

Tanay Gonçalves Notargiacomo

**UMA TRILOGIA DE BALANÇOS AFETIVOS:
AZUL E DURA, DE BEATRIZ BRACHER
HOTEL NOVO MUNDO, DE IVANA ARRUDA LEITE
*NADA A DIZER, DE ELVIRA VIGNA***

Dissertação submetida ao
Programa de Pós- Graduação em
Literatura da Universidade Federal
de Santa Catarina para a obtenção
do Grau de Mestre em Literatura
Orientadora: Prof^{ra}. Dra. Tânia
Regina Oliveira Ramos

Florianópolis
2013

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Notargiacomo, Tanay Gonçalves

Uma trilogia de balanços afetivos : "Azul e Dura", de Beatriz Bracher; "Hotel Novo Mundo", de Ivana Arruda Leite e "Nada a Dizer", de Elvira Vigna / Tanay Gonçalves Notargiacomo ; orientadora, Tânia Regina Oliveira Ramos - Florianópolis, SC, 2013.

130 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Literatura e mulher. 3. Literatura brasileira contemporânea. 4. Triângulos amorosos. 5. Afeto. I. Oliveira Ramos, Tânia Regina . II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. III. Título.

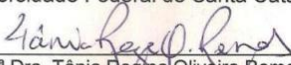
“Uma trilogia de balanços afetivos: Azul e dura, de Beatriz Bracher; Hotel Novo Mundo, de Ivana Arruda Leite e Nada a dizer, de Elvira Vigna”

TANAY GONÇALVES NOTARGIACOMO

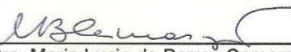
Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

MESTRE EM LITERATURA

Área de concentração em Literaturas e aprovada na sua forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

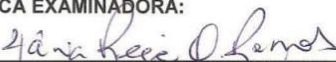


Prof.^a Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos
ORIENTADORA

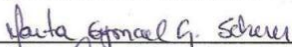


Prof.^a Dra. Maria Lucia de Barros Camargo
COORDENADORA DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:



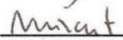
Prof.^a Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos (UFSC)
ORIENTADORA E PRESIDENTE



Prof.^a Dra. Marta Scherer (Unisul)



Prof.^a Dra. Simone Pereira Schmidt (UFSC)



Prof.^a Dra. Zahidé Lupinacci Muzart (UFSC)

Prof.^a Dra. Cristina Scheibe Wolff (UFSC)

Às escritoras do século XXI.

AGRADECIMENTOS

Ao CNPq pela bolsa concedida durante os dois anos de Mestrado em Literatura.

À professora Tânia Regina Oliveira Ramos que, além de orientadora, foi uma grande amiga durante todo o processo. Pela oportunidade dada ainda em 2008 e pelo fortalecimento desse laço.

Às minhas companheiras e amigas de coração do Núcleo de Literatura e Memória (nuLIME): Ana Beatriz, Isabel, Júlia, Olívia, Thaís e Thalita pelo companheirismo, pelos dias de trabalho, pela diversão, pela amizade e pela confissão.

Ao meu pai Gilberto e a minha mãe Mariângela por todo o suporte dado desde meus primeiros momentos de vida, pelo investimento em minha educação e por acreditarem em mim.

Aos meus irmãos Daylan e Emmanuel, pela forma como deixam a vida mais doce, pela participação em cada momento dos meus dias e por sempre me incentivarem a ir à luta em busca de meus objetivos.

Mais uma vez, a minha mãe, especialmente e essencialmente, minha companheira e amiga, que desde cedo me ensinou sobre como ser forte, sobre a necessidade da luta em busca dos sonhos, por ter me dado exemplos sobre como ter duas forças em uma, sendo mãe e também pai. Pelo incentivo à leitura, pela estrutura, pelos ouvidos sempre tão atentos às minhas dúvidas, pelos colos, abraços e afagos. Obrigada por me mostrar em nossa convivência diária a coragem e a força que encontrei também nas personagens das ficções que li.

Ao meu companheiro Lucas Braga Rangel Villela, que esteve presente nos momentos mais importantes durante essa fase, lendo, revisando e me incentivando a nunca desistir. Obrigada pela dedicação e por participar em cada passo dessa produção, mas, mais que isso, por estar sempre ao meu lado compartilhando das conquistas e das fraquezas. Obrigada pela força e tranquilidade, pela curiosidade e interesse em promover trocas, por sempre trazer o novo, mas também a segurança que me permite fechar os olhos. Pela leveza necessária, pelo afeto essencial, pela palavra na medida.

Sabe que o meu gostar por você chegou a ser amor pois se eu me comovia vendo você pois se eu acordava no meio da noite só para ver você dormindo meu deus como você me doía vezenquando eu vou ficar esperando você numa tarde cinzenta de inverno bem no meio duma praça então os meus braços não vão ser suficientes para abraçar você e a minha voz vai querer dizer tanta mas tanta coisa que eu vou ficar calada um tempo enorme só olhando você sem dizer nada só olhando olhando e pensando meu deus ah meu deus como você me dói vezenquando.

Caio Fernando Abreu, 'Harriet'

RESUMO

Esta dissertação apresenta uma leitura sobre três obras de literatura de autoria feminina: *Azul e Dura*, de Beatriz Bracher; *Hotel Novo Mundo*, de Ivana Arruda Leite e *Nada a dizer*, de Elvira Vigna. Todas essas produções foram publicadas durante o final da primeira década do século XXI, o que permite realizar uma interpretação sobre o que o *contemporâneo* fornece às ficções de autoria feminina: a questão do afeto, a memória, os deslocamentos, a transterritorialidade, o segredo, o espaço virtual, o triângulo amoroso. Essas são características pertencentes a um projeto de *literatura das honestidades*, uma escrita que transparece de forma mais explícita, simples, sublime, as relações sociais, afetivas e amorosas. Torna-se essencial uma retomada histórica, uma revisão dos passos das mulheres, tanto no campo da literatura quanto na própria militância feminista, desde o século XIX, para que as interpretações do contemporâneo sejam abordadas. Pois é a partir do século XIX que visualizamos um crescimento da produção de obras literárias de autoria feminina. Com isso, a pesquisa quer dar visibilidade às três autoras interpretadas, mas também, a partir das mesmas, abrir espaços para novas leituras ficcionais não canonizadas, silenciadas por um mercado editorial marcadamente masculino.

Palavras-chave: Literatura de autoria feminina. Literatura do século XXI. Triângulos Amorosos. Afeto.

ABSTRACT

This dissertation presents a reading of three works of female authorship literature's: *Azul e Dura*, by Beatriz Bracher; *Hotel Novo Mundo*, by Ivana Arruda Leite; and *Nada a dizer*, by Elvira Vigna. All these productions were published during the end of the first decade of this century, which lets us to perform an interpretation of what the contemporary provides for female authorship fictions: the subject of affect, memory, displacement, the transterritoriality, the secret, the virtual space, the love triangle. These traits are belonging to a project of *Honestly Literature's*, a literature which transpires, more explicitly, simple and sublime, the social, affective and loving relationships. Becomes essential to have a historic retaking, a review of the steps of women both in the area of the literature as in the feminist militancy, since nineteenth century, to contemporary interpretations were addressed. Because, is from XIX century which we visualize an increase of the production of literary works of feminine authorship. With this, the research wants to give visibility to the three authors interpreted, but also from them open up way for new fictions not canonized, silenced by a publishing market markedly masculine.

Keywords: Female Authorship Literature's. XXI Century Literature's. Love Triangle. Affection.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
1 LITERATURA E MULHER	23
1.1 Pelo viés do feminino	25
1.2 Autorias femininas	35
1.3 As literaturas do agora.....	42
2 AS NARRATIVAS	49
2.1 Beatriz.....	52
2.1.1 Vida e obra.....	53
2.1.2 "Azul e Dura"	54
2.2 Elvira	57
2.2.1 Vida e obra.....	58
2.2.2 "Nada a Dizer"	61
2.3 Ivana	65
2.3.1 Vida e obra.....	65
2.3.2 "Hotel Novo Mundo"	67
3 BALANÇOS AFETIVOS	73
3.1 <i>Check-in/ Check-out</i>	74
3.2 .com	81
3.3 As malas.....	86
4 AMOR-LIMITE	93
4.1 A escrita da memória	94
4.2 A escrita do afeto	102
CONCLUSÃO	109
REFERÊNCIAS	115
ANEXO 1	121
ANEXO 2	123
ANEXO 3	127

INTRODUÇÃO

Este é um exercício de leitura: o antes e o depois de minha reflexão sobre a temática de três romances contemporâneos de autoria feminina. Ao pensar na literatura escrita por mulheres busquei certos caminhos do que já foi percorrido e especialmente de juízos de valor que se instauraram nesse sistema valorativo que impõe exclusões e inclusões na história literária.

Nessa perspectiva, a produção literária escrita por mulheres foi ficando à margem dos registros historiográficos, em uma espécie de opressão pela invisibilidade. Foi motivada por querer conhecer autoras e obras dessa trajetória complexa que escrevi esta dissertação. Embora esse tema da visibilidade pareça, a cada movimento de leitura, uma história sem fim e, por essa razão, próximo ao esgotamento, opto por acreditar na necessidade de se descobrir obras, temas, autoras, autorias em uma constante necessidade de exposições, levantamentos, seleções, antologias, debates. E o que me levou a essa necessidade? Por conta do mercado editorial ainda excludente, bem como pela historiografia literária, valer-me de uma força que se opõe e se aproxima dessa avaliação hierarquizada e procurar entender alguns mecanismos que precedem e procedem das narrativas e autoras que escolhi.

Trago, então, porque os temas dos romances a faz fundamental, uma reflexão anterior e essencial, que é o pensar a trajetória das lutas feministas, carregadas de historicidade no âmbito da militância e que chegaram à academia. Para isso, baseio-me na importância que Rita Terezinha Schmidt vê em relacionar os lugares de enunciação:

Não acredito que a crítica feminista possa causar impacto nos estudos literários se não investir em um trabalho consistente de crítica textual/histórica/antropológica/cultural; entendo o cultural não como instância isolada, mas como lugar de práticas simbólicas onde ganham forma os mecanismos sociais que produzem sujeitos e subjetividades e que, portanto, está imbricado na organização e funcionamento material da sociedade.¹

¹ SCHMIDT, Rita Terezinha. Refutações ao feminismo: (des)compassos da cultura letrada brasileira. In.: *Revista de Estudos Feministas* [online]. vol.14, n.3, 2006, p. 765-799. ISSN 0104-026X. Disponível em:

Dessa forma, o que se entende é que deve haver uma conexão entre a prática acadêmica e a social, para que, assim, possa se entender tanto nos estudos literários como no plano ficcional como pode se dar a desconstrução do patriarcalismo e do jogo de relações homem X mulher, bem como das instituições legais. Ou seja, é imprescindível um entendimento que se estenda à universidade, visto que o próprio movimento de estar em sala de aula pode ser encarado como uma forma de militância, diante do que é ensinado, das discussões promovidas, das problemáticas levantadas. A partir disso se desenvolverá o interesse discente, bem como a organização de novos movimentos e a perpetuação da prática teórica necessariamente vinculada à militante. Dentro desse contexto, Cristina M. T. Stevens acredita que é importante

[...] buscar parcerias e o desenvolvimento de ações/projetos coletivos envolvendo a prática militante das ONGs e as contribuições teóricas e pesquisa acadêmica; no meu entender, isso propiciaria uma oxigenação mútua que talvez contribuísse para sairmos do “gueto” no qual nossa pesquisa acadêmica se encontra, apesar dos inegáveis avanços dos feminismos e sua contribuição para a institucionalização do campo dos estudos sobre a mulher ou de gênero. Infelizmente, entretanto, são conhecidas as atitudes preconceituosas e as resistências à incorporação da epistemologia feminista e da perspectiva de gênero no meio científico brasileiro.²

Tendo em vista essa importância dos estudos feministas, bem como a necessária militância pelos direitos da mulher, tão bem tematizados nos romances contemporâneos de autoria feminina, trago, em meu primeiro capítulo, uma reflexão em busca de amadurecimento

<http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2006000300011&script=sci_arttext>. Acesso em: 10 de novembro de 2012.

² STEVENS, Cristina M. Mulher e Literatura – Periódicos Acadêmicos Nacionais. In: AREND, Silvia Maria Fávero; PEDRO, Joana Maria; RIAL, Carmen. *Diversidades: Dimensões de Gênero e Sexualidade*. Ilha de Santa Catarina: Editora Mulheres, 2012. p. 348.

das discussões sobre a relação da literatura e do gênero, para chegar a um debate acerca da literatura de autoria feminina em si. Assim, após percorrer brevemente uma trajetória histórica e de luta, pelo fôlego ainda contido nas mesmas, aponto para algumas teorias que surgiram diante das escritas produzidas por mulheres. Reflito, então, sobre uma questão estritamente de linguagem, mas que abarca a problemática duplicidade sexual e as exclusões valorativas, bem como o contexto em que as teorias foram trazidas. É diante de apontamentos sobre a literatura de autoria feminina que chego às temáticas nela abordadas, tendo em vista sua multiplicidade no âmbito de quem escreve e sobre o que se escreve. Assim, proponho um olhar para o século XXI que carrega, principalmente, um projeto de escrita pautado em uma espécie de sinceridade. E o que seria essa escrita marcada por uma característica que parece ser tão transparente? Essa transparência se refere a um movimento de descoberta do que se escreve, ou melhor ainda, um descobrir do que ocorre e que transpassa às páginas das produções de autoria feminina, visto que surgem variados assuntos, acontecimentos, que também são recorrentes no cotidiano de quem lê e de quem escreve. Poderia se inferir uma espécie de função catártica na qual me exercitei.

