



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

NAÍLA CORDEIRO EVANGELISTA DE SOUZA

O LUGAR ONDE NASCE A DOR: A MULHER E O VAZIO *EM O PESO DO*
***PÁSSARO MORTO*, DE ALINE BEI**

João Pessoa – PB

2022

NAÍLA CORDEIRO EVANGELISTA DE SOUZA

**O LUGAR ONDE NASCE A DOR: A MULHER E O VAZIO EM O *PESO DO
PÁSSARO MORTO*, DE ALINE BEI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba como requisito para obtenção do título de Mestre.

Área de Concentração: Estudos Decoloniais e Feministas

Orientador: Prof. Dr. Sávio Roberto Fonseca de Freitas

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

S7291 Souza, Naíla Cordeiro Evangelista de.
O lugar onde nasce a dor : a mulher e o vazio em O
peso do pássaro morto, de Aline Bei / Naíla Cordeiro
Evangelista de Souza. - João Pessoa, 2022.
93 f. : il.

Orientação: Sávio Roberto Fonseca de Freitas.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Crítica literária. 2. Literatura brasileira
contemporânea. 3. Autoria feminina. 4. Bei, Aline,
1987. I. Freitas, Sávio Roberto Fonseca de. II. Título.

UFPB/BC

CDU 82.09(043)

NAÍLA CORDEIRO EVANGELISTA DE SOUZA

**O LUGAR ONDE NASCE A DOR: A MULHER E O VAZIO EM O PESO DO
PÁSSARO MORTO, DE ALINE BEI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba como requisito para obtenção do título de Mestre.

Aprovada em: _____ de _____ de 2022.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Sávio Roberto Fonseca de Freitas - UFPB/PPGL

Orientador

Prof^a. Dr^a. Amanda Ramalho de Freitas Brito – UFPB/PPGL

Examinadora interna

Prof. Dr^a. Ana Patrícia Frederico Silveira-IFsertãoPE

Examinadora externa



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS



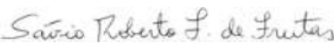
ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DO(A) ALUNO(A)
NAILA CORDEIRO EVANGELISTA DE SOUZA

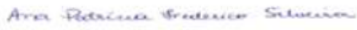
Aos trinta dias do mês de agosto do ano de dois mil e vinte e dois, às catorze horas, realizou-se, por videoconferência, a sessão pública de defesa de Dissertação intitulada: “O LUGAR ONDE NASCE A DOR: A MULHER E O VAZIO EM O PESO DO PÁSSARO MORTO, DE ALINE BEI”, apresentada pelo(a) aluno(a) Naila Cordeiro Evangelista de Souza, que concluiu os créditos exigidos para obtenção do título de MESTRA EM LETRAS, área de Concentração em Literatura, Teoria e Crítica, segundo encaminhamento da Profª. Drª. Daniela Maria Segabinazi, coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB e segundo os registros constantes nos arquivos da Secretaria da Coordenação da Pós-Graduação. O(A) professor(a) Doutor(a) Sávio Roberto Fonseca de Freitas (PPGL/UFPB), na qualidade de orientador/a, presidiu a Banca Examinadora da qual fizeram parte o(a)s Professores Doutore(a)s Amanda Ramalho de Freitas Brito (UFPB) e Ana Patrícia Frederico Silveira (IFSPE). Dando início aos trabalhos, o(a) Senhor(a) Presidente convidou os membros da Banca Examinadora para comporem a mesa. Em seguida, foi concedida a palavra ao(à) mestrando(a) para apresentar uma síntese de sua dissertação, após o que foi arguida pelos membros da Banca Examinadora. Encerrando os trabalhos de arguição, os examinadores deram o parecer final, ao qual foi atribuído o seguinte conceito: **APROVADA**. Proclamados os resultados pelo(a) Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, eu, Sávio Roberto Fonseca de Freitas (Secretário *ad hoc*), lavrei a presente ata, que assino juntamente com os membros da Banca Examinadora.

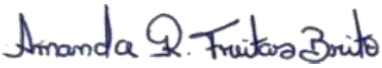
João Pessoa, 30 de agosto de 2022.

Parecer:

A banca aprova a dissertação; parabeniza principalmente a análise desenvolvida na terceira seção; confirma a evolução da dissertação da qualificação até a versão da defesa final; solicita verificação de questões de ABNT; recomenda revisão linguística; e dá muitas sugestões teóricas para futuros encaminhamentos desta pesquisa em outro nível.


Prof.Dr. Sávio Roberto Fonseca de Freitas
(Presidente da Banca)


Profª. Drª. Ana Patrícia Frederico Silveira
(Examinadora)


Profª. Drª. Amanda Ramalho de Freitas Brito
(Examinadora)


Assinatura do aluno

Naila Cordeiro Evangelista de Souza
(Mestranda)

Às mulheres, rotas da minha alma.

À poesia, mesmo quando prosa.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Professor Dr. Sávio Roberto de Freitas Fonseca, por tirar as pedras, indicar as placas e não soltar a mão de uma pesquisadora às vias de ser. Reverencio a tua estrada, os teus passos e as águas doces que te acompanham.

À Professora Dr^a. Daniela Segabinazi, à Professora Dr^a. Moama Marques e a Professora Dr^a. Ana Patrícia Frederico, pela mão, pela força e pela verdade. À Professora Dr^a Amanda Ramalho, pela gentileza e contribuição.

Ao vermelho abundante de Exu, ao azul-acalanto de Iemanjá. Ao dourado-casa de Oxum. Ao ocre-seiva da Jurema.

Aos meus pais, Licélia e Marcílio, fontes termais de todo o meu amor e de todo o bem que insiste em mim. Por serem escada, suporte e abrigo. Pela incessante crença na mulher que tento ser.

Aos meus irmãos, cunhadas e sobrinhos, Natalício, Nay, Márcia Danyelle, Clarice Lispector, Cindy, Natan e Rági, por me amarem além das portas fechadas, por serem sol em dias frios.

Ao meu namorado, Leonardo Tavares, por soprar a brisa necessária para o meu voo. Por ser a terra firme para o meu regresso.

À Adelieta Maria Firmino, por amparar os meus passos. Pelo tempo e carinho.

Às minhas amigas, Marina Carvalho, Larissa Siqueira, Larissa Brito, Stephanie Olimpio, Camila Volpato, Jennifer Trajano, Monica Stefani, Déa Paulino entre tantas outras, por serem o lume, a lenha e a liga da minha existência.

Ao meu amigo Jorge Leandro, por ser farol e caminho, nuvem e balão.

Às participantes do Leia Mulheres João Pessoa, por serem casa.

Às R&Cs, Suzana Veiga, Manoela Veras, Mariana Farias, Maria Carolina Medeiros, Mariane Pizarro, Marina Conti, Fernanda Lúcia Alves, Ana Sharp e Marcella Winter, por serem vaso, rega e, sobretudo, raiz.

Aos meus médicos de orí, Natálie Catherine, Leonid Abreu e Juan Pedro, por serem escuta, meio e trilho.

Ao nascer do dia, às teclas, telas e cartelas. Às árvores planas, ao compasso, ao pulso, ao novo. Às velas, ao fel, ao grito, ao silêncio. Às cores, ao choro, à vida. Aos pelos e às penas.

À CAPES, pelo metal.

Saber de cor o silêncio
diamante e/ou espelho
o silêncio além
do branco.

Saber seu peso
seu signo
- habitar sua estrela
impiedosa.

Saber seu centro: vazio
esplendor além
da vida
e vida além
da memória.

Saber de cor o silêncio
- e profaná-lo, dissolvê-lo
em palavras.

Orides Fontela
"Poema"
(Alba, 1983)

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo investigar a categoria dor na poética da escritora Aline Bei (1987-), analisando de modo específico como ela se insere no romance de estreia da autora, *O peso do pássaro morto* (2017). A pesquisa defende a tese de que a dor, dentro da narrativa, liga-se indistintamente ao feminino e ao vazio. Em um primeiro momento, pretendemos refletir acerca da quarta onda do movimento feminista e de suas reverberações na literatura brasileira contemporânea de autoria feminina, na medida em que essa demarcação se constitui enquanto o contexto digital e físico habitado pela autora referida, bem como na área de crítica literária feminista. Intentamos, ainda, demonstrar as pluralidades de vozes femininas na literatura contemporânea e suas imbricações no que tange à dor feminina, e o nascimento de alguns projetos em prol da valorização da literatura de autoria feminina/feminista no Brasil. Para tanto, utilizamos os fundamentos teóricos e críticos de Dalcastagnè (2012), Paredes (2020), Costa (2010), Biroli (2014), Martinez (2019; 2021), entre outras, e o aporte literário de Evaristo (2016), Dorrico (2019), Paim (2009) e Pantaleão (2020). Num segundo momento, buscamos delinear a construção do projeto literário de Aline Bei, que tem uma perspectiva estética baseada na escrita da dor, por meio dos espaços vazios e dos silêncios, e uma perspectiva ideológica baseada na expressão de dores das mulheres, atravessada pelos questionamentos oriundos das lutas e experiências femininas e feministas. Para tal, utilizamos fundamentos de Steiner (1988), Paz (1982), Iser (1996; 1999), Figueiredo (2020), Wittgenstein (1999), Spinoza (2020), Cunha (2012) em diálogo com o primeiro e o segundo romances da autora, bem como com alguns de seus contos. Por fim, a partir de Saffioti (1987; 2015), Sontag (2015), Lerner (2019), Bachelard (2001), Xavier (2012; 2021), entre outros, intencionamos localizar e demonstrar de maneira esmiuçada a maneira pela qual, em *O peso do pássaro morto* (2017), os vazios impressos nas páginas interligam-se e constituem a experiência feminina da dor.

Palavras-chave: dor; literatura brasileira contemporânea de autoria feminina; Aline Bei.

ABSTRACT

The present work aims to investigate the category of pain in the poetics of the writer Aline Bei (1987-), analyzing specifically how it fits into the author's debut novel, *O peso do pássaro morto* (2017). The research defends the thesis that pain, within the narrative, is indistinctly linked to the feminine and to the void. At first, we intend to reflect on the fourth wave of the feminist movement and its reverberations in contemporary Brazilian literature by female authors, insofar as this demarcation is constituted as the digital and physical context inhabited by the aforementioned author, as well as in the area of criticism. feminist literature. We also intend to demonstrate the pluralities of female voices in contemporary literature and their imbrications with regard to female pain, and the birth of some projects in favor of the appreciation of female/feminist literature in Brazil. To do so, we use the theoretical and critical foundations of Dalcastagnè (2012), Paredes (2020), Costa (2010), Biroli (2014), Martinez (2019 ; 2021), among others, and the literary contribution of Evaristo (2016), Dorrico (2019), Paim (2009) and Pantaleão (2020). In a second moment, we seek to outline the construction of Aline Bei's literary project, which has an aesthetic perspective based on the writing of pain, through empty spaces and silences, and an ideological perspective based on the expression of women's pain, crossed by questions from women's and feminist struggles and experiences. To this end, we use foundations from Steiner (1988), Paz (1982), Iser (1996 ; 1999), Figueiredo (2020), Wittgenstein (1999), Spinoza (2020), Cunha (2012) in dialogue with the author's first and second novels, as well as some of your tales. Finally, from Saffioti (1987 ; 2015), Sontag (2015), Lerner (2019), Bachelard (2001), Xavier (2012; 2021), among others, we intend to locate and demonstrate in detail the way in which, in *O peso do pássaro morto* (2017), the voids printed on the pages are interconnected and constitute the female experience of pain.

Keywords: pain; contemporary brazilian women's literature; Aline Bei.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	30
Figura 2	30
Figura 3	32
Figura 4	40

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
SEÇÃO I – UM PERCURSO NA TEMÁTICA DA DOR NA PRODUÇÃO LITERÁRIA DE ESCRITORAS BRASILEIRAS NO SÉCULO XXI	14
1.1 O feminismo de quarta onda e a produção literária de autoria feminina brasileira.....	14
1.2 A militância de autoria feminina brasileira no século XXI	25
SEÇÃO II - A ESCRITA NO FEMININO DE ALINE BEI	34
2.1 O início de um projeto literário	34
2.2 A escrita no feminino de Aline Bei	42
SEÇÃO III - O LUGAR DA DOR EM O PESO DO PÁSSARO MORTO	51
CONSIDERAÇÕES FINAIS	83
REFERÊNCIAS	87

INTRODUÇÃO

Não foi a partir da primeira onda feminista, importada do Norte Global, que as mulheres começaram a reivindicar condições dignas de vida. As mulheres sempre lutaram. Às vezes sozinhas, às vezes em grupo. Bem antes do movimento feminista, inclusive. Após terem acesso à leitura e escrita, de forma clandestina, alternativa ou, recentemente, legalizada, esses se tornaram espaços onde mulheres podiam expressar suas dores, dilemas e destrinchar a situação em que viviam. Na contemporaneidade, as mulheres não são mais proibidas de aprender a ler e escrever no ocidente, no entanto, resiste uma dificuldade maior de acesso à leitura e à escrita.

O trabalho doméstico e de cuidado aos outros ainda sobrecarrega a maioria das mulheres. É de saber tácito que a chamada jornada tripla de trabalho, que impõe o trabalho profissional, doméstico e educação dos filhos, é uma realidade. De acordo com a pesquisa realizada pelo IBGE (2019), os afazeres domésticos e o cuidado de pessoas são majoritariamente realizados por mulheres, sendo o cuidado, feminino.

A literatura não é nem se pretende ser uma representação da realidade: é, antes de tudo, arte. Mas a arte é feita por um ser humano localizado no tempo e no espaço, com todo o seu repertório, portanto, necessariamente terá traços da realidade - seja emulando-a ou distorcendo-a.

Assim, a literatura apesar de não ser nem pretender ser o real, é atravessada, intencionalmente, por seus aspectos. Nos textos literários de autoria feminina, a realidade das mulheres permeia suas construções. Cabe aqui reforçar que não é necessário o texto possuir uma narradora ou ter como protagonista uma mulher para que haja a relação com a realidade feminina daquela que escreve. Uma autora nunca estará ausente de seu próprio texto, isto é, a criação literária sempre estará perpassada de sua autoria, pois até mesmo o uso de uma palavra e não outra reflete certa escolha individual.

Beauvoir (2009) discorre a respeito do princípio masculino de reduzir as mulheres às suas variações hormonais, capacidades reprodutivas, enfim, aos seus corpos, enquanto esquecem que eles próprios também os possuem. Não é incomum

a afirmação “você deve estar de TPM”¹, que coincidentemente ocorre quando uma mulher questiona atitudes misóginas. Os corpos masculinos não são nulos ou neutros; assim como acontece na experiência feminina, esses corpos são marcadores que determinam grande parte da existência dos indivíduos. Se se propõe uma escrita que tenha corpo de mulher (Cixous, 2022) é porque a escrita, por excelência, carrega historicamente o corpo do homem, suas visões de mundo e experiências.

Não se trata de negar a importância da liberdade de criação: qualquer escritor ou escritora pode e deve construir suas obras do modo que bem entenderem. Longa é a lista de personagens femininas escritas por homens aclamadas pelas leitoras (curiosamente, ainda mais longa é a lista de livros escritos por homens), que se compreendem naquelas palavras. Porém, se o outro lado não é verdade, não é porque as mulheres não sabem ficcionalizar as experiências masculinas, e sim simplesmente porque suas obras não são lidas.

A escrita masculina não é neutra, é, pois, marcada a partir de seus corpos, instrumentos de estar no mundo. Ainda, os escritores não são mais acurados ao expressar a “verdadeira” natureza humana, seja masculina ou feminina, eles apenas são mais lidos, premiados, estudados, priorizados.

Com o avanço da literatura de autoria feminina, pode-se perceber uma grande quantidade de obras que imprimem novidades e tensionamentos na linguagem, escritos que acrescentam perspectivas antes pouco exploradas. Não só certas temáticas, tão presentes na teia social e tão distantes do debate público e artístico, tais como o aborto, a maternidade compulsória, a violência doméstica e o feminicídio, foram trazidas pelas escritoras nos seus textos, mas foram formadas em estéticas autênticas, com alto grau de inventividade e explicitamente declaradas como tais.

A quebra da suposta universalidade ultrapassa paradigmas relacionados a outros marcadores sociais. Na contemporaneidade, as contribuições teóricas e práticas oriundas das lutas feministas, antirracistas, anti-homofobia, anticoloniais e anti-imperialistas adentraram com veemência nos espaços literários. Os movimentos negros, indígenas, LGBTQ+, de(s)coloniais, entre outros, indagam a falta de

¹ Pensar na ação contrária, uma mulher que critica de forma velada o comportamento masculino com base no seu corpo é tão esdrúxulo que chega ao risível. Uma proposição como “ter esse alto nível de testosterona deve dificultar a tomada de decisões...” “naturalmente” parece um erro.

representatividade, o apagamento na historiografia literária, e as grandes perdas sociais, políticas, econômicas e artísticas que derivam desse panorama excludente.

Devido à ampliação das mídias digitais neste século, as publicações tornaram-se mais acessíveis de serem realizadas e lidas. A literatura contemporânea não depende, como outrora, das grandes editoras, das resenhas feitas por respeitadores críticos nem mesmo do capital financeiro de seus autores. Hoje é possível publicar e ler online com bastante facilidade, fazer campanhas de financiamento coletivo para livros, e até mesmo vender “de porta em porta”, apresentando pelas redes sociais a sua literatura, como fez Aline Bei com o objeto pesquisado aqui, *O peso do pássaro morto* (2017).

Diante de tantas mudanças sociais refletidas na literatura, bem como na circulação e recepção dos livros literários, Bei consegue imprimir na sua estética essa pluralidade. O hibridismo característico de sua escrita recheada de vazios, espaços e respiros expressa a capacidade da literatura de, lidando com o gasto, produzir outras formas, que, se não inéditas, possuem um quê de frescor.

A voz narrativa feminina anônima, e por isso, coletiva, que traça a sua história da infância à velhice destrincha algumas das maiores perdas e dores impostas às mulheres numa sociedade regida pela ordem patriarcal. O estupro, a violência física, a solidão e o abandono são tematizados a fim de revelar onde se inicia o silêncio feminino, de que modo a criatividade, o engenho e o afeto de menina transformam-se em dor na mulher que a personagem é (e que somos).

Na primeira seção, investigaremos a relação entre o movimento feminista de quarta onda e a literatura contemporânea brasileira de autoria feminina. Buscaremos compreender de que maneira as autoras e os grupos dedicados à valorização da literatura brasileira feita por mulheres demonstram a intercessão entre a busca por mais pluralidade de vozes e a proximidade com o meio digital. Na segunda seção, realizaremos um breve panorama da obra de Aline Bei, destacando as similitudes, de modo a traçar um caminho com destino ao seu projeto literário. Também demonstraremos a ligação intrínseca entre a poética da autora e o feminino/feminismo. Na última seção, analisaremos *O peso do pássaro morto* (2017) a fim de atestar que, na narrativa, a dor da narradora-personagem está necessariamente atada ao vazio, nos silêncios e espaços, e às experiências de ser uma mulher em um contexto patriarcal.

SEÇÃO I – UM PERCURSO NA TEMÁTICA DA DOR NA PRODUÇÃO LITERÁRIA DE ESCRITORAS BRASILEIRAS NO SÉCULO XXI

*O que é impalpável
mas
pesa*

*o que é sem rosto
mas
fere*

*o que é invisível
mas
dói.*

Orides Fontela
"Adivinha"
(Teia, 1996)

1.1 O feminismo de quarta onda e a produção literária de autoria feminina brasileira

O feminismo costuma ser classificado em ondas, momentos demarcados em que a militância enfrenta o mesmo espírito do tempo (*zeitgeist*), por isso, assumindo algumas pautas e utilizando instrumentos comuns. As ondas carregam o símbolo da oscilação: sejam suaves como a maré baixa ou potentes como um maremoto, estão sempre presentes, avançando ou retrocedendo em razão de outros eventos.

Definidas por teóricas do berço do movimento, situadas nos Estados Unidos e na Europa, as ondas feministas servem menos como prescrição do que didatização e síntese. E, ainda assim, devem ser questionadas se incluídas em outros contextos. Na América Latina e, em especial, no Brasil, tem-se um caminho e formação histórica bastante diferente do eixo europeu-estadunidense. Para exemplificar, enquanto a segunda onda lá fora era caracterizada por uma forte efervescência de demandas relativas aos direitos reprodutivos, sexualidade e violência doméstica, aqui havia a urgência de debater questões relacionadas às mulheres no contexto ditatorial. Corroboramos a perspectiva de Ribeiro, Nogueira e Magalhães (2021) na preferência por priorizar as ondas no movimento feminista brasileiro como pontos de tensão de onde decorrem similaridades e diferenças.

A quarta onda feminista é definida enquanto um período na qual o ativismo se organiza principalmente a partir da internet e das redes sociais. Além do uso massivo das ferramentas virtuais, Perez e Ricoldi (2018) afirmam que no contexto brasileiro, a quarta onda é interseccional, fluida e plural. Enquanto um espaço que

desestabiliza hierarquias de acesso e produção de conhecimentos (HOLLANDA, 2018), a internet faz ampliar as discussões sobre gênero, sexualidade, raça e classe. Ao facilitar as trocas, permite que as mulheres identifiquem, compartilhem e nomeiem experiências comuns, o que fomenta a composição de estratégias de ação e o reconhecimento do campo discursivo de ação feminista (MARTINEZ, 2019, p. 11).

O mundo online, acessível a apenas um toque no *smartphone*, viabiliza que mulheres nos mais diferentes contextos possam ler e serem lidas, falar e serem ouvidas. Uma mãe solo pode escrever sobre a sua experiência enquanto confortavelmente amamenta o bebê em sua cama, uma adolescente pode conhecer clássicos feministas impulsionada por um perfil numa rede social, brasileiras imigrantes nos mais diversos países podem formar grupos para apoio mútuo e quase instantâneo... As possibilidades de ação infinitam-se por meio da internet.

Assim, a partir de um uso cada vez mais massivo das redes sociais, surgiram novas formas de organização para os movimentos sociais (Costa, 2018). Advindas do Twitter para fins publicitários, as *hashtags*, a junção do símbolo “#” a uma palavra ou expressão-chave, promoveram atos políticos dentro e fora das redes. Adentrando em nossa seara, o uso estratégico das *hashtags* é, para o feminismo contemporâneo, uma ferramenta determinante no horizonte das suas atuais epistemologias e práticas.

As *hashtags* feministas propagam e convidam as mulheres ao compartilhamento de relatos sobre violências sexistas sofridas por elas, como a pioneira #PrimeiroAssédio, criada pela ONG Think Olga em 2015 (PRIMEIRO ASSÉDIO, 2015), em resposta à disseminação de comentários de cunho sexual destinados a uma menina de doze anos. A campanha visava incentivar as leitoras a falarem sobre suas histórias de assédio masculino na infância e juventude.

É a partir dessas *hashtags* que mobilizaram mulheres a declarar assédios e violências masculinas sofridas por elas, da articulação a movimentos feministas internacionais e, por fim, do impulsionamento das redes que acontece o *boom* do feminismo brasileiro no ano de 2015. No Facebook, inúmeros grupos de temática feminista e exclusivo para mulheres foram criados, no Instagram, páginas como o “QG Feminista” e outros coletivos se reúnem para traduzir textos teóricos ainda não disponíveis para o português. A visibilidade de alguns projetos anteriores aumenta, como no caso do blog “Escreva Lola Escreva” e “Católicas pelo direito de decidir”. As

manifestações do dia 08 de março passam a acontecer de forma massiva não só em eventos presenciais, mas também nas redes e, conseqüentemente, na mídia.

O compartilhamento de vivências, dores e anseios através das plataformas digitais levou cada vez mais mulheres a refletir sobre as vicissitudes da situação feminina, obtendo uma percepção maior deste quadro. A violência psicológica vinda de companheiros, o assédio no trabalho, o abandono paterno dos filhos, a pressão estética, entre outros temas, passaram a ser menos naturalizados e individualizados, e mais encarados de maneira sistemática e sintomática.

