

## ENTRE A AUTOBIOGRAFIA E O ROMANCE AUTOBIOGRÁFICO: NOTAS SOBRE O ROMANCE A NÚMERO UM

Paulo Sergio Paz<sup>1</sup>

*Resumo:* O objeto desse artigo é fazer uma leitura do romance autobiográfico *A Número Um* (2015) da escritora carioca Raquel de Oliveira, a fim de mostrar que conceitos como autobiografia, romance biográfico e autoficção se intercalam na leitura da obra. Um romance que tem nos adjetivos corajoso e eletrizante suas principais características marca o primeiro romance de uma escritora em ascensão. Oriunda da favela da rocinha, comandou o tráfico de drogas por três anos, Raquel de Oliveira depois de deixar o mundo do crime se interna em uma clínica de reabilitação e lá se descobre escritora. O artigo se divide em duas partes, na primeira parte de cunho teórico conceitual, nos dispomos a trazer conceitos chaves como o de autobiografia, autoficção, espaço biográfico e pacto autobiográfico para melhor situar a obra. Na segunda parte, trataremos com mais afinco sobre o romance em questão, aspectos importantes da obra e a mistura entre ficção e realidade. Teóricos como Lejeune (2008), Arfuch (2010), Rancière (2005), Doubrovsky (2014) são de suma importância.

*Palavras-Chave:* Romance Autobiográfico. Real-ficção. Autoficção. Espaço biográfico.

Tenho dito que Becos da memória é uma criação que pode ser lida como ficções da memória. E, como a memória esquece, surge a necessidade da invenção. Também já afirmei que invento sim e sem o menor pudor. As histórias são inventadas, mesmo as reais, quando são contadas. Entre o acontecimento e a narração do fato, há um espaço em profundidade, é ali que explode a invenção. Nesse sentido venho afirmando: nada que está narrado em Becos da memória é verdade, nada que está narrado em

---

<sup>1</sup> Mestre em Estudo de Linguagens pelo programa de pós-graduação em Estudos de Linguagens — PPGEL/UNEB. Doutorando pelo programa de Pós-graduação em Crítica Cultural — PPGCC/UNEB, linha de pesquisa Literatura, produção cultural e modos de vida. E-mail: paulosergio90@yahoo.com.br.

Becos da memória é mentira. Ali busquei escrever a ficção como se estivesse escrevendo a realidade vivida, a verdade.

Conceição Evaristo — Becos da Memória (2017).

A epígrafe que abre esse artigo foi retirada do prefácio do livro *Becos da Memória* (2017) da escritora Conceição Evaristo, a partir dele podemos refletir sobre uma questão muito pertinente sobre o universo da literatura: até que ponto o real e o ficcional se distanciam e se aproximam. O objeto desse artigo é o romance autobiográfico da escritora carioca Raquel de Oliveira, *A Número Um* (2015), a partir dele, e de entrevistas concedidas pela escritora, notamos como o real e o ficcional se entrelaçam nas linhas retas do livro, como é partilhado entre escritor, personagens e leitores um pacto de cumplicidade que cerca o livro com a vida privada da escritora, além do mais, notaremos como a estratégia utilizada por Raquel de Oliveira na construção do romance foi uma estratégia de escrita que enroscava o real com o ficcional.

Em *A Partilha do Sensível* (2005), Jacques Rancière diz que o real precisa ser ficcionalizado para ser pensado, e é a partir dessa leitura que podemos ler essa epígrafe para pensar sobre importantes pontos da escrita que nos dispomos a refletir neste trabalho que envolve a autobiografia, temas como memória, o real e o ficcional.

A autobiografia é um gênero literário que há anos vem criando tensão nos debates acadêmicos sobre a escrita de si. Michael Foucault em “A escrita de si” (1992) diz que a escrita de si suaviza os perigos da solidão, pois permite uma nova forma de ver o que já foi visto ou pensado, rememorar as dores, reviver o passado, é isso que a escritora carioca Raquel de Oliveira procura fazer em seu livro *A Número Um*. E tomando o romance como aporte literário para pensar a escrita autobiográfica, vamos, inicialmente, procurar discorrer sobre conceitos importantes

como: “autobiografia”; “romance autobiográfico”, “autoficção” denominações que volta e meia se confundem na teoria literária, sobretudo, dentro da produção contemporânea que vive um momento cada vez mais crescente de escritas de si.