Na continuidade de minhas reflexões, no segundo capítulo apresento as escritoras que escolhi trabalhar dentro do aspecto anteriormente discutido e dessa inserção que pretendo fazer de dar visibilidade a determinados nomes próprios, sendo elas Beatriz Bracher, com a obra *Azul e Dura* (2010); Elvira Vigna, com a obra *Nada a Dizer* (2010) e Ivana Arruda Leite, com a obra *Hotel Novo Mundo* (2009). Penso quem são as autoras que produzem no agora, de que lugar falam, quais são suas produções e desenvolvo um pequeno resumo, porque necessário para as suas aproximações temáticas, de seus romances tratados aqui. Esses são os aspectos abordados para que se possa conhecer e compreender os motivos que me levaram a essa seleção a partir de uma lista significativa de autoras que compõem um quadro no decorrer do século XIX, XX e, agora, XXI. A quantidade, porém, não significa que elas estão sendo reconhecidas e consagradas pela crítica literária, acadêmica ou não, e que há garantia da inserção de seus nomes na história da literatura brasileira produzida no século XXI.

Após a apresentação das obras e suas autoras, trago, no terceiro capítulo, uma leitura mais específica sobre cada um dos romances, para que eles tenham destaque separadamente. Na primeira parte, pensei o afeto fragmentado a partir de segredos, o que é capaz de destruir qualquer tipo de afeto, temática essencial nas três obras e que optei por analisar em *Hotel Novo Mundo*, que apresenta detalhadamente a questão

desse afeto que se desfaz pelo desvendar de uma omissão. No segundo momento, o segredo foi pensado em suas novas formas e o que o século XXI apresenta como um tempo facilitador da comunicação, ou seja, se antes o que se tinha era o acontecimento guardado *a sete chaves*, na gaveta, agora, existe a espetacularização do mesmo e, quando não isso, uma descoberta mais fácil, pela tela do computador que ficou aberta. Esses aspectos dos meios de comunicação foram pensados a partir da obra *Nada a Dizer*. Já na terceira parte, em que há uma reflexão após as descobertas pessoais, surge a necessidade da viagem, do movimento, o pensar-se e descobrir-se para além das fronteiras culturais que são conhecidas a partir dos deslocamentos físicos. Para isso, o enredo de *Azul e Dura* foi de essencial importância, por conta da forma como a viagem é abordada.

Apesar de cada uma das obras ter sido analisada separadamente, há também, nessas narrativas, os aspectos e temáticas em comum, que levaram à escolha dessas três, pela forma como tratam o tempo e a questão do amor que leva à relação a dois. Para tanto, no quarto capítulo penso essas duas características que dialogam nos três romances a partir de fragmentos dos mesmos e da relação com o exercício da memória como construção textual, além do afeto que se desdobra no casamento, na separação, nas decisões autônomas em busca de um sentimento de liberdade.

Tendo em vista essa estrutura que pensei para meu texto, assim como a estrutura que encontrei nos romances que li tomo as palavras de Lúcia Castello Branco, quando diz que a escrita feminina

se constrói de deslizamentos que se dão por elipses, por obscuras associações, por saltos inesperados, e que fazem com que a tessitura do texto reproduza mimeticamente a estrutura lacunar que esse mesmo bordado, como um véu, procura encobrir. [...] É, portanto, através de uma estrutura paradoxalmente prolixa e elíptica que o texto feminino se desenvolve. Afinal, o furo é sempre bordejado por uma margem, por um desenho, que por sua vez contornará outros furos, bordejados por outras margens.³

³ BRANCO, Lúcia Castello. Notas Sobre uma Memória Feminina. In: BRANCO, Lúcia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa Maria Editorial, 1989. p. 140-141.

A justificativa desta dissertação está no ato de observação da própria vida, em um constante exercício de contagem de pontos, do se enredar nos tecidos do texto que constroem as diferenças e semelhanças com o já visto e o já vivido. Uma escrita do corpo, uma escrita sob medida, uma rememoração das vozes ao nosso lado ou que emergiram de silenciamentos passados e do que temos agora como produção literária.

É, portanto, diante de escritas da subjetividade e imbricadas de valores entre fatos e ficções, que escrevi esta dissertação, permitindo um fôlego inicial ao percurso já tão demarcado pela história, por barreiras, por problemáticas, por pormenores e desvios. Assim, inicio mais uma entre tantas produções que visam à articulação das lutas cotidianas às ficções que delas resultam, bem como aos romances aqui trazidos, com o objetivo mesmo de reforçar e ilustrar os discursos teóricos ou da história das mulheres.

1 MULHER E LITERATURA

De qualquer modo, no que concerne aos livros, é notoriamente difícil apor-lhes rótulos de honra ao mérito de tal modo que não se desprendam. Pois não são as resenhas da literatura atual uma ilustração perpétua da dificuldade de julgamento? "Este grande livro", "este livro sem valor" — o mesmo livro é chamado de ambas as formas. Tanto o louvor como a censura nada significam. Não, por agradável que seja o passatempo da mensuração, ele é a mais fútil de todas as ocupações, e submeter-se aos éditos dos medidores é a mais servil das atitudes. Desde que vocês escrevam o que desejarem escrever, isso é tudo o que importa; e se vai importar por séculos ou apenas horas, ninguém pode dizer. Mas sacrificar um fio de cabelo de suas opiniões, uma só nuança de sua cor, em deferência a algum Diretor com um vaso de prata na mão ou a algum professor com uma régua escondida na manga, é a mais abjeta das traições, e, comparado a ela, o sacrifício da riqueza e da castidade, que se costumava dizer que era a maior das desgraças humanas, é uma simples bagatela.

Virgínia Woolf, *Um teto todo seu*

Meu tempo de enunciação é o século XXI, meu lugar do enunciado é o mestrado em Literatura, o meu objeto de pesquisa se escreve nos estudos feministas. Dessa forma, posso pensar nas produções de autoria feminina produzidas nesse decorrer temporal, mas antes de desenvolver minhas reflexões temáticas sobre as obras que li, sinto que há pautas em aberto e que se fazem anteriores às leituras. Eu poderia iniciar minha dissertação de forma mais direta ao pensar as autoras e os romances que foram lidos para este trabalho, mas para que eu pudesse desenvolver essa etapa recuperei uma história já construída principalmente no século XIX. O que me leva a fazer essa escolha de retomada histórica na primeira parte deste capítulo é o fato de ver o quanto foram essenciais as lutas e conquistas das mulheres que hoje permitem, especialmente pela literatura, outro processo de construção das escritas de autoria feminina e de suas veiculações.

Na concatenação dessas ideias e fatos, surge a possibilidade de se questionar a segmentação da literatura, sua classificação e o significado que a definição de “literatura feminina” carrega diante do peso de um cânone masculino. Chega-se então ao agora, ao tempo de minha escrita, um momento de mudanças, de conquistas, uma realidade alcançada pela luta nas ruas, pelas vozes que se fazem ouvir, pelos livros que se dão a ler. Essa é a reflexão desenvolvida na segunda parte do capítulo um.

Mas “o fato é também que, quando se considera um ser que é transcendência e superação, não se pode nunca encerrar as contas”⁴ e, por esse motivo, olhar para o agora não só me mostra vitórias, mas mostra de que forma os procedimentos excludentes silenciaram determinada produção e de que maneiras suas escritas e relatos foram atingidos. Bonnie G. Smith coloca em sua análise o que pensa Freud, o que de certa forma simplifica a complexidade do silenciamento histórico:

Incidentes de choques traumáticos, na forma como Freud os descreve, deixam vestígios na memória, com os quais o sujeito lida de maneiras variadas, na tentativa de restabelecer o controle e a integridade. Vestígios desses fenômenos estimulantes na arte, na linguagem e no comportamento manifestam uma relação com o trauma.⁵

Falo de trauma como o ímpeto estimulante ao grito, à possibilidade de se fazer ouvir. Por isso, coloco como terceiro momento do capítulo, a literatura pautada em um projeto de sinceridades, como forma de explicitar histórias de vida, soluções narrativas. Uma fala que há muito queria ser ouvida e registrada como texto e agora, com ainda mais força, vem e contamina. Ontem eu desejei os livros. Hoje, os abro com a consciência de leitora do que ainda há por vir.

⁴ BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo*. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. p. 67.

⁵ SMITH, Bonnie G. *Gênero e História: homens, mulheres e a prática histórica*. Bauru, SP: EDUSC, 2003. p. 92.

1.1 Pelo viés do feminino

Por essa caracterização excludente no âmbito de uma história da literatura de autoria feminina é que acredito na importância e no diferencial de desenvolver uma discussão que vem sendo cada vez mais recorrente em relação aos atos de valorização e marginalização de literaturas, os quais geram uma segmentação das mesmas. Isso se dá de modo que algumas escritas – tanto no sentido quantitativo como qualitativo – são marcadas por determinados pesos e medidas definidos por forças institucionais postas como capazes de darem juízo de valor às obras produzidas. O que me remete a Antoine Compagnon: “todo julgamento de valor repousa num atestado de exclusão”⁶. Partindo dessas palavras a respeito da valoração é que acentuo o ato de escolha realizado por instituições que tomam para si o poder de valorizar ou não certas obras, colocando-as no lugar tratado por cânone⁷ ou excluindo e marginalizando aquelas que julgam estarem fora de uma padronização estética. Essas são marcas mantidas sob influências do patriarcalismo. A discussão do valor literário, conceituado por Roberto Reis, apresenta a expressão ‘cânon’ em relação à literatura e às artes em geral como

um perene e exemplar conjunto de obras – os clássicos, as obras-primas dos grandes mestres –, um patrimônio da humanidade (e, hoje percebemos com mais clareza, esta “humanidade” é muito fechada e restrita) a ser preservado para as futuras gerações, cujo valor é indisputável.⁸

⁶ COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2001. p. 33.

⁷ Segundo os estudos de Roberto Reis (1992, p. 70), “O termo (do grego, “kanon”, espécie de vara de medir) entrou para as línguas românicas com o sentido de “norma” ou “lei”. [...] o conceito de cânon implica um princípio de seleção (e exclusão) e, assim, não pode se desvincular da questão do poder; obviamente, os que selecionam (e excluem) estão investidos da autoridade para fazê-lo e o farão de acordo com os seus interesses (isto é: de sua classe, de sua cultura, etc.)”.

⁸ REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, José Luís (Org.). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 70.

Essas obras imbuídas de valor são marcadas e mantidas no decorrer da historiografia literária, representando e valorizando grupos mais bem posicionados socialmente quanto à etnia, posição social e gênero, por exemplo. Essa trajetória de exclusão mostra um percurso exposto pela professora Zahidé Lupinacci Muzart:

no Brasil, a literatura feminina somente começa a ser visível, ou um pouco respeitada, no primeiro quartel do século XX. Ainda que produtivas, nossas escritoras ficaram excluídas da historiografia literária, mas, curiosamente, embora à margem, a literatura feminina foi presença constante nos periódicos do século XIX, tanto nos dirigidos por homens quanto nos inúmeros criados e mantidos por elas próprias. Aliás, é quase impossível estudar a literatura feita por mulheres no século XIX sem nos debruçarmos no estudo e levantamento do que foi publicado nos periódicos dessa época. Além da produção em jornais, elas publicaram muitos livros, uma produção, ainda que desaparecida, nada desprezível. Estranhamente, tudo isso foi sendo colocado de escanteio a partir do século XX, e somente com algumas pioneiras - como Josefina Álvares de Azevedo, Corina Coaracy, Carmem Dolores e, principalmente, já no século XX, com a precursora obra de Gilka Machado, ou a de feministas como Maria Lacerda de Moura - é que a mulher foi conseguindo firmar pé na literatura e na cultura brasileiras.⁹

Assim, acredito que para chegar a esse quadro literário brasileiro que explicita a exclusão, é preciso entender também a trajetória intelectual das mulheres. Bonnie G. Smith relata que

a Era da Revolução traçou a cidadania, a nacionalidade e as fronteiras nacionais com atitudes arrojadas e marcadas pelo gênero. Do

⁹ MUZART, Zahidé Lupinacci. Uma espiada na imprensa das mulheres no século XIX. In: *Rev. Estud. Fem.* [online]. Florianópolis, v.11, n.1, 2003, p. 225-233. ISSN 0104-026X. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2003000100013>>. Acesso em: 27 julho 2011.

Terror à época de Napoleão, o acesso das mulheres aos direitos de cidadania foi abruptamente restringido. [...] a formação da cidadania masculina floresceu com a descrição da nacionalidade como, teoricamente, uma prerrogativa universal aberta a todas as pessoas.¹⁰

Ao buscar a história das mulheres não se pode esquecer que “o abuso sofrido pelas mulheres escritoras nas mãos dos editores, em termos de acertos financeiros quase sempre desvantajosos, tornou-se a essência da tradição literária do século XIX”¹¹. Dessa maneira, algumas das vitórias traçadas são apontadas por Simone de Beauvoir (2009, p.186): na França, em 1848, as mulheres fundaram clubes e jornais. Nesse mesmo momento, século XIX, o movimento reformista que se desenvolve é favorável ao feminismo, em busca da igualdade. Já em 1893, na Nova Zelândia, elas adquirem direitos plenos, bem como em 1908, na Austrália, além das francesas, em 1945, que conquistam direitos políticos. Os mesmos movimentos e lutas se dão nos Estados Unidos, o que legitima a militância e dá fôlego para outras mulheres em outros países. É importante reforçar que há um ímpeto em comum entre as mulheres, do qual fala Zahidé Muzart:

O sufragismo foi a primeira estratégia formal e ampla para a política das mulheres e nele se engajaram, em geral, todas as mulheres que se destacaram nas ciências, nas letras e nas artes. As sufragistas no Chile, na Argentina, no Brasil e no México defenderam seu direito à cidadania e a ampliação da esfera política no sentido de incluir mulheres numa base idêntica à dos homens.¹²

Quanto à história do feminismo brasileiro, Constância Lima Duarte o periodiza em quatro momentos, demarcado por ondas, e já pensando nas produções de autoria feminina. Para a autora, a partir do século XIX, algumas décadas foram essenciais, pois foram as que mais

¹⁰ SMITH, op. cit., p. 75.