Com as máscaras patriarcais caindo ao chão, isto é, sendo metaforicamente arrancadas pelo crescimento do número de mulheres cientes das estratégias misóginas, tornou-se difícil para as mídias tradicionais manter a posição da suposta neutralidade. Por que o foco de certas reportagens sobre artistas mulheres tem de ser as suas vidas pessoais? Por que os assassinatos de mulheres por ex-companheiros figuram como fortuitos crimes passionais? Por que as personagens dos filmes e novelas parecem viver em função dos personagens masculinos? Onde estão as mulheres nas estantes dos leitores, nos créditos dos audiovisuais, nas manchetes dos sites, nas mesas de chafia, nas ciências exatas? Nas palavras da escritora Chimamanda Adichie, “se uma humanidade inteira de mulheres não faz parte da nossa cultura, então temos de mudar nossa cultura” (ADICHIE, 2015, p. 48). E estamos fazendo isso.

Ela [divisão sexual do trabalho] está na base do acesso diferenciado a recursos, a tempo – para dedicação ao trabalho, mas também o tempo livre -, a experiências distintas e ao desenvolvimento de aptidões que se convertem em alternativas. Tem relação direta com a socialização, também distinta, de meninas e meninos e com a construção diferenciada de horizontes de possibilidade para mulheres e homens, desde a infância. Esse é um dos sentidos em que nascer homem ou mulher tem impacto sobre as possibilidades de exercício da autonomia (BIROLI, 2014, p.113-114).

Tornou-se claro o prejuízo causado pela socialização feminina desde a infância, que nos ensina a servir, calar e obedecer, que nos empurra para o cuidado de todos - familiares, companheiros, casa, animais - menos de nós mesmas. Nunca se tratou de falta de gênio ou incapacidade intelectual, apenas da supressão de diversas possibilidades para que as mulheres permanecessem concordando em silêncio.

Apesar das muitas conquistas angariadas através das lutas feministas, é preciso alertar que o sistema capitalista tem uma capacidade grande de adaptação

e, na nossa economia neoliberal, lembra a cientista política e historiadora francesa Françoise Vergés: “qualquer identidade minoritária pode ser integrada desde que seja comercializável” (VERGÉS, 2020, p. 119). O conceito de empoderamento, antes necessariamente coletivo, individualiza-se e dá as mãos ao mercado. Empresas vendem uma identidade feminista ao mesmo tempo em que exploram a mão de obra feminina até a última gota.

O movimento feminista brasileiro, bem como os originários do restante da América do Sul e Central, da África, da Ásia e do mundo árabe, deve “trazer à luz as contribuições das mulheres indígenas, das mulheres negras, das mulheres colonizadas, dos feminismos antirracistas e anticoloniais” (*ibid.*) sem as quais se torna inviável a verdadeira emancipação feminina, uma vez que o patriarcado age em conjunto ao colonialismo, ao imperialismo e à escravização.

Longe de homogeneizar a categoria mulheres, o feminismo de quarta onda busca demonstrar as similaridades e as diferenças dentro da categoria, incentivando as lutas gerais e específicas de grupos femininos. Trata-se da compreensão de que as feministas ocidentais (no sentido político do termo) alcançaram conquistas e construções teóricas que foram e são importantes, todavia, “ao instaurar-se no mundo de relações coloniais, imperialistas e transnacionais, essas teorias se convertem em hegemônicas no âmbito internacional, invisibilizando assim outras realidades e contribuições” (PAREDES, p. 195).

Para a cientista política belga Chantal Mouffe, é importante o uso de significantes referentes a sujeitos coletivos, tais como: mulheres, homens, negros, classe trabalhadora, pois estes grupos possuem sim “ligações históricas, contingentes e variáveis” ainda que não ligações necessárias e invariáveis entre si, pois existe “uma multiplicidade de relações sociais em que a diferença sexual é sempre construída de formas muito diversas” (MOUFFE, 2013, p. 269). Em consonância, a crítica e teórica indiana Gayatri Spivak conceitua o “essencialismo estratégico”, ferramenta a ser utilizada com parcimônia, porém, que precisamente recorre a uma maneira prática de evocação a uma comunidade em prol de ganhos políticos (SPIVAK, 2005) (tradução nossa). A autora declara que “[...] a possibilidade da existência da própria coletividade é persistentemente negada pela manipulação do agenciamento feminino” (SPIVAK, 2010, p. 55) e, por mais que o silenciamento da mulher subalterna não seja eliminado como consequência de uma “busca essencialista” de suas origens perdidas, também não é possível chegar a uma

solução a partir da criação de mais e mais teorias no contexto anglo-americano (*ibid.*, p. 89).

Adotamos as noções descritas acima, em especial o bom uso do “essencialismo estratégico” de Spivak (2005; 2010), pois compreendemos que além de um direito necessário à democracia, a liberdade de associação é uma estratégia importante na luta comunitária de minorias políticas por melhores condições de vida. Acessar o conhecimento da História das mulheres, seja por meio da leitura de arquivos de mulheres europeias escritoras do século XVI, seja por meio de discussões com nossas mães, avós, tias, amigas, colegas, vizinhas etc, sobre aspectos comuns nas nossas vivências.

Neste contexto, interessam-nos as noções acima descritas, bem como outro conceito fundamental ao tratar das mulheres: a interseccionalidade. Kimberlé Crenshaw, advogada e intelectual afro-estadunidense, propõe essa categoria de análise responsável por imbricar várias condições sobrepostas às mulheres negras na nossa atual sociedade, afim de um entendimento mais claro e completo de suas situações. Dentro do feminismo, elas lidam com racismo, e dentro do movimento negro, com o machismo. Dessa forma, interligar os aspectos referentes ao gênero, raça e classe é utilizar a interseccionalidade, permitindo “enxergar a colisão das estruturas” (AKOTIRENE, 2019, p. 14).

Todavia, essa mesma noção esteve presente anteriormente em perspectivas de diversas outras autoras, em especial, foi proposta pela filósofa, antropóloga e ativista brasileira Lélia Gonzalez. Em meados dos anos 1970-1980, a pensadora, a partir de estudo e da práxis, analisou a formação histórica do racismo na América Latina, em especial, no Brasil. Como decorrência da colonização ibérica, aqui foram formadas sociedades estratificadas racialmente, em que os povos negros, mestiços e também indígenas figuravam na base da pirâmide, enquanto os brancos em seu cume. No entanto, a antropóloga acredita não ser suficiente lidar com o fenômeno racista de maneira distanciada de outras circunstâncias, assim, propõe uma articulação entre categorias, a saber: raça, classe, sexo e poder, pois só assim é possível compreender a realidade de maneira mais fidedigna (GONZALEZ, 2020, p. 147). Todos esses fatores devem ser analisados em conjunto, pois há diferenças entre a vivência de homens e mulheres negras, mulheres mestiças e mulheres negras, mulheres brancas e mulheres negras, mulheres brancas ricas e mulheres brancas pobres, para citar alguns exemplos.

Compreendemos, então, que a filósofa brasileira Lélia Gonzalez foi precursora da articulação ao introduzir nos ambientes comuns e acadêmicos a intersecção das relações entre sexo, raça e classe, conceito nomeado décadas depois pela intelectual afro-estadunidense Kimberlé Crenshaw como interseccionalidade.

Dessa forma, utilizando-se duplamente do “essencialismo estratégico” e da “interseccionalidade” pode-se chegar a um lugar de respeito às pluralidades sem deixar de lado a articulação coletiva, necessária aos ganhos políticos.

Defendemos, então, o entendimento de que essa união estratégica de mulheres é o único meio de acabar com a ordem patriarcal. O feminismo possui a capacidade de organizar alianças entre todas as mulheres sem apagar os contextos de cada uma, e, para isso, precisa incorporar essas “particularidades das mulheres, sem cair na fragmentação de suas ‘identidades’, mas articulando-as em torno de um projeto societário radicalmente emancipatório” (CISNE, 2014, p. 250).

A acessibilidade da internet também favoreceu a ampliação e facilitou a criação de grupos e coletivos de mulheres negras, indígenas, lésbicas e bissexuais, dentre outras especificidades postas de lado pelo feminismo eurocêntrico, assim como desenvolvimento de ações, palestras e oficinas no formato virtual. As demandas de raça, classe, orientação sexual, ao interligarem-se à misoginia, desencadeiam reflexões e ações mais complexas e completas dentro do movimento feminista.

Muitas dessas contribuições estão impressas e seguem refazendo-se na literatura de autoria feminina contemporânea. Conceição Evaristo e Julie Dorrico são exemplos de escritoras racializadas cujos projetos literários abordam as dores oriundas das violências racistas e os elementos culturais sagrados, belos e fortes, ambos ocultados na historiografia literária. Como neste trabalho enfatizamos a categoria “dor”, discutiremos brevemente a respeito de como ela se manifesta em obras das autoras citadas.

O conto “Maria”, parte do livro *Olhos d’água* (2016), da escritora mineira Conceição Evaristo, narra um momento da vida da personagem homônima. Maria é uma mulher negra e pobre, mãe de três filhos, empregada doméstica. No ônibus de volta para casa, entre o pensamento das suas atribuições como mãe solo e a exaustão do serviço, ela acaba por encontrar o ex-companheiro, pai do seu filho mais velho. A conversa dos dois é interrompida quando o homem saca uma arma,

enquanto outro, seu comparsa, anuncia um assalto. A violência brusca da cena, no entanto, é superada pelo que acontece depois que os assaltantes deixam o ônibus. Alguns passageiros, desconfiados de que Maria estivesse agindo com homens no roubo, proferem insultos racistas e sexistas, “aquela puta, aquela negra safada estava com os ladrões!” (*ibid.*, p. 42), que dão lugar a tapas e demais agressões físicas. No fim, parte dos passageiros deixa o ônibus e parte acaba por linchar Maria, morta dilacerada e pisoteada.

Na literatura, sabe-se, importa não só o que se diz, mas como é dito, então além do enredo extremamente bem construído, Evaristo escancara as feridas de uma sociedade abertamente misógina, racista e aporofóbica por meio de uma linguagem honesta e cortante. Os fluxos de consciência da personagem-título alternam-se rapidamente entre o cuidado materno com os filhos e o afeto sentido pelo ex-companheiro, prevalecendo sempre as responsabilidades de mãe. Ela quase não possui falas. Assim, o texto demonstra uma mulher soterrada pelas demandas dos filhos, pelo abandono nas relações amorosas, pela exploração no trabalho e pela violência do racismo estrutural contra os negros no Brasil.

Para o filósofo paulista Silvio de Almeida, a discriminação provém do poder, isto é, da “[...] possibilidade efetiva do uso da força, sem o qual não é possível atribuir vantagens ou desvantagens por conta da raça” (ALMEIDA, 2020, p. 32). O racismo, então, se configura como uma forma sistemática, praticada consciente ou inconscientemente, de discriminação a partir da raça.

Fazendo uso das categorias racismo individual e racismo institucional, distinguidas na obra *Black Power: politics of liberation in America* (1967), de Charles V. Hamilton e Kwame Ture, o teórico acrescenta outra camada à discussão com o conceito de racismo estrutural. Enquanto o racismo individual é configurado como aquele que provém da ação de indivíduos brancos contra indivíduos negros, o institucional envolve as ações da comunidade branca contra a comunidade negra, sendo, assim, mais sutil do que o primeiro tipo, mas não menos destrutivo (ALMEIDA, *op. cit.*, p. 43). O conceito de racismo estrutural, por sua vez, amplia a compreensão do racismo, pois o revela não como desvio, mas como norma, uma vez que os princípios que regem a nossa estrutura social são racistas; sendo, o racismo, um processo político, jurídico, econômico, familiar (*ibid.* p. 50), e histórico (*ibid.*, p. 52). Portanto, ações individuais e questões institucionais, dentro do racismo,

se originam na estrutura social, construída para a estratificação a partir dessa variável (*ibid.*, p. 50)².

Em “Makunaima e os manos deuses”, texto híbrido autoficcional parte de *Eu sou macuxi e outras histórias* (2019), da escritora e pesquisadora rondonense e macuxi Julie Dorrico, narra-se a história dos povos originários. Makunaima, deus macuxês, criou os macuxis, assim como outros deuses criaram seus respectivos filhos. Um dos deuses, o caçula, para diferenciar-se dos irmãos, quis ter a cor branca em vez da amarela, e assim tomou um banho de leite para ficar branco. Após o cumprimento de seu desejo, decidiu adotar o nome de Deus, com letra maiúscula, e vender partes da Mãe-Terra para os irmãos, que o repudiaram prontamente. Revoltado com sua comunidade, quando criou seus filhos, Deus os ensinou a menosprezar a cultura dos povos originários e a natureza. Assim, os descendentes de seus filhos agiram de modo a desrespeitar os demais povos, tomando seus territórios em nome desse branco deus.

No fim do texto, a autora critica a violência colonial e racista contra os indígenas, afirmando a existência e resistência desses povos ao elencar referências artísticas indígenas contemporâneas no território que hoje chamamos de Brasil. O texto não somente aborda a perspectiva do colonizado, mas faz isso a partir da criação de uma escrita original que possibilita a integração de elementos ficcionais e não ficcionais, palavras, pausas e ilustrações, desenvolvendo na literatura a busca pela harmonia tão cara e natural à cosmologia indígena.

A posição crítica diante das dores compartilhadas por mulheres consta igualmente na obra de outras duas autoras contemporâneas, Brisa Paim e Débora Gil Pantaleão.

A morte de Paula D. (2009), da escritora baiana-alagoana Brisa Paim, é um romance em que o ritmo, os espaços e os cortes possuem um papel fundamental na narrativa. O enredo conta sobre uma mulher de classe média que, numa madrugada, ao deparar-se com um livro da biblioteca do marido, subitamente reconhece a si mesma enquanto a personagem-título, Paula D. Outrora forçosamente recatada,

² Parafraseando o sistema discutido por Almeida (2020), partindo do conflito aprofundado neste trabalho, teríamos: o machismo individual está contido no machismo institucional que, por sua vez, está contido no machismo estrutural. Se, dentro de seu complexo funcionamento, compreende-se que “as instituições são racistas porque a sociedade é racista” (*ibid.*, p. 47) a máxima, a nosso ver, vale também para o machismo e a misoginia, outros fenômenos fundamentados na ordem social. As instituições, assim, são machistas/misóginas porque a sociedade é machista/misógina; não se tratam de casos individuais ou pontuais, é o quadro habitual dentro da sociedade em que estamos inseridos.

passiva e submissa, agora despertam em Paula doses generosas de ousadia, reflexões sobre a maternidade, misoginia, feminilidade, solidão e questões existenciais.

O texto de Paim alterna entre trechos mais longos em conjunto, e outros, curtos, às vezes numa estrutura de verso com apenas uma palavra. A pontuação é mínima e os destaques aparecem através, primordialmente, da repetição de palavras e orações, além dos espaços vazios.

aí eu fico bem quietinha e tenho uma idéia estranha parece com uma certeza não uma certezinha mas uma certeza certeza: eu tão pequena não posso ter tido logo tantos filhos não é isso possível diante do meu minúsculo corpo um corpo indefeso assim atacado não posso não posso além disso do meu tamanho de corpo eu sempre tive essa coisa esse ar essa tal

prontidão

essa lama mesmo oculta

essas coisas de filhos não acontecem à gente como um calombo uma espinha uma verruga que nascesse não, paula d.
(PAIM, 2009, p. 37).

A escritora paraibana Débora Gil Pantaleão, em seu primeiro romance, *Uma das coisas* (2020), narra o entrelaçamento de histórias das personagens protagonistas, uma menina de 13 anos que busca fazer um romance e sua avó, a personagem principal. A narrativa é construída a partir de uma linguagem que possui pouca pontuação, por vezes assindética, dotada de itálicos, negritos, encabeçada por expressões locais e uma mistura de gêneros textuais (verbete de dicionário, bilhete, e-mail, letra de música, poema). O texto ainda trata de questões indígenas e negras, e discussões sobre o veganismo, o feminismo e a não-monogamia. O protagonismo feminino é evidente não só na existência de uma maioria de personagens femininas de destaque, mas nas suas posturas feministas e no debate suscitado sobre violências contra as mulheres.

Os homens falam sobre carros, virgens e viagra, João Paulo repete a história que Mamãe Patrícia escutou a infância inteira, de homens que estupravam burros e porcos e galinhas porque as esposas não deixavam sexo anal, dos adolescentes que perdiam a virgindade com as secretárias da casa, dos senhores que tinham ataques cardíacos após tomar viagra e estuprar virgens de 12 a 15 anos, bem possível que alguns desses homens dessas tais histórias estivessem ali. (PANTALEÃO, 2020, p. 72).

A dor feminina, isto é, a dor das mulheres em decorrência de violências masculinas e patriarcais é uma temática constante na literatura contemporânea feita por mulheres. Em grande parte, declaradamente feministas, de posturas ativas nas

redes sociais, em diálogo contínuo com as leitoras, as escritoras fazem parte das discussões sociais atuais e imprimem isso em seus textos.

As mídias e redes sociais têm atuado enquanto um espaço de resistência e insistência, fomentando a circulação e criação literária de escritoras. O aumento do número de editoras independentes, as possibilidades de autopublicação, as campanhas de financiamento coletivo e a proximidade na comunicação com o público-leitor são algumas dessas novas contingências.

No início, eram os blogs a casa das escritoras. Clara Averbuck é grande exemplo nesse cenário, tendo sua visibilidade enquanto escritora popularizada através da escrita em blogs, ela cativou um público grande e mantém-se publicando. A escritora mineira-brasiliense Aline Valek também iniciou seu caminho na literatura por meio do blog, em 2009. Após lançar uma novela, contos soltos e em antologia, e uma newsletter, publicou seu primeiro romance, *As águas-vivas não sabem de si* (2016). Nos anos posteriores, seguiu expandindo suas produções para zines, *podcast*, coletâneas digitais e mais um romance.

À medida que as autoras escrevem e publicam, fica cada vez mais perceptível o trabalho de uma escrita nova e rebelde, que inscreve o corpo feminino, suas vicissitudes e circunstâncias de outras maneiras (CIXOUS, 2022). As mulheres rompem com o silenciamento imposto pela ordem patriarcal, promovendo revoluções na escrita literária.

É perceptível a difusão de plataformas sociais online nas duas décadas do século atual. Os blogs foram grandes catalisadores de escritoras. Em todos os seus, as adolescentes e jovens poderiam escrever livremente, sem o aval de ninguém. Não era preciso participar do espaço jornalístico, historicamente tão pouco receptivo às mulheres, ou publicar em papel, o que exige um certo capital financeiro, intelectual e social, para ser lida.

A liberdade de execução no blog é maior do que em um perfil numa rede social. Como consiste num site personalizado em um domínio específico³, o dono pode personalizar quase irrestritamente a experiência para os leitores: cores, imagens, sons etc. A respeito dos textos, eles também possuíam bastante autonomia: uma quantidade relativamente grande de caracteres, formatação de fácil personalização, recursos de itálico, negrito, cores.

³ Alguns dos mais famosos: Wordpress e Blogspot/Blogger.

Não havia uma competição proporcionada pela própria estrutura uma vez que, sendo os sites únicos, não apareceriam mais ou menos vezes para os leitores de acordo com o número de curtidas ou comentários: sendo muito ou pouco visitado, o blog aparecia a cada vez que se acessava o url - ou quando o leitor tinha conta no mesmo domínio e o seguia. Este caráter fixo também era pronunciado pela maneira como se acessava os blogs na primeira década do século XXI: num computador, em casa, no trabalho ou numa lan house⁴. Os discursos de ódio também eram menores pois, para criticar negativamente alguma postagem, o leitor tinha de acessar o blog e a postagem, não existia a disseminação da profissão “*hater*”, isto é, quem acessa constantemente as postagens para deflagrar tais discursos.

Os textos curtos dominavam: crônicas, contos e poesia. Havia quem escrevesse prosa longa, mas geralmente essa estava relacionada com a criação de *fanfics*. Aqui no Brasil, a rede social mais utilizada era o Orkut.

Nos anos 2010, houve a popularização dos smartphones, aumento na qualidade da internet e tarifas mais baixas. O Tumblr e os blogs foram decaindo e o Facebook substituiu o Orkut. O Instagram à época só podia ser utilizado em um celular da Apple e seu único objetivo era compartilhar fotos e legendas curtas, restando as páginas do Facebook para escritores publicarem textos, seja nos seus perfis pessoais ou nas páginas públicas, e os blogs. Aos poucos, o Instagram ampliou o acesso e a oferta de recursos: legendas mais longas, publicações em formato vertical e horizontal (aumentando um pouco o espaço), vídeos maiores, inserção de mídias e links, patrocínios e a lista segue.

Este novo cenário trouxe à literatura contemporânea brasileira de autoria feminina uma aproximação maior com o digital e renovou, em parte, bases sedimentadas anteriormente, como o diálogo entre a literatura e outras artes, e também proporcionou a ampliação de suportes pouco usuais para a escrita, como objetos decorativos e camisetas.

A dificuldade de acesso a esses conteúdos por pessoas mais velhas que não tenham intimidade com os dispositivos digitais, de fato, apresenta-se como uma problemática, no entanto, para quem já faz uso das redes e mídias online, o alcance

⁴ Estabelecimento bastante comum nas cidades brasileiras na década de 2000. Consistiam em salas com um grande número de computadores com acesso à internet, em que se pagava uma taxa de acordo com o tempo de uso das máquinas.

a uma imensa diversidade de textos e discussões prova-se um avanço. Sobretudo pensando na literatura feita por mulheres nas suas múltiplas pluralidades.

Segundo a cientista política e antropóloga brasileira Fabiana Martinez (2021), as redes sociais possuem um papel essencial na expansão e diversificação do feminismo, definindo uma característica inerente à quarta onda feminista.

A emergência de uma nova consciência feminista ligada ao aparecimento e apropriação das mídias digitais é o principal traço da quarta onda feminista. Se hoje em dia o feminismo compõe o imaginário cultural de mulheres de todos os tipos, vivências e marcadores sociais, é devido à profunda relação entre mulheres e redes sociais. Esta relação imprimiu uma nova dimensão às lutas feministas (MARTINEZ, 2021, p. 2).

A partir da internet, muitas mulheres tiveram o primeiro contato com o movimento feminista, participaram de seus primeiros grupos autogeridos por mulheres que tematizavam assuntos do âmbito feminino, inclusive as dores em decorrência de violências físicas e simbólicas. Essas dores são bastante tematizadas na literatura brasileira contemporânea feita por mulheres. Em grande parte, as autoras atualmente são declaradamente feministas e têm posturas ativas nas redes sociais, o que favorece um diálogo contínuo com as leitoras. As escritoras contemporâneas, assim, habitando os movimentos da quarta onda feminista, fazem parte das discussões sociais atuais, seja na virtualidade do online ou na realidade do offline, e imprimem isso em seus textos.

1.2 A militância de autoria feminina brasileira no século XXI

Se não é possível afirmar que as mulheres nunca escreveram tanto quanto agora o fazem, é fato que nunca as mulheres publicaram tanto. Essa doce verdade, observada pela pesquisadora e professora Rosa Gens (2013, p. 36), inicialmente dá ao campo da literatura de autoria feminina um alívio: enfim as escritoras estão fazendo alçar voo suas palavras! De fato, a publicação é um passo importante, que deve ser comemorado e instigado. No entanto, a publicação de um texto é apenas um dos elementos necessários para o fomento real da área.

Enquanto um livro é um objeto físico, considera-se na literatura que o texto só tem uma existência quando lido (EAGLETON, 2020, p. 54), ou, nos termos do crítico literário alemão Wolfgang Iser: “é só na leitura que os textos se tornam efetivos” (ISER, 1996, p. 48), e a essa efetivação do texto dá-se o nome de obra.

Imaginemos, portanto, que todas as estantes de todas as bibliotecas, públicas ou particulares, de todas as livrarias e de todos os sites dedicados ao compartilhamento de livros digitais estejam abarrotados de livros de autoria feminina. A quantidade de livros escritos por elas aqui ultrapassa largamente o número de livros de autoria masculina. Somente essa realidade daria conta de revolucionar a literatura?

Se um livro só existe, nessa acepção subjetiva bastante cara ao literário, em sua leitura, somente o objeto livro não é suficiente, é preciso ter quem o leia. E, também para isso, são necessários outros papéis que interligam quem escreve até os seus leitores.