Na construção de um referencial bibliográfico para construção desse artigo, um nome surgiu com muita força nos escritores que debatem sobre autobiografia e romance autobiográfico, o de Philippe Lejeune, teórico que, para o bem ou para o mal, é referência no assunto e sempre é citado por quem quer refutar ou apoiar suas teorias em torno da autobiografia.

O professor e ensaísta francês Philippe Lejeune define autobiografia como “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 14). Segundo o autor, para existir qualquer gênero literário é preciso haver uma relação de identidade onomástica entre autor, narrador e personagem — essa identidade onomástica será apontada mais para frente neste artigo como um problema para alguns pensadores. Esse critério se dar por que há uma impossibilidade em encontrar diferenças entre autobiografias e romances autobiográficos a partir de uma “análise meramente textual”.

A partir daí Lejeune vai estabelecer o que vem a chamar de pacto autobiográfico, um pacto estabelecido com o leitor. Antes de partirmos com mais afinco para algumas críticas sobre as propostas de Lejeune, vamos trazer algumas definições importantes nesse campo tão vasto que estamos debatendo.

Autoficção é um conceito muito presente na contemporaneidade, e um dos que mais se aproximam das escritas marginais e periféricas. Serge Doubrovsky (2014) define autoficção como “ficção dos fatos e acontecimentos estritamente

reais”, para uma escrita se enquadrar como autoficção, o critério principal é o nome da capa e do personagem serem iguais. O autor ainda diz que não é “o inventor da prática, mas da palavra e do conceito”, ou seja, a autoficção precede ao conceito desenvolvido pelo autor. Mas uma dúvida levantada pelo escritor entra em debate pelos professores da época, pois se autoficção era mesmo um novo “gênero”, mesmo não querendo entrar nesse debate, Doubrovsky diz que “a própria indecisão da palavra é útil”: “devemos, portanto, admitir que o termo, mesmo desprezado pelos puristas, correspondia a uma expectativa de público, vinha preencher uma lacuna ao lado das memórias, da autobiografia e das escritas íntimas em geral” (DOUBROVSKY, 2014, p. 113).

A pesquisadora Diana Klinger faz importante contribuições a respeito do conceito, da ideia de autoficção. Para ela a autoficção contemporânea se aproxima muito do conceito de *performance*, a partir, principalmente, do ponto de vista da definição do antropólogo Schechner (1988, p. 30, *apud* KLINGER, 2008, p. 19) que diz: “uma performance é toda atividade feita por um indivíduo ou grupo na presença de e para outro indivíduo ou grupo”, dentro da imagem traçada pela pesquisadora Diana Klinger (2008). Uma nova perspectiva que nos interessa bastante, visto que, a forma como foi concebida o romance trabalhado, percebe-se uma atividade performática, tanto na construção do romance, como na intercalação entre vida real e ficção. Para Klinger (2008), “autoficção se inscreve no coração do paradoxo deste final de século XX: entre um desejo narcisista de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma “verdade” na escrita” (KLINGER, 2008, p. 19).

Caminhando a passos largos da proposta desenvolvida por Doubrovsky sobre autoficção, com critérios muito limitados restritos a nomes de personagem e de autor, Klinger (2012) traz

relações performáticas trazidas também a partir da teoria do gênero, desenvolvida por Judith Butler (2003), onde o “performático significa, [...] não o “real, genuíno”, mas exatamente o oposto: a artificialidade, a encenação.

A perspectiva de Butler interessa precisamente pela desconstrução do mito de original, pois ela argumenta que a performance de gênero é sempre cópia da cópia, sem original. Da mesma maneira, a autoficção também não pressupõe a existência de um sujeito prévio, “um modelo”, que o texto pode copiar ou trair, como no caso da autobiografia. Não existe original e cópia, apenas construção simultânea (no texto e na vida) de uma figura teatral — um personagem — que é o autor (KIINGER, 2008, p. 20).

Já Leonor Arfuch (2010) amplia a discussão para pensar a composição do Espaço Biográfico, principalmente na contemporaneidade. Em seu livro: *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea* (2010), Arfuch, a partir de um pensamento crítico, tensiona a perspectiva de pacto autobiográfico proposto por Lejeune (2008). Inicialmente, a autora mostra como é insuficiente a definição proposta por Lejeune sobre o *espaço biográfico*, sendo um “reservatório das formas diversas em que as vidas se narram e circulam” (ARFUCH, 2010, p. 58). Mas para Arfuch essa definição não é suficiente para delimitar um campo conceitual tão múltiplo como esse, por isso vai além dessa rasa definição:

O espaço biográfico assim entendido — confluência de múltiplas formas, gêneros e horizontes de expectativa — supõe um interessante campo de indagação. Permite a consideração das específicas respectivas sem perder de vista sua dimensão relacional, sua interatividade temática e pragmática, seus usos nas diferentes esferas da comunicação e da ação (ARFUCH, 2010, p. 58-59).