¹¹ Ibidem, p. 103.

¹² MUZART, Zahidé Lupinacci (Org.). *A evolução do feminismo: subsídios para a sua história/Mariana Coelho*. 2. Ed. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2002. p. 17.

se aproximaram de concretizações de algumas bandeiras erguidas pelo movimento feminista:

Seriam em torno de 1830, 1870, 1920 e 1970. Foram necessários, portanto, cerca de cinquenta anos entre uma e outra, com certeza ocupados por um sem número de pequenas movimentações de mulheres, para permitir que as forças se somassem e mais uma vez fossem capazes de romper as barreiras da intolerância, e abrir novos espaços.¹³

A pesquisadora historiciza esses momentos mostrando que o *primeiro momento* se deu por meio da luta, no início do século XIX, pelo direito básico de aprender a ler e a escrever, ou seja, uma luta pela educação para o casamento, para a criação de filhos, mas também para que pudessem frequentar a escola e desenvolver leituras. Em meados do século XIX, dando continuidade à aprendizagem de leitura e escrita, surge a luta pelo direito à profissão, é quando iniciam as produções dos primeiros jornais dirigidos por mulheres. O *segundo momento* surge por volta de 1870 e traz essas produções femininas bem como os jornais e periódicos dirigidos por mulheres. As produções femininas se intensificam na mesma época em que surgem as notícias das primeiras brasileiras cursando universidades, tanto no exterior como em território nacional. Cresce o movimento intelectual das mulheres.

Com essa movimentação, surge a *terceira onda* desse feminismo no início do século XX, em que as mulheres clamam pelo direito ao voto. No campo literário, as escritoras feministas continuavam a se destacar, visto que, em 1946, Aldazira Bittencourt organiza a Primeira Exposição do Livro Feminino, evento que se repetiu no ano seguinte com mais de mil livros de 560 escritoras.¹⁴ Na *quarta onda*, já no final da década de 1970 e durante os anos 1980, algumas universitárias, alunas e professoras promoveram a institucionalização dos estudos

¹³ DUARTE, Constância Lima. *Feminismo e literatura no Brasil*. p. 2. Disponível em:

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142003000300010&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 27 julho 2011.

¹⁴ Dados retirados de uma reflexão resultante do projeto de pesquisa intitulado “*Literatura e feminismo no Brasil: trajetórias e diálogos*”, desenvolvido por Constância Lima Duarte e apresentado em artigo publicado em 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142003000300010&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 27 julho 2011.

sobre a mulher, com a criação de grupos e núcleos de estudos, bem como com a organização de congressos e trabalhos.

Vale ressaltar, ainda, segundo o que pensa a pesquisadora Céli Regina Jardim Pinto, que “este feminismo inicial, tanto na Europa e nos Estados Unidos como no Brasil, perdeu força a partir da década de 1930 e só aparecerá novamente, com importância, na década de 1960”¹⁵. Assim, o retorno dessa força feminista em 1960 se dá diferentemente na Europa e Estados Unidos se comparada ao Brasil, visto que aqui o que se vivia era um momento em que

depois de alcançado o direito ao voto, em 1932, houve também no Brasil um período de refluxo do movimento de mulheres, não apenas por características intrínsecas a este, mas também pela própria conjuntura política que, a partir de 1937, início do Estado Novo, impediu qualquer tipo de mobilização popular de cunho reivindicatório.

A partir de 1945 a democratização do país incluiu um número significativo de mulheres nas campanhas nacionais, tais como a da anistia, a do petróleo e pela paz mundial.

[...]

A partir de 1964, época também de desmobilização pelo golpe militar, não há espaço para a organização de movimentos populares. Algumas mulheres, no entanto, participam dos movimentos organizados de oposição ao regime, bem como das manifestações e atos públicos.¹⁶

Percebe-se que foi um tempo de total repressão dos movimentos políticos e militantes. Com uma fragmentação de dez anos nesse processo, em 1970 surgem fortes mobilizações brasileiras feministas dos mais diversos grupos, o que dá continuidade a manifestações, debates, círculos de discussão e algumas vitórias, como a fundação, em 1975, do Movimento Feminino pela Anistia, em São Paulo, além da criação, em 1985, do Conselho Nacional da Condição da Mulher. Após um

¹⁵ PINTO, Céli Regina Jardim. *Feminismo, História e Poder*. In: *Revista de Sociologia Política*. vol. 18, n. 36, Jun. 2010, p. 15-23. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/rsocp/v18n36/03.pdf>>. Acesso em: 27 julho 2011.

¹⁶ ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jacqueline. *O que é o feminismo?* São Paulo: Edi. Brasiliense, 1985. p. 70-71.

conturbado período de exílio e resistências, surgem espaços mais democráticos e novas possibilidades, como a inserção da mulher na academia e seu desenvolvimento intelectual mais intenso. Esse percurso intelectual é aprofundado no texto de Heloisa Buarque de Hollanda, quando periodiza uma das primeiras movimentações das mulheres no Brasil:

Gestada durante a ditadura, a organização dos movimentos de mulheres mostra seus efeitos no processo de redemocratização do país, particularmente durante a campanha “Diretas Já”, pela restauração do voto democrático, em 1985. Praticamente todos os partidos políticos apresentaram propostas encaminhadas por grupos feministas, formou-se o Conselho Nacional pelos Direitos da Mulher e foram criadas, ainda em 1985, as Delegacias da Mulher, hoje em número de 50, espalhadas por todo o país.

[...]

É desse mesmo ano, a primeira iniciativa de mobilização de pesquisadores de literatura sobre a questão da mulher, na Universidade Federal de Santa Catarina. No ano seguinte, 1986, foi constituído o Grupo de Trabalho “Mulher na Literatura” na ANPOLL (Associação Nacional de Pós-Graduação em Lingüística e Literatura) cujo número de participantes vem aumentando em proporção geométrica. Entre 1986 e 1991, 10,23% dos trabalhos apresentados nos Encontros da ANPOLL e 24% dos apresentados nos encontros bi-anuais da ABRALIC (Associação Brasileira de Literatura Comparada), as duas associações profissionais mais prestigiadas na área de letras, enfocaram a questão feminina. A partir de 1985, 8% total das teses de mestrado e doutoramento em letras lidaram com as escritoras mulheres. Em 1991, temos aproximadamente vinte programas ou centros interdisciplinares de estudos da mulher, ligados à pós-graduações, todos contendo representantes da área da literatura.¹⁷

¹⁷ HOLLANDA, Heloisa Buarque de. O estranho horizonte da crítica feminista no Brasil. In: AZEVEDO, Carlito; DIAS, Tânia; SÜSSEKIND, Flora (Org.).

Além dessa reflexão sobre os trabalhos acadêmicos, debates e discussões a respeito dessa temática, Susana Bórneo Funck fornece mais alguns subsídios para a reflexão sobre a trajetória intelectual das mulheres. No Brasil, houve movimentações e o início de uma participação¹⁸ acadêmica e militante mesmo diante do patriarcalismo que a década de 1960 apresentava, visto que algumas mulheres professoras, escritoras e estudiosas, começaram a questionar esse sistema e que vislumbravam, naquele mesmo momento, um grande movimento político nos Estados Unidos. Assim é que surgem os estudos institucionalizados e

nesta sua primeira fase como disciplina intelectual e acadêmica, a crítica feminista preocupou-se em desmascarar a misoginia da prática literária – as imagens estereotipadas da mulher como anjo ou monstro, o abuso literário da mulher na tradição masculina e a exclusão da mulher escritora das histórias literárias e dos cânones acadêmicos [...]

[...] a crítica feminista deixou de enfatizar o texto masculino como objeto de estudo para se concentrar na re-descoberta e na investigação de uma literatura feita por mulheres. Através do resgate histórico e da reavaliação crítica, reconstituiu-se uma tradição, tematicamente coerente e de inestimável valor artístico que havia sido apagada – ou marginalizada – pelos valores dominantes.

[...] Nesta terceira fase, portanto, além de quebrarem-se fronteiras culturais, enfatiza-se a

Vozes femininas: gênero, mediações e práticas de escrita. Rio de Janeiro: 7 Letras, Casa de Rui Barbosa, 2003. p. 17.

¹⁸ Há um forte desenvolvimento da crítica feminista principalmente na Universidade Federal de Santa Catarina, com a criação de núcleos de estudo, projetos, produção de antologias e discussões acerca das temáticas, bem como a grande importância desses estudos para o fortalecimento do que virá a ser o GT da ANPOLL, “Mulher na Literatura”.

análise da construção do gênero e da sexualidade dentro do discurso literário.¹⁹

Infelizmente, mesmo diante dessa trajetória de lutas e conquista de espaços, pensando principalmente o campo literário e intelectual, claramente, ainda hoje, frente à produção de antologias com textos que visam à manutenção de alguns autores no esforço da elaboração de uma história da literatura, há exclusão de produções de autoria feminina. Os nomes e as referências às obras de algumas mulheres, não eram encontrados e hoje ainda enfrentam alguns obstáculos nos âmbitos editoriais e de bibliotecas, bem como entre outros meios de acesso, além da exclusão nos arquivos que continham e contêm os ditos *grandes nomes* de escritores da literatura, pois as escolhas feitas ainda se mostram alinhadas a uma crítica excludente, como esta dissertação ressaltará nos capítulos seguintes. Surgem, em contraposição a essa história de divisão entre cânone e margem, cem anos depois de uma realidade marcada pela exclusão de escritas de autorias femininas, três livros²⁰ organizados pela professora Zahidé Lupinacci Muzart²¹, publicados pela Editora Mulheres, resultado de um trabalho meticuloso e quase arqueológico que evidencia uma grande lista de escritoras (mais de 150 nos três longos volumes de mulheres que escreveram ou nasceram no século XIX) analisadas por uma série de pesquisadoras contemporâneas, apresentando suas vidas e excertos de suas produções.

A partir desse longo trabalho que envolveu pesquisadoras de todos os estados brasileiros, pode-se questionar o constante

¹⁹ FUNCK, Susana Bórneo. (Org.). *Trocando ideias sobre a Mulher e a Literatura*. Florianópolis: PGI-UFSC, 1994. p. 18-19.

²⁰ *Escritoras brasileiras do século XIX*: antologia, de 1999; *Escritoras brasileiras do século XIX*: volume II, de 2000 e *Escritoras brasileiras do século XIX*: volume III, de 2009.

²¹ Segundo informações contidas no portal CNPq e disponibilizadas pela própria estudiosa, a mesma possui graduação em Letras Neolatinas pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (1961), Graduação em Música pela Escola de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, doutorado em Letras pela Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Université de Toulouse-Le Mirail (1970), pós-doutorado na Ecole des Hautes Etudes em Sciences Sociales, Paris (1983-1984). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira (História das escritoras no século XIX, Literatura e Mulher, feminismo e literatura, Simbolismo em Santa Catarina, Cruz e Sousa). Participa da coordenação do Instituto de Estudos de Gênero - IEG/UFSC e de duas editorias da Revista Estudos Feministas.

silenciamento da produção de autoria feminina, pois essas produções e seus nomes mal haviam aparecido antes. Em meio a transgressões discursivas nessas narrativas, o discurso da sexualidade é incitado e colocado à mostra, uma das constantes temáticas na literatura do século XXI; e o que ocorre, então, é que acaba por ocupar o lugar significativo do silêncio feminino, uma vez que há regras institucionais que delimitam o discurso.

Diante dessas questões que vêm sendo exploradas por ensaios, artigos, dissertações e teses, surge a minha dissertação, que mostra como ainda existem sintomas de um silenciamento e marginalização promovidas pela crítica e historiografia, bem como para demonstrar como isso refletiu não só nessas produções de autoria feminina, mas na própria militância, que é anterior às participações na academia e que, após algumas vitórias, une-se ao ensino acadêmico. Sobre esses deslocamentos, Lúcia Castello Branco diz que essa atitude é “talvez ocupar, como o texto feminino, o lugar que não é este nem aquele, mas um terceiro, não intermediário, não mediador, mas *outro*, terceira via, terceiro veio, terceira margem”²². A proposta é ocupar essa terceira via no sentido de promover transgressões, legitimar o discurso tanto de quem fala como de quem se fala.

Por essa razão, é importante que estudos abram espaços para a construção de outra história da literatura brasileira que não seja apenas complemento, mas suplemento, para que não mais se pensem essas produções e produtoras de literatura dentro de uma história de exclusão. Que a luta não seja apenas pela inclusão, mas que a produção literária das mulheres seja lida dentro de um sistema literário mais amplo e que se desenvolva a construção de um arsenal diversificado, seja pela força da crítica literária, seja pelo mercado editorial ou pela boa distribuição de livros em livrarias e bibliotecas, além de ocuparem um bom espaço nas possibilidades digitais.

Coloco-me, então, em meio a indagações, olho para a produção feminina desses treze anos do século XXI, ou ainda, para a produção feminina voltada para as leitoras e os leitores do século XXI que iniciam uma possível tradição literária e, a partir disso, como Roland Barthes disse, escrevem suas leituras, pois “a teoria do Texto só pode coincidir com uma prática da escritura”²³. Há especificidades nessas produções recentes que, nas palavras de Elódia Xavier, constituem uma literatura que tematiza a busca pela identidade de uma mulher que não mais se

²² BRANCO, op. cit., p. 141.

²³ BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 78.

satisfaz com os papéis tradicionais e que passa “da imanência à transcendência”²⁴, movimento que busca uma visibilidade maior das produções de autoria feminina.