A literatura de autoria feminina, portanto, não precisa unicamente de mais publicações, e sim que esse aumento no número de publicações venha acompanhado de um aumento da participação feminina em todos os processos que envolvem, de alguma maneira, a veiculação, a crítica e os estudos sobre essas produções. Da mesma maneira, os editores, professores, críticos e leitores homens devem abrir espaço para a participação de mulheres. Seguindo este panorama, tão fundamental quanto a escrita mesma das mulheres é a militância, instância responsável por despertar, estimular e propagar essa literatura. Ou, de acordo com a professora doutora em Letras, Eurídice Figueiredo (2020): “é preciso ter consciência que grandes escritoras ou grandes obras não surgem do nada, elas só têm condições de emergência se há uma massa crítica que dê substância, vitalidade e potência às que querem escrever.” (FIGUEIREDO, 2020, p. 355).

Apresentaremos em seguida alguns projetos abrangentes no âmbito da promoção da literatura de autoria feminina cujo papel no desenvolvimento da área no Brasil é de grande contribuição.

Fundado no I Encontro Nacional da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL), ocorrido em Curitiba no ano de 1986 (DUARTE, 1994), o GT A Mulher na Literatura tem por objetivo de legitimar essa linha de pesquisa, atuando na promoção de encontros de pesquisadores da área. Ao longo dos anos, verifica-se que as apresentações e debates giram em torno da posição da mulher como escritora ou personagem, do resgate de obras antigas, da articulação entre a literatura e a teoria feminista e a crítica literária feminista, entre outros aspectos (*ibid.*). Há, atualmente, 56 integrantes no grupo. Numa pesquisa rápida pelos nomes, constatamos que ali estão algumas das maiores referências nos estudos da crítica literária feminista no Brasil.

Para o triênio de 2021-2023, destacamos duas metas instituídas no plano de trabalho: “tornar mais ativa a visibilidade do GT nas redes sociais: atualizar e alimentar o site do GT e a página do Facebook, bem como criar um canal no Youtube e um perfil no Instagram, alimentando-os” e “promover uma série de lives com integrantes do GT” (ANPOLL, 2020?). É perceptível que o GT continua a ser contemporâneo e busca ser acessado, indo ao encontro da noção de que textos precisam ser lidos. De nada valem grandes artigos e análises teóricas e literárias se não há quem as leia, ouça ou veja. A internet, como nosso principal veículo de comunicação, tem uma função essencial na apresentação, divulgação e popularização dos textos de autoria feminina e de suas respectivas análises.

Outro ponto a ser enfatizado referente a esse grupo de trabalho é a recente mudança em seu nome. Antes “A mulher na literatura”, passa a ser “A mulher na literatura: crítica feminista e estudos de gênero”. Para nós, o acréscimo é positivo, pois especifica o modo de enxergar essa presença feminina na literatura, necessariamente atrelado ao viés feminista. Quanto à expressão “estudos de gênero”, soa levemente incômoda uma vez que parece associar a categoria gênero exclusivamente às mulheres.

Ainda que defendamos a utilização do conceito de gênero dentro da teoria feminista, há mais desvantagens do que vantagens na substituição do conceito de patriarcado pelo gênero. O gênero, assim, é primordial para a compreensão dos estereótipos relacionados ao que significa ser feminino ou masculino em um dado momento histórico numa dada sociedade, entretanto, não dá conta de ser exclusivo. Essa substituição revela um distanciamento da atenção no poder do patriarca (SAFFIOTI, 2015, p. 145), isto é, neutraliza a exploração-dominação⁵ masculina. O conceito de gênero, assim, serve à ideologia patriarcal por mascarar a estrutura de poder, coisa que o conceito de patriarcado revela precisamente. As mulheres numa sociedade patriarcal não têm ou terão “igualdade de condições” (*ibid*, p. 147) com os homens. Isso não significa que os homens deveriam abster-se de lutar contra essa hierarquia, no entanto, a categoria mulheres é a maior prejudicada e a conhecedora, subjetivamente e materialmente, desse sistema. É necessário, pois, que as mulheres liderem esse movimento de rompimento, pois, do contrário, alimenta-se a engrenagem de exploração.

⁵ A autora utiliza o conceito das duas maneiras, tanto sistema de exploração-dominação quanto sistema de dominação-exploração, pois não há uma prevalência de um sobre o outro.

Não se trata de abolir o uso de gênero, mas de eliminar sua utilização exclusiva. Gênero é um conceito por demais palatável, porque é excessivamente geral, a-histórico [sic], apolítico, e pretensamente neutro. Exatamente em função de sua generalidade excessiva, apresenta grau de extensão, mas baixo nível de compreensão. O patriarcado ou ordem patriarcal de gênero, ao contrário, como vem explícito vetor da dominação-exploração, perde-se em extensão, porém ganha-se [sic] em compreensão, entra-se, assim, no reino da História. Trata-se, pois, da falocracia, do androcentrismo, da primazia masculina. É, por conseguinte, um conceito de ordem política (SAFFIOTI, 2015, p. 148).

Por isso, também defendemos o uso do termo “violência masculina” em detrimento do vago “violência de gênero”, pois a neutralidade da segunda expressão pressupõe também a existência de uma forma sistemática de violência das mulheres contra os homens, o que não procede.

Saindo da crítica especializada e adentrando o universo das leitoras comuns, ressaltamos o clube de leitura Leia Mulheres, fundado e coordenado por Juliana Gomes, Juliana Leuenroth e Michelle Henriques, na cidade de São Paulo, em 2015, que tem por intuito ler e debater obras escritas por mulheres. Hoje, existem 164 clubes⁶ espalhados por todos os estados do país e no Distrito Federal, além de três clubes no exterior: Portugal, Alemanha e Suíça (LEIA MULHERES, [2015?]). Cada clube possui uma ou mais mediadoras e faz, geralmente, um encontro por mês, a fim de discutir uma obra literária ou não literária (selecionada internamente ou por meio de votação). Desde o início da pandemia de covid 19, março de 2020, os encontros acontecem de forma virtual por meio de chamadas de vídeo, o que permite a presença de autoras e participantes de qualquer lugar do país, apesar de perder a essência presencial.

Afastando-se de fins acadêmicos, o propósito do grupo é chegar às mulheres mais diversas a partir de leituras tão diversas quanto elas. No ano de 2021, foram sugeridos pelas coordenadoras livros de escritoras de todos os continentes, sem deixar de lado o foco em autoras brasileiras, de todas as regiões, e latino-americanas. Dentro da minha experiência como mediadora do Leia Mulheres João Pessoa há pouco mais de três anos, atesto a heterogeneidade das participantes: são oriundas da cidade ou de outros estados, são de áreas profissionais bastante distintas. Não posso deixar de notar, entretanto, que nos vieses da raça e da classe social a situação poderia ser mais diversificada, uma vez que o perfil é geralmente

⁶ O clube Leia Mulheres João Pessoa foi meu objeto de pesquisa na monografia e, no ano seguinte, 2018, tornei-me sua mediadora.

branco e de classe média. Ainda assim, com o passar do tempo, noto um aparecimento cada vez maior de participantes negras.

Os chamados *booktubers*, termo derivado da junção das palavras inglesas *book* (livro) e *tuber* (corruptela de Youtube), são leitores, especializados ou não, que divulgam vídeos-resenhas sobre textos literários no Youtube. Atualmente esses leitores fazem as vezes dos antigos resenhistas de jornais, tendo um papel importante na divulgação literária. Apontamos uma *booktuber* em especial, a crítica literária paulistana Tamy Ghannam, pela abrangência de seu conteúdo e sua prática de priorizar a literatura brasileira contemporânea. Apesar do seu trabalho não ter por enfoque os livros de autoria feminina, existe, se não uma prevalência sutil dela, um equilíbrio entre as produções de mulheres e de homens, além de uma postura feminista diante dos escritos.

A crítica literária feminista, vale lembrar, dedica-se não só aos textos de autoria feminina, mas também à análise, a partir de uma lente distinta da hegemônica, dos textos escritos por homens, revelando outros horizontes possíveis. Por isso, a leitura da literatura de autoria masculina⁷ fundamentada pela crítica feminista inova e faz-se necessária.

O Mulherio das Letras, em contrapartida ao clube de leitura, é um coletivo feminista literário, abrangendo escritoras, acadêmicas, jornalistas, designers etc, desenvolvido a partir de diálogos e reuniões⁸ que questionavam o espaço das escritoras no mercado editorial e em todos os espaços relacionados à literatura. As reflexões de Maria Valéria Rezende em conjunto à Conceição Evaristo, Mirna Queiroz, Joselia Aguiar, entre outras, deram lugar à ideia de fundar um evento exclusivo para mulheres.

Por meio de um grupo no Facebook⁹, composto por mais de quatro mil mulheres, organizou-se o I Encontro Nacional do Mulherio das Letras para o mesmo ano de 2017, em João Pessoa, Paraíba. As atividades aconteceram no Espaço Cultural José Lins do Rêgo, mas a abertura foi na Fundação Casa de José Américo, na avenida Cabo Branco, à beira mar.¹⁰ Houve, ao todo, três encontros nacionais

⁷ Não posso me furtar ao sabor de dizer essa expressão, tão verdadeira quanto estranha.

⁸ As reuniões aconteceram, muitas vezes, também em eventos grandes, como a Feira Literária Internacional de Paraty (FLIP).

⁹ Criado em 12/02/2017.

¹⁰ Ali existiam estudantes da UFPB, de tantas outras instituições, estados e vivências, além de muitas professoras, jornalistas e musicistas. Na casa de um escritor paraibano, de visibilidade nacional, na cidade com o nome de um político envolvido na injúria de Anayde Beiriz, grande escritora paraibana,

presenciais: o segundo foi situado em Guarujá, São Paulo, em 2018, e o terceiro, no ano seguinte, em Natal, Rio Grande do Norte¹¹.

Mais do que um grupo focado em eventos, o Mulherio é um movimento que busca discutir sobre direitos das mulheres, diversidade, cultura, democracia, educação pública, políticas públicas relativas à leitura e realizar ações efetivas em nível regional, nacional e internacional. A data e a cidade em que ocorrerá o novo encontro já foram definidas: de volta para a sua casa, o Mulherio retorna à João Pessoa, Paraíba, em meados de novembro de 2022.

Figura 1 Fotografia da abertura do I Encontro Nacional do Mulherio das Letras, em João Pessoa, Paraíba.



Fonte: (FRANCO, 2017)

Figura 2 Fotografia do credenciamento do I Encontro Nacional do Mulherio das Letras, em João Pessoa, Paraíba.

iluminou-se uma grande chama, como todas, indomável: uma fogueira simbólica na qual as mulheres revolucionárias não são ateadas ao fogo, e sim sopradas ao vento, banhadas por sol e lua e acalentadas pelo som do mar.

¹¹ A escolha por cidades litorâneas seria uma coincidência ou um símbolo do encontro de que fala Paula Cohen no monólogo “Carne de Mulher” (2017), peça baseada no texto “Monólogo da Puta no Manicômio”, de Dario Fo e Franca (1977): “as mulheres são como água, crescem quando se encontram”?



Fonte: (SOUZA, 2017)

A livraria “Gato sem rabo” é mais um projeto de difusão e valorização das produções de escritoras. A fim de preencher a lacuna da escassez de referências bibliográficas femininas na academia, a artista visual catarinense Johanna Stein criou a primeira livraria brasileira exclusivamente feminina em março de 2021, na cidade de São Paulo. De acordo com Stein, “a mulher produz clássicos, ela escreve sobre filosofia, ela produz uma infinidade de conhecimentos e ela escreve sobre todos os assuntos. [A existência da livraria] é para mostrar que essa produção existe e trazer visibilidade para ela” (STEIN, 2021). Três meses após a inauguração, já havia quase dois mil títulos de 680 autoras diferentes no acervo.

Além de alguns projetos nacionais migrarem para o online, ao menos temporariamente - caso do Leia Mulheres, outros nasceram nesse berço. Considerando o crescente acesso à internet, mais o isolamento social em decorrência da pandemia de corona vírus, nunca houve em nossa história tanto engajamento nas redes. A literatura, então, entra nesse meio para ficar.

Inspiradas na fotografia “Um grande dia no Harlem”, de Art Kane, em que 57 grandes nomes do jazz posam numa rua do bairro, inclusive, ocupando por inteiro uma escadaria, Natalia Timerman, Giovana Madalosso e Paula Carvalho propuseram recriar a imagem, trocando Nova York por São Paulo e os músicos, pelas escritoras (CAVALCANTE, 2022). Mais de quatrocentas mulheres compareceram ao evento, no dia 12 de junho de 2022, na companhia de seus

respectivos livros e cartazes em afirmação da literatura de autoria feminina bem como a demarcação da literatura de autoria feminina negra, representada pela presença das escritoras negras do grupo “Flores de Baobá” e integrantes do coletivo feminista Marielle Franco. A figura de Maria Firmina dos Reis, mulher negra e primeira romancista brasileira, também foi evocada.

Ainda, o evento em São Paulo, na Feira do Livro, serviu de gatilho para a organização de fotos em dezenas de cidades brasileiras. Aqui destacamos a necessidade de descentralizar as atividades literárias do eixo Rio-São Paulo, pois se é verdade que mesmo as escritoras do eixo de maior poderio econômico do país são invisibilizadas pelo circuito hegemônico, falta às escritoras de outras regiões, especialmente Norte e Nordeste, ainda, serem vistas pelas colegas sudestinas.

Figura 3: Fotografia de escritoras intitulada “Um dia no Pacaembu”



Fonte: (ELEK, 2022)

O resgate de autoras antigas feito por autoras contemporâneas mostra-se essencial e ressalta a construção de um dos ideais feministas: devolver às mulheres sua própria história. É a partir dessa reconstrução do passado, neste caso, da atitude de dar visibilidade às autoras, incluindo-as na historiografia literária, lendo-as, discutindo-as, que as novas escritoras podem acessar essas referências, alicerçando-se num chão antigo recém-descoberto. É, pois, um trabalho de escavação: procurar no invisível algo para ver. Depois de visto, passa-se à etapa da

identificação e da reconstituição dos fragmentos. O território literário urgentemente precisa escavar as antigas construções que enterrou.

Os perfis das autoras nas redes sociais também figuram como um novo tipo de ferramenta que aproxima o diálogo entre escritoras e suas leitoras. Muitos leitores costumam compartilhar fotos nas redes sociais do que estão lendo, às vezes com uma breve resenha, elogio ou até mesmo desacompanhadas, fotos da capa ou de algum trecho da obra. A proximidade se estabelece quando as escritoras possuem perfis ativos nessas redes. Com a oportunidade de dialogar diretamente com a autora, essa figura que pode parecer tão distante e inacessível, este acesso encurta a distância entre escritora/leitora, fazendo surgir mudanças para as duas entidades.

Dentro do campo literário, podem-se observar mudanças do início dos anos 2000 até agora. A crítica literária feminista teve e tem um grande papel em pôr em voga o questionamento: “onde estão as escritoras?” diante da falta delas na historiografia oficial. As premiações literárias são também um caminho de constatar que, aos poucos, as escritoras vêm conseguindo obter um maior espaço no meio. De 1958 a 2001, somente cinco mulheres haviam conquistado o prêmio Jabuti na categoria romance. Entre os anos de 2002 e 2019, porém, o número chegou a sete mulheres.

As premiações, embora representem uma elite cultural que difere das preferências populares e evidenciem autorias de um único eixo geográfico, de certo modo acompanham a conjuntura. A primeira edição do Prêmio Nobel de Literatura aconteceu em 1901 e, em cem anos, somente nove mulheres foram laureadas. De 2002 a 2020, a contagem foi acrescida de sete autoras. No Brasil, o prêmio Jabuti, na categoria romance, apresenta números semelhantes: até o ano de 2001, apenas dez mulheres haviam sido premiadas, e de 2002 a 2019, sete mulheres (STEFANI; SOUZA, 2020, p. 315).

O que está em jogo não é a pretensão de valorizar mais a autoria e a ética do escrito do que o próprio objeto literário. A literatura continua a sustentar-se por si mesma, como sempre o foi, agora mantendo os atravessamentos explícitos. O questionamento é coletivo na medida em que questionar a falta de autoras mulheres, sejam negras, indígenas, brancas, lésbicas, entre outras, invisibiliza grupos sociais inteiros, o que torna a seara literária um campo excludente que silencia muitas perspectivas sociais (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 149). A literatura de autoria feminina não é superior, do mesmo modo, não é inferior. O seu total apagamento na historiografia, no entanto, é, sim, deveras baixo.

SEÇÃO II - A ESCRITA NO FEMININO DE ALINE BEI

*A escolha do nome: eis
o segredo.*

Orides Fontela
"O nome"
(*Transposição*, 1966-1967)

*O canto é anterior
ao pássaro*

*a casa é anterior
ao barro*

*o nome é anterior
à vida.*

Orides Fontela
"João"
(*Teia*, 1996)

2.1 O início de um projeto literário

A escolha das epígrafes deste trabalho baseou-se no interligamento entre a poética de Orides Fontela, escritora paulista do século XX, e a autora do nosso objeto, Aline Bei, escritora paulista do século XXI; a primeira foi uma grande poeta brasileira que não alcançou o reconhecimento devido em vida, enquanto a segunda, ainda jovem, é uma das escritoras lidas do país. Existe, no entanto, algo que une ambas: a escrita poética, filosófica, latente, pulsante e autêntica.

Aline Vianna Bei é uma escritora jovem, nascida na São Paulo dos anos 1980. Formada em Letras e em Teatro, imprime marcas de influências literárias e marcadores teatrais na construção do seu texto híbrido que navega entre a prosa e a poesia. Em seu primeiro livro, nosso objeto de estudo, *O peso do pássaro morto* (2017), apresenta-se um romance com um quê de versificação, embora a autora rejeite o título de poeta (ALFELD, 2021) e compreenda as quebras e os vazios textuais enquanto respiros dentro da estrutura romanesca.

Vencedor do Prêmio São Paulo de Literatura na categoria "Melhor Romance de Autor Estreante com Menos de 40 anos", o Prêmio Toca, o romance foi também finalista do Prêmio Rio de Literatura. *O Pássaro*, como costuma ser chamado, gira em torno das dores sofridas pela protagonista sem nome explicitado. Acima, nos trechos destacados de Fontela (2015), traçamos um paralelo com a obra de Bei: desde o título, a metáfora do voo interrompido do pássaro faz-se presente na

narrativa. Aos 17 anos, durante o aprofundamento de uma busca por liberdade, a jovem protagonista sofre um estupro, que transforma inteiramente o seu futuro dali por diante. Assim, aquele momento de voo, fluidez e espontaneidade é substituído pela queda, pelo fardo e pelo peso. O externo contrai-se, fecha ao redor de si. À medida que a barriga com o fruto da violência cresce, aumenta o sofrimento da personagem na gestação de uma dor que nunca se aplacará. De voo e infinito pela sua criatividade, pelo seu desejo de liberdade, ela passa ao “que é peso”, à dor da violência, da angústia, do silêncio e do medo.

No primeiro trecho de Fontela, destacamos a importância da nomeação, outro ponto crucial dentro do romance. A protagonista não tem seu nome revelado, em nenhum momento algum personagem a chama pelo nome. Este vazio é logo preenchido quando os leitores - ou, sendo mais justa na generalização, as leitoras - percebem a sagacidade da autora: sem uma particularização, a personagem parece ainda mais representativa. Sua dor é a dor de milhares de mulheres e, infelizmente, a maioria das leitoras provavelmente verá a si ou alguém próxima naquela mesma situação.

Em seu segundo romance, *Pequena coreografia do adeus* (2021), Bei aprimora a linguagem, desenvolvendo ainda mais o uso de recursos como aumento ou diminuição da fonte, itálicos, negritos, sinais gráficos. Mantém-se os espaços e respiros além do ponto de vista de uma narradora protagonista. Em contrapartida, a história da personagem, apesar de envolver grandes dores, traz traços de esperança e enfrentamentos demarcados, e não por coincidência ela possui nome e sobrenomes explicitados: Júlia Manjuba Terra. O segredo de que fala Fontela também aparece aqui: três elementos da natureza são evocados a partir dos nomes. Júlia remete ao planeta Júpiter (ar), Manjuba a um peixe de rio (água) e a autoexplicação da terra. O simbolismo dos três aparece ao longo do desenvolvimento da personagem, assim como o fogo, bastante visível no comportamento de Júlia perante os outros.

Em *O peso do pássaro morto* (2017), a busca por um nome, ou seja, por uma definição própria, é interrompida. O pássaro deixa a sua casa, isto é, o céu, o infinito, a leveza, o sopro, para fazer morada no chão, rígido, áspero, inerte. Em *Pequena coreografia do adeus* (2021), a busca por si acontece e envolve todos os ambientes, todas as dicotomias: ar e terra, água e fogo, afinal, trata-se de uma dança, de uma movimentação que perpassa altos e baixos, ataques e contrações.

Antes do primeiro romance, a escritora mantinha um blog pessoal, intitulado “Aline-se”, onde publicava textos híbridos próximos aos contos, e era editora-chefe do site cultural “Oitava Arte”. Atualmente, nenhum dos canais está disponível para acesso. Foi também colunista do site cultural Livre Opinião - Ideias em debate.

Do ano de 2017 datam alguns contos publicados em revistas *online*, a saber: “Meia noite”, “Descrição do quarto da mulher que morreu”, “A filha sumiu” e “A briga”, na revista Ruído Manifesto (BEI, 2017c) e “Escrita Noturna”, na revista Recorte Lírico (*id.*, 2017b) afora dezenas de textos no portal em que Bei assinava uma coluna, o “Livre Opinião”¹² (*id.*, 2014-2018). No ano seguinte publicou o conto “Berço” na revista Trip (*id.*, 2019a)

Já as publicações curtas mais recentes foram os contos “Ego” (*id.*, 2018) e “Rua sem saída” (*id.*, 2020b), saídos pela Kindle Direct Publishing¹³, respectivamente nas coleções Identidade e Formas Breves; “Dente torto” (*id.*, 2019b), integrante da coletânea *Contos brutos*: 33 textos sobre o autoritarismo; “Itamambuca” (*id.*, 2020d), na edição literária de verão da revista Época; “Ruth Sem Medo” (*id.*, 2020a), integrante da coletânea *Pandemônio*: nove narrativas entre São Paulo - Berlim ; *Mãe ou o nascimento da artista* (*id.*, 2020c), publicado na Revista Palavra, e “Antônio” (*id.*, 2022a), na Revista E.

Em todos os contos há uma prevalência de personagens femininas protagonistas, existem conflitos existenciais, angústias, violências e silêncios. A forma híbrida também se faz presente: as narrativas são entrecortadas, há o uso de rubricas, recursos gráficos e espaços vazios, estes geralmente menores do que os presentes em sua prosa longa.

Em “Rua sem Saída”, podemos perceber alguns signos próprios da poética de Bei. No trecho abaixo, a narradora, que assumimos no feminino mais por uma questão política do que investigação, esmiúça uma reflexão sobre os limites da linguagem e do próprio corpo. O nome, sendo uma representação de nossa individualidade, acaba por influenciar a nós e o nosso entorno. Mais concreta do que esta limitação, assumindo aqui a palavra “nome” como qualquer substantivo (isto é, a representação abstrata, fechada em si, de algum ser, coisa, lugar, fenômeno etc) é a delimitação circunscrita pelo corpo, outro elemento fundamental nos textos da autora. Só é possível, até que se prove o contrário, viver por meio do corpo que se

¹² Cerca de 184 textos, publicados entre 2014 e 2018.

¹³ A ferramenta de autopublicação da Amazon.

tem. Ele, em suas características, não corresponde a algo maleável, que pode ser totalmente modificado. Ele se assemelha a uma prisão na medida em que tolhe as alternativas de ser. A Liberdade revela, assim, esse espaço puro de possibilidades infinitas, algo impossível para os seres humanos. Ao afirmar que “nada em totalidade é possível”, a voz narrativa indica a percepção de que não há meio de chegar até as coisas em si, o corpo, assim como a linguagem, a nomeação, nunca pode apreender tudo o que uma coisa ou indivíduo é. A reflexão acaba na percepção de que, de fato, não teríamos como suportar o peso de conhecer verdadeiramente as coisas, pois seus meros lampejos derretem-nos, afetam-nos e nos afligem. Conhecer as coisas tal qual elas são levaria à desintegração total do ser.

enquanto isso o Diablo crescia
 mais feio que os outros irmãos que já eram feios
 foi assim
 que ele ganhou o nome que lhe acompanhou por
 toda a vida.
 é a nossa primeira prisão, o nome, quer dizer
 pensando bem é a segunda, primeiro vem o
 corpo
 logo de cara dois avisos que o mundo nos dá
 sobre a Liberdade, perceba, ela não é possível,
 nada em totalidade é possível
 o que alcançamos são fagulhas das coisas que nomeamos
 e mesmo os lampejos
 já nos derretem
 (BEI, 2020, p. 4)

[...] seu
 pertence mais valioso, no entanto, ela guardava
 debaixo do travesseiro
 era um mini Aurélio
 cheio
 de palavras que a Lucrecia nunca viu.
 (*ibid.*, p. 8)

Outro signo/metáfora presente no conto em questão, que retoma e confirma sua centralidade não só no primeiro romance, mas na lírica da autora, é o pássaro. O cachorro Diablo tem uma admiração imensa pelas aves. Segundo a voz narrativa, para ele “os pássaros eram uma espécie de Jesus” (*ibid.*, p. 15). Um animal que vivia preso num espaço pequeno certamente ansiava pela liberdade, significante da metáfora em questão. A divinização dos pássaros revela que a liberdade é o ponto máximo. Tais questionamentos existenciais e existencialistas aparecem com frequência nas narrativas da escritora.

