo normas acadêmicas e, ao mesmo tempo, reconhecer o medo de “ir longe demais”, a escrita explicita uma autoconsciência que interfere diretamente na experiência de leitura. Esse movimento é enunciado de maneira direta quando a leitora registra: “Já comecei o arquivo do diário arrumando a formatação da página, fonte, tamanho, espaçamento e alinhamento. Isso é um diário de leitura e sei que não precisa seguir precisamente as regras da ABNT.” (Chaves, 2025, p. 75), para, em seguida, reconhecer que “eu poderia abusar da criatividade e liberdade que tenho aqui, mas tenho medo de ir longe demais e extrapolar a proposta de um diário de leitura.” (Chaves, 2025, p. 75).

Essa reflexão sobre a forma é parte constitutiva dela, já que o modo como se escreve interfere diretamente no modo como se lê. Tal como os títulos, cartazes e projeções interferem na recepção da cena, a formatação, o comentário metalinguístico e a oscilação de registro interferem na recepção do texto dramático. A própria desconcentração, longe de ser apagada, é adicionada ao processo: “Estou com um pouco de desconcentração na leitura hoje.” (Chaves, 2025, p. 64), o que evidencia que a leitura acontece sob condições corporais e circunstanciais.

O diário também explicita, de modo recorrente, a oscilação entre envolvimento e distanciamento. Há momentos em que a leitura absorve a leitora a ponto de fazê-la “esquecer da escrita do diário”, imaginando-se em cena e projetando-se nas personagens. Contudo, essa identificação não se sustenta de forma contínua, já que ela é logo interrompida por comentários irônicos, por risadas excessivas grafadas em sequência, por anotações sobre o cansaço físico, a dor na coluna, a fome ou a necessidade de parar. Esses gestos de escrita funcionam como quebras de ilusão, não porque recuso a emoção, mas porque a reinscrevo em um outro plano. O riso nervoso, o choque, o desejo de chorar e a decisão de interromper a leitura aparecem como marcas de um corpo que reage e, ao mesmo tempo, se observa reagindo.

O diário torna visível o impacto da obra em sua materialidade. A dificuldade de “não se colocar no lugar dos personagens” e o reconhecimento de que a carga emocional foi excessiva revelam um processo de recepção que se dá sob tensão. Esse limite é explicitado quando afirmo que: “Preciso lembrar de não me colocar no lugar dos personagens e receber essa carga emocional, porque não estava preparada pra isso. Estou incrédula e cansada. Terrivelmente cansada.” (Chaves, 2025, p. 70).

A personagem-leitora não se dissolve inteiramente na ficção, porque também registra os limites dessa dissolução, reconhecendo quando o envolvimento se torna insuportável. Esse gesto aparece de modo recorrente na minha decisão de suspender a

leitura: “Decidi parar por aqui hoje, já me consumiu muito a cabeça e minha coluna dói cada vez mais.” (Chaves, 2025, p. 70), ou ainda quando afirmo que “esse momento de tensão é um bom momento de pausar, de criar expectativas sobre o que virá.” (Chaves, 2025, p. 66). Assim como os recursos brechtianos impedem que o sofrimento individual seja tomado como destino inevitável, a minha escrita do diário impede que a identificação se transforme em apagamento de si.

A escrita registra contradições e julgamentos de si quando há identificação com Mariazinha: “Me emocionei, os olhos encheram de lágrimas e ardeu ainda mais. [...] Me encantei pela personagem, senti-me como ela.” (Chaves, 2025, p. 73), mas também rejeição e recuo: “Não quero morrer e nem quero estar no lugar deles. Cansei.” (Chaves, 2025, p. 70). Há empatia, assim como incômodo; há desejo de compreender, como também decisão de não aprofundar aquilo que “não me acrescenta em nada, só dói muito.” (Chaves, 2025, p. 63).

Essa movimentação impede qualquer leitura definitiva da obra. Assim como a história, em Brecht, deixa de ser absoluta, a experiência de leitura também se apresenta como provisória, situada e atravessada por condições concretas, físicas, emocionais, históricas e sociais. O diário não fixa sentidos, visto que os expõe em processo, permitindo que o “eu” analítico, em um tempo posterior, estranhe, recorte e interprete essa personagem leitora como construção.

A aproximação entre a teoria brechtiana do distanciamento e a autoetnografia se dá por uma convergência. Se, em um primeiro momento, a escrita autoetnográfica parece se aproximar de zonas limítrofes da catarse, ao se lançar deliberadamente sobre a experiência vivida, sobre o afeto, sobre o impacto subjetivo do real, essa aproximação não implica uma adesão acrítica à identificação emocional. Ao contrário, trata-se de um método que assume a exposição como risco e como escolha política, recusando a ficção de neutralidade que sustenta certos modelos científicos tradicionais. Assim, a autoetnografia se apresenta como um campo de resistência epistemológica, comprometido com o posicionamento crítico.

Essa dimensão é explicitada quando Manzoni-de-Almeida afirma que a autoetnografia, mesmo reconhecendo suas fragilidades, é frequentemente atacada por não manter o “distanciamento entre sujeito e objeto” (2021, p. 69), idealizado por modelos científicos hegemônicos. No entanto, segundo o autor, trata-se de uma proposta que “busca o estado da resistência em um espaço acadêmico para oportunizar a expressão dos indivíduos e das individualidades que não têm espaço ou que tiveram suas vozes

silenciadas”, assumindo um compromisso que é “justamente político e científico” e denunciando “a pretensão de neutralidade de uma suposta ciência.” (Manzoni-de-Almeida, 2021, p. 69-70). Essa pretensão se sustenta na ideia de um olhar crítico e exterior ao objeto, quando, na prática, toda leitura e toda análise se realizam a partir de um lugar histórico e subjetivo. O distanciamento, portanto, corresponde a uma ação consciente que reconhece a instabilidade do próprio gesto crítico.

No diário de leitura essa postura se manifesta na forma como a análise se apresenta como convite à recepção, uma vez que o gesto analítico assume o caráter instável da leitura. Trata-se de um caminhar em terreno movediço, no qual o risco de influenciar a leitura de terceiros é reconhecido como parte constitutiva do método. Reconhece-se, igualmente, que a escrita não se produz em isolamento, mas se inscreve em um campo de interlocuções, no qual o próprio olhar do diarista já se encontra atravessado por leituras prévias, discursos compartilhados e experiências coletivas de recepção, visto que este faz parte de uma comunidade leitora. A análise se constrói a partir da escuta das próprias reações, dos afetos e das contradições que emergem no contato com o texto.