É essa a minha proposta ao pesquisar a literatura produzida por mulheres: o desejo de sair de um não-lugar, de expor, no caso de minha pesquisa, no plano da ficção, vozes desse determinado grupo, nunca esquecendo das multiplicidades nele encontradas. Nelly Novaes Coelho, ao fazer um dicionário de escritoras brasileiras com a intenção mesma de buscar a visibilidade quantitativa, diz em relação à mulher que

tais mudanças evoluíram em proporção geométrica e alteraram não só seu lugar na sociedade, mas principalmente sua consciência do próprio eu, em relação à imagem-de-mulher da Tradição e em face do mundo em transformação. Não há dúvida de que o atual interesse pela literatura escrita por mulheres está visceralmente ligado a essa metamorfose cultural-social-ética-existencial em processo, e que se vem expressando na poesia, no romance, na ficção, no teatro, no ensaio, etc.²⁵

É nesse contexto chamado pela pesquisadora de ‘metamorfose’ que busquei temáticas que alegorizassem conquistas individuais e coletivas, lutas, desejos e deslocamentos. Já adianto que o intimismo como temática é substituído por uma consciência de si enquanto corpo, identidade e subjetividade, ou seja, há consciência de posicionamento e exploração de uma narrativa que ocupa o espaço de um projeto de sinceridade, de um desvelar-se e revelar-se para além de uma história das mulheres escrita pelos homens, para citar Beauvoir²⁶, ou ainda como me diz Cristina M. T. Stevens²⁷, para encerrar as lembranças dos acontecimentos nitidamente masculinos que vitimizaram as mulheres por muito tempo. Dessa forma, ensaio o engendramento da história de

²⁴ XAVIER, Elódia. A narrativa de autoria feminina: ontem e hoje. In: FUNCK, Susana Bornéo (Org.). *Trocando idéias sobre a Mulher e a Literatura*. Florianópolis: PGI-UFSC, 1994. p. 275.

²⁵ COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário de escritoras brasileiras (1711-2001)*. São Paulo: Escrituras, 2002. p. 17.

²⁶ BEAUVOIR, op. cit., p. 193.

²⁷ STEVENS, op. cit., p. 347.

três mulheres-narradoras. Problematizo, assim, o balanço afetivo das produções de autorias femininas.

1.2 Autorias femininas

É guiada pela pergunta que dá nome ao texto de Nelly Richard, “A Escrita tem sexo?”, que início mais este fragmento de escrita. Segundo a autora,

ficou evidente como a tradição da literatura e seu cânone tendem a omitir, ou marginalizar, a produção feminina, com exceção de duas situações: quando a recuperam sob o subterfúgio paternalista do falso reconhecimento e, também, quando o mercado promove essa literatura do simulacro de uma “diferença”, exaltada pela feira do consumo para multiplicar – de modo banal – a “diferenciação” de seus produtos.²⁸

É por esse falso reconhecimento que falei anteriormente dessa luta, desse movimento de resistência que nossas escritas promovem e que chegam a um patamar de duas vias mesmas, já conhecidas historicamente. Por esse percurso muito bem marcado é que acho essencial aprofundar a reflexão e lançar olhares para uma discussão anterior, que pensa nas demarcações que são feitas a partir de um olhar para quem produz, diante de um nome impresso nas capas, e como isso vem carregado de múltiplas significações que levam ao que tivemos por muitos anos e ainda vemos se perpetuar nas organizações das antologias, ou ainda nas escolhas editoriais, por exemplo. Agora, por quais caminhos se seguiram esses pesos e medidas que determinam um cânone? Antes de mais nada, surge a questão da relação sexo e gênero, que impõe binarismos problemáticos e, com continuidade, chega ao que temos hoje em nossas prateleiras de literaturas. É por essa dupla diferenciação que faltam exemplares, e não por grandes compras, mas por quase nenhuma publicação, pelo espaço quase nulo. E a decisão fica por conta daqueles que se favoreceram diante da divisão

²⁸ RICHARD, Nelly. A escrita tem sexo? In: *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p. 128.

homem/mulher. Destaco, portanto, o que pensam Judith Butler e Teresa de Lauretis ao tratarem de uma problemática que vem com a questão da diferença sexual, visto que é uma discussão pertinente quando se pensa em literatura de autoria feminina, termo constantemente debatido e que aponta para diversificadas visões.

A primeira limitação do conceito de “diferença(s) sexual(ais)”, portanto, é que ele confina o pensamento crítico feminista ao arcabouço conceitual de uma oposição universal do sexo (a mulher como a diferença do homem, com ambos universalizados: ou a mulher como diferença pura e simples e, portanto, igualmente universalizada), o que torna muito difícil, se não impossível, articular as diferenças entre mulheres e Mulher, isto é, as diferenças entre as mulheres ou, talvez mais exatamente, as diferenças nas mulheres. Por exemplo, as diferenças entre mulheres que usam véu, mulheres que “usam máscara” (nas palavras de Paul Laurence Dunbar, frequentemente citadas por escritoras negras americanas) e mulheres que se “fantasiam” (a palavra é de Juan Riviere) não podem ser entendidas como diferenças sexuais.²⁹

A crítica feminista tem de explorar as afirmações totalizantes da economia significante masculinista, mas também deve permanecer autocrítica em relação aos gestos totalizantes do feminismo. O esforço de identificar o inimigo como singular em sua forma é um discurso invertido que mimetiza acriticamente a estratégia do opressor, em vez de oferecer um conjunto diferente de termos. [...]

[...] a insistência sobre a coerência e unidade da categoria das mulheres rejeitou efetivamente a multiplicidade das intersecções culturais, sociais e políticas em que é construído o espectro concreto das “mulheres”.³⁰

²⁹ LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do Gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 207.

³⁰ BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 33-35.

Coloco-as lado a lado, pois abordam a ideia núcleo de meu questionamento. Assim como elas, posso ainda mencionar Elódia Xavier³¹ que traz a importância de se posicionar teoricamente como crítica feminista, mas, quando se trata da literatura, para ela, é importante pensar aspectos temáticos, que momentos e recortes essas obras trazem, de que mulheres falam, de onde falam; pensar a pluralidade das narrativas no que tangem as possibilidades que a escrita da literatura tem. Ou seja, ao promover esse diálogo reforça-se a ideia do múltiplo, visto que há marcas culturais que permitem a diversidade de quem escreve e a daquelas que são escritas por nós. É por esse motivo que é errôneo manter conceitos e ideias dentro de sistemas de rigidez e pensar a literatura resumidamente como feminina como forma de abranger uma heterogeneidade. Para isso, trago a necessidade que Gloria Anzaldúa vê nos sujeitos de se moverem

[...] constantemente para fora das formações cristalizadas – do hábito; para fora do pensamento convergente, do raciocínio analítico que tende a usar a racionalidade em direção a um objetivo único (um modo ocidental), para um pensamento divergente, caracterizado por um movimento que se afasta de padrões e objetivos estabelecidos, rumo a uma perspectiva mais ampla, que inclui em vez de excluir.³²

Além de um sujeito que

[...] aprende a equilibrar as culturas. Tem uma personalidade plural, opera em um modo pluralístico – nada é posto de lado, o bom, o ruim e o feio, nada é rejeitado, nada abandonado. Não apenas sustenta contradições como também transforma a ambivalência em uma outra coisa.³³

³¹ Depoimento (00h03min50seg até 00h04min10seg) dado em entrevista feita pelo canal SESTV no programa “Polêmica feminista” disponível em <<http://tal.tv/es/video/a-polemica-feminista>>. Acesso em 20 agosto 2012.

³² ANZALDÚA, Gloria. *La conciencia de la mestiza / Rumo a uma nova consciência*. In: *Estudos Feministas*. v. 13, n. 3, 2005. p. 706.

³³ ANZALDÚA, op. cit., p. 706.

Assim, são promovidas diversidades e ambiguidades, além de um equilíbrio cultural sendo que há, explicitamente, uma importância nas diferenças, na variedade e no choque, pois representam a tradução cultural de relações tensionadas e, por isso, recriadas. Se não há a tensão, não se dá o movimento de compreensão. A solução, nesse caso, é a soma de aspectos, atitudes, culturas, pensando um resultado que é diferente dos produtos dessa união, é claro, mas também maior, excluindo delimitações. É importante ressaltar que há diferença entre pluralidade e fragmentação, uma vez que a primeira trata da abrangência e a segunda pensa a exclusão, pautada na ideia de dominação. Ao dizer isso, quero destacar que os dois lados que surgem pela discussão da diferença sexual, as duas pontas, linhas que se traçam diferentes, acabam por excluir as identidades das autoras. Não posso tratar aqui de uma literatura de autoria feminina no singular, como se a mesma fosse universal no sentido de características; o que posso fazer, então, está de acordo, novamente, com a opinião de Anzaldúa³⁴, visto que

[...] não é suficiente se posicionar na margem oposta do rio, gritando perguntas, desafiando convenções patriarcais, brancas. Um ponto de vista contrário nos prende em um duelo entre opressor e oprimido; fechados/as em um combate mortal, como polícia e bandido, ambos são reduzidos a um denominador comum de violência. O “contraposicionamento” refuta os pontos de vista e as crenças da cultura dominante e, por isso, é orgulhosamente desafiador. Toda reação é limitada por, e subordinada à, aquilo contra o qual se está reagindo. Porque o “contraposicionamento” brota de um problema com autoridade – tanto externa como interna – representa um passo em direção à liberação da dominação cultural. Entretanto, não é um meio de vida. A uma determinada altura, no nosso caminho rumo a uma nova consciência, teremos que deixar a margem oposta, com o corte entre os dois combatentes mortais cicatrizado de alguma forma, a fim de que estejamos nas duas margens ao mesmo tempo e, ao mesmo tempo, enxergar tudo com olhos de serpente e de águia. Ou talvez

³⁴ ANZALDÚA, op. cit., p. 705.

decidamos nos desvencilhar da cultura dominante, apagá-la por completo, como uma causa perdida, e cruzar a fronteira em direção a um território novo e separado. Ou podemos trilhar uma outra rota. **As possibilidades são inúmeras, uma vez tenhamos decidido agir, em vez de apenas reagir**³⁵.

Refletida a questão da ação e não apenas da reação, é esse movimento que deve ser tomado pela literatura no que diz respeito à discussão que proponho aqui. É necessário encerrar os embates em que sempre há diferenciação, superioridades e inferioridades – veja-se a questão do cânone, tratada anteriormente – para que então se sigam outros caminhos, a fim de que não haja desistência ou contentamento, ou, menos ainda, abstenções. Mas, principalmente para que os binarismos possam ser movimentados e para que se possa ser pensada a pluralidade, é preciso evitar as segmentações e sectarismos que ele cria. Ou seja, a reflexão não deve apontar para a canonização, que está mais preocupada em evidenciar as diferenças com apelo qualitativo e de diferença sexual, mas olhar para o movimento e para as variedades, pensando no quantitativo.

Eis que entra aqui a problemática da linguagem sob diferentes reflexões, mas que pensam exatamente o termo ‘feminina’ que vem para tentar especificar a obra da qual se fala. São duas as autoras que apontam o foco do estudo para diferentes vertentes: Isabel Allegro Magalhães pensa a literatura feminina baseada na diferença sexual e Nelly Richard lança a questão de temáticas que podem ser classificadas recorrentes na produção. Aquela diz que:

[...] Não apenas a linguagem expressa essa dualidade sexuada, como ainda as antenas de percepção do mundo, as sensibilidades, as lógicas (racional, afectiva, onírica); os pontos de vista, também eles, variam. E uma das variáveis a identificar porque ela se repercute nos textos é, precisamente a do sexo de quem presta atenção, sente, pensa, ficciona, fala e escreve.³⁶

³⁵ Grifo meu.

³⁶ MAGALHÃES, Isabel Allegro de. *O sexo dos textos*. Lisboa: Caminho, 1995. p. 10.

Para esta:

A teoria feminista demonstrou a arbitrariedade deste operativo de força, executado em nome do masculino-universal, deixando muito claro que a língua não é o veículo neutral – transcendente – que afirma o idealismo metafísico, mas um suporte modulado pelo processo de hegemonização cultural da masculinidade dominante. A linguagem, a escrita literária e as normas culturais, carregam as marcas deste operativo de violência sociomascuino, que subordina os textos a suas viciadas regras de universalidade.³⁷

Ambas pensam a problemática da linguagem e concordam na questão da impossibilidade da mesma estar posicionada no campo da neutralidade, mas o diferencial é que Isabel Allegro Magalhães³⁸ quer encontrar traços que determinem essa literatura como diretamente feminina a partir do sexo do texto e Nelly Richard acredita que existem características e temáticas que surgem nas obras e que, independente de quem a escreve, o diferencial está nos procedimentos de escrita e nos temas que, ao promoverem transcendências, apontam para o desejado, para a luta dessas mulheres, para suas temáticas e a defesa de suas cartilhas. Ainda sobre essa discussão, trago o que me diz Elódia Xavier sobre as experiências que vazam na escrita e revelam as diferentes visões de uma mesma realidade, retomando a ideia tratada anteriormente sobre as pluralidades necessitadas de visibilidade para que se evite cair na armadilha da homogeneização. Portanto, “[...] quando uma mulher articula um discurso este traz a marca de suas experiências, de sua condição; práticas sociais diferentes geram discursos diferentes”.³⁹

Ou seja, chego à conclusão de que antes da preocupação em classificar a literatura, é essencial pensar que temas surgem dessas letras, quais as problemáticas abarcadas pelo texto, visto que diante dessas experiências, surge uma “substância mesma de que se nutre a

³⁷ RICHARD, Nelly. A escrita tem sexo? In: *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p. 131.

³⁸ É importante esclarecer que esse livro foi escrito pensando o contexto das produções literárias em Portugal.

³⁹ XAVIER, Elódia. (Org.). *Tudo no feminino: a mulher e a narrativa brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991. p. 13.

narrativa”⁴⁰, que é trazida pela vivência da personagem ou de quem escreve; ainda mais que, caso nomeássemos uma literatura como feminina, logicamente teríamos que retribuir o movimento chamando outras de masculina, e isso levaria, novamente, às discussões sobre sexo e gênero, já que os termos vêm carregados de significados e problemáticas. Então, utilizo-me da ‘autoria feminina’, que não carrega esses pressupostos e tira o peso do pré-julgamento de que, dependendo de que literatura se trata, há exclusão ou valoração. Assim, apenas refiro-me a quem produziu determinada obra, e não há um simulacro de questões dentro do que é feminino ou masculino, definições socialmente sobrecarregadas.