[...] a beleza da Sandra
 entorpecia meu espírito que finalmente, tiro os óculos
 pra entender isto, finalmente se descobre um
 rato, confirmo no reflexo da poça sou um rato

a rua
 está cheia, pessoas caminham como se nunca
 tivessem perdido
 a hora, um brinco
 onde estão? os defeitos dos outros
 o mal hálito, as desproporções.
 que solidão
 ser um rato sozinha
 será que
 alguém precisa de um camundongo para um filme?
 um roedor
 que se pareça muito com uma mulher?
 (BEI, 2018, p. 4)

No excerto acima, parte do conto, identificamos a intertextualidade com dois poetas: Álvaro de Campos e Ana Cristina Cesar. Ao perguntar-se onde estariam os defeitos dos outros, a narradora retoma o questionamento do poeta português em seu “Poema em linha reta” (PESSOA, 2013):

Nunca conheci quem tivesse levado porrada.
 Todos os meus conhecidos têm sido campeões em tudo.
 E eu, tantas vezes reles, tantas vezes porco, tantas vezes vil,
 Eu tantas vezes irresponsavelmente parasita,
 Indesculpavelmente sujo
 [...]
 Arre, estou farto de semideuses!
 Onde é que há gente no mundo?
 (*ibid.*, p. 136)

Em vez do porco contido no poema, o conto traz outra figura animal: o rato. Seria um indício de que, sendo homem, o poeta poderia ter uma imagem relacionada a um animal grande, explícito, barulhento, sujo, enquanto caberia à narradora mulher a descrição de um bicho pequeno, que age na surdina para exercer o papel que lhe cabe na sujeira?

Dentro do jogo de não se enxergar como é, sabiamente colocado pela voz poética no soneto da poeta carioca Ana Cristina Cesar como uma adoração ao fingimento, essa voz acaba por se perder, tem a sua identidade fragmentada, deturpada pelo movimento de fingir que finge. A narradora do conto de Bei, uma atriz, portanto, familiarizada com o ato de ser, por um instante que seja, outra além de si, sente que perdeu parte de sua identidade. Fingir ser animalesca, pequena e desprezível a afastou de sua humanidade.

Pergunto aqui se sou louca
 Quem quem saberá dizer
 Pergunto mais, se sou sã
 E ainda mais, se sou eu

 Que uso o viés para mar
 E finjo fingir que finjo
 Adorar o fingimento

Fingindo que sou fingida

Pergunto aqui meus senhores
Quem é a loura donzela
Que se chama Ana Cristina

E que se diz ser alguém
É um fenômeno mor
Ou é um lapso sutil?
(CESAR, 2013, p. 151).

A morte é outro símbolo assíduo na prosa de Aline Bei. A morte e o processo de luto que ela reserva aos vivos revelam mais uma falta, um sentimento de angústia atrelado à solidão. Os dois primeiros trechos inseridos abaixo que demarcam essa posição foram retirados do conto “Ruth sem Medo” (BEI, 2020a), o último, faz parte do segundo romance, *A pequena coreografia do adeus* (2021):

em casa ela também não tinha companhia, seu marido há muito que estava morto, seu cachorro também. como é que eu sigo vivendo desse maldito jeito castrador, entediado?
(BEI, 2020a, p. 17).

em suas noites idílicas, brotava em Ruth uma ou outra epifania.
ela adorava ter esses
pensamentos luminosos habitando a sua mente, outro dia mesmo
floresceu um
belíssimo
de que a morte era cega
porque
se a morte enxergasse
ela ficaria com pena
de levar as pessoas embora de suas vidas pra sempre.
(*ibid.*, p. 18)

o engasgo do meu pai
acendeu em mim o fato de que
um belo dia
as pessoas morrem, ninguém precisa estar doente ou
velho pra que isso aconteça, a Morte se instala muitas
vezes sem aviso, pois
eu acho que seria mais educado
se a Senhora pudesse
Avisar.
(*id.*, 2021, p. 91)

Outras produções de Bei envolvem o audiovisual, na participação no curta-metragem “Dois meninos na sala” (DOIS..., 2021); e o som, na leitura de alguns contos autorais, leitura essa feita por ela mesma e publicada na plataforma de compartilhamento de áudios Soundcloud (BEI, 2015-2016).

A escritora ainda prefaciou a edição de *Um teto todo seu* (2022), de Virginia Woolf, publicada pela editora Antofágica. Intitulado “dúvidas ainda quentes para o século XXI” (BEI, 2022b), o texto provoca indagações sem trazer respostas, mas

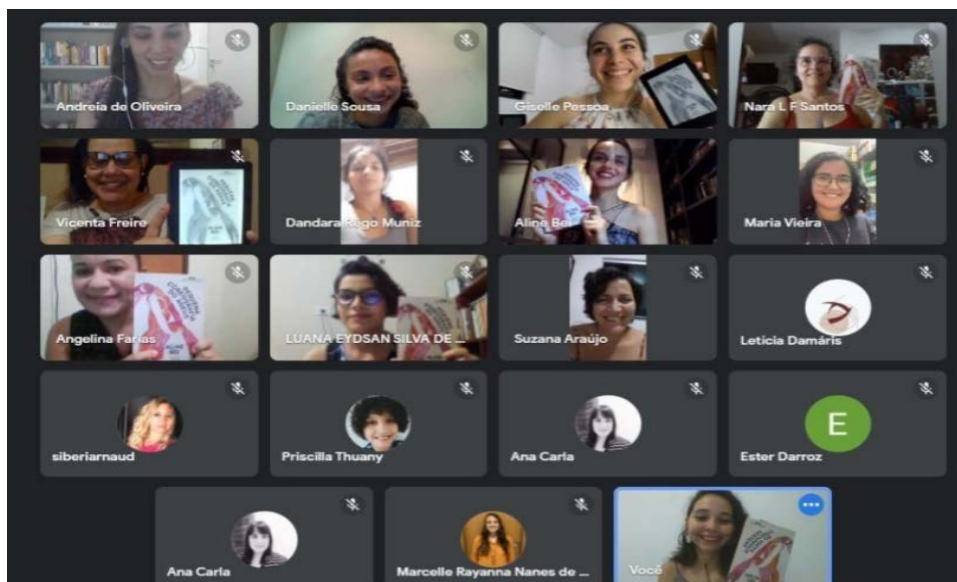
insere a importância de, mesmo que ainda tenham que lutar para isto, as mulheres devem ler e fazer literatura:

o que podemos fazer
com a nossa autoestima
quando nos perguntam quem é a escritora, você?
quais foram os professores que realmente te
impulsionaram em direção aos seus sonhos?
você sente vergonha de deixar o seu material
de trabalho espalhado pela casa? recolhe tudo
rapidamente quando alguém toca a campainha?
com quem os seus filhos passam a maior parte do
tempo?
quando o seu bebê está chorando, quem levanta
para cuidar dele?
quem busca o seu filho na escola?
você escreve olhando o relógio?
você sente culpa se vive o ócio?
(*ibid.*, p. 11)

No dia 29 de setembro de 2021, Aline Bei esteve presente no encontro virtual do Leia Mulheres João Pessoa dedicado ao debate sobre o seu segundo romance. Fizeram parte do encontro, além da autora e da mediadora, dezoito participantes, a maioria delas assíduas no clube e residentes na cidade e regiões metropolitanas. Durante todo o período em que o projeto está atuando online, desde julho de 2020, não houve uma reunião com um maior número de integrantes, fato que demonstra o grande interesse nas produções da escritora. O livro foi escolhido através de uma votação no Instagram, principal método do clube para decidir as leituras mensais. Na votação a qual nos referimos, a temática, indicada pela coordenação nacional do Leia Mulheres, era a de livros escritos por autoras sudestinas.

Durante o encontro, grande parte das participantes teceu elogios à obra de Bei, incluindo o seu primeiro romance, além de ter havido algumas perguntas a respeito do processo criativo da autora, da construção da personagem e das distinções entre o primeiro e segundo romance.

Figura 4: Fotografia do encontro do Leia Mulheres João Pessoa com a discussão de *Pequena coreografia do adeus* (2021) na presença de Aline Bei



Fonte: (SOUZA, 2021).

Em entrevista ao jornal “O Povo”, Bei fala sobre a relação entre a sua escrita e o teatro “O teatro me atravessa nesse sentido e também na plasticidade da folha [...] Meu jeito de ocupar o espaço na página é sempre um jeito de quem olha de cima a história” (ARAÚJO, 2021). Essa intercessão aparece também na adaptação cênica de *O peso do pássaro morto*, com estreia em agosto de 2020, dirigida por Nelson Baskerville e protagonizada por Helena Cerello. No mesmo enlace do hibridismo que marca a poética da autora, a adaptação não foi considerada pelos realizadores enquanto uma peça de teatro, mas sim um espetáculo cênico. Devido ao isolamento social referente à pandemia de covid-19, o meio virtual foi, naquele momento, a única maneira possível de viabilizar o projeto, de acordo com a atriz Helena Cerello. Bastante fiel ao texto literário, o experimento consiste num monólogo da personagem protagonista do romance, da infância à velhice, construído a partir de uma mescla entre cenas ao vivo e previamente gravadas. O tradicional espaço físico teatral foi substituído pelo Zoom, uma plataforma de videoconferências remotas. Somente em maio deste ano, a peça migrou para o formato presencial. Na adaptação, constata-se a força cênica do romance, e dos seus imensos e significativos vazios.

Contudo, o texto transformado em peça parece sentir falta de algo. Suspeitamos da hipótese de que a poética de Aline Bei nasceu para habitar as páginas porque depende imensamente da estética do vazio vista, isto é, tornada sólida a partir do preenchimento da folha.

2.2 A escrita no feminino de Aline Bei

Por mais que tente integrar-se ao outro, todo ser humano sempre estará, de alguma maneira, sozinho em suas sensações, pois não há meio de fazer com que os outros sintam o que nós sentimos. Nesse sentido, a linguagem atua como um binóculo, que permite uma visão aproximada sem, contudo, nunca chegar ao outro. O filósofo austro-britânico Ludwig Wittgenstein afirma que aprendemos o conceito de dor com a linguagem (WITTGENSTEIN, 1999, p. 121). Uma vez que esse conceito não é a própria dor, mas uma referência abstrata da sensação real de dor, ao ouvirmos o que dói no outro, é difícil nos identificarmos com essa dor, pois não a sentimos. A nossa própria dor é sempre o parâmetro que adotamos para que haja (ou não) essa identificação. A partir dele, podemos sim imaginar a sensação do outro, mas não alcançar uma verdadeira compreensão. A vivência de uma sensação própria é, portanto, o mais próximo que podemos chegar das sensações do outro.

Sendo linguagem, a literatura tem a capacidade de estreitar o caminho que leva até a sensação do outro, seja ela ficcional ou não. Parece-nos, então, que a experiência, dentro desse contexto, pode auxiliar um pouco mais nessa rota. Corroboramos a posição adotada pelas feministas materialistas de que é necessário romper com tanto com a concepção moderna da linguagem como representação quanto com a concepção pós-moderna da linguagem como constituição da realidade (COSTA, 2010, p. 222). Para elas, a linguagem pode revelar a realidade, em concordância às investigações wittgensteinianas.

Na linguagem literária, a realidade das mulheres pode se revelar através de escritos sobre elas, de autoria feminina ou masculina. Optamos por realizar, neste trabalho, um estudo específico da autoria feminina, portanto, deixamos aos interessados desenvolver o outro lado da moeda.

De fato, a acepção da categoria “mulher” gerou, nas ciências e nas artes, revoluções. Antes colocada no lugar do “Outro” (Beauvoir, 2009), ao propor a conquista de sua humanidade e integridade, as feministas do sul global trouxeram, a partir do chamado proto-feminismo e da primeira onda, direitos e mudanças importantes no imaginário social. No entanto, essa categoria não tinha (como não teve) sustentação porque nela não cabiam todas as mulheres, não havia espaço para as pluralidades, atravessamentos e contextos além da mulher branca burguesa

e europeia/estadunidense, como discute a antropóloga Adriana Piscitelli (PISCITELLI, 2002). A categoria “mulher”, assim, equivale ao conceito universalista de “homem”, no qual ele se apresenta enquanto modelo de toda a humanidade.

Todavia, o esvaziamento da categoria (agora) “mulheres” prova-se igualmente danoso, pois as noções de experiência e corpo, tão caras ao feminismo (Costa, 2010), em vez de encontrarem um espaço para habitar, tornadas tudo e nada ao mesmo tempo, dispersam-se ao vento. Ora, uma articulação política das mulheres não tem como se dar no vácuo, na falta, num referente ausente. Se o *modus operandi* patriarcal nos destinou ao silêncio, nada mais justo do que ocupá-lo com corpos, vivências e situações. Partindo da relação intrínseca entre linguagem e experiência, compreendemos que para que as mulheres possam falar de si e articularem-se por meio da literatura, é necessário que exista a categoria “mulheres”.

Nina Simone canta em “Ain’t got no/I got life”¹⁴ (AIN’T, 1968), o que, diante de tanta falta, sempre preencherá a vida de uma mulher: ter a si mesma. Dar-se conta de que o seu corpo é seu meio de existir no mundo, que é por meio dele que experienciamos tanto as boas como as más sensações. É pondo de lado os preceitos misóginos, racistas, preconceituosos impostos pelas instituições, pela feminilidade, enfim, pelo outro, que a mulher pode perceber e aceitar a si mesma, finalmente conquistando a liberdade.

[...]

O que eu tenho
Ninguém pode tirar de mim

Eu tenho meu cabelo, tenho minha cabeça
Tenho meu cérebro, tenho minhas orelhas
Tenho meus olhos, tenho meu nariz
Tenho minha boca
Eu tenho a mim mesma

Eu tenho meus braços, tenho minhas mãos
Tenho meus dedos, tenho minhas pernas
Tenho meus pés, meus dedos dos pés
Tenho meu fígado
Tenho meu sangue

Eu tenho vida
Eu tenho vidas

Eu tenho dores de cabeça e dores de dente
E períodos difíceis também, como você

¹⁴ Simone apropria-se da canção ao combinar as duas músicas, compostas por James Rado, Gerome Ragni e Galt MacDermot, originalmente partes do musical *Hair*, tornando-a sua, de modo que parece sempre ter sido assim.

Eu tenho meu cabelo, tenho minha cabeça
 Tenho meu cérebro, tenho minhas orelhas
 Tenho meus olhos, tenho meu nariz
 Tenho minha boca
 Tenho meu sorriso

Eu tenho minha língua, tenho meu queixo
 Tenho meu pescoço, tenho meus peitos
 Tenho meu coração, tenho minha alma
 Tenho minhas costas
 Tenho meu sexo

Eu tenho meus braços, tenho minhas mãos
 Tenho meus dedos, tenho minhas pernas
 Tenho meus pés, tenho meus dedos dos pés
 Tenho meu fígado
 Tenho meu sangue

Eu tenho vida
 Eu tenho minha liberdade
 Eu tenho vida
 (*ibid.*) (tradução nossa)

Para Figueiredo (2020), o corpo, mais do que nunca, está no centro das preocupações das mulheres (FIGUEIREDO, 2020, p. 239). Essa conclusão é confirmada e expandida na medida em que pensamos na relação dialógica e não excludente desenvolvida pelo filósofo neerlandês Benedictus Spinoza, entre corpo e mente. Em sua perspectiva, a mente e o corpo não são coisas distintas ou opostas, mas uma só coisa, percebida ora por meio do pensamento, ora por meio da extensão (SPINOZA, 2020, p. 100). Essa noção é retomada alguns séculos adiante pelo neurocientista português António Damásio¹⁵ em sua afirmação de que a mente humana necessita relacionar-se com todo o organismo, isto é, com a integração entre cérebro e corpo, também aderindo à interação com o meio ambiente físico e social (DAMÁSIO, 2012, p. 221). Ele propõe que “o sistema de raciocínio evoluiu como uma extensão do sistema emocional automático, com a emoção desempenhando vários papéis no processo de raciocínio” (*ibid.*, p. 13).

Adotando a ótica da razão e da emoção não em um embate, mas numa constante correspondência, vamos de encontro à lógica da superioridade do pensamento em detrimento da emoção, da mente acima do corpo. Se os dois estão em simbiose, sendo, portanto, indissociáveis, a aceção cara à ordem patriarcal de que os homens são regidos pela razão enquanto as mulheres são regidas pela emoção, sendo a primeira um aperfeiçoamento da segunda, está completamente

¹⁵ Numa hipótese pessoal, sem pretensões definitivas, creio que as mulheres parecem ter vivido a relação dialógica entre a razão e a emoção bem antes da compreensão teórica de Spinoza e Damásio.

equivocada. Além disso, citando o referido autor, o meio ambiente físico e o social também necessariamente interagem nessa construção.

Inscribendo seus afetos ativos e passivos, nos termos spinozanos, na escrita literária, isto é, escrevendo na consideração do seu corpo e mente, afetados por alegrias e tristezas¹⁶, as mulheres afirmam a união entre razão e emoção. A literatura, pois, depende, como o corpo e a mente, das duas partes ditas opostas, que na verdade se complementam, sendo quase impossível de distinguir onde começa uma e termina a outra: a palavra e o silêncio, o explícito e o implícito, o dito e o não dito, num eterno vínculo.

Na obra de Aline, os vazios textuais estão imbricados à mulher. A prática do silenciamento feminino é vista no primeiro romance a partir das circunstâncias dolorosas da protagonista, sendo o maior dos silêncios, o “grito [que] morreu no estômago” (BEI, 2017a, p. 58), a violência sexual. Aqui, tem-se a culminação de uma postura ainda mais introspectiva e passiva da personagem. Os espaços vazios na construção da página realçam, representam e são a própria conduta. O vazio foi e ainda é o espaço comumente destinado à mulher nas mais diversas áreas da sociedade, e a escrita de Bei evidencia na superfície textual essa falta, afirmando-se, nas palavras da professora doutora em literatura Luisa Destri, “em meio a uma geração de escritoras dedicadas a fazer da literatura um instrumento a serviço das mulheres” (DESTRI, 2021).

Se no primeiro romance, a revelação de tantos silêncios impostos sistematicamente às mulheres é um ponto-chave da obra, no segundo, a escrita parece ser o destaque. Dentro de uma temática cara à vivência de mulheres e crianças, o abandono masculino e paterno, não se escrevem apenas silêncios. Júlia Terra, a protagonista, com o auxílio de um diário, passa a inscrever-se na sua história. O diário, por muito tempo, foi um dos poucos modos possíveis de uma mulher desenvolver a própria escrita. A historiadora e pesquisadora francesa Michelle Perrot (2005), crucial para a formação da área acadêmica de “História das mulheres”, afirma:

O diário ocupa um momento limitado, mas intenso, na vida de uma mulher, interrompido pelo casamento e pela perda do espaço íntimo. Está ligado ao quarto das meninas. Por um breve tempo permite a expressão pessoal. Esses diversos tipos de escritos são infinitamente preciosos porque

¹⁶ Para Spinoza, a alegria tem relação direta com a adesão do ser humano à sua própria potência de agir, enquanto a tristeza, inversamente, liga-se à falta de adesão a essa potência (SPINOZA, 2020, p. 134; 141).

autorizam a afirmação de um “eu”. E graças a eles que se ouve o “eu”, a voz das mulheres. Voz em tom menor, mas de mulheres cultas, ou, pelo menos, que têm acesso à escrita. E cujos papéis, além do mais, foram conservados. São condições difíceis de serem cumpridas. Organizar arquivos, conservá-los, guardá-los, tudo isso supõe uma certa [sic] relação consigo mesma, com sua própria vida, com sua memória. Pela força das coisas é um ato pouco feminino. A perda, a destruição, a autodestruição são muito mais frequentes (PERROT, 2007, p. 30).

Ter acesso à escrita é, para a mulher, uma fonte de si mesma. Materializar na página as memórias dos eventos, mas, sobretudo, do que ela sente e pensa a respeito das mais diferentes situações da sua vida é um caminho para a emancipação. Contudo, infelizmente, até mesmo as mulheres mais privilegiadas, segundo Perrot (2007), ao assumirem o papel de esposa, não conseguiam manter seus diários. Não havia mais espaço, físico e temporal, para que elas pudessem escrever; além disso, até mesmo a conservação de escritos antigos oferecia perigo, pois a partir da leitura dos seus arquivos por outros “havia o risco de que atentassem contra a sua honra” (*ibid.*, p. 30).

A escrita aprofunda as reflexões sobre as conjunturas vividas, o íntimo, as dores e os sonhos, tornando-se uma aliada não só para a consciência de si como da chamada consciência feminista.

É com a descoberta de que as desigualdades e as violências sofridas pelas mulheres possuem determinações comuns e que, portanto, a liberdade individual só se dará com a liberdade de todas, que as mulheres não apenas vão forjando a consciência feminista individual, mas, também, a consciência militante, ao se associarem e desenvolverem uma luta comum contra tais determinações, quais sejam: o patriarcado, a sexagem, o racismo, a heterossexualidade obrigatória e a divisão sexual do trabalho. Assim, a consciência militante feminista forja-se na força coletiva de mulheres em movimento, ou seja, inseridas em processos de formação política, organização e lutas, protagonizadas pelos movimentos e organizações feministas (CISNE, 2014, p. 255-256).

Desta maneira, poderíamos compreender *O peso do pássaro morto* (2017) enquanto uma narrativa que enfatiza as perdas das mulheres devido ao sistema patriarcal, representado com maior violência no episódio do estupro. A mulher aqui, todavia, é sufocada pelo abuso e suas duras consequências, e não consegue ir além. Em *Pequena coreografia do adeus* (2021), a protagonista Júlia sofre silenciamentos derivados da situação feminina, mas chega a um lugar além da dor: a busca pela construção de si mesma. Na estética do texto, percebemos essa mudança a partir da diminuição dos espaços vazios e no crescimento das páginas, pouco mais de cem no primeiro romance contra quase trezentas no segundo.

Contabilizar os vazios, no entanto, não deve funcionar como métrica neste caso. A quantidade de silêncios nas duas obras aparece numa justa medida: para a protagonista do primeiro romance, os longos e frequentes vazios fazem parte da grande anulação na qual a personagem estava inserida, enquanto os vazios mais curtos e menos frequentes relacionados à Júlia Terra demonstram que esses momentos de dissipação, apesar de existirem, tornam-se mais espaçados devido a maior quantidade de ações realizadas por ela.

Talvez deparar-se com tantos silêncios possa incomodar algumas leitoras. A literatura é, pois, uma arte da escrita. Os vazios textuais, desse modo, não estariam negando a própria arte literária?

Para Wolfgang Iser, um vazio textual necessariamente é uma possibilidade de o leitor preencher aspectos não explícitos em determinada leitura. Tais vazios geram, por sua vez, outras possibilidades de sentido. O vazio então, longe de ser uma negação do objeto estético na literatura, tem uma função importante em sua construção, uma vez que se configura não como uma simples interrupção do texto ficcional, mas sim como uma estrutura comunicativa “pois o lugar vazio organiza de uma determinada maneira as mudanças de perspectivas empreendidas pelo ponto de vista do leitor” (ISER, 1999, p. 147-148).