Isso é descrito ao refletir sobre a análise do diário: “Em primeiro lugar, é o exercício de tentar perceber quais foram os tópicos abordados e os sentimentos envolvidos” e, em seguida, “o caminhar em terreno movediço para não influenciar na leitura de terceiros sobre o seu diário.” (Manzoni-de-Almeida, 2021, p. 201-202). Caminhar esse que é instruído por uma instância reflexiva que emerge no próprio ato da escrita. Trata-se de uma vigilância ética e metodológica exercida pelo *self* analítico, que não busca neutralizar a experiência, mas evitar seu fechamento interpretativo, preservando a abertura da leitura para outros olhares. O autor destaca ainda o confronto com os sentimentos impregnados nos escritos e a possibilidade de, ao revisitar esses momentos, estranhar a própria experiência: “como você poderia estar sentindo aquilo naquele momento e daquela maneira.” (Manzoni-de-Almeida, 2021, p. 202). Esse estranhamento retrospectivo aproxima a leitura do diário de uma prática brechtiana de observação crítica de si.

Ele também observa que Brecht já havia identificado esse gesto em sua teoria, ao propor que o sujeito diante do texto não se limite a reproduzi-lo, mas o interprete criticamente, trazendo material de seu próprio universo. Esse procedimento é entendido como a realização de pausas pontuais para inserir a crítica do ator/atriz sobre a questão tratada, configurando uma investigação pública do texto (Manzoni-de-Almeida, 2021, p. 202).

No diário de leitura esse mesmo movimento se atualiza quando a escrita interrompe o fluxo da leitura dramática para registrar reações, recusas, exaustão ou deslocamentos interpretativos. A leitora se coloca como sujeito que investiga, comenta e problematiza o texto à medida que o lê. O diário é tratado como um espaço de encenação crítica da leitura, no qual o distanciamento é um modo de reinscrever a experiência.

Torna-se ainda mais evidente no momento posterior da análise, quando o distanciamento se dá no tempo. Ao reler o diário, o “eu” analítico assume a técnica brechtiana do estranhamento para observar o próprio processo vivido. Como afirma Manzoni-de-Almeida: “Agora, utilizando a técnica do ‘efeito do estranhamento’ de Brecht, realizo com distância uma análise de todo esse processo autoetnográfico da escrita do diário.” (Manzoni-de-Almeida, 2021, p. 203). O diário permite que o sujeito se observe como personagem de um processo já vivido.

A dimensão didática do teatro épico revela-se particularmente produtiva para pensar o diário de leitura. O desvio da catarse e da identificação totalitária desloca o foco da recepção para um processo de aprendizagem crítica, no qual o sujeito é instado a observar, comparar e julgar aquilo que se apresenta. No diário, a leitura se organiza como prática formativa, atravessada por ações que impedem a estabilização do sentido e mantêm a experiência em estado de problematização.

Essa concepção amplia a noção brechtiana para além do público do espetáculo, alcançando o sujeito que se relaciona diretamente com o texto. Como observa Manzoni-de-Almeida, “a experiência pedagógica proposta por Brecht não fica apenas restrita ao público contemplado pelo espetáculo, mas também se estende ao sujeito que interpreta o texto.” (2021, p. 204). No contexto da autoetnografia, essa pedagogia se traduz em uma análise sobre si, sobre os limites da identificação e sobre as condições concretas, corporais, emocionais e históricas, que atravessam a leitura.

Essa articulação entre processo e produto, fundamental tanto ao teatro épico quanto à autoetnografia, reforça o caráter investigativo do diário. Ao destacar a divisão entre “processo” e “produto”, Manzoni-de-Almeida evidencia como o diário se configura como um instrumento que possibilita uma “improvisação” crítica do pensamento, na qual “o meu espectador era eu mesmo.” (2021, p. 205). Logo, a convergência entre autoetnografia e distanciamento brechtiano se esclarece quando se compreende que o estranhamento não se opõe necessariamente à emoção, mas à identificação acrítica. Embora Brecht proponha a não experiência de catarse como princípio do estranhamento, a leitura autoetnográfica não se reduz à “expulsão de emoções via identificação emocional

com o real”, pois se constrói em “diálogo permanente em associação com a cultura, teorias e perspectivas do mundo.” (Manzoni-de-Almeida, 2021, p. 29).

A discussão sobre o distanciamento brechtiano e a leitura autoetnográfica abre espaço para considerar formas de construção da personagem. Ao examinar como o sujeito se envolve com os aspectos do texto, torna-se possível dialogar com as propostas de Stanislavski, cuja abordagem enfatiza a vivência emocional e a interiorização da personagem como meio de produzir autenticidade performativa. Assim, a análise do diário de leitura pode ser ampliada para investigar como a integração da experiência encenada contribui para a formação de identidades.

4.2 A CONSTRUÇÃO DE PERSONAGEM DE STANISLAVSKI

O que é que eu sou? sou um pensamento. Tenho em mim o sopro? tenho? mas quem é esse que tem? quem é que fala por mim? tenho um corpo e um espírito? eu sou um eu? “É exatamente isto, você é um eu”, responde-me o mundo terrivelmente. (Lispector, 1978, p. 12)

Para Constantin Stanislavski (2001), a construção da personagem se funda na compreensão do trabalho do ator/atriz como um processo contínuo, investigativo e articulado à experiência concreta do sujeito. Diferentemente de abordagens que concebem a personagem como um tipo previamente definido ou como uma forma externa a ser imitada, Stanislavski propõe um percurso no qual a personagem emerge gradualmente da relação entre o ator/atriz, o material dramático e os estímulos que atravessam o processo criador. A personagem, nesse sentido, é um resultado.

O autor insiste, em sua obra, que o trabalho criativo não se inaugura no momento da exposição pública, mas em um retorno aos fundamentos da experiência humana. Quando afirma que “[...] temos de aprender. Temos de começar do começo e aprender. A andar, a falar, a ver, a agir.” (Stanislavski, 2001, p. 99), ele desloca a criação do campo da execução técnica para um processo de reaprendizagem, no qual ações aparentemente elementares tornam-se novamente objeto de atenção e investigação. O ator/atriz submete-se a um período de incerteza, durante o qual imagens difusas, sensações e impulsos ainda sem forma começam a se organizar. Esse estado inicial é descrito como instável, fragmentado e, muitas vezes, desconfortável, pois o desloca de sua percepção habitual de si mesmo.

Esse deslocamento aparece com clareza no relato em que descreve a experiência ao escolher um figurino aparentemente banal – um velho fraque manchado – que, no entanto, desencadeia uma série de sensações contraditórias. Antes mesmo de qualquer definição psicológica, o traje provoca reações físicas e afetivas, como uma impressão de fantasmagoria, uma sensação de asco misturada a um pressentimento de fatalidade (Stanislavski, 2001, p. 37).