Trago essa reflexão sobre olhar a obra e seus movimentos narrativos, principalmente pelo fato de estar me referindo ao século XXI, momento em que pesam acontecimentos reacionais (homem X mulher, masculino X feminino) no texto e sobre o qual falarei a seguir. Posto isso, seleciono abordagens que vêm com a produção de autoria feminina, suas personagens e o que pode ser refletido a partir das discussões sobre o “agora” da narrativa e da narração. Essas são as produções proliferantes, essas são as autorias que decidem ultrapassar a margem e seguir abordando temáticas vivenciadas por personagens que não delimitam seus eventos, não censuram seus embates pessoais, suas fraquezas; são personagens e autores que vivem e reproduzem posições como uma forma de crescimento, uma redescoberta e um olhar para si. Esses são os desafios do novo século: o olhar para si mesmo e dele tirar o entendimento do mundo. Falo dessas escritoras que sempre trataram de intimidades, mas que por uma questão de não-valorização, de sectarismos, de censuras, romantizavam as suas angústias, davam a elas outros sentidos, em uma espécie de sublimação às avessas. Após a superação do diário íntimo e do segredo como a materialização da escrita da intimidade, surge uma nova produção: a escrita para fora, do exibir e expressar a partir dos novos mecanismos, após o fim de ditaduras históricas e simbólicas. Ainda há outras a serem superadas, mas as ferramentas de resistência hoje estão mais fortes; as lutas, mais coletivas; as produções, mais representativas.

⁴⁰ XAVIER, op. cit., p. 11.

1.3 As literaturas do agora

As produções do século XXI comprovam uma mudança que vem se desenvolvendo quando, em 1994, ocorre a difusão da internet. É diante dessa propagação que há uma mudança de posicionamento de sujeito, que antes escrevia sobre sua intimidade e a mantinha em folhas fechadas por cadeados: os diários. Ao que trata a pesquisa de Jurema Chagas, orientada por Claudia de Lima Costa:

Nessa dupla realidade a exposição pública é premeditada e a privacidade outrora tão almejada e conquistada a duras penas pela burguesia é agora abatida pelo machado puntiforme do mundo contemporâneo. Essa mesma burguesia que por muito tempo teve no diário íntimo o marco de defesa da intimidade do indivíduo, de seu espaço privado, agora abre-o sem pudor.⁴¹

O que acontece hoje é uma espécie de liberação do diário, o tirar o cadeado e jogar sua chave fora, mesmo quando a confissão oral e visual fazem parte da escrita do século XXI, carregada de sofrimento, angústia, descoberta e conquista, perdas e danos. As narradoras optam por tirar o véu de suas personagens e desnudam grande parte do espaço privado. Diante desses detalhes encontrados nessas produções, penso em uma definição que abarque esses sentidos de movimentos, misturas, partilhas, trocas e intimidades. Para isso, trago nas palavras de Ana Cristina Chiara um sentido que possa explicar do que se trata essa literatura: “Na justa medida – sem muito desespero, que é inútil, sem pieguice, que é meio de mau gosto, sem cinismo, porque já basta a desrazão, mas com suave ironia para suportar o peso”⁴².

É com essa suavidade irônica que as personagens de quem falo e as temáticas que abordo surgem nas linhas produzidas neste e para este tempo. A leveza é dada justamente para que se suporte o peso da

⁴¹ CHAGAS, Jurema. *Blogs pessoais – A representação do eu na vida cibernética*. 2007. 121 folhas. Dissertação (Mestrado em Literatura). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. 2007. p. 44.

⁴² CHIARA, Ana Cristina. Afinidades Eletivas. In: *Ipotesi – Revista de Estudos Literários*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1. p. 9-17, maio. 2011. Disponível em <<http://www.ufjf.br/revistaiipotesi/files/2011/05/2-Afinidades-eletivas.pdf>>. Acesso em: 30 março 2012.

necessária sinceridade nos acontecimentos cotidianos. Eles sempre ocorreram, mas agora aparecem com mais naturalidade, na simplicidade de detalhes e, mais que isso, na facilidade do contar os ocorridos. Como se a escrita fosse uma conversa, uma confissão. Não há uma escrita de dia-a-dia forçosamente densa mesmo diante de um cotidiano tenso, preenchido por possibilidades sociais, econômicas, culturais. E para onde essas possibilidades narrativas me levam? Paradoxalmente para o crime, para o vício, para a vida a dois, para o sexo, para a traição, levam-me aos filhos que são apenas mencionados, sem presença física e sem nomes próprios, às mudanças de casa, aos erros, às fantasias, aos aprendizados, às escritas dentro de outras escritas. Traços de vida, ainda mais vivida a partir dos anos 2000: quarenta anos após uma Ditadura Civil-Militar. Um ‘após’ que resulta em reflexão, distanciamento; mas não esquecimento. É para lembrar que escrevem. Lembrar daqueles que viraram ausência, dos silêncios, das páginas rasgadas, dos códigos, dos sonhos quase fugidios, quase banalizados, encerrados. É para isso que escrevem: para reforçarem o momento, para lembrarem o que eram e então compreenderem, ao vasculharem o passado é que entendem essa variedade do agora e o que são hoje.

Esse traçado remete a uma marca que é constante nessas escritas: a honestidade dos sentidos, conforme já mencionado anteriormente: o erotismo, a sexualidade, a queda, a dor, o choro contido, a incapacidade, a dúvida, o fracasso, os anseios, os desejos, a felicidade, fazem parte desse processo de amadurecimento dentro das narrativas de uma possível nova história literária ainda a ser contada:

Quais são os circuitos válidos para pensar a literatura brasileira recente?

A pergunta torna-se pertinente a partir da constatação de que estamos vivendo um momento na literatura brasileira marcado pelo aparecimento de novas e novíssimas gerações (a geração 90, a geração 00), formadas por entusiasmados e prolíficos prosadores e poetas, situados etariamente entre a pós-adolescência e os 40 anos de idade, bastante agressivos na luta pela ocupação de espaços de visibilidade e vendagem, mas de uma agressividade que eu chamaria democrática e inclusiva e já não mais dogmática e excludente, como caracterizou a mentalidade e o modo de agir das gerações 60 e 70, formadas no

contexto cultural das divisões ideológicas do mundo da guerra fria.⁴³

Nesse contexto surgem os romances que eu chamaria de escritas pautadas em um projeto de honestidade, no sentido que tentam enunciar uma realidade pautada em erros, acertos, defeitos; como uma estética que tende a mostrar o movimento do cotidiano, as informações, a vida que também é vivida no meio digital, as traições e as paixões. Há um anseio de ter a intimidade declarada, devassada.

Essas características que adianto, na maioria dos romances, refletem uma vivência em tempo de uma Ditadura Civil-Militar que marcou duramente as escritoras e personagens ou seus antepassados. Uma história que deixou incrustado um silenciamento, tornou ainda mais fortes os discursos daqueles que presenciaram, que perderam suas liberdades e que agora querem expor, mostrar o que são, suas personagens que refletem também suas crenças. O que surge nessas linhas do século XXI é a vida comum, e que pode ser sublimada, mesmo quando tudo parece estar perdido no caos urbano, mesmo quando não se encontra uma parte do que se era ou do que se desejou ser.

Trata-se da possibilidade de uma experiência de beleza que emerge de um cotidiano povoado de clichês, implica repensar o banal e se situa de forma tensa entre a dimensão transgressora e transcendental do sublime associado ao grandioso e o belo, marcado pelo agradável, convencional.

[...]

Sem dúvida, o sublime se situa no quadro em que a arte foi se tornando cada vez mais um conceito ampliado e complexo, em que a beleza se afastou de objetos específicos. Tudo pode ser belo, mesmo um cadáver, como no famoso poema de Baudelaire.⁴⁴

Nota-se que há uma diferença nessas produções que podem ser vistas com uma singular relação com o próprio tempo e o contemporâneo, então, pode ser aquilo que “é capaz, mais do que os

⁴³ MORICONI, Italo. *Circuitos contemporâneos do literário (indicações de pesquisa)*. Disponível em: <www.avatar.ime.uerj.br/.../>. Acesso em: 23 janeiro 2012.

⁴⁴ LOPES, Denilson. *Beleza, beleza e nada mais*. In: “Ilha do Desterro”. Florianópolis, 2006. n° 51. p. 174-175.

outros, de perceber e apreender o seu tempo⁴⁵. Essa é a característica: a percepção do tempo, de seu próprio tempo e, a partir dessa compreensão, a possibilidade de transmitir o que se sente pela escrita, para este e também para outros momentos:

o contemporâneo é aquele que, graças a uma diferença, uma defasagem ou um anacronismo, é capaz de captar seu tempo e enxergá-lo. Por não se identificar, por sentir-se em desconexão com o presente, cria um ângulo do qual é possível expressá-lo.⁴⁶

Esses romances como fragmentos de uma ampla história, bem como as personagens constituídas por multiplicidades, funcionam também como partes narrativas do século XXI. As angústias são postas à prova, os indivíduos, quase em sua totalidade, são aqueles que avaliam certas tragédias íntimas. Pelas temáticas cotidianas, pelo desvelar de traições ou defeitos, dos desejos, da relação sexual, da violência; mas o que é mais recorrente é a forma como esses fatos são ditos, a maneira como são escritos. A dor é descrita como a queda rasteira, pegajosa, é sentida, mesmo quando não há identificação com o fato, mesmo se os olhos nunca viram ou o corpo nunca sentiu o que se passa, a sensação continua: a dor, o desespero, a raiva, o nojo; tudo isso é sentido no corpo de quem lê.

Ainda em meio a essas confissões e decepções, há também momentos de conscientização nessas escritas pautadas pela honestidade. Descobertas de si, partidas, trânsitos, mudanças de fronteiras e organização de memórias que servem para o entendimento de si e dos acontecimentos. Não há uma busca de esquecimento, mas de superação para que se possa falar sobre o passado, para que se possa, principalmente, compreender. Aqui o papel da memória se faz essencial, pois há narradoras tomadas pela dor e pela desordem no tempo de hoje e que, em meio a essas construções e reconstruções, tentam compreender e refazer suas histórias e a si mesmas, para entenderem o lugar em que se encontram.

⁴⁵ AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009. p. 58-59.

⁴⁶ SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. p. 9-10.

Essa realidade exposta que se dá pelos fios da memória aponta para romances que se pautam por sucessivas imagens e podem ser compreendidas como sublimes, o que pode ser definido como

Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as idéias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de um modo análogo ao terror constitui uma fonte do *sublime*, isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz.⁴⁷

Ou seja, esses romances com a dor misturada ao prazer mostram que é daí que surge a possibilidade do sublime. Não se trata de uma estética que dita padrões de como produzir um texto pautado pelo sublime, mas de um ato de escrita que dá espaço para as dores, o medo, o horror, ocupa o espaço de um procedimento que resulta em algo

[...] que é capaz de suscitar terror pode servir de base para o sublime, observação à qual faço um acréscimo: não apenas essas coisas, mas muitas outras que não oferecem nenhum perigo aparente produzem um efeito semelhante, dado que atuam de maneira análoga.

[...]

Se a dor e o terror estão moderados a ponto de não serem realmente nocivos, se a dor não é levada a uma intensidade muito grande e se o terror não está relacionado à destruição iminente da pessoa, dado que essas emoções livram as partes, quer as mais delicadas, que as grosseiras, de um obstáculo perigoso e perturbador, elas têm a faculdade de produzir deleite; não prazer, mas uma espécie de horror deleitoso, de calma mesclada de terror, o qual, visto que pertence à autopreservação, é uma das paixões mais intensas que existem. Seu objeto é sublime.⁴⁸

⁴⁷ BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. Campinas, SP: Papirus: Editora da Universidade de Campinas, 1993. p. 48.

⁴⁸ BURKE, op. cit., p. 137-141.

Essa produção de autoria feminina do século XXI, portanto, perpassa pelo sublime, pois ele atinge a dor e o prazer, e também ultrapassa o belo, que é pautado apenas pelo prazer. O sublime que aparece nesses romances é o que busca a honestidade de que falei anteriormente, que permite que o íntimo chegue a um nível de revelação espontânea, transparente, capaz de mostrar a “(...) experiência entre horror e prazer, experiência de fascínio diante de uma paisagem, uma pessoa ou uma obra de arte”⁴⁹. Ocorre o desvendar, que é também a intimidade da leitura e da escrita, do escritor. Não é uma espécie de espionagem, mas uma capacidade de se falar daquilo que fere, que afeta. Mas isso só acontece quando o tempo já é decorrido, quando se desenvolve o exercício da memória que organiza a linguagem enquanto narrativa, enquanto história a ser contada.

Nessas produções, o que se nota, portanto, é que

Ao mesmo tempo, uma nova perspectiva visual é aberta na narrativa por meio do uso de técnicas de cinema – *flash*, mudança de foco, cortes, contrastes, elipses no tempo e ritmo acelerado –, que arrastam o narrador em movimentos continuamente estilhaçados[...].⁵⁰

Por isso se justifica o uso das repetições como recurso estilístico, em que o afeto, por exemplo, não se repete apenas no mesmo enredo, mas em outros romances são retomadas as mesmas ideias, no intuito de reforçar, de marcar um traço de autoria, uma atitude importante que surge nas entrelinhas, um passo a ser dado. Além das técnicas similares às do cinema, essas narrativas se pautam na realidade quando têm inseridas em suas linhas algumas marcas conhecidas, endereços eletrônicos comuns às pesquisas, bandas e músicas, poemas, os produtos que usam em receitas, o carro que dirigem, os livros que pesquisam. Esse apego às raízes dos acontecimentos que são escritos comprova, mais uma vez, que o romance que pretende mostrar a sinceridade como temática pensa a realidade, e é nessa forma que surge um retrato do cotidiano. Há uma intervenção no universo que foge da ficção contemporânea e que é capaz de alcançar a realidade de fora, que interpela a vida além das páginas. Assim, essas escritas são feitas por e

⁴⁹ LOPES, op. cit. p. 172.