E a pergunta que a autora solta páginas à frente é o norte de pensamento nesse debate sobre o espaço biográfico ou autobiográfico contemporâneo “como se compõe hoje o espaço

biográfico?” (ARFUCH, 2010, p. 60). Com um número cada vez mais crescente de narrativas de si, esse questionamento é importante para pensarmos como se delinea o espaço biográfico hoje na era das escritas que buscam cada dia mais narrar vidas, públicas ou privadas: “biografias, autorizadas ou não, autobiografias, memórias, testemunhos, histórias de vida, diários íntimos, autoficções, romances, filmes [...]” (ARFUCH, 2010, p. 60). Com tantos gêneros presentes na teoria literária faz com que essa definição de Leonor Arfuch seja importante, pois ela pensa o espaço biográfico não apenas como acervo de relatos e textos biográficos ou autobiográficos, mas um espaço interdiscursivo que envolve formas canônicas e não canônicas.

Arfuch em “o espaço biográfico: mapa do território” (2010) desenvolve fortes críticas aos pactos desenvolvidos por Philippe Lejeune, uma delas é que Lejeune não leva em conta as estruturas híbridas e “entre-gêneros”, já que, com o crescimento cada vez mais acentuado de novas formas de escrita, as formas de escrita se confundem. Outro ponto de crítica da pesquisadora argentina é sobre as identidades. O pacto-autobiográfico estabelecido por Lejeune com uma “identidade onomástica entre autor-narrador-personagem” preza por ter uma consciência una entre eles três, por isso:

[...] o *espaço biográfico*, embora muitas de suas formas sejam consensualmente autobiográficas ou, pelo menos, autorreferentes, o fazemos não simplesmente por vontade de inclusão, mas por uma decisão epistemológica que, como antecipamos, parte não da coincidência essencial entre autor e narrador, resistente inclusive ao efeito de “mesmidade” que o nome próprio pode produzir (ARFUCH, 2010, p. 62).

Stuart Hall, em *A Identidade cultural na pós-modernidade* (2006), faz uma cartografia do sujeito da modernidade a contemporaneidade, definindo três modelos de sujeito: o sujeito

cartesiano, o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno. O sujeito cartesiano (ou sujeito do iluminismo) era aquele racional, consciente que estava no centro do universo “que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, [...] contínuo ou “idêntico” a ele — ao longo da existência do indivíduo (HALL, 2006, p. 10-11).

O sujeito sociológico tem uma identidade formada “na “interação” entre o eu e a sociedade”. Reflete a complexidade do mundo moderno que era formada na relação com outras pessoas importantes para ele, a partir desse ponto, entende-se que há diferentes representações do EU, consoante suas interações sociais na sociedade.

Já com o sujeito pós-moderno “conceitualizado como não tendo uma identidade fixa”, o sujeito assume identidades diferentes, em diferentes ocasiões. A identidade não é mais um processo biológico, mas uma construção histórico-cultural, a identidade torna-se uma “celebração móvel” formada e transformada.

Essas três concepções estabelecidas por Stuart Hall nos fornece um entendimento mais clarividente sobre a construção das identidades, e nos mostra como, a partir do pensamento desenvolvido por Lejeune sobre a identidade onomástica (entre autor, narrador e personagem), é equivocada e vira alvo de refutação por parte da pesquisadora argentina Leonor Arfuch (2010).

O autor é um momento da totalidade artística e, como tal, não pode coincidir, dentro dessa totalidade, com o herói que é seu outro momento, a coincidência pessoal ‘na vida’ entre o indivíduo de que se fala e o indivíduo que fala não elimina a diferença entre esses momentos na totalidade artística (BAKHTIN, 1982, *apud* ARFUCH, 2010, p. 62).