Podemos entender que a personagem se infiltra no corpo e na percepção do ator/atriz, instaurando um estado de atenção. O narrador observa que, a partir daquele momento, passa a viver uma espécie de cisão interior, em que continua sua vida cotidiana, mas algo o impede de entregar-se plenamente a ela. Ele se percebe “dividido em dois”, com parte de sua energia e atenção desviadas para uma busca que ainda não sabe nomear (Stanislavski, 2001, p. 38).

Stanislavski (2001, p. 38-39) descreve esse estado como cansativo e torturante, justamente porque não se trata de um esforço consciente plenamente controlável. O ator/atriz sente a necessidade de realizar algo essencial, mas não consegue ainda formular com clareza o que procura. Essa indefinição constitui uma de suas etapas fundamentais. A personagem está em gestação, e essa gestação exige tempo, exposição ao risco e convivência com a incerteza.

Ao reconhecer que “aquela segunda vida que eu vivera paralelamente à minha vida habitual era secreta, subconsciente” (Stanislavski, 2001, p. 39), o autor explicita a importância do trabalho interior no processo criativo. A personagem se constrói em uma camada que não responde imediatamente à vontade racional. Há um trabalho silencioso que se desenvolve mesmo quando não está deliberadamente “trabalhando” a personagem. Essa concepção afasta o autor de qualquer entendimento mecanicista da atuação.

A construção da personagem depende da capacidade do ator/atriz de permitir que o material artístico atue sobre si, provocando deslocamentos reais em sua percepção, em seu corpo e em sua relação com o mundo. A personagem começa a existir antes de ser nomeada. O relato, no livro, deixa claro que essa busca não se dá de maneira direta. Ele observa pessoas na rua, examina fotografias, mas evita um confronto frontal com imagens prontas. Há, segundo ele, uma convicção inconsciente de que “não adiantava olhar” e que a figura buscada surgiria no momento certo (Stanislavski, 2001, p. 40). Esse adiamento é parte do processo. A personagem precisa amadurecer internamente antes de assumir uma forma reconhecível.

Constantin Stanislavski sugere, assim, que a construção da personagem envolve uma relação específica com o tempo. Não se trata de um tempo cronológico, e sim de um tempo de maturação. É preciso tolerar a ausência de respostas imediatas, sustentando a tensão entre o que já foi provocado e o que ainda não se revelou. Essa capacidade de sustentar a busca é apresentada como uma competência fundamental do trabalho do artista.

Quando o narrador finalmente se vê sozinho no camarim, diante do espelho, e começa a manipular a maquiagem, algo se reorganiza. O gesto deixa de ser hesitante e passa a ser seguro. Ele afirma: “desta vez sabia quem estava representando e que tipo de sujeito ele era!” (Stanislavski, 2001, p. 43). A personagem emerge como uma totalidade provisória, mas coerente. Esse momento marca uma virada importante no processo, visto que a personagem passa a estruturar o corpo do ator/atriz. O andar muda, a postura se inclina, as pernas assumem uma posição específica, o ritmo do movimento se altera. A personagem se manifesta como uma ideia psicológica e como uma reorganização do corpo em cena.

Ao longo da experiência, Stanislavski enfatiza que é preciso manter uma consciência ativa do processo. Mesmo no auge da incorporação, ele reconhece que observa a própria transformação com prazer e atenção. A consciência se formula explicitamente na noção de dualidade: “Dividi-me, por assim dizer, em duas personalidades. Uma, permanecia ator, a outra, era um observador.” (Stanislavski, 2001, p. 48). Ele afirma que essa dualidade “não só não impedia, mas até promovia meu trabalho criador.” (Stanislavski, 2001, p. 48).

Essa formulação é importante para compreender a especificidade da teoria stanislavskiana. O ator/atriz vive a personagem ao mesmo tempo em que acompanha, analisa e regula o próprio processo. Além disso, o autor rejeita a ideia de que a personagem seja algo completamente exterior. Ao perguntar se aquela criatura crítica não fazia parte dele próprio, ele conclui: “Derivei-a da minha própria natureza.” (Stanislavski, 2001, p. 48). A personagem emerge da reorganização de aspectos já presentes no sujeito, intensificados, deslocados e estruturados pelo trabalho artístico. Esse princípio estabelece uma ética da construção da personagem, à medida que se expõe ao risco de se transformar, de reconhecer em si traços incômodos, contraditórios ou socialmente rejeitados.

Outro ponto importante da teoria de Stanislavski sobre a construção da personagem é a noção de unidade psicofísica. Para o autor, não há separação efetiva entre estados interiores e ações exteriores:

Quanto mais vezes revivo a vida física, mais definida e firme vai se tornando a linha da vida espiritual. Quanto mais frequentemente sinto a fusão dessas duas linhas, mais fortemente acredito na veracidade psicofísica desse estado, e mais firmemente sinto os dois planos de meu papel. (Stanislavski, 2007, p. 272)

A personagem não é construída primeiro “por dentro” para depois ser revestida de ações corporais, tampouco nasce de uma forma externa à qual se adiciona, posteriormente, um conteúdo emocional. Ela emerge do entrelaçamento contínuo entre o psíquico e o físico. Logo, qualquer tentativa de dissociar esses planos compromete a organicidade da atuação. Por isso, o trabalho corporal é visto como via de acesso privilegiada ao processo interior.

Essa concepção se evidencia quando o autor descreve como pequenas alterações físicas (a posição dos pés, a inclinação do tronco, o uso da bengala, o ajuste da cartola) passam a reorganizar sua aparência e sua percepção de mundo. Ao adaptar as pernas ao friso gasto da calça e virar os pés para dentro, ele observa que seu corpo se torna “ridículo”, mais baixo, instável, e que seu andar “mudou inteiramente” (Stanislavski, 2001, p. 43). Essa modificação física produz imediatamente um novo modo de estar em cena e de se relacionar com os outros. O efeito psicofísico dessas transformações se manifesta no surgimento de uma nova qualidade de presença, quando o ator/atriz não “finge” um modo de andar e passa a sentir o mundo a partir desse corpo reorganizado.

Logo, quando o corpo encontra a forma justa da personagem, os processos interiores se alinham de modo quase inevitável. O narrador descreve esse momento como aquele em que “todas as partes do meu corpo, feições, linhas faciais, assumiram suas devidas posições e se estabeleceram.” (Stanislavski, 2001, p. 43). A personagem deixa de ser hipótese e se estabiliza provisoriamente como uma totalidade psicofísica coerente. A unidade psicofísica é dinâmica e exige constante atenção, porque o ator/atriz precisa manter-se sensível às variações de tensão, ritmo e energia que atravessam o corpo em cena, e a personagem precisa ser continuamente atualizada.