⁵⁰ SCHOLLHAMMER, op. cit., p. 31-32.

para o século XXI, produções carregadas de um intimismo que há muito queria ser exposto. E muito se tem feito para isso.

2 AS NARRATIVAS

Por que sou levada a escrever? Porque a escrita me salva da complacência que me amedronta. Porque não tenho escolha. Porque devo manter vivo o espírito de minha revolta e a mim mesma também. Porque o mundo que crio na escrita compensa o que o mundo real não me dá. No escrever coloco ordem no mundo, coloco nele uma alça para poder segurá-lo. Escrevo porque a vida não aplaca meus apetites e minha fome. Escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você. Para me tornar mais íntima comigo mesma e consigo. Para me descobrir, preservar-me, construir-me, alcançar autonomia. Para desfazer os mitos de que sou uma profetisa louca ou uma pobre alma sofredora.

Gloria Anzaldúa

Quando tomei nota do essencial trabalho de Zahidé Lupinacci Muzart e conheci também a organização quantitativa de Nelly Novaes Coelho e, finalmente, os dois compêndios organizados pelo escritor Luiz Rufatto⁵¹, o primeiro publicado em 2004 e o segundo em 2005, sistematizei o contexto historiográfico da inserção de autoras e obras contemporâneas pelas quais particularmente me interessei e delas extraí as três para uma ilustração temática. Foi através da leitura do livro de escritoras que Luiz Rufatto organizou, admitindo na Introdução o reconhecimento da pesquisa organizada pela pesquisadora Zahidé Muzart, que encontrei 55 mulheres que trabalham com a escrita literária e mais, produzem no e para o século XXI. O que motivou o escritor a organizar antologias foi uma espécie de levantamento estatístico que pensa as escritoras distribuídas em regiões do país e que já tivessem livros publicados, mas que lhe enviassem textos inéditos. Ao preencher essas lacunas de invisibilidades, o organizador das duas antologias mostra, como consequência, uma falta, sobre a qual reflete:

⁵¹ *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*, publicado em 2004 e *Mais 30 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*, publicado em 2005.

O processo de emancipação da mulher ocorre com mais nitidez onde há mais facilidade no acesso à educação. A educação formal fornece às pessoas a possibilidade de se posicionar como indivíduo na sociedade, participando efetivamente de mudanças de hábitos culturais arraigados, como o preconceito ou a opressão pela violência ou pela ignorância. A literatura torna-se, assim, um termômetro – quanto maior o espaço conquistado, maior a exuberância da escrita.⁵²

E é assim que procuro reforçar as hipóteses iniciais desta dissertação a respeito das marginalizações, exclusões, regimes de valor, como se estivessem submetidos a um constante termômetro regional, social, cultural e academicamente controlado no constante esforço de referendar o cânone, permeado ou creditado de legitimidade. Essa realidade da marginalização é percebida principalmente quando o autor e organizador participa de um projeto⁵³:

Surgiu no começo do século 21 uma antologia "Geração 90", de Nelson de Oliveira, da qual participo, que lançou o "conceito" de geração 90. Acho que éramos dez autores, apenas uma mulher. Daí pra frente, a imprensa começou a falar da "geração 90", mas ressaltava a preponderância masculina. Eu, que acompanhava e acompanho de perto a produção literária brasileira, sabia que a proporção do que estava sendo publicado não era essa, mas, pelo contrário, havia mais mulheres que homens no cenário. Daí, fiz essas duas antologias, num total de 55 mulheres, que era uma espécie de provocação: se formos falar em geração 90, não podemos esquecer de citar as mulheres. Agora, importante: em nenhum dos dois livros a literatura produzida pelas mulheres é tratada como literatura feminina.

⁵² RUFFATO, Luiz. (Org.). *Mais 30 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2005. p. 11.

⁵³ Em pesquisa desenvolvida por Josélia Aguiar para a escrita de seu texto final na pós-graduação, ela conversou através de emails com Luiz Ruffato que falou sobre o que o instigou à pesquisa.

Homens e mulheres, na minha opinião, fazem Literatura.⁵⁴

Dessa maneira, diante da ideia do organizador, pude conhecer essas múltiplas vozes e que me fizeram ir em busca de mais informações sobre as autoras, outras escritas, outros textos, romances, para além dos contos que elas ali ofereciam como uma amostragem. Cumpriu-se o que Ruffato objetivava ao se debruçar na pesquisa, nas leituras, nessa busca inconstante que certamente geraria o encontro de mais outros 55 nomes, pois “o que se oferece é a possibilidade de, conhecendo a amostra, mergulhar no universo de cada uma delas (que é, por ser arte, o universo de cada um de nós)”⁵⁵

Tendo feito a descoberta, deu-se outro processo, o de me debruçar nas amostras dispostas nos dois livros e deles escolher nomes que se assemelham pelo trato estético de suas narrativas, por suas temáticas e falas confessionais, uma constante formal. Li, escolhi, retomei, debrucei-me, selecionei e transformei três delas em objetos de pesquisa. Três nomes próprios e que constroem esta *trilogia de balanços afetivos*. A escolha de três obras se deu pela possibilidade temporal de desenvolvimento de uma análise que permitisse a escrita do texto dissertativo, pelas temáticas comuns, especialmente pela capacidade transgressora e estética dos contos bem como dos romances que dialogaram. Os textos motivadores foram *Ficção*, de Beatriz Bracher [ANEXO 1]; *Mãe, o cacete*, de Ivana Arruda Leite [ANEXO 2] e *I+zil+d=inha*, de Elvira Vigna [ANEXO 3].

Guardei esses nomes e as persegui, procurei-as no espaço virtual, na mídia, transformei-as em dispêndio, em objetos do desejo, em fragmentos de pesquisa, em materialidade. Três nomes próprios: Beatriz Bracher, Ivana Arruda Leite e Elvira Vigna.

Troquei ideias, apresentei minhas leituras em eventos, transformei-as, então, em projeto de dissertação, assumindo seus textos como devir. Respectivamente: *Azul e dura*, romance já em sua segunda edição, publicado em 2010, *Hotel Novo Mundo*, romance publicado em 2009, e *Nada a dizer*, romance publicado em 2010. Três nomes próprios, três autoras, três escritoras, três narradoras, personagens que

⁵⁴ RUFFATO, Luiz. In: PAINEL DAS LETRAS. Disponível em <http://paineldasletras.folha.blog.uol.com.br/arch2011-06-05_2011-06-11.html>. Acesso em: 13 julho 2012.

⁵⁵ RUFFATO, Luiz. (Org.). *Mais 30 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2005. p. 13.

falam de histórias de mulheres, ambiguidades, dilacerações, desamores. Três narrativas de si no campo ficcional da escrita: minha *trilogia de balanços afetivos*, novas intimidades.

2.1 Beatriz

Inevitável não ser saudosista e não me remeter à música composta por Edu Lobo e Chico Buarque quando interpretam: “Sim, me leva para sempre Beatriz / Me ensina a não andar com os pés no chão”,⁵⁶ visto que a autora de quem falo passa essa força e permite a viagem, pois convida facilmente suas leitoras/seus leitores a isso. Apesar da busca virtual por ela ser mais complexa, porque não se expõe como as duas outras que compõem o meu corpus, ela acredita e declara em entrevistas que vê a necessidade do escritor do século XXI se mostrar, vender sua própria obra, falar do que escreve. Ainda assim, dentre as três, parece que Beatriz Bracher é a que mais preserva sua intimidade, sua vida por trás das facilidades que o espaço virtual oferece. Ela mesma declara o que pensa a respeito da exposição:

Eu acho que hoje em dia tem um interesse muito, um espaço grande demais para o autor e pequeno demais para a obra. Que eu não sei se tem a ver com isso que é o Big Brother, com o blog, com uma vontade de beber da fonte e a arte é deixada um pouco de lado. Mas, assim, eu queria ter uma comunicação com os leitores, com as pessoas que leem os meus livros, e eu queria que mais gente lesse meus livros, e eu sei que o caminho para isso é expor o autor, é me expor.⁵⁷

De forma contrária ao seu desejo, então, encontrei suas falas apenas em entrevistas em vídeo ou escritas, bem como em programas disponibilizados virtualmente; e não a encontrei por ela mesma, com seu

⁵⁶ LETRAS. *Beatriz*. Disponível em <<http://letras.mus.br/chico-buarque/45115/>>. Acesso em: 06 novembro 2012.

⁵⁷ Depoimento (00h06min09seg até 00h06min39seg) dado em entrevista feita pelo canal TVCULTURA no programa “Entrelinhas” disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=zL7QLFVW8NU>>. Acesso em: 13 julho 2012.

perfil publicado em alguma plataforma ou fotos pessoais, em blogs individuais, como é o caso de Ivana Arruda Leite, ou ainda seu dia-a-dia em pensamentos breves de cento e quarenta caracteres, como o faz Elvira Vigna.

2.1.1 Vida e obra

Beatriz Bracher nasceu em São Paulo, em 1961. Moacir Amâncio, da *Revista Cult*, descreve-a como uma personagem:

Uma das ciclistas que passam de manhã pela Pedroso de Morais, região do Alto de Pinheiros – São Paulo (SP), é a escritora Beatriz Bracher rumo ao escritório onde trabalha, nas imediações. Lá, concebe suas histórias, lê Kafka, Beckett, Nuno Ramos, Coetzee, Rubens Figueiredo, João Gilberto Noll, Flannery O'Connor, Faulkner, Graciliano Ramos (o grande, entre os brasileiros). Depois de ter sido editora (foi uma das fundadoras da bem-sucedida Editora 34, com um catálogo em que figuram, por exemplo, cânones da literatura russa em novas traduções), ela tem ministrado cursos diversos e feito palestras, sem nunca perder de vista a atividade literária. Nisso, é uma profissional, capaz de manter uma espécie de contabilidade criativa, anotando em uma caderneta os projetos, andamentos, ideias que serão desenvolvidos em suas histórias, como um modo de controlar a tarefa e avançar nela.⁵⁸

Suas obras: *Azul e Dura* (2002); *Não falei* (2004); *Antônio* (2007) e *Meu Amor* (2009), são todas publicados pela Editora 34. O pontapé inicial se deu no próprio ato de ler outros textos que não os dela, escritas dos outros que abriram suas gavetas, selecionaram os papeis, enviaram, receberam uma avaliação e continuaram a escrever. Segundo a escritora, dois foram os motes de sua escrita:

⁵⁸ Revista Cult. *Entrevista – Beatriz Bracher*. Disponível em <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/entrevista-beatriz-bracher/>>. Acesso em: 12 julho 2012.

Eu me sentia assim meio covarde, entendeu, de não tentar e de não ir em frente, e a outra coisa é que eu sou amiga do Sérgio Bianchi, diretor de cinema, há muito tempo, e aí ele já tinha me mandado umas duas vezes roteiros de filmes dele só pra eu ler, e rever, e dizer minha opinião e tudo, e acho que por conta disso ele me chamou para escrever um roteiro e, no final, saiu depois de um mês muito mais literatura do que cinema, mas quando eu fui ver o filme tinham, sei lá, duas ou três cenas, que eram as que eu tinha escrito, exatamente como as que eu tinha escrito. E eu fiquei muito impressionada com isso, muito impressionada com as pessoas assistirem aquilo e se emocionarem e se tocarem. Enfim, eu falei não, acho que dá né, acho que eu posso pelo menos experimentar.⁵⁹

Assim: tornou-se escritora, uma escritora tomada pelo seu exercício editorial e pelo exercício de escuta de si mesma.

2.1.2 “Azul e Dura”

No livro *Azul e Dura*, Beatriz Bracher constrói – e de certo modo desconstrói – o perfil contemporâneo de uma mulher que se coloca como típica dona de casa, burguesa, casada com um homem influente e que não pode *sujar* o nome da família: *ser feliz para sempre, até que a morte os separe, cresci e multipliquei-vos* devem ser as metas do casamento. Até o dia em que acaba por questionar:

Isso é verdade. Apenas o ruim vai escrito, apesar de guardar em mim lembranças felizes. Tive uma casa limpa e clara, com jasmim crescendo na fachada e lembro de seu cheiro pela manhã com o Corcovado ao fundo; li no Jardim Botânico enquanto as crianças se agachavam na beira do

⁵⁹ Depoimento (00h01min22seg até 00h02min15seg) dado em entrevista feita pelo canal TVCULTURA no programa “Entrelinhas” disponível em < <http://www.youtube.com/watch?v=zL7QLFVW8NU>>. Acesso em: 13 julho 2012.

lago das vitórias-régias para colocar girinos no vidrinho; Jorge me olhando esfomeado e carinhoso, me beijando a nuca, acariciando meus peitos enquanto trepávamos no sofá. Jorge saindo de casa com Gabriela e Tomás arrumadinhos para o colégio, os três dando tchau.