Considerando a importância atribuída por Iser aos lugares vazios no texto, vistos não só sob o aspecto de interrupções na conectividade, mas principalmente como estrutura comunicativa, uma vez que são eles que, por assim dizer, incentivam as mudanças de perspectiva implementadas pelo ponto de vista do leitor, motivamo-nos a deter neles nosso olhar. De fato, a concepção de Iser concernente à estrutura apelativa do texto que impulsiona a participação do leitor, no sentido de não apenas preencher os vazios, porém, mais do que isso, combiná-los de variadas formas, usando para tal sua imaginação, é um espaço privilegiado, valha o trocadilho, para uma análise de vertente interdisciplinar. (SANTOS, 2009, p. 198-199)

A professora e pesquisadora Carmen Sevilla Santos, ao tratar das proposições iserianas, ratifica os lugares vazios nos textos literários enquanto estruturas que convidam o leitor a participar do texto, isto é, interagir com o escrito. Santos (2009) acrescenta, ainda no mesmo entendimento, que a participação acontece, sim, no ato de preenchimento dos vazios, entretanto, figura, sobretudo, no uso da imaginação do leitor para combinar essas lacunas textuais de variadas formas.

Cabe salientar que nem todos os preenchimentos são possíveis, porém, na literatura, muitos o são. O leitor só é capaz de efetivar o preenchimento dos lugares

vazios através de suas representações seguindo estas posições textuais presentes na materialidade do texto literário (ISER, *ibid.*, p. 157-158).

Segundo o crítico literário franco-estadunidense George Steiner, a escolha do silêncio pelo poeta é algo historicamente recente “[...] o escritor renunciando a sua representação inteligível de identidade no meio do caminho, é algo novo” (STEINER, 1988, p. 66-67). Essa novidade é o cerne da poética de Aline Bei: o hibridismo da palavra e do silêncio, do texto e do vazio, da narração e da poesia. Não sendo configurados como poemas, estes romances são poesia, utilizando a perspectiva do teórico da literatura e poeta mexicano Octavio Paz (PAZ, 1982, p. 16) porque a narradora apropria-se de recursos poéticos para construir a sua voz, sendo o principal deles a transcendência da linguagem a partir dela mesma (*ibid.*, p. 27). Nas perspectivas das protagonistas, há muito a ser dito que vai além do que se pode realmente dizer, e os silêncios demarcam esses espaços.

De volta a Iser, o teórico desenvolve o argumento de que nos textos modernos há uma maior quantidade de vazios, ou seja, conseqüentemente, pode haver mais leitores com certa dificuldade de realizar a interação com tantos preenchimentos a fazer:

Os textos modernos, no entanto, intercalam tal expectativa [da falta de orientações para o leitor] em seu jogo comunicativo com o intuito de transformá-la. Portanto, não se justifica em última instância a crítica de serem esses textos esotéricos. Pois se a alternativa fosse a expectativa cumprida, então a literatura seria de fato desprovida de função (ISER, 1999, p. 164).

Os textos ficcionais possuem em sua constituição a abertura para significados múltiplos, ainda que não infinitos, e necessariamente para que a efetivação da leitura literária aconteça, é necessário que os leitores interajam de modo a perceber certas lacunas, formular e reformular pontos de vista por meio da combinação, partindo de inferências e pistas contidas na superfície textual. Sem lacunas, isto é, sem possibilidades de preenchimento, esse processo de formulação do objeto estético não pode acontecer.

Nos termos de Santos (*op. cit.*, p. 197-198):

O caráter bidirecional [do texto ficcional] é o que, no nosso entender, garante que a experiência estética se caracterize pela formulação do objeto estético, o sentido, mas também pela consciência que o leitor tem de sua atividade na construção. Esta é uma das bases para considerarmos a leitura de textos ficcionais como uma tarefa essencialmente interdisciplinar e diferencial face a outros tipos de leitura. Sabemos que a leitura de textos pragmáticos também muda nossa forma de agir, pensar e encarar nossa concretude, mas a leitura de textos ficcionais traz esta responsabilidade de

modo mais conspícuo, pela densidade subjetiva que abrange. É neste ponto ainda que convergem de modo mais notável os aspectos sociais, cognitivos e afetivos, considerados de forma separada apenas por efeito de clareza expositiva. A densidade subjetiva em jogo na leitura de textos literários é fomentada por sua estrutura apelativa. *São os vazios que possibilitam a comunicação e produção do leitor, produção não efetivada apenas pelo preenchimento, mas pela articulação dos vazios que aparecem na obra em diferentes lugares e com diferentes funções* (ibid., p. 197-198) (grifos nossos).

O gênero textual híbrido de Aline Bei, uma prosa com ares de poesia, segue o curso natural do que o crítico literário brasileiro Alcir Pécora chama de “formas mistas”, contrariando a tese de que os gêneros literários devam ser inalteráveis: “a tendência histórica básica dos mais diferentes gêneros é a de desenvolver formas ‘mistas’, com dinamicidade relativa nos distintos períodos, que impedem definitivamente a descrição de qualquer objeto como simples coleção de aplicações genéricas” (PÉCORA, 2001, p. 12). Assim, a obra de Bei é lida a partir da ótica de um romance, pois é estabelecida por meio dos elementos da narrativa, a saber, narradora, personagens, tempo, espaço e enredo, entretanto, essa perspectiva não é suficiente para a leitura. Caso o romance seja apreendido unicamente a partir desta via, os silêncios poderão resumir-se a falhas no desenvolvimento textual, o que vai de encontro ao âmago desta escrita. A leitura desses textos deve ser feita considerando seu caráter misto, observado nas ambiguidades, plurissignificações e, principalmente, no ritmo. Logo, a apropriação de recursos da poesia para construir a voz dentro da estrutura do romance é inerente à escrita de Bei.

Na revista Palavra, desenvolvida pelo Sesc SP, um texto da autora figura na categoria poema (BEI, 2020c). “Mãe ou o nascimento de uma artista” é composto por três partes: a primeira, homônima, a segunda, “Pai ou o nascimento de uma artista” e “Irmão ou o nascimento de uma artista” e pode ser lido enquanto um prólogo do segundo romance, visto que possui muitas semelhanças com a trama, à exceção do personagem irmão da protagonista, que não existe em *Pequena Coreografia do Adeus*. O próprio fato de o texto ser classificado pela equipe editorial enquanto um poema e não um conto, por exemplo, revela a ambiguidade da escrita de Bei com relação à classificação da forma.

De modo geral, a recepção do primeiro romance, *O peso do pássaro morto*, acentuou o hibridismo da linguagem e a temática ligada ao feminino. Nas cinco resenhas analisadas em “A recepção brasileira ao romance ‘O peso do pássaro morto’ (2017), de Aline Bei: uma breve análise” (STEFANI; SOUZA, 2021),

observamos o foco em questões relativas às mulheres, tematizados pelo estupro e pelo aborto, que atravessam culturas e tempos distintos. Vale destacar que é precisamente na literatura contemporânea, este “território contestado”, termo da pesquisadora e crítica literária fluminense Regina Dalcastagnè (2012) que tais questionamentos aparecem com maior frequência e intensidade.

Interessa, sobretudo, compreender como se estabeleceram os mecanismos de consagração social e cultural que serviram à formação e consolidação do edifício social e cultural dominante e que atravessam todas as camadas de produção simbólica e de práxis social, desde o conhecimento à política ou a economia. Neste sentido, não poderá ser indiferente que seja uma mulher a escrever, se e quando utiliza a palavra, o faz para veicular perspectivas distintas daquelas que sustentam o discurso hegemônico (CUNHA, 2012, p. 5).

O crescimento da literatura contemporânea de autoria feminina abarca uma progressão na presença de questões relativas às mulheres, no ponto de vista diferenciado em comparação ao masculino e nas questões relativas às tessituras textuais. Se à mulher eram vedados os espaços hegemônicos que constituíam a cultura, a política, a economia, se à mulher era vedada a participação na produção hegemônica dos símbolos, da práxis social e dos mecanismos da própria língua, não se pode, em momento algum, neutralizar a autoria feminina na literatura, uma vez que ela, por si só, já rompe com todo esse arcabouço no (nada) simples ato de escrever(se) e inscrever-se no discurso da História.

SEÇÃO III - O LUGAR DA DOR EM O PESO DO PÁSSARO MORTO

*O que era voo e eis
que é concreção letal e cor
paralisada, íris silente, nítido,
o que era infinito e eis
que é peso e forma, verbo fixado, lúdico*

Orides Fontela
"Elegia"
(*Helianto*, 1973)

*O pássaro é lúcido
e nos retalha.
Sangramos. Nunca haverá
cicatrização possível
para este rumo.*

Orides Fontela
"Sete poemas do pássaro"
(*Helianto*, 1973)

Neste capítulo, analisaremos a categoria dor vivida pela personagem protagonista, sem nome explicitado, do romance híbrido *O peso do pássaro morto* (2017). Intentamos compreender de que modo essa categoria se relaciona com o feminino contemporâneo e com os vazios textuais impressos nas quebras e nos espaços em branco da narrativa.

O romance de estreia de Aline Bei é uma narrativa dotada de cadência e o ritmo a partir das quebras, de uma escrita versificada, dotada de recursos poéticos como o enjambement, processo conhecido dentre os poetas que consiste em finalizar o sentido de um sintagma apenas no verso seguinte ao seu início. Essa ruptura, associada a outros espaços vazios, guia e realça o escrito, e mais, simboliza o silêncio da protagonista para com ela mesma e com as ações que (não) pratica. Destacamos que o espaço em branco, isto é, a adoção do espaço como elemento constitutivo da linguagem é fundamental na poética de Bei.

A antítese do romance é proposta desde o seu título: *O peso do pássaro morto*. O sutil que pesa por não poder mais sê-lo. O instinto do pássaro é o voo, o corpo do pássaro é adaptado ao céu. A morte do pássaro é não poder mais voar, pois não há ser sem vida a flunar pelos ares. O que morre, pesa, cai e enrijece. O pássaro, antes sopro de vida, pluma dançando no azul, enrijece na terra, tornando-se o oposto do que foi.

A trajetória da protagonista, demarcada no texto linearmente em variadas idades, da infância à velhice, é permeada da metáfora do pássaro, ora elevando o voo, ora caindo ao chão. Aos oito anos, a personagem tem uma melhor amiga chamada Carla, que costuma imitar borboletas para que ela supere o grande medo. Um dia, porém, Carla acaba morrendo em decorrência do ataque de um cachorro, e essa é a primeira experiência da protagonista com a perda. Ela busca ajuda do seu vizinho-benzedeiro, Seu Luís, para trazer a amiga de volta à vida. Ao obter uma resposta negativa, compreende a impassibilidade da morte, passa a sentir-se diferente: “levantei do sofá estranhando meu peso” (BEI, 2017, p. 25) e deixa de ir visitá-lo “mas não era/Tempo,/o problema foi a perda/da parte/de mim que acreditava, vazou no banho um dia/pelo ralo,/escorreu e a água rápida mandou pro cano que levou/ pro rio” (*ibid.*, p. 33). A dor conhecida da menina era a dor de garganta, sempre que sentia, sua mãe a levava à casa de Seu Luís. Ele a benzia e a dor cessava “depois de uns três dias minha garganta Para de/ doer pra sempre até a próxima/dor.” (*ibid.*, p. 8). Então, a crença na cura da dor, antes facilitada pela benção do amigo, agora não parece mais possível. A mãe explica que a parte morta da amiga, o corpo, mora embaixo da terra, e a parte viva, a alma, no céu. Daí em diante, a menina associa a terra à imobilidade, o céu, ao movimento e deus, ao avião:

avião
mesmo no chão
é muito Alto,
ele leva mais longe e mais rápido o maior número de
pessoas para os lugares que elas precisam ir.

- então avião é deus?

meu pai disse que não porque avião são vários de
várias empresas.
pensei que as igrejas também,
acho que meu pai não está querendo
me contar a verdade,
ele pensa que eu não vou entender deus sendo um
tipo de
Máquina
com gente que trabalha dentro usando terno e saia
pra voar no mundo.
eu vou ser assim
quando tiver um
emprego,
vou trabalhar dentro de deus
e nunca mais nenhum idiota do colégio vai mexer
comigo.
se tentarem
estarei nas nuvens,

não vou ouvir.
(*ibid.*, p. 32-33) (grifo da autora).

Em diferentes tradições religiosas, o céu é a morada dos deuses e das almas. O deus judaico-cristão, os orixás africanos, os deuses greco-romanos, possuem uma relação de intimidade e conforto com o céu, enquanto os seres humanos almejam chegar até ele. De acordo com os teóricos franceses Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 227), “o céu é uma manifestação direta da transcendência, do poder, da perenidade, da sacralidade: aquilo que nenhum vivente da terra é capaz de alcançar”. Esta força do céu enquanto um símbolo soberano e divino atravessa doutrinas, mitos e culturas, até chegar à literatura.

Na Grécia antiga, o simbolismo do voo já estava relacionado ao bom, belo e divino. No Fedro (Platão, 2000, p.59), vê-se que a alma faz parte do corpo, sendo deste a parte mais valorosa, pois é mais próxima da natureza divina e de toda a sua sabedoria e bondade. Esta alma carrega um sistema alado, cuja função é transportar um corpo pesado para cima, “para as alturas onde habita a raça dos deuses” (*ibid.*, p. 59). Assim sendo, quanto mais bondosa, sábia, bela e leve for a alma, mais próxima dos deuses ela estará. Ao contrário, quanto mais maldosa, feia e má, mais distante.

No trecho do romance citado (BEI, *op. cit.*), observamos a personagem transpor o entendimento do conceito de deus do abstrato para o concreto. Se a alma, explicitada por sua mãe, está no céu, o caminho para que ela chegue lá é feito com o auxílio de deus, sendo o ponto de partida a terra e o de chegada, o céu. Nesse sentido, deus se aproxima do avião, pois ambos são instrumentos responsáveis por conduzir os seres humanos diretamente ao local de destino num movimento de elevação. No entanto, o avião, apesar de atravessar o céu, não o tem como finalidade última, o céu, para ele, é um meio, não um fim. A personagem resolve esse possível conflito ao planejar ser comissária de bordo, uma vez que o objetivo da profissão é manter-se no céu. Estar perto de deus, no “Alto” (a inicial maiúscula destacando a importância da elevação) é também estar perto de Carla. A expressão “estarei nas nuvens”, usada pela personagem para descrever algo literal, tendo, portanto, um sentido denotativo, carrega também o teor figurado, conotativo, de sentir-se feliz, contrastando com o seu estado atual.

Para estabelecer uma comunicação com a amiga, a menina passa a escrever-lhe cartas cheias de perguntas, carinho e saudade. Ela dobra a carta num

formato de avião, sobe no telhado e lança-a ao céu. Esse movimento de baixo para cima aparece na superfície textual: a descrição da atitude de estar no telhado com o papel em mãos aparece no final da página 41, ao mesmo tempo em que o rumo da carta, o céu, somente aparece na página seguinte, no alto.

O espaço vazio é outro recurso bastante utilizado na narrativa. Vimos que, para Iser (1996; 1999), o vazio textual é fundamental para a interação texto-leitor, pois esse “lugar vazio induz o leitor a agir no texto” (*id.*, 1999, p. 156). De acordo com a escritora e filósofa estadunidense Susan Sontag, o vazio não existe, pois sempre há algo a se observar; “olhar para alguma coisa que está ‘vazia’ ainda é olhar, ainda é ver algo - quando nada, os fantasmas de suas próprias expectativas.” (SONTAG, 2015, p. 5). Perceber o espaço, então, leva imediatamente à tentativa de preenchê-lo de alguma maneira. O vazio mostra algo, seja a falta inerente do que não está lá, mas deveria estar, e nós sabemos exatamente o que, seja a nossa própria incapacidade de compreensão daquela falta. Nos mesmos moldes, o silêncio, um tipo de vazio, revela um dito.

No excerto seguinte, a personagem volta à casa de seu vizinho depois de um período sem vê-lo. O que se segue são grandes silêncios expressados pelos espaços vazios. Inicialmente, o silêncio decorre da falta de resposta. Alinhadas à esquerda, estão as ações da menina: tocar o sino, bater na porta e virar a maçaneta. Um pouco mais à direita está a inação de Seu Luís: não atender ao chamado e não abrir a porta. Esta falta é representada entre parênteses três vezes, na primeira vez, a partir da palavra “nada” explícita e em um espaço curto, na segunda, o “nada”, ou seja, a falta, está implícita e longa, e, por fim, o verbo trancar no particípio passado acrescentado a um ponto final indica que a falta é a conclusão deste caminho. A personagem ainda não sabe, mas a porta do vizinho não abrirá nunca mais.

toquei o sino,

(nada)

bati na porta,

()

virei a maçaneta,

(trancada.)
voltei pra casa chamando mãe,
cadê o seu luís?

ela não tinha me contado nada porque
achou que
era muita morte pra eu saber de uma vez só.
(BEI, *op. cit.*, p. 44-45) (grifo da autora).

Depois da pergunta à mãe, o silêncio sinaliza o vazio deixado pela morte e aprofunda a falta de uma mera resposta para o grande vazio irremediável do luto. Nem mesmo quem costuma tratar as dores, como Seu Luís, sabe tratar a morte, seja a de Carla, a dele, ou a de qualquer um. A expectativa da menina era que o benzedeiro abrisse a porta para que os dois pudessem conversar e finalizar a briga silenciosa - “[...] a/ gente brigou meio entre aspas porque a gente não/brigou de gritar ou lutar. foi uma briga silenciosa/e secreta bem da minha parte, da do seu luís/acho que Não, ele/é um homem de/deus.” (*ibid.*, p.137). Todavia, a expectativa dela é frustrada e preenchida pela falta.

Para Steiner, o silêncio na literatura é a “antítese ecoante” e a “negação definidora” da palavra (STEINER, 1988, p. 68). No romance, a protagonista se constrói tão próxima dos silêncios que se distancia cada vez mais das palavras externadas. Porém, quanto menos ela diz, mais guarda em si o que dizer. Além do jogo da antítese silêncio e palavra, há, então, o paradoxo: quanto menos palavra,

mais palavras; quanto mais silêncios, menos silêncio, assim corroborando a noção iseriana de que “o lugar vazio imprime dinâmica à estrutura por marcar determinadas lacunas que apenas podem ser fechadas pela estruturação levada a cabo pelo leitor. [E] é neste processo que a estrutura ganha sua função” (ISER, *op. cit.* p. 157-158).

Até este momento do enredo, não há uma ênfase com relação a questões femininas. Algumas situações, no entanto, apresentam uma leve distinção. Destacamos o momento posterior à morte de Carla, quando os pais da personagem a transferem do colégio. Na nova escola, a menina se sente deslocada, percebe uma rejeição em razão da sua aparência “começaram também a me dizer:/ /-você/não é bonita./ /e pra Ana diziam:/ /-você é bonita.” (BEI, *op. cit.*, p. 29). Ela não compreende o motivo de a colega ser considerada bonita e ela não, uma vez que as duas são bem semelhantes, ambas possuem dois olhos, cabelo, dentes... Numa tentativa de agradar os outros, compra um tênis igual ao de Ana. Contudo, essa atitude gera o oposto do esperado: “Riram muito/do meu pé me apontando/dedos, fizeram 1 Roda em volta de mim./eles Giravam gritando é cópia, gritando/ é feia,/pensei que morreria igual a carla, será que aquilo/ era morrer?” (*ibid.*, p. 30). Sofrer essa agressão verbal, o *bullying*, equipara-se ao que a protagonista acredita ser o sofrimento da morte. A comparação entre sua dor psicológica naquele momento e a dor física da amiga no ataque do cachorro dimensiona o tamanho da dor da personagem. É também o primeiro contato dela com a imposição social de um padrão, no caso, estético, para as meninas.

Da infância, o texto passa à adolescência, mais precisamente aos dezessete anos da protagonista. Ela tem uma nova amiga, Paula, e um namorado, Pedro, os três estudam na mesma escola. Ela está drasticamente apaixonada por Pedro e pelo início das descobertas ligadas à sexualidade. Em um show de rock, na ausência do namorado e com os hormônios à flor da pele, acaba por beijar a amiga e um rapaz desconhecido. A notícia chega aos ouvidos de Pedro e de todos no colégio, e o *bullying* novamente faz presença, ainda mais intenso. Os colegas fizeram questão de espalhar fotos adulteradas do rapaz com chifres e o xingaram de ser “corno”. Para a jovem, o insulto “Putá” vinha ora do ex-namorado, ora dos colegas, chegando a exacerbar num assédio anônimo “- vem cá/dar aquele beijinho no meu pau” (*ibid.*, p. 54). O substantivo “prostituta” (“puta”) é comumente utilizado para identificar a falta de pudor de uma mulher, apontá-la e puni-la com violências simbólicas e físicas. Não existe o mesmo insulto ou punição no masculino, pois aos homens é

permitido tais imoralidades - desde que em relações heterossexuais. Da mesma maneira, “coroa” não é um insulto possível, já que a moralidade é definida socialmente por homens, e a traição masculina não é apenas comum, mas incentivada. A sugestão para as mulheres é aceitar a suposta ultrassexualidade biológica dos companheiros, enquanto para os homens nem há sugestão, é inaceitável estar no papel de passividade, sendo a ofensa “corno” altamente humilhante.

quando abri a porta
o Pedro
tinha 1 Faca
que colou no meu
pescoço.
meu grito
morreu no estômago
junto com o chute que ele me deu.
caí sem acreditar naquele Pedro que
arrancou o meu
vestido, o contato
rente
da Faca
queimava
a pele e
ardia enquanto o Pedro
mastigava meus peitos
prontos pra arrancar
o bico.
ele lambeu minhas coxas por dentro a buceta meu
rosto o cu e a língua um pau revirando,
entre a reza e o pulo escolhi
ficar dura
e estranhamente pronta
pra morrer.
(*ibid.*, p. 58)

Dias após o ocorrido, a punição é exacerbada no estupro da personagem cometido pelo ex-namorado. Na descrição da violência, o domínio quantitativo das ações (indicadas pelos verbos) é de Pedro, é ele quem age. Os verbos ligados a ele estão relacionados ao poder da brutalidade numa gradação: colar uma faca no pescoço, dar um chute, arrancar o vestido, mastigar os peitos, lambe as coxas, revirar o pau. Os verbos associados à personagem estão relacionados ao sofrimento: a morte do grito, a queda, a pele queimando e ardendo, ficar dura e pronta para morrer. No chão, onde Pedro a derrubou, ele está por cima dela, fato que torna ainda mais latente a dominação masculina, conceito desenvolvido pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu (2002), ou, nos termos da socióloga paulista Heleieth Saffioti, o sistema de dominação-exploração da categoria mulheres pelos homens (SAFFIOTI, 2015).

Admitindo que a narrativa contemporânea “abarca os modos possíveis do homem e da mulher contemporâneos se situarem no mundo [...] estabelecendo uma identidade a partir do que tentam fazer, ou daquilo que alcançam dizer” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 78), notamos que neste momento, o personagem Pedro através do ato de estuprar a protagonista, exhibe uma extrema misoginia e manutenção das estruturas patriarcais. Segundo Saffioti, o estupro é o caso extremo do uso do poder nas relações homem-mulher; o homem violenta a mulher de forma forçosa, “provando, assim, sua capacidade de submeter a outra parte, ou seja, aquela que, segundo a ideologia dominante, não tem direito de desejar, não tem direito de escolha”. (SAFFIOTI, 1987, p. 18). Por ter sido traído e, conseqüentemente, sofrido *bullying* na escola por conta disso, Pedro supõe que tem o direito de violentar sexualmente a ex-namorada.

Atentamos para o nascimento de um silêncio na personagem no trecho: “meu grito/morreu no estômago/junto com o chute que ele me deu” (BEI, 2017a, p. 58). O grito, ou seja, a própria expressão da dor é impedida pelo chute, em vez dela, há um novo vazio. A violência física cala o pânico e até mesmo um possível pedido de socorro, pois a dor invade o corpo e o abate. Primeiro, morre a sua voz, depois, ela se prepara para a morte física diante das dores de ter seu corpo violado “[...] escolhi/ ficar dura/e estranhamente pronta/pra morrer.” (*ibid.*, p. 58).

A violência do estupro a paralisa por completo. Na tipologia dos corpos das mulheres, feita pela pesquisadora brasileira e teórica da literatura Elódia Xavier (2021), a personagem se enquadra na categoria de corpo imobilizado pelo domínio masculino. Estar pronta para morrer nada mais é do que não ter mais possibilidade de ação.