O corpo é expressivo, e é aquele que responde com precisão às circunstâncias dadas. Isso exige um alto grau de controle e consciência corporal, e, também, disponibilidade para o imprevisto. O guincho estridente que substitui a gargalhada, por exemplo, surpreende quem está atuando, mas é incorporado imediatamente à lógica da personagem, intensificando sua presença cênica (Stanislavski, 2001, p. 45). Para ser um corpo expressivo é preciso, fundamentalmente, da capacidade do corpo de sustentar a

personagem para além do espaço cênico. O autor relata que, ao retornar para casa, continuava repetindo os gestos e o andar da personagem, e que seu comportamento cotidiano se alterou a ponto de ser notado por terceiros (Stanislavski, 2001, p. 47).

Ao afirmar que “quanto mais complexa for a vida do espírito humano do papel que está sendo interpretado, mais delicada, persuasiva e artística deve ser a forma física que a veste.” (Stanislavski, 2001, p. 365), o autor estabelece um princípio metodológico segundo o qual o corpo é um campo de produção de sentido. Essa unidade psicofísica se manifesta, sobretudo, na maneira como o intérprete aprende a escutar o próprio corpo. Ele insiste que o ator/atriz deve desenvolver a capacidade de perceber resistências, impulsos e bloqueios corporais, pois são eles que indicam a adequação, ou não, do trabalho em curso. O autor também observa que “quando o corpo não transmite para mim nem os sentimentos do ator nem o modo como ele os experimenta, vejo, então, um instrumento inferior, desafinado” (Stanislavski, 2001, p. 365), o que confere às ações físicas um papel estruturante na elaboração da personagem.

O intérprete deve buscar ações físicas claras, simples e orgânicas, pois “cada passo, cada movimento e o curso do nosso trabalho criador, deve ser avivado e motivado por nossos sentimentos.” (Stanislavski, 2001, p. 364). A expressividade surge da coerência entre intenção, ação e circunstância. Esse princípio conduz à noção de tempo-ritmo como mais um elemento da construção da personagem, visto que cada personagem possui uma organização temporal própria, que se expressa tanto na dinâmica do movimento quanto na cadência da fala. Essa noção estrutura a presença cênica e orienta a relação do intérprete com o espaço, com os objetos e com os outros personagens. O autor afirma que “o tempo e o ritmo são-lhe [ao movimento] inerentes.” (Stanislavski, 2001, p. 109), indicando que alterações na temporalidade do corpo produzem transformações imediatas no estado interior. Segundo ele, “esse tipo de pose transformava-se em ação retida, em escultura viva.” (Stanislavski, 2001, p. 109).

À medida que o processo se aprofunda, torna-se evidente a importância da contenção e do controle. A vivência intensa da personagem não autoriza a dispersão ou o excesso; pelo contrário, exige um domínio técnico ainda mais rigoroso, advertindo que “precisamos de corpos fortes, poderosos, desenvolvidos em boas proporções, bem plantados, mas sem nenhum excesso pouco natural.” (Stanislavski, 2001, p. 72). A contenção organiza a expressividade, garantindo clareza, precisão e continuidade ao trabalho cênico.

Há a recusa de qualquer concepção de criação baseada na perda de si ou no abandono irracional. O ator/atriz deve ser capaz de observar o próprio trabalho enquanto atua, ajustando ações, ritmo e intensidade conforme as exigências da cena. Ao escrever que “quando pisamos no palco, perdemos nosso dom natural e em vez de agir criativamente passamos a executar contorções” (Stanislavski, 2001, p. 381-382), o autor formula a base técnica da dualidade entre quem vive a personagem e quem acompanha criticamente sua execução, e essa dualidade sustenta a eficácia do trabalho. A capacidade de observar-se enquanto personagem ao longo do tempo se desenvolve com treino e disciplina, sendo inseparável da postura diante da cena enquanto trabalho criador.

Construir uma personagem implica responsabilidade em relação aos afetos mobilizados, às imagens produzidas e às transformações subjetivas envolvidas no processo. O intérprete não deve recorrer a soluções fáceis ou efeitos externos, pois “a inveracidade convencional, forçada, está implícita na apresentação cênica.” (Stanislavski, 2001, p. 382).

A ética do trabalho está ligada à busca constante por verdade artística, entendida como coerência interna e fidelidade às circunstâncias dadas (Stanislavski, 2001, p. 334-335). Essa verdade não deve ser confundida com o naturalismo ingênuo ou a reprodução da vida cotidiana, uma vez que ela se constrói por meio de escolhas conscientes do próprio processo. Nesse sentido, a criação se orienta pela ativação de um funcionamento que articula consciência e subconsciência. Stanislavski afirma que “um dos objetivos principais da nossa atitude para com a atuação é essa estimulação natural da criatividade da natureza orgânica e sua subconsciência.” (Stanislavski, 2001, p. 364), o que desloca a ética do trabalho para um campo de responsabilidade do intérprete diante de seus próprios mecanismos internos de criação.

Essa responsabilidade implica uma relação honesta com o material dramático e consigo mesmo, na qual o intérprete reconhece limites, resistências e zonas de conflito que emergem durante o processo. A verdade artística se sustenta na recusa de procedimentos artificiais que encobrem o trabalho vivo da atuação. Como observa, “onde há verdade não sobra lugar para a rotina convencional, para simulações mentirosas.” (Stanislavski, 2001, p. 367), pois esse princípio está “indissolúvelmente ligado ao extermínio de toda artificialidade, de todos os clichês e ‘carimbos’ na atuação.” (Stanislavski, 2001, p. 367).

Ao sistematizar esses princípios – unidade psicofísica, expressividade corporal, tempo-ritmo, dualidade e ética da criação –, a teoria stanislavskiana compreende a

construção da personagem como processo. Trata-se de um percurso no qual o sujeito se transforma temporariamente, reorganizando corpo e a percepção, sem perder a consciência crítica do próprio trabalho. É a partir dessa compreensão da personagem como resultado de um processo psicofísico, ético e reflexivo que se torna possível deslocar essas categorias para outros campos de análise. Quando a construção da personagem é pensada para além do palco, como um modo de organizar experiência, memória e linguagem, abre-se um campo fértil para examinar como esses mesmos procedimentos operam na escrita. Assim, a teoria da construção da personagem fornece as bases conceituais necessárias para investigar, no diário de leitura, os modos pelos quais uma figura leitora se constitui, se observa e se transforma ao longo do processo de escrita.