Fui me dando conta que a família que me fazia sentir protegida e completa, correspondida e enriquecida, onde eu era responsável e ia amadurecendo e envelhecendo com a mesma naturalidade do tempo que passa e não para, essa família e esse lugar eram referentes à maternidade e não ao casamento.⁶⁰

Apesar da influência e da impossibilidade de *sujar* o nome da família, ocorrem circunstâncias que forcem o se assumir pela negatividade de um evento que vai ser o elemento fundamental do enredo: um acidente automobilístico, não cometido por Jorge, o marido. É Mariana quem suja o sobrenome da família ao atropelar uma menina. Nesse contexto, então, Beatriz Bracher coloca sua personagem em uma mistura de esquizofrenia (viver um eterno presente) e sua descoberta entre escritas, angústias e viagens (uma metaforização da mudança). A escrita é de rememoração do passado na tentativa de construção de uma nova identidade, de uma nova mulher que abre mão de carregar uma traição e um não saber ao certo quem é. Da traição, sabe-se que

duas semanas antes, nos meus afazeres de boa dona de casa e esposa atenciosa, mandara um paletó de Jorge para o tintureiro. Esvaziei os bolsos e, entre canhoto de cartão de crédito e tickets de estacionamento, achei um bilhetezinho amoroso comentando a maravilhosa noite que passaram juntos. Finados de 1998, quase três anos atrás e continua sendo difícil contar o que aconteceu.⁶¹

Há, aí, a dilaceração de Mariana que, construída como uma *socialite*, desmancha, no decorrer do tempo, os acontecimentos de sua

⁶⁰ BRACHER, Beatriz. *Azul e Dura*. 2.ed. São Paulo: Editora 34, 2010. p. 64 e 54, respectivamente.

⁶¹ BRACHER, op. cit., p. 136.

vida para chegar até o momento em que resolve se tornar escritora. Mas, antes disso e para isso, surge uma série de reflexões:

Saí da depressão. Vinham à mente as madames de novela, as falas ancestrais, minha avó vociferando contra a maldita princesa Isabel que acabou com o chicote, chamando empregada de la domestique; meu tio avô maldizendo o energúmeno que havia terminado com o horário solar de trabalho e imposto esse absurdo de oito horas ao dia; das minhas tias constatando cientificamente a superioridade de São Paulo em relação ao Nordeste graças à imigração europeia; Milu mandando Joel comer tudo senão ia ficar feio como os moleques de rua. Não havia suavidade alguma nesse solo eivado da pior tradição do mundo, o mesmo solo das camisinhas de pagão feitas com algodão pele de ovo bordadas pela tia avó, aquela que chamava todas as empregadas de Maria pois não tinha mais paciência de ficar decorando os nomes dessas fulanas.

[...] eu tinha que achar o que eu era, e eu era, não podia ter dúvida alguma que era um homo medius que errara.

O que era certo? Deixar-me absolver? Calar? O que eu tinha a dizer? O que eu sabia? Era esse o preço da paz? Mas por que a paz? Por que não a guerra? Qual o mal da guerra? Lembrei da minha avó, de seu conselho de responder com silêncio ao grito dos homens. Nós, mulheres, não devemos nos rebaixar à guerra. Eu era sua neta.⁶²

Nota-se o questionamento marcado pela questão social, que ela percebeu não mais pertencer nem em forma, nem em pensamento; algo não se encaixava, e muito menos em relação a Jorge, por quem deveria manter uma aparência pelo valor social de um casamento burguês e cristão. Além disso, há os momentos em que a personagem se debate em pensamentos contraditórios, carregados de um sentimento de não-lugar, do não-ser, do não-saber, e, ainda, o grande ponto onde se iniciam todos

⁶² BRACHER, op. cit., p. 77-78, 105 e 111.

os movimentos de sua transgressão na narrativa: a problemática histórica do lugar da mulher na sociedade, reforçada no enredo, questionada, modificada pelo próprio andamento do rumo que dá à vida da personagem e à própria história.

São três as partes da narrativa de Beatriz Bracher que é dividida em ‘Começo’, ‘Segunda semana’ e ‘Fecho’; dentro de cada um desses fragmentos existem ainda outros nomes dados aos acontecimentos, sendo a última parte organizada sequencialmente pelos dias da semana, da segunda-feira até a madrugada de domingo. Essa estrutura forma uma mistura das ocorrências, por serem narradas na ordem em que a memória as expõe. Mariana, personagem de 42 anos, vive a partir de suas recordações carregadas na mala azul; são escritos, rascunhos, projeto de livro e roteiros de filmes, tudo isso em um só início: “estou aqui com minha mala azul carregada de cadernos com anotações antigas e romances já lidos”⁶³. Uma bagagem de São Paulo, lugar em que se formou na faculdade de cinema da USP, quando conheceu Jorge, quando participava de filmes *undergrounds*, quando gostava de dançar forró nos bares de Pinheiros, quando participava do movimento estudantil; outra bagagem do Rio de Janeiro, por onde passou uma experiência traumática quando atropelou Nicole, quando se viu traída, quando o buraco no chão não era mais suportável; e então, uma última mala com destino quase sem volta, a da Suíça, encontro de tudo e esvaziamento de outras coisas. Uma mala “azul vomitando passados”⁶⁴, uma cor, uma rigidez. Três situações a se romperem e a mostrarem um outro possível: um romance que desencadeia uma outra história que não é a que está sendo contada. É como se fosse lida a história fora da mala azul e dura.

2.2 Elvira

Elvira Vigna faz questão de se apresentar como uma mulher em sua maturidade vivencial e espaço intelectual. Assim, criei laços com ela: minha amiga nas redes sociais. Seus livros são carregados do que aprendeu na área de arte, de sua profissão como ilustradora, de imagens do século XXI, do que viu ou ouviu, do virtual que se torna personagem chave. É assim, assumindo o que vive como pessoa que Elvira Vigna

⁶³ BRACHER, op. cit., p. 11.

⁶⁴ BRACHER, op. cit., p. 30.

escreve suas narrativas, debate, expõe, mostra-se visualmente em palestras, lançamentos e nas redes virtuais. É ela quem promove suas escritas, é ela quem grava o vídeo com o cão latindo ao fundo para criar uma espécie de familiaridade entre autor e público. Uma escritora registrada profissionalmente como jornalista, hoje escritora profissional, declara publicamente gostar do que faz. Tem uma vasta formação intelectual e profissional, um olhar amplo e crítico sobre o meio em que se insere, uma presença que busca não abandonar o leitor porque sabe que a sua literatura precisa dele para sobreviver, não para explicar a obra, mas para contar de sua escrita, prestigiar as leitoras e os leitores em busca de uma explícita recíproca. Definitivamente, escrever, para ela, é se tornar visível enquanto autora, enquanto profissional da literatura.

2.2.1 Vida e obra

Os sites, as entrevistas, as redes sociais emergem de suas formações múltiplas, seus interesses variados que ela mesma define e explora em sua página virtual, como se vê diante de tudo o que fez em um reconhecido exercício de exposição. Então, Elvira diz que Elvira Vigna é:

Na carteira de trabalho sou jornalista. Trabalhei por diversos períodos em O Globo, para a Folha de São Paulo na época em que morei no exterior, para O Estado de São Paulo de 1999 a 2003. O último foi o Jornal do Brasil, onde publiquei artigos sobre arte contemporânea até o fim de 2006. Em 2007 passei a publicar os artigos no site Aguarrás (ISSN: 1980-7767), até fechar. Agora publico pelo Études Lusophones da Sorbonne IV (em português). Fui também editora. Minha editora, a Bonde, durou cinco anos, a revista marginal-literária A Pomba, que mantive com Eduardo Prado, um pouco menos. Em 1988 abri uma empresa de traduções, a Earte, que funciona até hoje. Tenho um diploma de literatura francesa de 1975, emitido pela Universidade de Nancy (França), em convênio com a Aliança Francesa. Com este diploma- aceito como equivalente a uma

graduação em letras – fiz um mestrado na Faculdade de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro em 1979, na área de Teoria da Significação. Em 1984 e 1985, fiz cursos de extensão universitária na Parsons School of Design de Nova York, dando seguimento assim à minha segunda área profissional, a da imagem. Antes, eu já havia feito o curso de três anos com especialização em gravura no Instituto de Belas Artes do Rio de Janeiro. O Instituto de Belas Artes é a escola que virou Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Em 2008, já morando em São Paulo, fiz o curso de um ano do Masp sobre história da arte. Fiz duas exposições individuais onde apresentei técnicas experimentais. A primeira, Pinturas cafajestes, na biblioteca da Cultura Inglesa do Rio de Janeiro em 1990, mostrou a tinta automotiva industrial como possibilidade técnica. A segunda, em 1998 na Vila Riso (RJ), trouxe a impressão em grandes dimensões sobreposta à mesma tinta industrial. Esta se chamou Imagens mentirosas e teve a apresentação de Gerd Borhneim. Fiz uma terceira exposição, junto com Caró. Foi a Dimensões do tempo, em 1996, onde explorávamos as diferenças de visão e técnica entre mãe e filha na abordagem de um mesmo tema, o tempo. Esta exposição foi no Planetário da Gávea. Fui também, por quatro anos, capista exclusiva de uma revista cultural japonesa editada pela Ed. Kodansha. Em 2003, entrei em uma escola de cinema, a Darcy Ribeiro (RJ) onde completei o curso de roteiro. Como exercício roteirizei livros meus. Já havia sido co-roteirista há muito tempo, ajudando o Edu no Balada dos infiéis, de Geraldo Santos Pereira. Meus primeiros livros foram dirigidos a crianças e jovens. Depois, parei de escrever livros, ficando só com jornalismo. Quando voltei aos livros, escrevia para adultos e não mais para crianças. Sete anos e um dia, meu primeiro romance, é de 1988 e fala sobre um grupo de amigos durante os sete anos da abertura política brasileira. Fora de catálogo, ele

está aqui no site, texto integral. Nasci no Rio de Janeiro em 1947.⁶⁵

Nota-se, na longa descrição, uma vida permeada pela arte, pela literatura, pelas possibilidades. Foram intensas suas experiências que resultaram nas seguintes publicações: *Sete anos e um dia* (romance) – 1988; *O assassinato de Bebê Marte* (romance) – 1997; *Às seis em ponto* (romance) – 1998; *Coisas que os homens não entendem* (romance) – 2002; *A um passo* (romance) – 2004; *Deixei ele lá e vim* (romance) – 2006; *Nada a dizer* (romance) – 2010. Hoje ela escreve e mora em São Paulo, capital. Ao ser questionada sobre seus processos criativos, ela declara que

Não nascem. Já estão lá desde sempre. Meu trabalho é descobri-los. Daí eu levar tanto tempo para fazer cada um. Eu tenho que saber o que eles são, e eles só me dizem isso muito devagarinho. Quanto ao processo, há várias etapas bem definidas. No começo eu fico olhando o nada por muito tempo. Depois, quando acho que entendi o que o livro quer ser, me isolo para escrever. Em geral estou enganada, não entendi nada. E aí preciso repetir o processo outra vez, eu conversando com o livro até que nós dois, eu e o livro, nos damos por satisfeitos. E em geral eu também me engano aqui também, e fico desesperada porque o livro está já em produção e não era nada daquilo. Por causa disso, não leio meus livros depois de publicados. Para não ficar maluca tentando consertar à mão cada exemplar dele ainda na livraria ou no depósito do editor.⁶⁶

Elvira Vigna, nessa super exposição virtual, em sua interação com leitoras e leitores, em sua presença constante nas redes, torna-se uma das escritoras que busca romper com qualquer possibilidade de

⁶⁵ ELVIRA VIGNA. Disponível em < <http://vigna.com.br/biografia/>>. Acesso em: 06 novembro 2012.

⁶⁶ Entrevista de Elvira Vigna concedida a Rogério Pereira. Boa fala. In: Rascunho. *GAZETA DO POVO*. Abril, 2010. Disponível em <<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/a-boa-fala/>>. Acesso em: 12 julho 2012.

invisibilidade enquanto sujeito da escrita, enquanto sujeito de uma história da literatura brasileira a ser escrita.

2.2.2 “Nada a Dizer”

A obra de Elvira Vigna, *Nada a Dizer*, apesar da sugestão dada no título, tem muito a dizer; essa fala vai sendo desvendada a partir da reconstrução do que passou na vida da narradora *traída*, que inicia sua trajetória em ‘O dia 16 de novembro’, primeiro fato e espécie de primeiro capítulo dessa escrita de si, que mostra o posicionamento da narradora-personagem que conta, com certo afastamento, sobre a grande movimentação que foi a mudança de uma cidade para outra:

O Rio de Janeiro não era desconhecido até bem pouco tempo. Tinha ficado. Paulo saíra de lá, com toda a família, não fazia um mês. Mas, se a cidade continuava a mesma, ele já era outro. E, entre seus pés e as calçadas, agora surgia uma distância alegre de quem não tem mais nada a ver com aquilo.

São Paulo, para onde agora tinha se mudado. Estar morando em São Paulo excluía até mesmo de sua imaginação – já que na prática garotas de programa não eram mais uma presença real em sua vida – o rico plantel de boates e putas da rua Augusta, a uma quadra de sua nova casa. Pois era importante para Paulo que seus escapes, como denominava trepadas ocasionais, se dessem em cidades diferentes daquela em que morava. Sentia-se mais seguro assim. Era mais fácil de compartimentar, de escondê-las até de si mesmo.⁶⁷

Diante do novo lugar que é marcado geograficamente por Botafogo, no Rio de Janeiro, e pela Rua Augusta, em São Paulo, a trajetória temporal é apresentada em algumas sequências de dias que são colocados após uma consciência do que o deslocamento trouxe: a

⁶⁷ VIGNA, Elvira. *Nada a dizer*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 8 e 11.

relação de Paulo com a outra, uma das relações pessoais do casal, por *onde* passará todo o jogo da ironia narrativa.