A imobilidade do pai, sempre parado na porta, representa o conjunto das estruturas dominantes, assim naturalizadas. Não mudam porque são vistas como naturais. A filha, através do adestramento imposto pelo patriarcado, acaba por entrar no jogo: ‘Sim, papai, de agora em diante, eu vou ver todas as novelas, a das seis, a das sete, a das oito, a das dez, tem das onze?’ (p. 3, 4). E, morto o pai, seu corpo está agora imobilizado, passivamente parado na porta. Este corpo, que perdeu até mesmo suas funções básicas, cujos ossos, músculos, tecidos e sangue estão estagnados, é o produto da ordem social que limita o espaço da mulher, acabando por imobilizá-la (XAVIER, 2021, p. 85).

Podemos traçar um paralelo entre esse estado da personagem do romance e o exemplo trazido por Xavier em *Que corpo é esse?: o corpo no imaginário feminino* (2021). “O pai”, conto presente no livro *Os provisórios* (1980), de Helena Parente

Cunha, aborda o histórico de violência sexual de um pai para com sua filha. Longe de ser uma questão individual, o abuso dos homens contra as mulheres é uma questão coletiva e recorrente, consequência da ordem patriarcal. Assim, a passividade completa a que chega a personagem protagonista é menos um comportamento singular ligado à personalidade, por exemplo, do que uma decorrência da estrutura social na qual estamos inseridas.

ele abaixou as calças
abriu minhas pernas
e meteu com pressa
de olho
fechado, a cara toda
cerrada
de gozo e nenhum ódio,
o ódio agora
era meu.
(BEI, *op. cit.*, p. 59-60)

No trecho acima do nosso objeto de estudo, percebemos, outra vez, que as ações realizadas por Pedro prevalecem na descrição, todas associadas à violência contra a personagem.

A morte física ainda demoraria bons anos para acontecer, no entanto, morre na personagem a promessa de um amadurecimento romântico, sexual, emocional, morre o brilho verde da sua esperança de ter uma vida longe da dor. Conforme aponta Figueiredo (2020), “a vida da personagem é destruída porque perde a alegria de viver, tão presente nos dois seguintes iniciais, aos 8 anos e aos 17 anos” (*ibid.*, p. 292).

Vê-se que, na última década, a temática do estupro esteve bastante presente na literatura contemporânea brasileira de autoria feminina. Sendo o estupro uma violência praticada, em suma maioria, por homens contra mulheres, trata-se de uma questão cara ao feminismo. É preciso ter-se sempre em conta que, não sendo o reflexo da realidade, a literatura ainda é atravessada por ela, e, assim, fornece uma abertura para a natureza, a sociedade e o semelhante, conforme alerta o sociólogo brasileiro Antonio Candido (CANDIDO, 2011, p. 182).

No caso da literatura de autoria feminina, é perceptível que estes são tempos nos quais o texto literário figura, mais do que nunca, como um convite à reflexão sobre os padrões sociais imbuídos de misoginia vigentes na atualidade, sem abandonar sua ficcionalidade, ao contrário, primando por ela. O real provoca o ficcional, contudo, o primeiro é modificado no segundo; “ainda que lidando com o

imaginário, as escritoras estão inseridas na sociedade de modo que os temas candentes do momento aparecem, transpostos e reelaborados numa linguagem estética” (FIGUEIREDO, 2020, p. 269).

Atravessada pelo sofrimento da memória e da incapacidade de contar que havia sido estuprada, nove meses depois, nasce o filho, Lucas. Desolada, a personagem narra a frustração ao notar que não consegue sentir amor por ele, indo de encontro à idealização da maternidade tão vigente no código social.

uma Flor brota
no peito e sai
pelo leite da mãe.
é assim
que os bebês crescem
se alimentando dessa flor invisível
algumas pessoas
chamam ela de
amor.

procurei a tal
no meu peito descampado

por nove
meses e depois
no hospital,

*isso é
tristeza pós-parto, seu corpo fez muita força;
mas deus é grande,
essa dor
passa rápido
e agora você precisa ficar forte
pra cuidar do seu
bebê. - a enfermeira disse.*

em casa,

com o menino no
berço

e os anos passando,

procurei em cada canto

(nenhum sinal da Flor)
(BEI, 2017a, p. 64-66) (grifos da autora).

A procura da protagonista pelo famigerado e infinito amor maternal é, no excerto acima, vã. Os espaços demonstram essa inexistência. Gerar e olhar nos olhos de um símbolo da violação do seu corpo impede a construção de um afeto entre mãe e filho, pois a dor toma para si todo o espaço da possibilidade de outro vínculo. O vazio, retomando Sontag (2015, p. 5), preenche as páginas do livro da mesma maneira que preenche a vida da personagem, impossibilitando-a de desenvolver outras contingências. De fato, o vazio aqui se afasta do vácuo, aproximando-se da solidez.

Para a personagem, “expor dói” (BEI, *op. cit.*, p. 78). Expor significaria abrir caminho na solidez do vazio, ou seja, desafiar o estado das coisas. Por que ela não conseguia contar a ninguém sobre a violência sofrida? O que aconteceria depois? Corroboramos a socióloga indiana Sohaila Abdulali na compreensão de que tanto a decisão de contar sobre o estupro quanto a de esconder são difíceis, - “você esquece [...] até que esquecer fica mais difícil do que lembrar” (ABDULALI, 2019, p. 40). No trecho citado, percebemos que a lembrança do estupro costumeiramente ocupa muito espaço. Por mais que se queira o esquecimento, isto é, a possibilidade de ação, as mulheres estupradas estagnam na lembrança diante da dor.

as mulheres
abusadas nas trincheiras e
nos viadutos
não estão nos livros de história.
os ditadores sim
todos em itens
numa longa biografia.
(BEI, *op. cit.*, p. 61).

Até algumas décadas atrás, não existia uma “história das mulheres”, e por isso queremos dizer um estudo historiográfico da participação feminina na sociedade. A história era masculina: os feitos, engenhos, entraves, lutas, as ações perpetuadas pelo imaginário eram quase de forma unânime frutos masculinos. Em *A criação do patriarcado*: história da opressão das mulheres pelos homens, Gerda Lerner reitera que “quando as condições históricas são adequadas, e as mulheres têm tanto o espaço social quanto a experiência social para embasar seu novo entendimento, a consciência feminista se desenvolve.” (LERNER, 2019, p. 294). A historiadora também cita os estágios em que essa mudança ocorre: primeiro, há a consciência da injustiça, depois, o desenvolvimento da noção de irmandade, a definição autônoma pelas mulheres de suas metas e estratégias para mudar a própria condição e, por fim, o desenvolvimento de uma visão alternativa do futuro.

Em outras palavras, conhecer a história das mulheres, suas lutas, conquistas, angústias, entre outros, é a base que alicerça a construção de um mundo justo para a classe feminina, pois não é que não façamos parte da história em termos práticos, mas sim o quanto fomos excluídas dos registros dessa História.

O que as mulheres fizeram e vivenciaram ficou sem registro, tendo sido negligenciado, bem como a interpretação delas, que foi ignorada. [...] [As mulheres] são e sempre foram sujeitos e agentes da história. As mulheres “fizeram história”, mesmo sendo impedidas de conhecer a própria História e de interpretar a história, seja a delas mesmas ou a dos homens. Foram excluídas da iniciativa de criar sistemas de símbolos, filosofias, ciências e leis. (*ibid.*, p. 28-29).

Ao enfatizar que “as mulheres/abusadas nas trincheiras e /nos viadutos/ não estão nos livros de história.” a personagem demonstra constatar a segregação das experiências femininas na cronologia oficial, ainda mais quando essas vivências são relativas à violência masculina contra mulheres.

No entanto, os Anciões não eram menos homens do que nós, nem menos sujeitos ao erro, e nós não deveríamos nos render agora às suas opiniões do que teríamos feito no tempo deles. Nós consideramos no passado as mulheres como nós fazemos hoje, e, novamente, com tão pouca razão. Por isso, tudo o que é dito pelos homens sobre elas deve ser considerado suspeito, porque eles são juízes e partes; e, quando qualquer um ergue contra elas as impressões de mil autores, essa história só deve ser considerada como uma tradição de preconceitos e erros¹⁷ (DE LA BARRE, 2015) (tradução nossa).

Ora, se os homens são sempre “juízes e partes” na história, como aponta Poullain de La Barre, as mulheres deveriam confiar numa autocondenação deles? Ela, ao refletir sobre o estupro cometido pelo ex-namorado, depreende que compartilha com tantas outras mulheres a dor dessa violência. Pode-se inferir, ainda, que ela também não entrará para a posteridade nos registros oficiais, afinal, os homens escrevem o livro da memória com a estimada tinta viril - “os ditadores sim/todos em itens/numa longa biografia” (BEI, *op. cit.*, p. 61).

A falta de registro, novamente, dentro deste contexto, associa-se aos vazios no romance. No excerto seguinte, destacamos o momento em que a personagem é surpreendida pela notícia de que o filho, criança, estaria matando passarinhos, e associa rapidamente esse evento ao estupro sofrido. Ela, assim como o pássaro,

¹⁷ ‘Cependant, les Anciens n’étaient pas moins hommes que nous, ni moins sujets à l’erreur, et l’on ne doit pas plutôt se rendre à présent à leurs opinions qu’on aurait fait de leur temps. On considérait autrefois les femmes comme l’on fait aujourd’hui, et avec aussi peu de raison. Ainsi tout ce qu’en ont dit les hommes doit être suspect, parce qu’ils sont juges et parties, et lorsque quelqu’un rapporte contre elles le sentiment de mille auteurs, cette histoire ne doit être considérée que comme une tradition de préjugés et d’erreurs’ (DE LA BARRE, 2015).

estava em movimento: o céu dela era o show, e o voo onde experimentava a liberdade (de desejar), o beijo triplo. A pedra que a atingiu fora seu namorado, Pedro. O corpo do pássaro é seu próprio corpo, caído no “chão de ardósia” (*ibid.*, p. 60), assim, tendo sido esmagado por uma pedra (Pedro), e grudando-se a outra rocha, o chão e toda a aspereza que o constitui. Pedro é a pedra que sumiu, fugiu, e isso não tem tanta importância como o estado em que ele a deixou: morta de possibilidades de si, vazia.

meu filho

arrumou 1 Estilingue não sei onde.
da janela do quarto
o lucas e os amigos
bolaram um plano de matar
passarinhos,
eles gostam de ver
brutalmente interrompido
algo delicado que estava em
Movimento,

a pedra no céu

a pedra no estilingue

a pedra no corpo

o corpo
no chão e

a pedra,

que já não interessa mais, cumpriu sua função de
ponte.
(*ibid.*, p. 82-83).

O caminho feito pela pedra até chegar ao pássaro é dotado de vazios e, de uma perspectiva estética, demonstra o próprio movimento do estilingue de contração e dilatação. Esses movimentos, impressos na alternância entre as palavras e os espaços, revelam a tensão entre a vida e a morte, a ação e a inação. À esquerda e no início da linha está o “Movimento”, o voo do pássaro. Adiante, o seu contrário: a imobilidade da pedra adentra no espaço onde a possibilidade faz morada, isto é, o céu. Até então, não há choque, só aproximação. A pedra refaz sua rota, agora vem

antes (à esquerda) e tem o auxílio de um instrumento que a reforça, o estilingue. No centro da linha, a colisão: reside aí o conflito entre a leveza e o peso, o ar e a terra.

Cada imagem - ou cada poema composto de imagens - contém muitos significados contrários ou díspares, aos quais abarca ou reconcilia sem suprimi-los [...] toda imagem aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si. Isto é, submete à unidade a pluralidade do real. (PAZ, 1982, p. 119-120).

Adotando o excerto de Octavio Paz acima, compreendemos o momento da morte do pássaro enquanto uma imagem reveladora do tom do romance, a prevalência da violação de um sobre o outro.

fiquei em silêncio
olhando sem forças pra notícia saída da boca
daquela
mulher.
o que eu estava criando,
um monstro?
que enterra
a morte prematura
num evento pra convidados que pensam *isso é coisa*
de
criança?

isso é tudo

menos coisa de criança.
isso
é o lugar onde nasce
a dor.
isso é
tudo o que destrói a possibilidade de um mundo
um pouco menos cruel
com os mais fortes abusando dos
mais fracos e o pai do lucas
dentro dele
e o pai
do lucas
dentro de
mim.

(BEI, *op. cit.*, p. 84-85) (grifos da autora).

É diante do episódio da matança dos pássaros que a protagonista chega à conclusão de que a naturalização da violência, do domínio dos mais fortes contra os mais fracos, é a raiz da dor. Ao contrário do que pensa sua interlocutora, ela não interpreta o ato do filho como uma ação ingênua e banal. Metaforicamente, ela era aquele pássaro atacado, morto e enterrado prematuramente por um monstro.

Reagindo menos à violência do filho do que à violência do pai, ela arranca o fone de ouvido do menino e dá-lhe um tapa no rosto. Na antológica máxima do pensador e ativista afro-estadunidense Malcom X, o comportamento da personagem

se encaixaria enquanto uma reação do oprimido contra a violência do opressor, no entanto, a opressão que ela sofria provinha do ex-namorado e de todo o sistema social que o apoiava, não da criança. A similaridade dos dois, “o pai do lucas/dentro dele”, fisicamente e na conduta, afetava as atitudes dela com relação ao filho, pois a relembra constantemente do estupro “o pai/do lucas/dentro de/mim”. A personagem, pássaro-menina¹⁸, o ex-namorado, pedra-menino, numa unidade que permaneceu com ela, na poda de suas asas metafóricas, na perda da sua promessa de liberdade, e no rosto do filho, dolorosamente parecido com o pai:

[...] *te olhar*
 é
a coisa mais Difícil
porque você lucas
é a cara do Pedro
tem o olho
do Pedro
a boca, o cabelo, o jeito de andar e te ver acordando, te ver
passando por mim na cozinha
é reviver aquele maldito dia em segredo, diariamente,
com o fruto dentro
da minha casa sem saber.
 (ibid., p. 101) (grifos da autora).

Mais uma vez atentamos para os espaços marcantes e significativos da escrita de Aline Bei. O primeiro, entre as expressões “te ver” e “passando” suscita uma pausa, possivelmente para recuperar o fôlego antes de pronunciar algo doloroso, demarcada também pela repetição do verbo ver. Pouco adiante, a quebra da linha “com o fruto dentro” pode indicar um destaque para as duas situações vividas pela protagonista: ter o filho fruto do estupro dentro de si durante a gravidez, sendo a casa dela (o corpo) tomada pelo bebê, inocente do contexto que o abarcava; e a continuidade de conviver com o agora jovem fruto dentro do espaço material da casa. Ele, mesmo crescido, mantém-se na inocência do não saber.

Quão mais ativas serão as impressões em que o poeta sabe comunicar-nos a diferencial da queda viva, isto é, a própria mudança da substância que cai e que, caindo, no instante mesmo de sua queda, se torna mais pesada, mais falível (BACHELARD, 2001, p. 93).

¹⁸ Se fôssemos definir os principais personagens com base em elementos da natureza, a protagonista estaria mais próxima do elemento água, não do ar, pois a predominância do seu comportamento é baseada nas emoções, ela não consegue chegar a voar. Pedro, o ex-namorado, seria a terra, pela resistência e constância da violência que ele representa em sua vida. O filho, Lucas, estaria associado ao fogo porque enquanto estava com a personagem, despertava a lembrança do pai, do estupro, do ódio. Finalmente, Vento, o cachorro, é a representação do ar, da leveza e da tranquilidade. Nessa perspectiva, a descoberta da personagem de que “a cura não existe” estaria ligada à junção dos quatro elementos, a representação do equilíbrio perfeito.

Em *O Ar e os Sonhos*: ensaio sobre a imaginação do movimento (2001), o filósofo e poeta francês Gaston Bachelard destaca o peso existente no pássaro assim que ele inicia a queda. Em *O peso do pássaro morto*, acompanhamos várias quedas da personagem: os lutos, o *bullying*, o estupro, a maternidade. Ao mesmo tempo em que essas cargas são construídas a partir de diferentes eventos, de maneira prática, todos estão interligados e formam um todo. A queda é única.

As dores da protagonista são retratadas a partir dos dois vieses: o espaço preenchido e o espaço vazio. Há de se observar, porém, que os vazios textuais na obra de Aline Bei, além de serem frequentes em aparições, são fundamentais para a compreensão de sua poética, pois eles são o eixo primordial da narrativa. Os espaços vazios ligam-se à dor e a dor liga-se ao feminino. Deixamos claro que o vínculo entre a mulher e a dor não é inato ou exclusivo, mas descende das violentas camadas de sofrimento adquiridas na vivência da situação feminina ao longo da história.

Seja na obra da francesa Michelle Perrot, intitulada sabiamente de “As mulheres ou os silêncios da história”, seja no anônimo de Virginia Woolf que, frequentemente, era mulher (WOOLF, 2014, p. 73), ou no apagamento das mulheres negras e indígenas mesmo dentro do movimento feminista, como aponta Lélia Gonzalez (2020), os estudos feministas e/ou das mulheres estão sempre, e a duras penas, entrelaçados ao vazio e à dor.

se eu contasse

a verdade,

*seu pai foi um
namoradinho meu que eu
traí e que ficou tão puto com seu ego de macho que me
arrombou as pregas com faca no meu pescoço,
o covarde,
me deu um chute
na barriga que ficou a marca e você nasceu,
9
meses
depois. foi a minha primeira vez, pensei seriamente
em*

aborto.

*mas não tive Coragem
pra dizer*

Estupro.

então eu disse:

fiz sexo.

e a minha família falou:

*- se foi mulher pra fazer vai ser mulher pra criar.
(BEI, op. cit., p. 99-100) (grifos da autora).*

A perspectiva feminista do romance aparece explícita no monólogo imaginário anterior. A descrição do estupro agora vem acompanhada de uma postura explícita da personagem com relação aos seus sentimentos, postura essa antes impossibilitada pelo choque da violência física. Ela é quem insulta o “covarde” Pedro: “ficou tão *puto* com seu ego de macho”, retomando o xingamento dedicado a ela “puto”. Como vimos, o substantivo “prostituto” não carrega o teor depreciativo e marginalizado da variante feminina. No entanto, a narradora traz o termo, que neste contexto pode significar tanto “enfurecido” quanto uma sugestão de insulto a um homem que atentou contra à moral ao agredi-la no intuito de preservar o “ego de macho”. A descrição penosa está entre dois espaços vazios, e termina com a vontade da personagem de fazer algo. Há um silêncio entrecortado antes de explicar de que se trata. Ela pensou seriamente e quieta, calada, engolindo a seco aquela vontade. Na linha seguinte, está o “aborto” sozinho, um procedimento de saúde considerado hediondo e quase impronunciável. A possibilidade abrangente de realização do aborto acarreta uma maior autonomia e liberdade para as mulheres, assim, para manter a ordem patriarcal é preciso, segundo aponta Simone de Beauvoir, que a lei ou os costumes busquem proibir (ou dificultar, acrescentamos) as

medidas anticoncepcionais e o aborto, com a intenção de reduzir as mulheres ao papel da maternidade (BEAUVOIR, 2009, p. 93). A força da mão invisível do patriarcado aparece na resposta da família à gravidez indesejada na adolescência “se foi mulher pra fazer vai ser mulher pra criar” como punição da menina pelo ato sexual.

Vale notar a incidência de iniciais maiúsculas nos termos “Coragem” e “Estupro” em contraposição às iniciais minúsculas em “aborto” e “sexo”. O temor diante do termo “Estupro”, sentido pela personagem como o estabelecido na socialização feminina, transparece no texto também a partir da inicial maiúscula, que enfatiza a perversidade do ato sofrido e o medo de revelar a violência. Para enfrentar a tal palavra, isto é, a situação, seria necessária uma grande “Coragem”, porque o enfrentamento traz consigo outros tantos medos: ser desacreditada pelos familiares, amigos e profissionais de saúde e segurança, ser novamente agredida psicologicamente e fisicamente, entre outros. As iniciais minúsculas de “aborto” e “sexo” sugerem uma aproximação dos termos, ainda que em sentidos diferentes. Para a protagonista, o abortamento e a relação sexual, por si próprios, não são problemas, nem grandes nem pequenos. O aborto seria uma alternativa válida caso ela explicasse o que sofreu, porém, isso demandaria um esforço impossível (as letras maiúsculas) durante o seu momento mais doloroso. A expressão “fiz sexo” aparece em substituição ao termo “Estupro”, sendo a elucidação possível de ser dita, ainda que incorreta. Não é necessário grande temor, pois é um ato normal, previsível e consentido, evitando os trâmites ferozes pós-estupro. Ela, o sujeito da expressão, é a personagem central do ato nesse prisma.

ainda assim,
nada
justifica a minha ausência, se decidi ter o filho,
então
eu devia ter vivido a minha decisão plenamente ao
invés de ficar procurando os restos
do Pedro
nos olhos do lucas, restos da noite
que eu não fui comer pizza e que eu devia
tanto
ter ido comer
a Pizza [...]
(BEI, *op. cit.*, p. 123)

É fundamental observar que neste ponto da narrativa há uma breve mudança: em vez do enfoque no ódio ao ex-namorado agressor, “o ódio agora era meu” (*ibid.*, p. 60), a protagonista revela um nível de culpabilização tanto da criação

problemática do menino quanto do próprio estupro. Ora, tendo omitido o estupro sofrido em razão do medo, teria ela conscientemente decidido tê-lo ou só não conseguiu falar a tempo? Seria mesmo possível ser uma mãe melhor para Lucas diante da dor que ela sentia ao vê-lo? Se ela não estivesse em casa na noite em que o ex-namorado a violentou, não havia possibilidade de ele voltar em outro dia para cometer o ato?

Adiante, a narradora reflete novamente sobre o aborto não realizado:

e calma, não deu
 pra ser
 nada
 além de uma secretária mediana, também não fui
 mãe.
 a Bete foi, por
 anos. depois a Vida.
 agora acho que a Joana era mãe. e acho também
 que o lucas não precisa mais de mãe
 nenhuma,
 nem eu do filho que
 não matei.
 pensei por nove meses vou matar
 mas

 não matei.
 (*ibid.*, p. 124).

No trecho acima, os substantivos “nada” e “mãe”, o pronome “nenhuma” e a conjunção “mas” aparecem como única palavra da linha. Inicialmente, é possível perceber que este afastamento evidencia os termos. O destaque do substantivo “nada” demonstra um sentimento de inutilidade da personagem para consigo, afirma a sensação de fracasso perante sua vida. O substantivo “mãe”, por sua vez, vem distanciando tanto à esquerda como à direita, revelando a estranheza com que ela percebe a maternidade. O espaço exerce, neste caso, uma função de pausa forçosa. O pronome “nenhuma” também possui espaços à direita e à esquerda, e expõe uma revelação da protagonista: o filho tornou-se adulto e a relação entre eles, antes necessária para a criação do menino, mesmo que nunca realmente afetiva, próxima e espontânea, não precisa “mais” existir. Segundo ela, o filho encontrou em Bete, a vizinha e babá, esse papel materno de cuidado: “[...] a criança que ele foi tinha vida nos olhos dela/ não nos meus./a bete sempre ria das invenções dele, eu nem/ imaginava que o lucas era/ criativo, não na minha frente” (*ibid.*, p. 89). Após a morte de Bete, Lucas atribuiu um papel materno à “Vida”, onde a letra maiúscula inicial sugere uma espécie de personificação da vida, substantivo abstrato, para a

Vida, substantivo próprio. A vida de Lucas, assim, distingue-se da experiência comum, pois tendo convivido com a mãe, não poderia recorrer ao amor materno e suas orientações, aconchegos e apoio, pois isso não fora construído, não existe entre eles uma relação de afeto e confiança, uma vez que a gravidez havia sido uma dura consequência do estupro sofrido. Mas o adulto em que ele se transformou não precisa desse papel como precisava na infância e adolescência. E ela também não precisa insistir na busca tortuosa pelo filho. O espaço à direita e abaixo da conjunção adversativa “mas” confirmam uma mudança de perspectiva da personagem: durante a gestação, o seu desejo era realizar um aborto, mas não foi o que aconteceu. Lá estava o menino que ela não matara, vivo, crescendo e sem conhecer a história real da sua concepção e, conseqüentemente, o porquê de a sua mãe ter dificuldade de conviver com ele. Após tentar pela última vez contar ao filho sobre seu pai, a personagem assume que verdadeiramente não devia querer contar. E responsabiliza-se por não ter sido uma boa mãe.