A leitura do diário à luz da teoria da construção da personagem permite compreender que o processo descrito se organiza como um campo de experiências que é progressivamente reorganizado. Desde as primeiras entradas, observa-se que a relação com o texto se estabelece no plano interpretativo e afeta diretamente o modo como o mundo é percebido e habitado. Esse deslocamento corresponde ao que Stanislavski compreende como o início do trabalho criador, quando o material artístico passa a agir sobre o sujeito antes mesmo de qualquer elaboração formal da personagem.

Quando a personagem leitora escreve: “Acho que a repreensão fica na gente dessa forma também. Quando não somos repreendidas (seja fisicamente, emocionalmente ou psicologicamente) por outra pessoa, acabamos repetindo padrões e fazendo-nos mal” (Chaves, 2025, p. 63-64), o comentário revela uma assimilação psicofísica do conflito da personagem, na medida em que a leitura ativa, no corpo da leitora, a experiência da repressão e da autovigilância. A personagem não é compreendida apenas “por dentro”, mas sentida de forma incorporada, como padrão que se repete e se inscreve fisicamente. O diário evidencia que a leitura provoca um reconhecimento no qual a experiência da personagem da obra lida reverbera em estados corporais já conhecidos pela leitora, instaurando uma zona de contaminação entre vida e ficção.

Essa unidade psicofísica se intensifica quando o diário observa o comportamento reiterativo da personagem: “Espero que ela também pare de se perguntar ‘Posso? Posso? Posso?’ a cada ação que vai tomar.” (Chaves, 2025, p. 63). A repetição da pergunta, para além de um recurso textual, é a marca de um funcionamento interno que organiza a ação, e remete à leitora outros processos similares de repetição, em: “Por que preciso de um coração? Por que preciso? Coração? Por que preciso de um coração? Por que um coração? Eu não quero um coração? Eu disse que não quero um coração? Por que um coração?”

[...]” (Chaves, 2025, p. 68). O questionamento constante estrutura um corpo hesitante, contido, permanentemente regulado por uma instância de controle. A personagem passa a ser percebida como um ritmo interno de funcionamento, e não apenas como uma figura psicológica.

A personagem leitora registra, por exemplo, que inicia a leitura e se envolve o bastante para esquecer de escrever (Chaves, 2025, p. 66). O esquecimento da própria escrita indica que a experiência ocorre para além do plano intelectual, já que o corpo da leitora é capturado por um fluxo de atenção que reorganiza sua relação com o tempo, com o gesto de ler e com a percepção de si.

Ela também percebe alterações no modo como acompanha o texto, nas pausas que decide instaurar e na necessidade de interrupção consciente: “Encerro a minha entrada de hoje por aqui, separando os dias por uma quantidade de páginas e por querer, por sentir que esse momento de tensão é um bom momento de pausar.” (Chaves, 2025, p. 67). A decisão é racional, mas também responde a um estado de tensão acumulado, indicando que a leitura produz efeitos físicos e afetivos que exigem regulação.

Esse ponto se articula diretamente à noção de tempo-ritmo, à medida que o tempo da leitura no diário não é linear nem contínuo; ele se constrói a partir de intensidades. A leitora afirma que pausa “por sentir que esse momento de tensão é um bom momento de pausar, de criar expectativas sobre o que virá.” (Chaves, 2025, p. 66). A expectativa é cognitiva e corporal, dando ênfase ao ritmo da leitura que se ajusta ao ritmo interno da personagem leitora, que reconhece quando avançar significaria romper a organicidade da experiência.

Esse ajuste rítmico reaparece em outros momentos do diário, quando ela²⁸ descreve sua tentativa de vocalizar as falas durante a leitura: “Nesse diálogo fiquei tentando interpretar as falas entre os personagens, usando a voz grossa de um homem e a voz infantilizada de uma criança.” (Chaves, 2025, p. 64). A leitura se transforma, também, em ação corporal, e a personagem leitora experimenta diferentes ritmos vocais e intensidades sonoras, até que uma quebra ocorre: “até o momento que ele a chama de ‘senhora’, ‘dona’ e toda minha concepção de idades vai embora.” (Chaves, 2025, p. 64).

²⁸ Ao utilizar a terceira pessoa do singular, marco o distanciamento em relação à experiência vivida. A personagem que emerge no diário já não coincide comigo enquanto sujeito empírico da escrita, mas como a personagem construída ao longo do processo de leitura, o que me permite observá-la sem suprimir a dimensão experiencial que a constitui.

A ruptura na percepção de idade reorganiza o tempo interno da cena e, simultaneamente, a leitura.

A partir da construção de personagem, esse deslocamento evidencia que o tempo-ritmo não é imposto pelo texto de forma homogênea, e sim negociado pela leitora em contato com ele. A personagem oscila entre aceleração e recuo, conforme as imagens e tensões emergem. Essa oscilação também aparece quando ela descreve o comportamento dos personagens observados: “o homem parece ser desequilibrado [...] porque também fica cantando aleatoriamente e fica o tempo inteiro pedindo o silêncio de Mariazinha” (Chaves, 2025, p. 65). O advérbio “aleatoriamente” indica um ritmo instável que afeta a própria leitura, produzindo um estado de alerta e desconforto.

Portanto, a personagem leitora se configura a partir de uma unidade entre percepção, pensamento e ação, na qual o tempo da leitura é constantemente reorganizado em função das experiências vividas. Ao articular esses registros com os princípios da unidade psicofísica e do tempo-ritmo, torna-se possível compreender o diário de leitura como um espaço de construção de personagem, no qual a leitora se produz como figura em movimento, atravessada por ritmos, contenções e deslocamentos que estruturam sua relação com o texto e consigo mesma.

Há, ainda, a dualidade entre vivência e observação, formulada por Stanislavski como condição fundamental do trabalho do ator/atriz, que encontra no diário de leitura um campo de manifestação particularmente explícito. O que se evidencia é a coexistência simultânea dessas duas instâncias no mesmo gesto de escrita. Em diversas passagens, a leitora registra seu estado físico, emocional e cognitivo ao mesmo tempo em que comenta, avalia esse próprio estado, instaurando uma posição de observação de si em ato. Essa duplicidade aparece, por exemplo, quando a escrita se interrompe para registrar a própria condição de leitura: “Estou com um pouco de desconcentração na leitura hoje e acredito que seja porque viajei [...]” (Chaves, 2025, p. 64). O enunciado nomeia uma dificuldade e a transforma em objeto de atenção, deslocando a leitora de um lugar somente imersivo para uma posição reflexiva.

Essa postura corresponde ao princípio segundo o qual o sujeito em processo criativo não abandona a consciência de si ao vivenciar uma experiência, mas a mantém ativa como instância reguladora. No diário, essa consciência se materializa na forma de comentários que observam o próprio funcionamento interno da leitura. Ao afirmar que “esse diário precisa de atenção. Minha dissertação precisa de atenção.” (Chaves, 2025, p.