## **“FACÇÃO CARINHOSA”: DO AMOR BANDIDO AO VÍCIO DAS DROGAS, UM ROMANCE PARA LÁ DE AUTOBIOGRÁFICO.**

Fui vendida ainda menina. Tinha 9 anos, quando minha avó viciada no jogo do bicho e na roleta, me levou enganada até a parte baixa da favela, onde eu não conhecia nada, e me vendeu [...]. Fui entregue àquele homem sem dó nem piedade. Não que eu quisesse comover os outros com a miséria em que vivia. Ao contrário, tinha era orgulho. Orgulho de criança abandonada que, sem entender direito como nem por quê, aos 2 anos já era trancada no barraco dos próprios pais, — minha casa, o lugar onde nasci. Trancada por aqueles que, até os 6 anos, eu achava serem minha família. Às vezes uma semana inteira, sem comida e sem ninguém (OLIVEIRA, 2015, p. 122-123).

A citação que abre a última sessão desse artigo traz um relato com elementos que chocam se a gente olhar pelas lentes do ficcional, chocam ainda mais quando a gente coloca as duas lentes do real e ficcional juntas. Não é uma tragédia grega tipo *Medea*, de Eurípedes, mas é um relato autobiográfico presente no romance da escritora Raquel de Oliveira sobre sua infância na favela da Rocinha.

A confluência entre real e ficção choca e embeleza a escrita corajosa e determinada de Raquel de Oliveira. Mulher, negra ex-trafficante ela viveu um romance na vida real com um dos maiores chefes do tráfico da Rocinha na década de 1980, tonando-se sua sucessora no comando do tráfico de drogas. Entre a tragédia da vida crime com drogas, armas e muitas mortes Raquel viveu um amor intenso em meio as tragédias sociais que cercam os espaços marginalizados das grandes cidades.

Raquel de Oliveira foi revelada pela FLUPP (Festa Literária das Periferias) em 2013, a partir da coletânea *Poesias FLUPP Pensa* (2013), que é uma coletânea de poesias publicada a cada ano de evento da FLUPP. Em outras antologias, Raquel usou o pseudônimo de Kell, mas logo, por uma questão editorial ela adotou seu próprio nome. Em seguida, no ano de 2013, ela lança

seu primeiro livro independente chamado de *Só por Poesias*, e dois anos depois, em 2015, seu romance *A Número Um* é lançado.

*A Número um* é um romance que marca da primeira à última página, adjetivos como eletrizante e corajoso definem a narrativa produzida pela mulher que comandou o tráfico de drogas por três anos. O livro é dividido em seis capítulos a saber: A primeira guerra, A ocupação — Operação Mosaico I, O início do fim, A Origem — A afilhada do bicheiro, O cubo mágico, De frente no Morro — A segunda Guerra, Epílogo: A guerra final.

A eletrizante história narra o amor entre a Bonitona e Pará, chefe do tráfico de drogas da rocinha, não é de um amor romântico aos moldes de como a literatura brasileira desenhou as relações amorosas, é um amor regado por drogas, armas em meio as violências presentes na favela.

A Bonitona, personagem principal, descreve toda suas dores e angústias nas 238 páginas do romance, “vou armar uma grande correria esperando me dar mal e morrer do mesmo jeito que você, meu amor! Já se passou tanto tempo e eu continuo esperando!” (OLIVEIRA, 2015, p. 12). Essas são as primeiras narrativas no romance, e por ela podemos notar que o grande amor da personagem morreu, e morrer para ela é a cura da dor que não cessa de doer.

Bonitona narra sua história com toda linearidade nos seis capítulos que se segue, entre relatos de sua infância, e a sobrevivência em um ambiente tão inóspito como era aquele para uma menina sozinha no meio da maior favela do Rio de Janeiro, ela sobrevive e constrói uma vida, que até para ela seria impensável. Pai pedófilo, abandonada pela mãe, vendida pela vó aos seis anos, ela viveu entre o jogo do bicho e o tráfico de drogas, cheirando cola para matar a fome, fugindo das tentativas de abuso pelo próprio pai, e das tentativas que tentaram jogar ela

no mundo da prostituição. Ganhou respeito dentro da favela ainda menina, quando cresceu passou a ser vista como perigosa, não só por ela, mas por ser apadrinhada pelo jogo do bicho.