Salientamos abaixo a perspectiva da professora Regina Dalcastagnè acerca da literatura brasileira contemporânea e sua peculiaridade de não mais buscar, como outrora, somente as respostas para os enigmas da narrativa. Ao invés disso, os leitores são convocados a adentrar nas profundezas das reflexões geradas a partir do escrito e extrapoladas para o real.

Com isso se quer dizer que o narrador, e também o leitor, da literatura contemporânea não são sujeitos comprometidos apenas com a matéria narrada. De um modo geral, não importa mais saber quem traiu quem dentro da narrativa, mas, sim, desvendar o que nós acreditamos ser uma traição, esclarecendo nossos mecanismos de adesão ao mundo social e afetivo. Ou seja, o leitor, refletido no narrador, torna-se personagem de uma discussão – que, sem dúvida, será tão mais rica quanto mais consciente de si, de seus valores e seus preconceitos, for esse leitor. (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 77)

Uma leitora poderia discordar da narradora e acreditar que ela fora a melhor mãe possível para Lucas diante de todo o sofrimento que estar na presença dele gerava. Outra, com outro repertório e ideologia, poderia concordar com a premissa de que ela não só poderia como deveria ter sido uma mãe melhor, mais presente e atenciosa para o menino, afinal, ele e o ex-namorado eram pessoas diferentes. O intuito da leitura na contemporaneidade tende menos para o veredito e mais para a formulação pessoal de uma concepção sobre determinado conflito, recorrendo, impreterivelmente, às pistas contidas no texto (DALCASTAGNÈ, 2012).

Cabe, neste momento, explicitar o conceito de repertório utilizado por nós. Repertório, de acordo com a perspectiva de Iser (1996; 1999), compreende todas as leituras, experiências e conhecimentos do leitor/leitora, acessados no ato da leitura. Na materialidade do texto ficcional há certas familiaridades que o leitor pode reconhecer, familiaridades essas que, mais do que fazerem referência somente a outros textos, também aludem ao contexto sociocultural, incluindo normas sociais e históricas (ISER, 1996, p. 130). Assim, o repertório “cobre aqueles elementos do texto que ultrapassam a imanência deste” (*ibid.*, p. 130), sendo parte essencial do processo de construção de uma situação entre texto e leitor (*ibid.*, p. 132).

Como sabemos, a leitura é efetivada na interação entre texto e leitor, portanto, a partir do repertório do leitor, este pode combinar e reformular pontos de vista, agir imaginativamente e preencher as lacunas (vazios) contidas na superfície textual.

De volta ao objeto de análise, anos depois, Lucas sai da casa da mãe em São Paulo e vai para Ouro Preto, interior de Minas Gerais, para cursar uma graduação. Ela se mantém enviando o dinheiro suficiente para pagar a hospedagem numa república e a alimentação dele. Em dado momento, após passar alguns meses sem ligar ou atender telefonemas da mãe, ele a convida para ir visitá-lo. É então que a personagem nota o surgimento de outra possibilidade de relação com o filho.

será que brigáramos muito se nos víssemos?
talvez não brigássemos nada
além do nosso silêncio de sempre, eu já estava
acostumada,
mas não com essa coisa
brotando no peito parecida com
saudade só que menos,
era o feto
da saudade,
muito magro ainda, mas
com vida
e sem saber pra onde ir.
(BEI, *op. cit.*, p. 94-95).

O sintagma “nosso silêncio de sempre” descreve a relação entre mãe e filho, estrangeiros no afeto de um para o outro, silenciados pela impossibilidade de diálogo e assombrados pelos fantasmas da violência. Todavia, essa situação é, pela primeira vez, desviada por um triscar da gênese de um sentimento genuíno e propício no peito da mãe, a saudade. A narradora compara, por meio de uma metáfora, este quase sentimento a um feto, isto é, a algo que não está pronto, que carece de tempo para crescer e firmar-se como uma existência independente e forte.

Esse paralelo pode revelar não só sua perspectiva com relação à inédita saudade de Lucas, mas também uma referência ao próprio filho. Como a saudade, ele também fora esse pequeno feto a quem ela olhou e pensou ser “magro demais” (*ibid.*, p. 62). A diferença é que naquela circunstância, tomada pelas consequências do estupro e do medo, não pode existir nada senão a rejeição a alguém que remetia insensatamente à essa dor. A distância física parece ter posto um início de mudança nessa equação, visto que o peito outrora “descampado” agora semeia a flor amorosa. Resta saber se a fertilidade do terreno será capaz de germinar a semente.

A trama textual começa, pois, a sugerir que talvez não haja solo suficiente. Em reflexão, a personagem infere que após o tapa, a relação entre ela e Lucas “que já era/longe em nós ficou ainda mais/inalcancável”. Dirigindo para Ouro Preto, ela sente que a estrada a engole, que possui no corpo um órgão a menos em cada curva, isto é, na medida em que se aproxima do filho, perde mais de si, de sua constituição mais íntima, torna-se mais vazia. Como ela presume a lembrança imanente do tapa em Lucas, também assume a imanência desta cena para si mesma, associando-a à memória do estupro.

[...] às vezes
penso
que nunca
vou esquecer a morte
daqueles pássaros
ou a noite do Pedro em casa
corto um tomate
pra fazer o almoço
e penso que o tomate sou eu
a faca
é o Pedro, já cortei meu dedo assim uma porção de
vezes, com outras frutas também, mas o tomate
por ser vermelho
e ceder já no primeiro
corte,
principalmente.
às vezes
penso que só lembrarei dessas 2 coisas pro resto da
vida, a minha mão na cara do lucas, a mão do
Pedro na minha cara,
a cara do lucas e a cara do
Pedro, acima de qualquer
memória.
(*ibid.*, p. 96-97).

Nessa conjuntura, o tomate está para a mulher assim como a faca está para o homem, o que simboliza didaticamente a dinâmica de violência masculina contra as mulheres. A faca é um instrumento vigoroso forjado com o intuito de cortar, podar e

ferir, isto é, simboliza uma ação, enquanto o tomate é um fruto desenvolvido na estrutura chamada de “o ovário” da flor, próprio ao consumo, simbolizando uma passividade. A aproximação entre o formato reto da faca e do falo ereto e entre o formato curvo do tomate e do canal vaginal acrescenta à carga simbólica do ato de corte, uma vez que no estupro também aconteceu uma fissura física: a penetração forçosa “[ele] abriu minhas pernas/e meteu com pressa” (*ibid.* p. 59) de algo que estava inviolado¹⁹.

Este ciclo de violência teve por pontos principais os dois eventos, o estupro, no qual a personagem foi vítima, e o tapa, no qual a personagem foi algoz. Os dois atos estavam para a protagonista, nesse momento, “acima de qualquer memória” porque ela lidava com suas consequências a todo momento. O estupro culminou e agravou as violências que já tinham acontecido anteriormente, o *bullying* e o assédio verbal sofrido por ela na escola, por conta da fotografia do beijo, e manteve uma continuidade tanto pela crueldade inerente à violação quanto pelo filho. O tapa, igualmente, agravou o comportamento de rejeição e afastamento ao qual ela submetia Lucas. Nas duas situações, ela estava sozinha, já que nunca conseguiu compartilhar com alguém essas dores, sendo soterrada ao longo dos anos pelo próprio silêncio.

eu não conseguia contar isso pro lucas,
 não saía o som quando eu abria a boca pensando que
 agora seria uma boa hora pra contar.
 a verdade
 estava morta
 de tão trancada que ficou por esses anos.
 (*ibid.*, p. 101)

Eis que surge uma possibilidade de término do sofrimento perene. Num posto de gasolina, ela se depara com um imenso cão preto e sente que está pronta para morrer, como sua amiga Carla, pelos dentes caninos. Ao oferecer um sanduíche na palma da mão, porém, em vez da expectativa de morte, simbolizada pelos dentes, ela recebeu uma busca pela vida, simbolizada pela língua faminta.

ele comeu com pressa, não aquela pressa de quem

¹⁹ Aqui não intentamos associar o rompimento do hímen da personagem a uma quebra da pureza ou castidade valiosa da mulher, pois essa é uma concepção machista que busca controlar a sexualidade feminina, mas ao entendimento de algo que não fora violentado e agora é. Também não sabemos se houve esse rompimento no momento citado, visto que tanto poderia ter acontecido antes, nos amassos regulares (*ibid.*, p. 48) dos dois, ainda sem penetração do pênis, ou numa masturbação sozinha, quanto ela poderia ter um hímen complacente, que não costuma romper com facilidade. Ainda, o hímen é uma membrana elástica que naturalmente possui uma abertura por onde a menstruação passa, não sendo tarefa de nenhum homem provocar sua cisão.

não sabe desfrutar das minibelezas e sim a de
 quem sente
 a dor mais
 urgente e ao acaso encontrou
 uma cura possível.
 (*ibid.*, p. 105-106).

Ela e o cão estavam unidos pela dor: “[ele] era um cão calado na dor que sentia/ e não/tão/triste para além da dor que tinha.” (*ibid.*, p. 104). Neste encontro inesperado, a cura possível do cão e dela, que não achava existir até aquele momento (vide sua redação escolar intitulada ‘a cura não existe’), foi o amor. Para o cachorro, o afeto foi iniciado pela comida, depois pelo carinho na cabeça e, por fim, pelo convite amigável representado pela abertura da porta do carro. Para ela, começou quando ele não a mordeu, depois quando se deitou ao seu lado, retribuiu o carinho fechando o olho e entrou no carro.

um animal daquele tamanho,
 como?, ele veio parar aqui. precisa ser leve
 pra ir tão
 longe ou aquele lugar era longe pra mim
 e casa pra ele.

- seu nome vai ser Vento.
 (*ibid.*, p. 107) (grifos da autora).

Em contraposição ao tamanho do cão, ele despertava leveza pelo comportamento manso, de criança, amoroso. O substantivo “vento”, ainda, fora utilizado por sua mãe na adolescência, numa tentativa de consolo após o “término” de namoro, já que ela não sabia sobre o estupro: “[ela] dizia que/o amor era um vento,/logo passa e começa outro com tanta/ naturalidade que você nem percebe”. (*ibid.*, p. 54). O amor da personagem por Pedro havia se transformado em ódio após a violência, e, sendo o contrário do vento, pesava e mantinha-se. Ela só experimentou a naturalidade de um novo e diferente amor ao conhecer o cachorro. Por isso, Vento era um sopro de vida, de leveza e espontaneidade para ela. Vento era seu cúmplice nas experiências de dor e do silêncio, tinha a “cara de quem sabia alguma coisa importante/mas/não conseguia me contar/porque/a coisa/não era do tipo das que cabem em palavras.” (*ibid.*, p. 106). Ao afirmar para o cão que nunca mais ninguém ia machucá-lo, a protagonista também assegura a mesma proposição para si.

Comparando uma simbologia possível para os nomes Pedro e Vento, percebemos uma clara oposição. Pedro remete à dureza pétrea: é preciso muita

água para furar uma pedra, e ainda mais para despedaçá-la completamente. Avisa o poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade, essa pedra que está no meio do caminho nunca é esquecida. No meio de uma vida, um peso, um ataque. Vento simboliza a fluidez; não é tornado ou um furacão, é um simples vento, uma brisa agradável no bosque árido da solidão. O vento pode abrandar a morte.

li outra Placa
com a palavra

RETORNO

1 KM

800 M

500 M

300 M

barulho-curva

de pneu.
(*ibid.*, p. 110).

A decisão de voltar para São Paulo em vez de seguir viagem para Ouro Preto é comunicada por meio dos vazios acima. O retorno da personagem para a sua casa demarca a impossibilidade de mudança na relação com Lucas. Com Vento, ela pode, então, exercer um papel de materno, pois sentiu o afeto de forma autêntica, não compulsória; ela teve vontade de cuidar dele e sua presença não a lembrava de nenhuma dor. Ao invés disso, os dois juntos abrandavam suas dores através do carinho mútuo.

[...] *que seja breve o
nosso encontro.
porque no tempo da minha
memória
somos pra sempre.*
(*ibid.*, p. 112) (grifos da autora).

A escolha do nome do cão dialoga também com o trajeto da personagem. Ela não foi comissária de bordo, seu sonho de infância, também não conseguiu voar

num sentido figurado. Ao ressignificar a figura do cão em sua vida, ela ressignifica em conjunto o seu desejo por liberdade. A partir daí, passa a ter um melhor humor e a agir de uma maneira maternal com este “filho” que ela escolheu. Ela, enfim, parece mais confortável na sua rotina, entoando cantigas de ninar e é extremamente amorosa com Vento. O tempo, para ela, é transformado, pois antes não tinha apreço pelo cotidiano e não nutria uma relação de cuidado e atenção genuína com outro ser (nem consigo). O outro, agora na figura do cachorro, tinha trazido a mudança desse cenário.

Anos depois, num jantar com o filho e sua noiva, grávida, Lucas anuncia que eles farão o casamento na Itália, onde estão os pais de Joana e ficarão lá até o bebê nascer. Na pista de dança, mãe e filho compartilham um momento de desconforto. Ela sussurra que não queria perdê-lo, ao passo que ele responde que eles já estão bastante acostumados a ficar longe um do outro, e pergunta o porquê do apego repentino.

- eu errei de não ter me aproximado o tanto que eu
deveria quando você era menino e estava mais
aberto.
- a gente não precisa ter essa conversa agora.
- mas eu quero. deixa eu te falar. pra mim foi muito
difícil ter você, eu era uma menina e aconteceram
coisas que
você não sabe, não imagina. seu pai
- você já me contou isso, não precisa ficar repetindo.
vamos voltar pra mesa.

[...]

senti que o chão
abria
caí
sem pausa
nem grito
(*ibid.*, p. 122) (grifos da autora).

A partir da interrupção da maior ousadia da protagonista no quesito de contar a verdade ao filho, ela desiste de tentar dali por diante, responsabiliza-se unicamente por não ter sido uma boa mãe. Ao lembrar do parto, ela chora ao constatar naquela noite que não era mais mãe. Na realidade, ela percebe que nunca havia sido uma mãe para Lucas “me subiu uma angústia que saltou do taco, achei/que era/mofo,/mas era a morte, antes, da mãe que nunca fui.” (*ibid.*, p. 127). A epifania segue para a observação de que também a sua casa era um local inóspito e

áspero, não sendo, portanto, sua, de fato. Nenhum lugar era dela, a não ser a rua de sua infância, “de resto que mundo/estrangeiro” (*ibid.*, p. 128).

Ora, encerrar a tentativa de uma maternidade possível no futuro é, para a personagem, aceitar a falta da mãe que ela não fora nem seria. Assumir essa posição, com todas suas agruras, é lidar com esse vazio de outra maneira. Amparada na companhia do cão, ela foi capaz de desenvolver carinho por ele e por si. A relação entre ela e o filho sempre havia sido distante, estranha e dolorosa, a casa sempre fora impessoal e deprimente. Assumir o vazio de ter um filho do qual ela nunca seria mãe a fez, epifanicamente, como numa personagem clariceana, prestar atenção no que a cercava: “olhei minha casa ao redor./claramente entendi/o quanto eu detestava morar ali/por isso me sentia um fantasma.” (*ibid.*, p.128). Ela estava, assim, espantada como Macabéa, protagonista do romance *A hora da estrela*, da escritora brasileira Clarice Lispector, ao perceber que sua vida era uma miséria (LISPECTOR, 2020, p. 71).

De acordo com Paz (1982):

[...] todo silêncio humano contém uma fala. Calamos, dizia Sor Juana, não porque não tenhamos o que dizer, mas porque não sabemos como dizer tudo aquilo que gostaríamos de dizer. O silêncio humano é um calar e, portanto, é uma comunicação implícita, um sentido latente (PAZ, 1982, p. 67).

Todo o silêncio da personagem, expressado majoritariamente através dos frequentes espaços vazios nas páginas, esconde o emaranhado de sentidos, sentimentos, fatos, perguntas e pensamentos que a circundam. Essas circunstâncias e ela própria são esmagadas pelo peso da dor, o que a faz permanecer imobilizada no chão quando, em seu íntimo, gostaria de voar ao céu. Simbolicamente, a elevação está ligada ao despertar para o ser, enquanto o rebaixamento está associado à dispersar-se nas sombras do nada (BACHELARD, 2001, p. 75).

Durante a infância, a personagem demonstra ter um olhar especial para as coisas, de encantamento e criatividade. No mito da parelha alada, Platão afirma que olhar para o belo faz a alma lembrar-se da Beleza real, assim ganhando asas e desejando subir mais alto “como se fosse uma ave” (PLATÃO, 2000, p. 65-66). Ela almejava possibilidades de voo, carregava o sonho de ser aeromoça. Nesse contexto, sonhar estar nas nuvens era buscar despertar para si, ter uma vida autônoma e autêntica. No ato do estupro, a protagonista é, de maneira denotativa e conotativa, atirada ao chão, lugar que encerra para ela, durante longos anos,

qualquer possibilidade de chegar ao céu. A violência, a culpa e ódio, atualizados na figura constante de seu filho, funcionam como grilhões atados não aos seus pés, membros inferiores dos humanos, mas às suas asas, membros superiores dos pássaros.

Desperta, a protagonista volta a reparar nas coisas e, não estando satisfeita diante da monotonia, busca retomar os tempos de menina, nos quais as ações de contemplar e abstrair levavam-na à beleza de um cotidiano prazeroso em sua simplicidade.

O sistema de valores literários, sendo masculino por natureza, tende a classificar como menor a literatura de autoria feminina, pois não consegue alcançar a diferença de visões entre homens e mulheres impressa nas páginas como nos indivíduos. Antes do conceito de ponto de vista feminista, noção cara à crítica literária feminista, Woolf (2018) já alertara que os homens costumam julgar obras escritas por mulheres exclusivamente a partir de critérios masculinos, sendo assim, todos os elementos que fugissem a tais concepções eram tidos por condenáveis e menosprezados. Em romances, alguns acontecimentos considerados ínfimos pela visão masculina, são, ao contrário, notáveis pela visão feminina.

Neste momento da narrativa, por exemplo, a personagem aluga a casa dos seus sonhos, “tirei folga no trabalho pra ajeitar tudo./demorei pra ajeitar/porque a mudança era uma espécie de cura e tinha/ que ser/lenta pra invadir todos/os meus/poros [...] (BEI, *op. cit.*, p.140). A figura da casa, desenvolvida por Xavier (2012), carrega metáforas primordiais nas narrativas escritas por mulheres. Aqui, a personagem enfim compreende o apartamento em que vivera por tantos anos como a “casa ausente” que era, uma vez que ela não mantinha qualquer tipo de integração com aquele espaço. Na casa nova, ela organiza e dispõe objetos relativos a memórias afetivas, como a estátua do menino Jesus, o que a lembrava de S. Luís, e também pinta as paredes de um azul “tranquilo”, revelando o caminho rumado para o alto. Para usar os termos platônicos, a protagonista tem sua alma renovada porque seu espírito eleva-se facilmente na medida em que ela retoma parte da infância perdida, passando do medo para a serenidade “que Esquisito/e mais ainda o fato/de eu não estar sentindo medo/nenhum.” (BEI, *op. cit.*, p. 148).

adulta na feira
eu gostava de apalpar as Frutas
cada uma tinha um peso, um
cheiro, quando deixavam eu mordida a manga suja
mesmo,

as cores amarelas do abacaxi e da
 banana eram amarelas tão
 outras, o vermelho
 da maçã, o vermelho
 do tomate me
 assustava cada vez
 menos [...]
 (*ibid.*, p. 151).

Uma grande progressão abre espaço na vida da protagonista para outros tipos de sensações e experiências que vão muito além da melancolia outrora dominante. Ver, reparar e estar ativa no mundo, aos poucos, ocupam o lugar até mesmo do seu grande trauma. Os vazios das páginas rareiam, pois agora não há tanto a calar por não saber como explicar tanta dor. A vida da personagem é preenchida pela autonomia de escolher afetos ativos, no conceito spinoziano. Como se seguisse o conselho da voz poética do “Último poema”, da poeta carioca Adriana Lisboa (LISBOA, 2019, p. 29), ela volta os olhos para a janela e a cidade, numa agradável leitura de mundo.

chorei aberta
 pra sair a
 dor,
 sorriso eu não sabia mais em que lugar que ele
 ficava no corpo.
 não dei beijo
 no Vento
 antes dele morrer.
 [...]
 o passar das horas
 se tornou
 insuportável.
 o relógio da cozinha acabou a pilha e esse foi o
 único pedaço de alívio que senti,
 a casa
 em Silêncio profundo.
 fiquei vivendo de ar
 vomitando de
 fome.
 (BEI, *op. cit.*, p. 155-156)

ela caiu no sono.

Três anos depois, quando Vento, seu objeto amado, morre atropelado, tudo o que ela havia construído de encantamento, vivacidade e autonomia deixa de existir. A separação dos dois a distancia da cura possível para sua dor, encarnada na relação de carinho com o cachorro. Sem ele, o peso, a queda e a morte invadem novamente o cenário “meu corpo foi ficando um/Chumbo/foi ficando um/túmulo de andar” (*ibid.*, p. 153). Tendo experimentado a leveza de uma rotina feliz, a protagonista acessa os confins da falta, ainda mais aprofundada por outra grande e

sofrida perda. Tão profunda era a cavidade, agora preenchida por mais vazios, que logo sepulta definitivamente a protagonista. Numa completa letargia, em meio a lágrimas e excrementos, ela morre afogada no próprio vômito, ou seja, seu corpo é consumido e silenciado totalmente pela dor.

vomitou dormindo
e não acordou.
sonhava de novo com
a chegada
pra ver o Vento morto
só que dessa vez ele não estava morto
o portão
não estava aberto, no sonho
o Vento estava em casa esperando e isso a deixou tão
feliz que ela não acordou, não pôde,
nem o gorfo conseguiu e então
nunca mais.
a morte de engasgo foi muito feia, só a boca
trabalhou e um pouco da barriga.
os olhos fechados
estavam no sonho do Vento não-morto, o corpo todo
estava no sonho mas
1 parte do peito
estava no lucas e no carlos
eduardo.
(*ibid.*, p. 158).

O final da personagem protagonista do *Pássaro* remete, então, ao início de sua vida, quando ela, criança, sentia muitas dores de garganta. Podemos compreender o seu histórico de silêncios como uma progressão a partir das interdições impostas às mulheres pela socialização feminina. Diversos momentos da narrativa atestam esse estado das coisas: o não incentivo dos seus pais à liberdade de poder sonhar com a profissão de aeromoça, a pressão estética sofrida pela personagem na escola, o estupro e suas consequências, até mesmo a interrupção da sua fala quando tenta contar ao filho já adulto a verdadeira história de sua concepção. Por fim, a protagonista foi, como todas as mulheres vivendo em uma sociedade patriarcal, impelida e construída para a dor do silêncio.

De acordo com a escritora e ativista estadunidense Audre Lorde, “fomos socializadas a respeitar mais o medo do que nossas necessidades de linguagem e significação, e enquanto esperarmos em silêncio pelo luxo supremo do destemor, o peso desse silêncio nos sufocará” (LORDE, 2019, p. 55). A morte da personagem é, pois, o símbolo ápice do silenciamento: engasgar-se no próprio sofrimento, no não dito; como apresenta Lorde, sufocar no peso de um silêncio de décadas. Sem a leveza trazida por Vento, a personagem não foi capaz de sustentar sua existência. A

casa permanece intacta após a morte da moradora e nunca consegue ser destruída, por mais que o seu entorno mude e o tempo passe. Este elemento fantástico pode ser compreendido enquanto uma metáfora da permanência das mulheres na história, mesmo com todas as adversidades.

No final da narrativa, intitulado “póstumo”, bem como no trecho anterior após a morte da narradora-personagem, assume uma voz narrativa observadora. Esta nova narradora conta sobre o momento em que Lucas recebe a notícia da morte da mãe. Introspectivo, ao menos com ela, não é certo que tenha chorado e “se o lucas/chorou não foi perto de Carlos Eduardo com quase/6 anos louco pra aprender a ler,/ nem tampouco perto do sogro que confiava tanto/nele.” (BEI, *op. cit.*, p. 164). O nome da Mãe não consta na lápide, somente a frase “a cura não existe”, título de sua redação quando criança.