64), a leitora introduz uma camada metacognitiva que interrompe o fluxo da experiência para avaliá-la e monitorá-la.

Essa duplicação do gesto também se manifesta quando a leitora reconhece padrões recorrentes de pensamento e comportamento em si mesma, estabelecendo uma distância crítica em relação a eles. Ao escrever que “[...] estou sempre pensando muito em tudo e preciso de música para me distrair.” (Chaves, 2025, p. 64), ela identifica um modo de funcionamento que passa a ser observado como estrutural. Esse reconhecimento a enquadra, permitindo que a leitora se veja como personagem de um processo em curso – exatamente como propõe Stanislavski ao afirmar que o ator/atriz deve acompanhar sua própria transformação sem perder a consciência dela.

A dualidade se intensifica quando a escrita registra reações emocionais e, logo em seguida, as avalia ou delimita. Em um momento de associação afetiva, a leitora afirma: “Não me acrescenta em nada, só dói muito.” (Chaves, 2025, p. 63). A frase expressa dor; a julga, atribui-lhe valor e estabelece um limite para sua permanência no processo. Trata-se de um gesto típico da posição observadora, que não elimina o afeto, mas o reinscreve em um campo de decisão consciente. Essa divisão aparece ainda na forma como a leitora percebe a si mesma em relação ao texto e às personagens. A escrita sinaliza um movimento de afastamento que reorganiza a configuração.

O diário de leitura realiza, no plano da escrita, a mesma operação descrita por Stanislavski ao relatar sua experiência de divisão entre aquela que vive a personagem e aquela que acompanha criticamente essa vivência. A leitora se mantém em um entrelugar, no qual o envolvimento é constantemente atravessado pela observação. A personagem que se constrói no diário é, assim, uma personagem dupla: aquela que sente, reage e se afeta, e aquela que registra, avalia e decide. Logo, o registro se configura como espaço em que a experiência é vivida sob atenção, e em que a observação qualifica a ação. À luz da teoria stanislavskiana, essa coexistência entre atriz e observadora revela-se legítima e necessária para a construção de uma personagem consciente de sua própria dinâmica; uma personagem que se forma no tempo, no corpo e na escrita, sem perder de vista a responsabilidade sobre aquilo que vivencia.

DEIXANDO A PORTA ABERTA OU “POSSO” ENCERRAR?

A vida não coube em forma alguma.
Escapou do motivo,
do porquê,
do nome.
Sei apenas que insiste.
E isso ocupa espaço.
(Chaves)

Concluir uma pesquisa autoetnográfica nunca foi, para mim, um gesto de encerramento. Há algo de artificial em tentar fechar aquilo que continua a me atravessar. Desde o início, compreendi que a autoetnografia não se organiza em torno de resultados definitivos, mas de movimentos: aquilo que se desloca, aquilo que resiste, aquilo que insiste. Esta conclusão não nasce, portanto, como síntese apaziguadora, mas como mais um momento de exposição do percurso, um ponto em que consigo olhar para trás sem a ilusão de distância e reconhecer o que foi transformado ao longo do processo.

Ao me debruçar sobre a leitura da obra *Fala baixo, senão eu grito*, de Leilah Assumpção, a partir de um diário de leitura, desloquei deliberadamente o foco do texto dramático enquanto objeto autônomo para a leitura como experiência. Ler, aqui, não foi um ato silencioso nem neutro. Foi um acontecimento que me envolveu por inteira, convocando memórias, afetos, desconfortos e posicionamentos. A leitura não permaneceu no plano da interpretação, porque ela se inscreveu no corpo e exigiu resposta; exigiu uma leitora que se constituísse como sujeito da leitura.

O diário de leitura surgiu, nesse processo, como o núcleo vivo da pesquisa. Foi nele que o impacto da leitura encontrou forma, ainda que fragmentária, contraditória e instável. Ao escrever, tentei lidar com aquilo que permanecia em excesso. O diário acompanhou a leitura, mas também a produziu, instaurando um espaço de elaboração contínua no qual minhas subjetividades se reorganizavam a cada nova inscrição. Ao reler essas páginas, percebi que ali se delineava mais que um processo interpretativo, uma narrativa de deslocamentos identitários.

Inscriveu-se no diário a figura de uma pesquisadora que não se ajusta sem fricção às formas da escrita acadêmica. O inconformismo que atravessou esta pesquisa se manifestou no corpo, no cansaço, no bloqueio, na sensação recorrente de inadequação diante de normas, prazos e expectativas que regulam o que pode ou não ser dito. Ao longo do percurso, tornou-se evidente que escrever foi também negociar com essas estruturas, sem jamais neutralizá-las por completo.

Esse gesto de escrita nunca se separou do corpo que atua. A atriz atravessou o texto e permanece nele. Pensar esse corpo a partir dos devires de Deleuze e Guattari (1995) permitiu compreendê-lo como *intermezzo*, como espaço de passagem em que as identidades coexistem. O “eu” que lê, escreve e interpreta se organiza em sobreposição. No diário, a escrita se impôs como resposta ao que vibrava e exigia forma, aproximando-se de uma compreensão do processo criativo como escuta e convocação sensível, em diálogo com Rubin (2023), Octavio Paz (2013) e Alfredo Bosi (1997).

A identidade feminina também se fez presente de maneira incontornável. As marcas que atravessaram o diário não pertencem apenas ao tempo da leitura, mas a uma memória mais profunda, inscrita no corpo. A infância, entendida como chão sobre o qual se caminha (Luft, 2003), reaparece moldando percepções, reações e modos de sentir. Em diálogo com Beauvoir (1980), tornou-se possível compreender como muitas das responsabilidades que atravessam essa escrita derivam de processos históricos e simbólicos que estruturam o aprendizado de ser mulher. Nesse mesmo movimento, a escrita demonstrou sua dimensão política ao se aproximar de uma perspectiva decolonial (Machado e Soares, 2021). A disputa pela voz e pela escrita se apresentou como insistência contínua, como prática de deslocamento, uma forma de tensionar a colonialidade do poder, da subjetividade e do conhecimento.

As identidades que emergiram no diário se movem, se tensionam, se sobrepõem. Foi nesse ponto que o diálogo com teorias dramaturgias se tornou fundamental. A teoria do distanciamento de Brecht (1967) me ofereceu ferramentas para compreender o modo como passei a observar o “eu” leitora em cena no diário. O estranhamento agiu como interrupção, na qual ao mesmo tempo em que me implicava na leitura, permitia que eu me visse, que comentasse meus próprios gestos, que suspendesse a identificação imediata.