Bonitona e Pará se conheciam desde pequena, menina bonita, Bonitona era temida desde criança porque era afilhada do bicheiro, aos 12 anos ganhou sua primeira arma, um revólver calibre 38, aos 15 cometeu seu primeiro assassinato, um homem que tentou pega-la a à força quando ela foi vender entregar a maconha: "Ele veio para cima e eu não estava tonta, deixei-o lá, morto" (*ibidem*). Cresceu, casou-se com um homem que não era seu amor, teve dois filhos e só depois de reencontrar Pará descobriu o verdadeiro amor. Viveram juntos por um bom tempo, entre carinho e sexo, cocaína e maconha conseguiram manter uma relação de amor que ultrapassou os limites da vida, o desejo de morrer.

Descrito desde as primeiras linhas do romance, a dor pela perda do seu amor lhe causava tristeza e um sentimento de um dia reencontrar Naldo no pós-morte. A história foge dos estereótipos de que mulher de bandido é “bucha de canhão”, quebra um paradigma presente em muitas narrativas com voz masculina de que as relações entre bandidos eram só sexuais.

Entre as leis que agora vigoravam, uma que marcou a minha vida para sempre foi aquela que dizia que “mulher de bandido dorme na beirada da cama”. Ela me mostraria que o amor, mesmo entre bandidos, podia ser incondicional, acima do bem e do mal. Esse amor me condenaria à solidão, à busca louca pela morte e à tentativa inútil de anestesiá-la a saudade de uma época que até ali tinha sido a mais feliz que eu pudera viver (OLIVEIRA, 2015, p. 156).

A morte de Pará, seu grande amor se dar da pior forma possível, também de uma forma esperada, no combate com a polícia, só que naquele dia, um dia tão lindo, dia de recomeço, tudo se encaminhava para um final feliz, quando a polícia chegou,

tiros, granadas, mortes: “O barulho de uma granada sacudiu o solo, os gritos eram terríveis! Parecia que a porta do inferno tinha sido aberta” (OLIVEIRA, 2015, p. 185).

A história de amor entre Bonitona e Pará se fortalece mais ainda por que a tríade do pacto autobiográfico é feminina — autora, narradora e personagem. Na cena literária contemporânea, em que a escrita masculina amplamente se sobressai, Raquel de Oliveira é uma agradável e corajosa surpresa. *A Número Um* não é só um livro para se ler e guardar, mas para refletir sobre como a escrita feminina é marcada com mais sensibilidade sobre determinados assuntos. Ao olharmos para as produções contemporâneas periféricas do início dos anos 2000 até a presente data, notaremos como a prosa teve na voz masculina seu principal eco, e os personagens masculinos, na mesma medida, carregam um tom machista em suas narrativas, o caso mais notório - por ser um marco na literatura marginal — é o livro do escritor paulista Ferréz, *Capão Pecado* (2000) em que Rael, personagem principal, desenvolve um tom machista em suas falas e no ato sexual com a personagem com quem tem um relacionamento Paula.

Na composição desse artigo, depois de várias e várias leituras sobre o livro e principalmente a vida de Raquel de Oliveira, a dúvida que mais apareceu é onde enquadrar a escrita de Raquel de Oliveira em *A Número Um*. Uma autobiografia? Um romance autobiográfico? Autoficção? Conceitos já, de forma sucinta, trabalhados aqui.

Primeiramente, o livro de Raquel de Oliveira se enquadra na categoria de Romance autobiográfico, visto que a categoria romance vem já marcada na ficha catalográfica como “romance baseado em fatos reais”. O romance contemporâneo se transforma para receber uma escrita que não era muito comum ao gênero, que são as escritas de si, escritas que se ressignificam

para trazer narrativas mais intimistas, em que o sujeito subverte sua identidade para falar de um assunto que só ele, com todas as dores e alegrias pode conceber. A partir disso, Eurídice Figueiredo (2013) diz que:

A minha hipótese é que o romance hoje se transforma ao utilizar procedimentos das chamadas escritas de si. Em romances recentes, de jovens escritores (sobretudo), mesmo quando se trata de puras ficções, alguns elementos biográficos presentes no paratexto (quarta capa, orelha) e/ou no próprio texto, indiciam uma escrita de cunho autobiográfico ou uma autoficção (FIGUEIREDO, 2013, p. 13).

Para Figueiredo (2013), o gênero romance atravessa diversas transformações e transita por vários gêneros não deixando de se manifestar a partir de textos como a autobiografia e a autoficção. Em *A Número Um*, a autobiografia e autoficção estão presentes com o estabelecimento de um autor-personagem que se afasta do autor, ou melhor, da autora presente na capa do livro. Por isso, quem não conhece a vida da escritora não consegue associar à voz narrativa desse autor-personagem.