No centro da constituição de um corpus e de afinidades temáticas nessa produção feminina está o próprio conceito de literatura a ultrapassar e redefinir as fronteiras do poético e do ficcional. Encontra-se, nos próprios limites dos gêneros textuais, uma literatura que parece não querer mais sobreviver por si só, enquanto *aesthesis* [sic] [...] Sob o signo da resistência, a literatura e a escrita feminina funcionam como eixo de todas as leituras, redimensionando a ordem estética e cultural dos sujeitos femininos e suas identidades textuais, históricas e políticas. E afetivas. (RAMOS, 2015, p. 187).

No vazio do nome da protagonista, cabe três pronomes que, necessariamente, o antecedem: “eu”, “ela”, “nós”. Compartilhamos dos seus silêncios porque também nós fomos silenciadas, violentadas e anonimizadas devido à mesma ordem das coisas. As mulheres, entendendo aqui a classe feminina no que ela possui de convergência, são subordinadas aos homens devido à dominância de uma estrutura “criada e reforçada em termos culturais ao longo do tempo” (LERNER, 2019, p. 71). A falta, o silêncio e o sofrimento não são características inerentes às mulheres, soterrar-se em violências não é um destino natural para nós, é o resultado de um longo processo histórico frequentemente atualizado na cultura. Em momento algum as mulheres deixaram de agir na história, foram sim duramente segregadas e esquecidas. Sendo, nas palavras da ativista aymara boliviana Julieta Paredes: “metade de cada comunidade, de cada povo, de cada nação, de cada país, de cada sociedade” (PAREDES, 2020, p. 204), às mulheres precisam ser restituídas as partes que lhes correspondem.

A procura por essa justa devolução é acentuada na literatura a partir das produções ficcionais que subvertem a ordem patriarcal dos textos. Liderada por

escritoras, a literatura brasileira contemporânea de autoria feminina aprofunda a retomada do ponto de vista das mulheres nesta arte, fazendo uso das conquistas de todas as antecessoras, do movimento feminista e dos novos instrumentos possíveis de serem um meio capaz de encurtar o caminho.

Cada narrativa, cada poema, cada texto escrito por uma mulher consciente de sua situação traz em si um embrião gestado há eras. É agindo pelo amadurecimento deste fruto que criamos, no presente, a possibilidade de retomada da nossa própria história.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A dor não foi apenas a categoria analítica desta pesquisa, foi, antes, morada coletiva de todos nós desde o início da pandemia de covid-19. A ordem do isolamento físico aconteceu antes do meu primeiro dia de aula no mestrado, frustrando os planos de rever o espaço da universidade, conhecer novos colegas e professores, retomar o hábito de profícuas trocas de referências, conceitos e cafés. E o que deveria durar por quinze dias, arrastou-se lentamente durante quase dois anos. O medo de contrair uma doença até então desconhecida, e, por isso, violenta e perigosa, ou pior, de que nossos entes queridos a contraíssem, endureceu a rotina. Para a maioria, as taxas crescentes e implacáveis de transmissões e mortes geraram uma onda de pavor e desesperança. No Brasil, a aflição e sensação de desengano foram agravadas por uma gerência governamental fracassada, que apenas serviu para aumentar exponencialmente os danos e os índices de mortalidade. Diante do caos, não precisamos olhar para o abismo para saber que ele está lá, pois a todo momento sua voz nos chama.

Nesse cenário, o trabalho físico e intelectual de todos foi bastante prejudicado. Forjar um ambiente acadêmico diante de imagens travadas na tela, palavras interrompidas e expressões de exaustão, foi um desafio. Felizmente, a literatura, quando lecionada por mestres, eleva o grau natural de encantamento, tornando a vida se não mais fácil ao menos mais larga.

Suspeito que o profundíssimo cansaço ao lidar com o crescimento das atividades domésticas foi um sentimento compartilhado pela maioria das mulheres. A carga mental relativa aos afazeres de casa, parcialmente esquecida quando estamos no mundo público, era ressaltada a todo instante, e sempre surgiam novas medidas de segurança, tais como passar álcool em todos os itens da feira, o aumento da quantidade de roupas para lavar, os suplementos vitamínicos certos para cada faixa etária, a preocupação em isolar os parentes mais velhos. O cuidado é, pois, como o próprio vírus: visível apenas para aqueles que o procuram. E, nesse ínterim, não há muitos cientistas homens dispostos a adentrar na cansativa, longa, invisível e interminável pesquisa de campo.

Além das consequências de um momento histórico árduo, nossa pesquisa sobre a dor feminina enfrentou a dureza cara ao tema. Posta por terra a noção positivista de uma neutralidade científica eurocêntrica e masculina, reafirmamos a necessidade de enfatizar o ponto de vista de onde se realiza esta dissertação: uma mulher analisando a escrita de uma jovem escritora contemporânea brasileira que, em seu tecido textual, discorre sobre a dor. Nossa posição demarcada não tem a intenção de se mostrar imaculada ou única. Ao contrário do que o saber tácito declara, a atenção para o local de onde se fala (Ribeiro, 2017), em associação ao conceito de ponto de vista feminista (*feminist standpoint*) busca ampliar o debate a partir da inclusão de outras perspectivas sociais não-hegemônicas. Neste caso, tratamos de como uma mulher feminista percebe a linguagem poética construída não a partir do sumo espírito literário universal, mas no entroncamento entre a historiografia literária dita oficial e não oficial, da cultura contemporânea, que necessariamente traz aspectos feministas (declarados ou não declarados), das vivências da autora, do compartilhamento de outras mulheres, da observação, entre outros. A imaginação criativa parte inevitavelmente do repertório de cada um para, em seguida, tentar alcançar traços de novidade, em concordância, em negação, ou ambos, ao que veio antes.

Como visto no primeiro capítulo, são muitas as correspondências entre a literatura contemporânea de autoria feminina brasileira e o feminismo de quarta onda. As mídias digitais e as redes sociais são ferramentas indispensáveis para a descentralização do acesso às experiências femininas em coletividade e aos conhecimentos feministas. Do mesmo modo, o alcance facilitado a obras ficcionais de escritoras dos mais diferentes lugares, geográficos e sociais, contribui para a integração desse grupo apagado da História, ao mesmo tempo em que incentiva outras mulheres a enveredar pelo caminho literário. A categoria “mulher” é, consequentemente, acrescida de “es”. As conjunturas que envolvem raça, classe, orientação sexual e colonialismo, tão necessárias ao feminismo, principalmente ao chamado feminismo civilizatório (Vergés, 2020), centralizam-se em seus lugares de direito. Na literatura, as autorias e temáticas de enfrentamento ao racismo, classicismo, colonialismo e pela pluralidade surgem com mais veemência, num ciclo que se retroalimenta. As breves análises do conto “Maria”, de Conceição Evaristo, do texto híbrido autoficcional “Makunaima e os manos deuses”, de Julie Dorrico, e dos romances *A morte de Paula D.* (2009), de Brisa Paim e *Uma das coisas* (2020),

de Débora Gil Pantaleão demonstram um pouco do trabalho de escritoras brasileiras contemporâneas com a linguagem, marcando elementos autoficcionais e construindo rearticulações literárias também com destaque às dores e às violências.

No segundo capítulo, através de um esboço do projeto literário da autora, fizemos uma breve análise das aproximações da forma da sua escrita em narrativas curtas e longas, que privilegia os silêncios, espaços e quebras, assim como os principais signos recorrentes em sua poética, a saber: o pássaro, a linguagem, o corpo, o animalesco e a morte. A partir de noções de Spinoza (2020) e Wittgenstein (1999), reiteramos a necessidade de abordar o corpo e a mente, a razão e a emoção, por um viés de diálogo, observando a indissociabilidade das duas estruturas/significantes, que, na verdade, são uma mesma coisa. Entendemos que a crítica literária feminista (Costa, 2010) corrobora essa visão, pois admite que a mulher é mais do que um corpo ou uma emoção, é, pois, um ser humano integral, feita de razão e emoção, como os homens, noção que se distancia do lugar patriarcal reservado ao feminino. Sendo os silêncios da história, as mulheres precisam realizar uma escrita que parte e se volta para os seus corpos, a fim de fazer circular as suas perspectivas sociais, políticas, literárias etc, historicamente ignoradas e rejeitadas.

No terceiro capítulo, detivemo-nos a analisar o lugar da dor no romance *O peso do pássaro morto* (2017). É por meio da escrita híbrida e entrecortada que a dor, na narrativa, é expressa por meio uma perspectiva ideológica feminista e da estética dos vazios. A narradora-protagonista anônima e, por isso, coletiva, revela, aos sussurros, ser o vazio que cabe ao feminino nas nossas circunstâncias. Na juventude, tendo um céu de possibilidades de si para alcançar, após sofrer um estupro, ela se aprofunda numa existência marcada pela dor. A dor a imobiliza, a cala, a sujeita a uma não existência, agravada pela figura do filho, Lucas, fruto da violência. Não tendo conseguido contar a ninguém o que acontecera, ela adentra numa pesada solidão, e também não é capaz de amar o filho, visto que ele é a lembrança viva da maior e mais cruel dor experienciada pela personagem. Paz (1982), Bachelard (2001), Iser (1996; 1999) Sontag (2015) e Xavier (2012; 2021) nos auxiliam a concatenar a linguagem do *Pássaro*, a queda, o feminino, o silenciamento, o esvaziamento, o corpo da personagem e o corpo do texto.

Por trabalhar com uma autora jovem e contemporânea, nossa pesquisa teve de partir para a feitura de um estado da arte que não era anterior à nossa procura.

Encaramos o estudo do novo, do que está ainda acontecendo, o *work in progress*, por dois vieses: construir uma leitura sobre algo novo tem o cheiro do ineditismo, isto é, tem por necessidade a busca por desbravar um caminho nunca antes trilhado, pretendendo alcançar o lindo brilho de uma descoberta. No entanto, justamente por ainda não possuir um espaço bem determinado, tal descoberta não é fácil de alcançar; sem um mapa, por vezes perde-se tempo numa longa rota à procura de algo que estava a poucos metros. Esperamos, assim, que a partir da nossa singela caminhada, outras leitoras possam ir mais adiante, cartografando o percurso da procura, até, finalmente, chegar ao território afiado, quente, e fértil da poética de Aline Bei.

REFERÊNCIAS

ABDULALI, Sohaila. **Do que estamos falando quando falamos de estupro**. Tradução de Luis Reys Gil. São Paulo: Vestígio, 2019.

AIN'T got no i got life. Intérprete: Nina Simone. Compositores: James Rado, Gerome Ragni, Galt MacDermot e Nina Simone. *In*: 'NUFF said! Intérprete: Nina Simone. [S. l.]: RCA Victor, 1968. 1 disco vinil, lado B, faixa 3 (2 min 5 s).

AKOTIRENE, Carla. Interseccionalidade. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019. (Coleção Feminismos Plurais).

ALFELD, Elisabete. Poética da rememoração: o processo criativo de O peso do pássaro morto. **Manuscrita: Revista De Crítica Genética**, v. 43, 2021. p. 54-72.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Editora Jandaíra, 2020.

ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM LETRAS E LINGÜÍSTICA. GT A mulher na literatura: crítica feminista e estudos de gênero. **Plano de Trabalho Biênio 2021-2023**. [S.l.], 2020?. Disponível em: <http://anpoll.org.br/a-mulher-na-literatura/wp-content/uploads/sites/2/2022/05/Plano-de-Trabalho-2021-2023.pdf>. Acesso em: 10 maio 2022.

ARAÚJO, Henrique. Aline Bei: o romance entre o teatro e a literatura. **O povo**. [S.l.]. 2021. Disponível em: <https://mais.opovo.com.br/jornal/vidaearte/2021/05/17/aline-bei--o-romance-entre-o-teatro-e-a-literatura.html>. Acesso em: 23 abr. 2022.

BACHELARD, Gaston. **O Ar e os Sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Tradução de Sérgio Millet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BEI, Aline. **[Sem título]**. [Locução de] Aline Bei. [S.l.]. Soundcloud. *Podcast*. 2015-2016. Disponível em: <https://soundcloud.com/aline-bei>. Acesso em: 08 jul. 2022.

_____. **O peso do pássaro morto**. São Paulo: Nós, 2017a.

_____. Escrita noturna. **Revista Recorte Lírico**, 2017b. Disponível em: <https://recortelirico.com.br/2017/recortelirico/escrita-noturna-por-aline-bei/>. Acesso em: 20. jun. 2022.

_____. Quatro textos de Aline Bei. *In*: BARRETO, Matheus Guménin (org.). **Revista Ruído Manifesto**, 2017c. Disponível em: <http://ruidomanifesto.org/quatro-textos-de-aline-bei/>. Acesso em: 20 jun. 2022.

_____. **Ego**. Coleção Identidade: contos. Kindle Direct Publishing, 2018. 8p. *E-book*.

_____. Berço. **Revista Trip**, Rio de Janeiro, v. 281, fev., 2019a.

_____. Dente torto. In: DEAK, Anita (org.). **Contos brutos**: 33 textos sobre o autoritarismo. São Paulo: Reformatório, 2019b.

_____. Ruth Sem Medo. In: DI GIACOMO, Fred (org.). **Pandemônio**: nove narrativas entre São Paulo - Berlim. São Paulo: PANdemônio edições, 2020a. p. 16-22.

_____. **Rua sem saída**. e-galáxia, 2020b. *E-book* (33p.).

_____. Mãe ou o nascimento da artista. In: **Revista Palavra**, v. 11, n. 10, p. 65-73. 2020c. Disponível em: https://issuu.com/sescbrasil/docs/revista_palavra_-_10a_edicao_1_. Acesso em: 02 ago. 2022.

_____. Itamambuca. **Época**, São Paulo, jan. 2020d.

_____. **Pequena coreografia do adeus**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

_____. In: **Livre Opinião**, 2014-2018. Disponível em: <https://livreopinioao.com/?s=aline+bei>. Acesso em: 22. jun. 2022.

_____. Antônio. **Revista E**, SESC SP, São Paulo, n. 10, ano 28, abr. 2022. p. 78-80. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/antonio-ineditos-com-aline-bei/>. Acesso em: 27. jun. 2022a.

_____. Apresentação. In: WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Rio de Janeiro: Antofágica, 2022b.

BIROLI, Flávia. Autonomia, dominação e opressão. In: BIROLI, Flávia; MIGUEL, Luis Felipe. **Feminismo e política**: uma introdução. São Paulo: Boitempo, 2014. p.109-122.

_____. O debate sobre o aborto. In: BIROLI, Flávia; MIGUEL, Luis Felipe. **Feminismo e política**: uma introdução. São Paulo: Boitempo, 2014. p.123-130.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kühner. 2 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CAVALCANTE, Leopoldo. Mais de 400 escritoras se reúnem no Pacaembu para tirar fotografia histórica. **Folha de S. Paulo**. 12 jun. 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/06/mais-de-400-escritoras-se-reunem-para-registrar-pujanca-feminina-na-literatura-nacional.shtml>. Acesso em: 26 jul. 2022.

CISNE, Mirla. **Feminismo e consciência de classe no Brasil**. São Paulo: Cortez, 2014.

CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução: Vera da Costa e Silva *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

COSTA, Cláudia de Lima. O sujeito no feminismo: revisitando (novamente) os debates. *In*: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL; Virgínia Maria Vasconcelos (org.). **Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea**. São Paulo: Editora Horizonte, 2010. p. 200-233.

COSTA, Cristiane. Rede. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.) **Explosão Feminista**: arte, cultura, política e universidade. São Paulo: Cia das Letras, 2018, p. 43-60.

CUNHA, Paula Cristina Ribeiro da Rocha de Moraes. Da Crítica Feminista e a escrita feminina. **Revista Criação & Crítica**, n. 8, p. 1-11, abr. 2012.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea**: um território contestado. Vinhedo: Horizonte, 2012.

DAMÁSIO, António R. **O erro de Descartes**: emoção, razão e o cérebro humano. Tradução de Dora Vicente e Georgina Segurado. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

DE LA BARRE, François Poullain. **De l'égalité des deux sexes**: discours physique et moral où l'on voit l'importance de se défaire des préjugés. Paris: Éditions Gallimard, 2015. *E-book*.

DESTRI, Luisa. Aline Bei faz da literatura um instrumento a serviço das mulheres. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 17 maio 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/05/aline-bei-faz-da-literatura-um-instrumento-a-servico-das-mulheres.shtml>. Acesso em: 14 fev. 2022.

DOIS meninos na sala. Direção, fotografia e montagem: Felipe Nepomuceno. Produção executiva: Tereza Alvarez. Texto: Aline Bei. Trilha sonora: Julián Teubal. Finalização de imagem: Hebert Marmo. Finalização do som: Audiorama. Elenco: Martha Vianna e Aline Bei. 2021. Curta-metragem (10m28s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=9R_aljC0hig. Acesso em: 02 ago. 2022.

DORRICO, Julie. **Eu sou macuxi e outras histórias**. Nova Lima: Editora Caos & Letras, 2019.

DUARTE, Constância Lima. GT A mulher na literatura: história e perspectiva. *In*: **Revista da ANPOLL**, v. 1, 1994. p. 13-17.

ELEK, Mariana Vieira. **[Sem título]**. 12 jun. 2022. 1 fotografia. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/06/mais-de-400-escritoras-se-reunem-para-registrar-pujanca-feminina-na-literatura-nacional.shtml>. Acesso em: 10 jul. 2022.

EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água**. Rio de Janeiro: Pallas, Fundação Biblioteca Nacional, 2016.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Por uma crítica feminista**. Porto Alegre: Zouk, 2020.

FONTELA, Orides. **Poesia completa**. São Paulo: Hedra, 2015.

FRANCO, Adriano. **[Sem título]**. 12 out. 2017. 1 fotografia. Disponível em: <https://claudia.abril.com.br/noticias/mulherio-das-letras-um-cardume-rebelde-e-potente>. Acesso em: 10 jul. 2022.

GENS, Rosa. Ficção de autoria feminina contemporânea: indicações no Brasil. *In: Revista Fórum Identidades*. Itabaiana: GEPIADE, ano 7, v. 13, jan-jun 2013.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Introdução: o grifo é meu. *In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). Explosão Feminista: arte, cultura, política e universidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 11-19.

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua**. Rio de Janeiro: IBGE, 2019. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/estatisticas/sociais/trabalho/17270-pnad-continua.html?edicao=27762&t=resultados>. Acesso em: 17 out. 2021.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**, v. 1. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996.

_____. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**, v. 2. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999.

LEIA MULHERES. **[Sobre nós]**. [S./l.]. 2015?-. Disponível em: <https://leiamulheres.com.br>. Acesso em: 11 maio 2022.

LERNER, Gerda. **A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens**. Tradução de Luiza Sella. São Paulo: Cultrix, 2019.

LISBOA, Adriana. **Deriva**. Belo Horizonte: Relicário, 2019.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

LORDE, Audre. A transformação do silêncio em linguagem e em ação. *In: LORDE, Audre. Irmã outsider*. Tradução de Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. p. 51-55.

MARTINEZ, Fabiana. Feminismos em movimento no ciberespaço. **Cadernos Pagu**, n. 56, 2019.

_____. Militantes e radicais da quarta onda: o feminismo na era digital. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 29, n. 3, e70177, 2021.

MOUFFE, Chantal. Feminismo, cidadania e política democrática radical. *In*: BIROLI, Flávia; MIGUEL, Luis Felipe (org.). **Teoria política feminista: textos centrais**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2013. p. 265-282.

PAIM, Brisa. **A morte de Paula D.** Maceió: EDUFAL, 2009.

PANTALEÃO, Débora Gil. **Uma das coisas**. Escaleras: João Pessoa, Salvador, 2020.

PAREDES, Julieta. Uma ruptura epistemológica com o feminismo ocidental. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p.195-204.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PÉCORA, Alcir. À guisa de manifesto. *In*: PÉCORA, Alcir. **Máquina de Gêneros**. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

PEREZ, Olívia; RICOLDI, Arlene. A quarta onda do feminismo?: reflexões sobre movimentos feministas contemporâneos. *In*: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 48, 2018, **Anais [...]**. Caxambu, 2018. Disponível em: <http://www.anpocs.com/index.php/encontros/papers/42-encontro-anual-da-anpocs/gt-31/gt08-27/11177-a-quarta-onda-do-feminismo-reflexoes-sobre-movimentos-feministas-contemporaneos/file>. Acesso em: 10 mar. 2022.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Tradução de Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

PESSOA, Fernando. **Poesia completa de Álvaro de Campos**. Editora 247, 2013.

PIETRANI, Anélia. Fazer e dizer a literatura e a mulher. **Revista Graphos**, vol. 14, nº 2, 2012. UFPB/PPGL.

PISCITELLI, Adriana. Recriando a (categoria) mulher?. *In*: ALGRANTI, Leila (org.). **A prática feminista e o conceito de gênero**. Campinas: IFCH-Unicamp, 2002.

PLATÃO. **Fedro ou da beleza**. Tradução de Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimarães Editores, 2000.

PRIMEIRO ASSÉDIO. **Think Olga**. [s.d]. Disponível em: <https://thinkolga.com/projetos/primeiroassedio/>. Acesso em: 17 jul. 2021.

RAMOS, Tânia Regina Oliveira. Começar de novo: a escrita feminina na zona do afeto. In: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos (org.). **Espaço e gênero na literatura brasileira contemporânea**. Porto Alegre: Zouk, 2015.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

RIBEIRO, Diana; NOGUEIRA, Conceição; MAGALHÃES, Sara Isabel. As ondas feministas: continuidades e descontinuidades no movimento feminista brasileiro. **Sul-Sul - Revista de Ciências Humanas e Sociais**, v. 1, n. 03, 28 jan. 2021. p. 57-76. Disponível em: <https://revistas.ufob.edu.br/index.php/revistasul-sul/article/view/780>. Acesso em 20 mar. 2022.

SAFFIOTI, Heleieth. **O poder do macho**. São Paulo: Moderna, 1987.

_____. **Gênero patriarcado violência**. 2 ed. São Paulo: Expressão Popular: Fundação Perseu Abramo, 2015.

SANTOS, Carmen Sevilla G. dos. **Teoria do efeito estético e teoria histórico-cultural**: o leitor como interface. Recife: Bagaço, 2009.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Centro e margens: notas sobre a historiografia literária. In: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos (org.). **Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea**. São Paulo: Editora Horizonte, 2010. p. 174-187.

SEGATTO, Rita. **Crítica da colonialidade em oito ensaios**: e uma antropologia por demanda. Tradução de Danielli Jatobá e Danú Gontijo. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

SONTAG, Susan. **A vontade radical**. São Paulo: Schwarcz, 2015.

SOUZA, Naíla Cordeiro Evangelista de. **[Sem título]**. 12 out. 2017. 1 fotografia. Coleção particular.

_____. **[Sem título]**. 29 jun. 2021. 1 fotografia. Coleção particular.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

SPIVAK, Gayatri. Strategies of vigilance: an interview with Gayatri Chakravorty Spivak. [Entrevista concedida à] Angela McRobbie. In: MCROBBIE, Angela. **Postmodernism and popular culture**. Taylor & Francis e-Library, 2005. p. 119-128.

_____. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart de Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STEFANI, Monica; SOUZA, Naíla Cordeiro Evangelista de. A recepção brasileira ao romance *O peso do pássaro morto* (2017), de Aline Bei: uma breve análise. **Afluente: Revista De Letras E Linguística**, v. 6, n. 17, jan.-jun, 2021. p. 314-332

STEIN, Johanna. Gato Sem Rabo: livraria quer 'desmitificar noção de que a narrativa masculina é universal. [Entrevista concedida a] Veronica Raner. **Hypeness**. [S./.] 10 jun. 2021. Disponível em: <https://www.hypeness.com.br/2021/06/gato-sem-rabo-livraria-quer-desmistificar-nocao-de-que-a-narrativa-masculina-e-universal-reunindo- apenas-autoras-mulheres/>. Acesso em: 05 mar. 2022.

STEINER, George. **Linguagem e silêncio**: ensaios sobre a crise da palavra. Tradução de Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

VERGÉS, Françoise. **Um feminismo decolonial**. Tradução de Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: Ubu, 2020.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução de Bia Nunes de Sousa; Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

_____. **A arte do romance**. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM POCKET, 2018.

XAVIER, Elódia. **A casa na ficção de autoria feminina**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2012.

_____. **Que corpo é esse?**: o corpo no imaginário feminino. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2021.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações filosóficas**. Tradução de José Carlos Bruni. São Paulo: Nova Cultural, 1999.