Esse movimento se tornou ainda mais claro quando articulei o diário de leitura à teoria da construção de personagem de Stanislavski (2001). Ao deslocar conceitos tradicionalmente associados à prática cênica para o campo da leitura e da escrita, compreendi que a leitora que se constituiu no diário podia ser pensada como personagem. Não uma personagem ficcional no sentido clássico, mas uma figura construída por escolhas e modos específicos de observar a própria experiência.

Ao assumir a autoetnografia como metodologia, esta pesquisa também se posicionou politicamente no campo acadêmico, ao legitimar saberes produzidos a partir da experiência e ao questionar modelos de cientificidade que excluem a subjetividade como fonte válida de análise. Nesse sentido, reforcei neste trabalho a potência da

autoetnografia para pensar a literatura dramática, a leitura e os processos criativos, evidenciando que a produção de conhecimento é atravessada por corpos, histórias e contextos situados.

Propus, nesta dissertação, pensar a leitura dramatúrgica a partir do diário de leitura e das teorias do teatro ampliando as possibilidades críticas tanto da pesquisa literária quanto das práticas pedagógicas e criativas. Ao compreender a leitora como personagem em construção, o estudo abre caminhos para futuras investigações que articulem leitura, escrita, cena e subjetividade, reafirmando a literatura dramática como um campo fértil de experimentação estética, política e epistemológica. O percurso aqui apresentado não se encerra, mas se oferece como convite à continuidade do diálogo e à ampliação das formas de pensar a leitura como experiência viva.

Por fim, para além da importância da metodologia, entendo como fundamental justificar que escolhi, também, trabalhar com a autoetnografia porque acredito que minha experiência importa; porque todo corpo que sente, pensa e cria tem algo a oferecer. Meu lugar no mundo científico é um ponto de partida para aquilo que posso produzir e compartilhar. E é justamente por isso que faz sentido escrever a partir de mim, para abrir espaço a experiências que, como a minha, costumam permanecer apagadas. Ao relatar meu próprio percurso, minhas leituras e minhas percepções, busco provocar algo que vá além de mim: a possibilidade de outros corpos se reconhecerem e perceberem que suas experiências também importam.

A escrita autoetnográfica me permitiu explorar o que atravessa meu corpo e minha memória e, por isso, procurei afirmar que essas experiências cotidianas, leituras e subjetividades têm potencialidade. Registrar meu estranhamento diante do mundo, das leituras, da própria prática de pesquisa é um gesto de abertura para que outros vejam que suas vozes podem ecoar em outros espaços. É um convite à circulação de experiências, mostrando que nenhum corpo, nenhuma vivência, deve ser ignorado ou negligenciado.

REFERÊNCIAS

- ADAMS, Tony Ellis; BOCHNER, Arthur Philip; ELLIS, Carolyn. *Autoethnography: Understanding qualitative research*. Oxford University Press, 2015.
- ASSUMPÇÃO, Leilah. *Onze peças de Leilah Assumpção*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Tradução Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- CALDAS, Kelly Helena Santos; ALVES, Míriam Coutinho de Faria; COUVRE, Tâmis Hora Batista Fontes. Jusfeminismo e literatura: a mulher trabalhadora em Brecht. *Interdisciplinar - Revista de Estudos em Língua e Literatura*, São Cristóvão-SE, v. 33, n. 1, p. 201–217, 2020.
- CALVA, Silvia Marcela Bernard (ed.). *Autoetnografia: uma metodologia cualitativa*. Aguascalientes: Universidad Autonoma de Aguascalientes, 2019.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: *Vários escritos*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul; São Paulo: Duas Cidades, 2004.
- CARVALHO, Isadora Grevan de. Revisiting female sexual honor during the Brazilian dictatorship (1964-85) in Leilah Assunção's *Fala Baixo Senão Eu Grito* and Nelson Rodrigues' *Toda nudez será castigada*. *Latin American Literary Review*, v. 46, n. 91, 2019.
- CLARO, Prícila Del. *Uma leitura crítica de Fala Baixo, Senão Eu Grito, de Leilah Assumpção*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- CONCEIÇÃO, Sâmia Machado Reis da. *Percursos formativos em educação antirracista e letramento literário na construção de uma proposta pedagógica com literatura infantil*. Dissertação (Mestrado Profissional em Ensino de Línguas) – Universidade Federal do Pampa, Bagé, 2021.

- CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Tradução de Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Record, Rosa dos Tempos, 1997.
- DAL'IGNA, Maria Cláudia; SCHERER, Renata Porcher; SILVA, Miriã Zimmermann da. Trabalho docente, gênero e políticas neoliberais e neoconservadoras: uma leitura crítica da Base Nacional Comum de formação de professores da Educação Básica. *Práxis Educativa*, v. 15, p. 1–21, jun. 2020.
- DELAMONT, Sara. Arguments against auto-ethnography. *Qualitative Researcher*, v. 4, p. 2-4, 2007.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Pierre-Félix. *Mil Platôs*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 1995.
- DERRIDA, Jacques. *Limited Inc*. Northwestern University Press, 1988.
- DIAS, Diogo Oliveira. Caleidoscópios, choques e distanciamentos: Do palco ao cinema com Bertolt Brecht e Walter Benjamin. *PARALAXE*, v. 9, n. 1, 2023.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do Tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- ELLIS, Carolyn. *The ethnographic I: A methodological novel about autoethnography*. AltaMira Press, 2004.
- ELLIS, Carolyn; ADAMS, Tony Ellis; BOCHNER, Arthur Philip. Autoethnography: An overview. *Historical Social Research*, 36(4), 273-290, 2011.
- ELLIS, Carolyn; BOCHNER, Arthur Philip. Autoethnography, Personal Narrative, Reflexivity: Researcher as Subject. In: DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna S. (Eds.). *Handbook of Qualitative Research*. Thousand Oaks: Sage, 2000, pp. 733-768.
- ESPANCA, Florbela. *A poesia de Florbela Espanca*. São Paulo: Lafonte, 2020.
- FISH, Stanley. *Is there a text in this class? The authority of interpretive communities*. Cambridge: Harvard University Press, 1980.
- FORBER-PRATT, Anjali J. “You’re Going to Do What?” Challenges of autoethnography in the academy. *Qualitative Inquiry*, 21(9), 821-835, 2015.
- FOUCAULT, Michel. *Ética, sexualidade, política*. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Tradução de Raquel Ramalhete. 42. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GOMES, Sumara. *Dramaturgia de autoria feminina contemporânea (trechos sobre Fala baixo, senão eu grito)*. Dissertação (Mestrado em Linguagem e Sociedade) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná, 2021.

HOLMAN JONES, Stacy. Autoethnography: Making the personal political. In: DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna S. (Eds.). *The Sage Handbook of Qualitative Research*. Thousand Oaks: Sage, 2005.