No livro trabalhado não encontramos a referencialidade entre autor-narrador-personagem, a questão da autobiografia está centrada no que diz respeito a identidade do autor, mas quando lemos o romance em questão não encontramos essa similitude, isso muito por conta da estratégia montada pela autora na escrita do romance, só associamos um ao outro (real e ficcional) através de entrevistas concedidas pela escritora. Para Klinger (2012), desse jeito não há um pacto de referencialidade na perspectiva de Lejeune, pois:

Lejeune considera que a biografia e a autobiografia, diferente da ficção, são discursos ligados a pactos referenciais, ou seja, eles pretendem aportar informação sobre uma realidade exterior ao texto, e portanto se submetem a uma prova de verificabilidade (KLINGER, 2012, p. 36).

Sabemos que a autobiografia está ligada a realidade do autor, e na narrativa de *A Número Um* isso não se afasta, o que se constrói é uma estratégia no ato de narrar. Raquel de Oliveira substitui os nomes reais por fictício para que não sofra nenhum processo criminal pelos crimes cometidos e relatados no romance, além do que, a escritora se atentou sob a prescrição dos crimes, isso tudo para não cair na prisão, lugar que ela temia mais que a morte. A estratégia usada por Oliveira (2015) de autorrepresentação é destacado pela pesquisadora argentina Leonor Arfuch (2010).

Avançando uma hipótese, não é tanto o “conteúdo” do relato por si mesmo — a coleção dos acontecimentos, momentos, atitudes —, mas precisamente as *estratégias* — ficcionais — *de autorrepresentação* o que importa. Não tanto a “verdade” do ocorrido, mas sua construção narrativa, os modos de (se) nomear no relato, o vaivém da vivência ou da lembrança, o ponto do olhar, o que se deixa na sombra, em última instância, que história (qual delas) alguém conta de si mesmo ou de *outro eu*. E é essa qualidade autoreflexiva, esse caminho da narração, que será, afinal de contas, *significante*. No caso das formas testemunhais, tratar-se-á, além disso, da verdade, da capacidade narrativa de “fazer crer”, das *provas* que o discurso consiga oferecer, nunca fora de suas estratégias de verificação, de suas marcas enunciativas e teóricas (ARFUCH, 2010, p. 73).

A estratégia montada por Raquel de Oliveira é um clássico exemplo de uma literatura que busca no fazer literário a representação de um mundo real, não uma cópia da vida da escritora, a personagem Bonitona, assim como outros personagens, são, como o próprio nome diz, personagens de uma obra literária. Em entrevista a Rachel Fátima dos Santos Nunes na revista Z Cultural (Revista do programa avançado em cultura contemporânea) quando perguntada, a autora fala sobre a “invenção” da personagem.

A personagem não é uma invenção. A ficção se deu em reproduzir diálogos e falas ditas há muito tempo e não seria possível reproduzi-las,

de fato. Também optei por escrever um romance e não uma autobiografia porque não seria ético para minha carreira como escritora nem recomendável para o mercado literário, já que não sou uma celebridade ou uma pessoa famosa. Além disso, há a questão dos nomes que são todos fictícios. Tudo o que a Bonitona fez foi o que ela sabia fazer. Foi o que aprendeu ao longo de uma vida dentro da criminalidade. Foi o que aprendeu sendo criada no meio do crime. Foi o que aprendeu sendo brutalizada e violentada desde muito criança. Em verdade ela só reproduziu o sistema em que viveu desde os seis anos de idade. Hoje sou outra pessoa. Com pensamento e sentimentos diferentes. Mais louváveis e mais humanizados, mas guardo dentro de mim essa mulher que, criança ainda, muito novinha mesmo, aprendeu a se defender e a sobreviver em um mundo tão cruel, sem possibilidades e oportunidades legais e favoráveis para se desenvolver como pessoa. Em verdade, até hoje, a força e a vontade dessa mulher de viver intensamente o seu amor me ajudam a superar as minhas misérias pessoais (OLIVEIRA, 2018, p. 2).