HOLT, Nicholas L. Representation, legitimation, and autoethnography: an autoethnographic writing story. *International Journal of Qualitative Methods*, v. 2, n. 1, p.1-22, 2003. Disponível em: https://www.ualberta.ca/~iiqm/backissues/2_1/pdf/holt.pdf.

JAUSS, Hans Robert. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*. 2006. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Inglesa; Literatura Brasileira; Literatura Portuguesa; Língua Portuguesa). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Trad. Jovita Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LIMA, Daniela de Castro. Efeitos de spectralidade em Fala baixo, senão eu grito: um estudo da presença metafórica dos objetos. *Todas as Musas – Revista de Literatura e das Múltiplas Linguagens da Arte*, Ano 15, n. 01, jul./dez. 2023.

LIMA, Jádiele Viana de; AGUIAR, Maria Adreciana Silva de. Educação superior e saúde mental no Brasil: análise da graduação e pós-graduação stricto sensu. *Trabalho & Educação*, Belo Horizonte, v. 34, 2025.

LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

LUFT, Lya. *Perdas & Ganhos*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

MACHADO, Anna Rachel. Diários de leituras: a construção de diferentes diálogos na sala de aula. *Linha D'Água*, São Paulo, n. 18, p. 61–80, 2005.

MACHADO, Rodrigo Corrêa Martins; SOARES, Ivanete Bernardino. Por um ensino decolonial de literatura. *Revista Brasileira de Linguística Aplicada*, v. 21, p. 981-1005, 2021.

MANZONI-DE-ALMEIDA, Daniel. *Uma análise autoetnográfica da leitura da obra “A vida de Galileu” de Bertold Brecht: o desenvolvimento de um anticorpo político*. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. São Paulo, 2021.

NUNES, Sued. *Povoada*. Mugunzá Records, 2021. Disponível em: <https://youtu.be/pc6w8YYEKCK>.

OLIVEIRA, Fernanda Ribeiro Queiroz de. Leilah Assumpção, os muros e o dia branco. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 52, p. 218–245, set./dez. 2017.

OLIVEIRA LIMA, Sheila; CARLOS DE SOUZA, Raquel Aparecida. Diário de leitura como potência de implicação subjetiva no encontro com a obra literária. *Pensares em Revista*, [S. l.], n. 31, p. 168–192, 2024. DOI: 10.12957/pr.2024.85490. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/pensaresemrevista/article/view/85490>.

PAZ, Octavio. *Signos em Rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996

PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

PEDROZO, Elisa Capelari; FERREIRA, Cinara Antunes. Teatro épico e crítica feminista: uma leitura da peça Fala baixo, senão eu grito, de Leilah Assumpção. *Garrafa*, v. 20, n. 58, p. 59-73, jul./dez. 2022.

PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. A sociabilidade feminina nos palcos brasileiros – um destaque à produção de Leilah Assumpção. *Estudos Históricos (Rio de Janeiro)*, Rio de Janeiro, v. 28, n.1, p. 87-102, 2001.

PONTES, Heloísa. Mariazinha e Verônica: classe e gênero nos palcos da metrópole. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 97, nov. 2013, p. 149–166.

ROUXEL, Annie. Práticas de leitura: quais rumos para favorecer a expressão do sujeito leitor? Trad.: Neide Luzia de Rezende e Gabriela Rodella de Oliveira. In: *Cadernos de Pesquisa*, v. 42 n. 145 p. 272-283 jan./abr. 2012.

ROUXEL, Annie. Ousar ler a partir de si: desafios epistemológicos, éticos e didáticos da leitura subjetiva. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 35, 2018.

ROSENBLATT, Louise Michelle. *Literature as exploration*. New York: D. Appleton-Century company, 1938.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

RUBIN, Rick. *O ato criativo: uma forma de ser*. Tradução de Beatriz Medina. Rio de Janeiro: Sextante, 2023.

SÁ, Bianca Floresta de. *Autoetnografia: ensaio sobre o método*. 42 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Dupla graduação em Ciências Sociais) – Universidade Federal de Uberlândia, 2024.

SANTOS, Eline Marques dos. *Interpretação e subjetividade: uma leitura autoetnográfica de Nove Noites*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Sergipe, 2016.

SANTOS, Josalba Fabiana dos. Diário de leitura: uma entrada, uma saída/reading diary: one entry, one way out. *Revista ecos*, [S. l.], v. 28, n. 1, 2020. Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/ecos/article/view/4386>.

SANTOS, Josalba Fabiana dos. Um romance, um diário e alguns eus. *Interdisciplinar – Revista de Estudos em Língua e Literatura*, São Cristóvão-SE, v. 39, n. 1, p. 13–28, 2023. DOI: 10.47250/intrell.v39i1.p13-28. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/interdisciplinar/article/view/v39p13>.

SANTOS, Josalba Fabiana dos. A minha maloca: uma leitura autoetnográfica de O som do rugido da onça. *Revista Fórum Identidades*, Itabaiana-SE, v. 39, n. 2, p. 11–26, 2024. DOI: 10.47250/forident.v39n2.p11-26. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/forumidentidades/article/view/v39p11>.

SANTOS, Silvio Matheus Alves. O método da autoetnografia na pesquisa sociológica: atores, perspectivas e desafios. *Plural – Revista de Ciências Sociais*, vol. 24, n. 1, pp. 214-241, 2017.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* Tradução: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1993.

SENA, Mayara Haydée. *Rima pobre*. São Paulo: Editora Patuá, 2025.

SILVA, Roberto Bezerra da. *Interpretações: autobiografia de uma pesquisa sobre letramento literário em língua inglesa*. 2011. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2012.

STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. 10. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

STANISLAVSKI, Constantin. *A criação de um papel*. 12. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

SUY, Ana. *A gente mira no amor e acerta na solidão*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2022.

Teixeira, Talita da Silveira Campos; Marqueze, Elaine Cristina; Moreno, Claudia Roberta de Castro. Produtivismo acadêmico: quando a demanda supera o tempo de trabalho. *Revista Saúde Pública*, v. 54, 117, nov. 2020.

VERSIANI, Daniela Beccaccia. *Autoetnografias: conceitos alternativos em construção*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

WALL, Sarah. An Autoethnography on Learning About Autoethnography. *International Journal of Qualitative Methods*, vol. 5, n. 2, pp. 146-160, 2008.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

ZILBERMAN, Regina. LITERATURA ENQUANTO CIÊNCIA: O TERRITÓRIO DA PESQUISA. *Miscelânea: Revista de Literatura e Vida Social*, [S. l.], v. 35, p. 15–30, 2024.