A fala de Raquel de Oliveira nos faz pensar a tensão, dita ainda no começo desse artigo, sobre a verdade, o real e o ficcional presente nas escritas de si. Conceição Evaristo foi de fundamental importância na reflexão em como o real se materializa no ficcional e através dele constrói um texto literário que encanta por seu embaralhamento entre o real e ficcional. A natureza dos relatos encontrados no romance de Raquel Oliveira, de antemão, nos questiona sobre a “fidelidade” dos relatos. Reviver essas memórias é tarefa difícil e ao mesmo tempo organizacional, por isso, para Michael Pollak (1989): “o que a memória individual grava, recalca, exclui, relembra, é evidentemente o resultado de um verdadeiro trabalho organizacional” (POLLAK, 1989, p. 204).

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A narrativa de *A Número Um* é adrenalina, do começo ao fim, pois seus seis capítulos fluem numa linearidade que nos faz querer terminar a leitura no mesmo instante que se pega no livro. Das escritas contemporâneas, a narrativa impressa por Raquel de Oliveira marca por que ela acontece na parte de dentro da boca

de fumo, não é uma narrativa produzida por um “estrangeiro”, que está de fora, e mais ainda, por ser uma mulher nesse mundo literário ainda muito restritivo e machista.

A sutileza da narração das cenas de amor entre a personagem e seu amado se contrai entre uma cena de sexo num beco da favela, como na laje de casa olhando para as estrelas.

Deitado, olhando as estrelas, fumamos maconha e nos amamos de novo, e depois, exaustos, ficamos um bom tempo ali, abraçadinhos, calados, olhando o céu. Tudo me encantava. Poderia viver daquele jeito para sempre se o “para sempre” existisse (OLIVEIRA, 2015, p. 77).

É um misto de explosões, de desejo e amor romântico que marcam a história de amor entre a Bonitona e Pará. Construção narrativa produzida a partir de uma voz feminina, que ocupa esse lugar de humanizar as relações amorosas, românticas e sexuais entre os sujeitos, observação bem pontuada por Gislene Alves da Silva (2016):

não podemos deixar de falar acerca do lugar do sujeito feminino, do seu modo de dizer posicionado que, nem sempre, é expresso pelo outro, e que traz as marcas construídas, sentidas, ressignificadas do corpo feminino. Trata-se de um modo de dizer múltiplo, mas que se singulariza a partir do lugar que esse sujeito ocupa, das relações de forças que se estabelecem e do modo como as subjetividades vão sendo tecidas diante das interdições e enfrentamentos patriarcais (SILVA, 2016, p. 22).

O lugar do “sujeito” feminino que escreve hoje na literatura marginal-periférica é de combate, denúncia e uma escrita de si que foge do lugar cômodo de narrar as paisagens bonitas da favela. A escrita de Raquel de oliveira é essa luta diária, seja em seu primeiro livro de poesias, como no romance que trabalhamos aqui, um livro corajoso que mostra de dentro das bocas de fumo da maior favela carioca, como uma mulher, que desde criança se virou sozinha, foi a número um no comando do tráfico na Rocinha.

## REFERENCIAS

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.

DOUBROVSKY, Serge. O Último Eu. In: *Ensaio sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 111-125.

EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

FERRÉZ. *Capão pecado*. São Paulo: Labortexto Editorial, 2000.

FIGUEIREDO, Euridice. *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2013.

FOUCAULT, Michel. A estética do cuidado de Si como prática de liberdade. Uma estética da existência. In: FOUCAULT, M. *Ditos e Escritos V: Ética, sexualidade, política*. Org. e seleção de textos Manoel Barros da Motta; Trad. Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed., Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras: 2012.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Jovita Maria Gerheim Noronha (Org.). Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

POLLAK, Michel. *Memória e identidade social*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, nº 3, vol. 2, p. 200-212, 1989 Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941/1080>.

RANCIÈRE, Jaque. *A partilha do sensível. Estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Exo Experimental; org. Ed. 34, 2005.

OLIVEIRA, Raquel de. *Só por poesias*. Rio de Janeiro: Encantarte, 2013.

OLIVEIRA, Raquel de. *A Número Um*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2015.

OLIVEIRA, Raquel de. *As rainhas do tráfico na literatura brasileira contemporânea*. [entrevista concedida a] Rachel Nunes. Revista Z Cultural. Rio de Janeiro, ano XIII, n. 02. 2018.

SILVA, Gislene Alves da. MOREIRA, Jailma S. P. A escrita de si de sujeitos femininos e sua diferença cultural. *Pontos de Interrogação*. Bahia, v. 6, n. 1, jan.-jun., p. 11-28, 2016.