O dia 16 de novembro, na verdade havia começado no dia 15. Que foi quando Paulo chegou à rodoviária do Rio e encontrou N. lá para buscá-lo. N. o beijou e disse que só ele mesmo para fazê-la ir a um lugar tão brega quanto uma rodoviária. Então, quando Paulo disse no telefone que ia dormir cedo porque estava cansado, ele se referia ao cansaço da passagem, entre sua vida anterior e a nova, e que era uma passagem que tinha durado dois dias. E o vou dormir cedo tinha outra utilidade, além de denotar essa passagem. Queira dizer Não me ligue de volta. Bobagem. Mesmo sem isso não haveria ligação de volta. Nunca havia.⁶⁸

Com a tomada de conhecimento, os capítulos se entrelaçam com cortes e títulos específicos como ‘A casa’, por exemplo. Após esse fragmento, há o retorno para ‘O dia 29 de novembro’, seguido de ‘O dia 30 de novembro’, em uma tentativa de continuar a marcar temporalmente os fatos. Esse falar dos acontecimentos se constrói semelhantemente ao diário, que contém alguns registros importantes e outros dias em que não se tem nada a dizer. O grande momento se dá na parte que abriga um intervalo de tempo: ‘Do dia 7 de dezembro ao dia 8 de março’. Uma noite, já aflita com a demora do marido, a narradora-personagem senta em frente ao computador de trabalho da família e olha os *e-mails* de Paulo. Foi nesse momento que muitas coisas começaram e é nessa lacuna que muitos silenciamentos e angústias da narrativa são retratados, acabam por ganhar voz e enredo:

No seu computador, descobri uma organização que eu não via nem em seu guarda-roupa, nem em seu quatinho de ferramentas, e muito menos em sua gaveta de papéis e documentos, onde um milagre por dia impedia de sairmos da legalidade. Nos e-mails, separados por pastas – trabalhos já entregues, trabalhos por entregar, pepinos & contratos –, havia outra pasta. Chamava-se

⁶⁸ VIGNA, op. cit., p. 14-15.

“turma”. Paulo, em que pese a quantidade de turmas que frequenta, não se considera, não se define, ele para si mesmo, como uma pessoa que pertença a turmas. Não hoje, não mais. E, dentro dessa pasta “turma”, um único e-mail. De N. para Paulo, datado do dia anterior, o dia 6 de dezembro. Tentei abrir. Tinha senha.⁶⁹

O decorrer dos dias se dá até janeiro e fevereiro, com um resultado permanente, o de que Paulo ainda era puro silêncio e de que a narradora, sem nome, buscava no celular do marido algum registro, algum acontecimento, uma marca que desfizesse de imediato o que tinham construído; mas não havia nenhuma chamada. O retorno ao calendário é marcado com ‘O dia 8 de março’, seguido de ‘O dia 9 de março’ e mostra que nessa busca por algum fato obscuro existia uma dor, uma falha da qual fala a própria narradora-personagem quando diz

desmorenei. Eu não mais existia. Eu não esperava que isso fosse possível. Que eu pudesse não existir, que minha existência pudesse não ser contabilizada pela pessoa que mais me conhecia no mundo. Que Paulo pudesse ter entrado no motel Sândalo com N. sem lembrar que eu existia. Que ele pudesse ter combinado o e-mail falso, sem senha, com ela, sem levar em conta que eu talvez pretendesse ser mais que um lixo a ser chutado para um canto, com pontapés-mentiras. Que eu, num dia havia trinta anos, estava num sítio precário, tomando conta de crianças, enquanto ele ia misturar seus pentelhos com outros pentelhos, cheios de chatos. E que fazia tudo isso só porque podia. Depois pensei em todo mundo cuja existência eu também não levei e não levo em conta. Os muito distantes, muito negros ou muito amarelos, os tão pobres na calçada que nem se separam mais da calçada. Foi, desde a descoberta do e-mail com senha em 7 de dezembro, minha primeira experiência em me ver como outra pessoa. Outras se seguiriam, eu adotando personagens para ver como era eu não ser eu.⁷⁰

⁶⁹ VIGNA, op. cit., p. 64-65.

⁷⁰ VIGNA, op. cit., p. 105.

Esse é o resultado de um segredo velado pelo virtual, onde ficam outros inúmeros segredos capazes de desmoronar famílias, pessoas, identidades; ou ainda constroem famílias, pessoas, identidades. O virtual que profissionaliza, mostra escritas, desvela segredos, luta por causas. O meio *online* surge aqui como revelação, ora positiva, ora negativa, praticamente um antagonista.

Depois das últimas marcações datadas com números específicos, o que se tem na narrativa são os meses de abril até outubro. Com essa mudança na marcação temporal, o mês seguinte, que deveria ser novembro, um ano depois de tudo, ou ainda, o retorno àquele novembro, início das descobertas, é marcado apenas por ‘A morte’. Essa atitude de contabilizar e organizar o tempo se dá com o objetivo de tentar entender o que ocorreu. São muitas suas tentativas de comunicação com seu marido, Paulo, o personagem masculino, que nunca tem ‘nada a dizer’, somente a demonstrar: impaciência, exposta falta de vontade e um buraco na possibilidade de compreensão do que ocorreu. Além disso, em suas muitas viagens de volta ao Rio de Janeiro, o marido constrói outro relacionamento com uma mulher vinte anos mais nova. Há, dessa forma, uma bagunça física na casa, aspecto da recém-mudança feita do Rio de Janeiro para São Paulo; caixas espalhadas pela sala, estantes sem livros, o que repercute em uma grande desorganização interior. A esposa, a personagem narradora pela qual estamos conhecendo a versão da história, passa a dedicar horas na internet desvendando possibilidades, lendo o blog da outra recém descoberta. Tenta, assim, tornar-se seu duplo. Maio, ironicamente o mês das noivas, é um mês em que ela tenta fugir do cotidiano adverso, procura um apartamento e troca de casa, por alguns dias. A troca de vestimentas, uma exteriorização visual que se aproximasse da outra, dá-se em junho, quando tenta ser N. Em julho, surge a tomada de consciência da falha amorosa, uma espécie de acerto entre ela e Paulo e a retomada de uma convivência ainda latente, mas acomodada, admitindo mesmo que dali para frente não haveria mais histórias para contar.

Na construção da memória da narradora, a bagunça, o caos, resultado da recente mudança, fica ainda maior; é como se ela espalhasse qualquer lembrança no chão e tudo perdesse a ordem que ela um dia acreditou existir. O que a narrativa mostra são os aspectos e os retratos de uma vida contemporânea com seus (des)amores, neste caso, consequência de uma triangulação amorosa economicamente mostrada em uma inicial e um ponto, a traição dentro da tradição cristã e ocidental: resta ainda a vida em trânsito, as construções de novas

identidades, a recuperação diante da adversidade e uma acomodação aparente, mas afetuosa ao status *quo* da vida a dois.

2.3 Ivana

Como se a conhecesse pessoalmente, a imagem física de Ivana Arruda Leite se faz às menções que faço ao seu nome próprio. Dentre as três autoras, é a que mais se coloca virtualmente, de forma que seu blog é permeado por sua vida, suas fotos, seu aniversário, seus amigos, seus risos e suas dores. Ela parece se querer personagem sem ensaios, sem rodeios. Em seu espaço-não-físico intitulado *Doidivana*,⁷¹ pude encontrar a autora com seu traço visual bem marcado entre contos e romances: a ironia, o riso, o sarcasmo. Ao fazer uma análise consciente de sua realidade, olha para si mesma, para sua idade, para seu lugar e pensa em si mesma, especialmente a sua relação com a escrita, o seu papel de escritora.

Definitivamente, a ironia é a marca maior de suas narrativas. Olhar para si mesma e retirar do ocorrido a ironia do momento, olhar para trás com a capacidade de rir de si mesma parece ser o propósito da escritora. Construir, ficcionalmente, mulheres, suas intimidades, seus desejos, a sexualidade, a traição, o gozo, a vergonha; como se buscasse uma alegoria para se assumir. Sem desculpas e nem justificativas, essa autora ensina, aponta e não esconde suas personagens dela mesma e nem ela de suas personagens. Muito menos de nós, leitoras. Enreda-nos nas redes de sua inserção virtual, sintomaticamente chamada de ‘Doidivina’.

2.3.1 Vida e obra

Com sua voz rouca, Ivana Arruda Leite faz sua própria minibiografia ao falar em entrevistas assim como em seu blog. É nesse seu relato que ficamos sabendo um pouco da funcionária pública-escritora. De lá é que retiro o resumo do que fez, um resumo conciso de sua objetividade subjetiva:

⁷¹ <http://doidivana.wordpress.com/>

QUEM SOU

Nasci em 1951, em Araçatuba.

Sou mestre em Sociologia pela Universidade de São Paulo.

Meu email: ivanaleite@uol.com.br

Publiquei os seguintes livros:

- *Histórias da mulher do fim do século*. Contos. Editora Hacker, 1997
- *Falo de Mulher*. Contos. Ateliê Editorial, 2002
- *Eu te darei o céu – e outras promessas dos anos 60*. Novela. Editora 34, 2004.
- *Ao homem que não me quis*. Contos. Editora Agir, 2005. Finalista do prêmio Jabuti em 2006.
- *Hotel novo mundo* – romance. Ed. 34, 2009. Finalista do prêmio São Paulo em 2012.
- *Alameda Santos* – romance. Ed. Iluminuras, 2010⁷²

Além dessas obras, publicou livros de literaturas juvenis e infantis, além de ter organizado antologias e ter publicado contos em livros organizados. Sua produção se mostra de grande fôlego, mesmo sendo uma escritora que faz questão de marcar o fato de que começou a escrever depois dos cinquenta anos. Mora em São Paulo.

Em uma conversa no programa “Cafofó Sessions”, ela fala sobre o ato de escrever e como isso se deu para ela ao que tange uma produção de autoria feminina e iniciada na maturidade: “na minha época, anos 60, 70, 80, era muito difícil ser publicada”.⁷³ Assim, após anos de serviço público, ela consegue publicar.

Segundo ela, sua relação com a escrita surgiu mais cedo, e depois, quando adulta, encontrou nessa produção uma válvula em que era capaz de expressar o que sente, o que pensa, uma forma de vazar o mundo e suas sensações. Ela diz: “só consigo escrever porque eu não estou mais lá”.⁷⁴ Dessa maneira, Ivana tem a consciência do afastamento

⁷² DOIDIVANA. *Quem Sou*. Disponível em <<http://doividivana.wordpress.com/quem-sou/>>. Acesso em 06 novembro 2012.

⁷³ Depoimento (00h08min34seg até 00h08min38seg) dado em entrevista para o programa Cafofó Sessions #4 disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=YqJkP2KBxpM>>. Acesso em: 05 novembro 2012.

⁷⁴ Depoimento (00h06min23seg até 00h06min25seg) dado em entrevista para o programa Cafofó Sessions #4 disponível em

necessário dos acontecimentos para uma eficiente reflexão, e essa é uma marca presente em seus escritos, quando as personagens olham para trás, quando o caos já se encerrou e lembram do que ocorreu como se ainda fosse latente. Recordam justamente para tirarem disso um motivo, uma razão para a existência. Lembram e interpretam com ironia e com riso as novas possibilidades de viver. Além dessa conexão com o tempo passado, a escritora expõe, em suas obras e em falas por ela mesma, pensamentos sobre as relações, a intimidade e os desejos: “Amor é tumulto sempre, mesmo quando é recíproco. E a insegurança de amanhã não ser? A vida é isso, uma agenda afetiva dia e noite... não há quem resista”.⁷⁵

Diante da possibilidade do caos e do tumulto, do estilhaço interior e exterior, surgem seus romances e contos que tratam da realidade de forma enxuta, econômica, de forma explícita, como que para levar a leitora e o leitor ao riso, à graça, ao choro ou ao gozo. São imagens intensas e tensas que retratam a agenda afetiva de um século XXI da emergência, do múltiplo. Tendo aguardado a chegada dos cinquenta anos para publicar, Ivana Arruda Leite não fala somente das dores e desamores tão constantes em narrativas de memória. Ela faz narrativas que projetam um devir, como se estivesse provocando quem lê, seja pela interrogação, seja pelo eterno retorno.

2.3.2 “Hotel Novo Mundo”

Ivana Arruda Leite, em *Hotel Novo Mundo*, constrói uma narrativa de curta duração; o tempo de uma semana é suficiente para que tudo aconteça, quando antes nada ocorria. Sua relação com esse tempo e a forma com que a narrativa é construída se dá pela sequência de dias, que vão de segunda-feira a domingo e retratam a primeira semana da personagem em uma nova tentativa de vida ou fuga para um possível retorno que se dá no chamado Hotel Novo Mundo, através de dias corridos misturados aos relatos da vida passada. A personagem Renata,

<<https://www.youtube.com/watch?v=YqJkP2KBxpM>>. Acesso em: 05 novembro 2012.

⁷⁵ Depoimento (00h14min12seg até 00h14min27seg) dado em entrevista para o programa Cafofo Sessions #4 disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=YqJkP2KBxpM>>. Acesso em: 05 novembro 2012.

ex-prostituta, agora ex-*socialite*, carrega consigo pouco dinheiro, poucas roupas, apenas a saudade de São Paulo, pois possui lembranças de seus oito anos mais felizes, quando estudava no Colégio Sagrado Coração. É nessa experiência romantizada, já marcada desde cedo por angústias e sofrimentos, que se constrói a vida de “Renatinha”, que vira amante e depois se transforma em esposa. Ela mesma se define da seguinte maneira:

Sou uma perua cuja única ocupação até ontem era gastar o dinheiro do marido. Aliás, ex-marido. Acabo de me separar e estou voltando pra cidade onde nasci, cresci, de onde eu nunca deveria ter saído. Fui pro Rio por causa do César. Foi ele quem fez de mim essa mulher inútil sem a menor ideia do que fazer daqui pra frente.⁷⁶

Renata, a personagem-narradora, parte sem deixar nada que lhe pertencia e volta ao que sempre tivera, a cidade de São Paulo, com todo o seu caos, sua mistura, suas perdas. Talvez seja disso que a vida dela precise, desses milhares de olhares esperançosos atrás de algo que essa cidade preenche pelas suas multidões, mas que também expulsa por sua frieza e seus distanciamentos. Ao decidir partir, não carrega somente alívio, mas um desafio para ela mesma e para César, o marido, que não acreditava em sua capacidade de viver por conta própria. Assim, ela instaura em seu pensamento um sentimento determinado: “Vou provar pra você que sou capaz de viver às minhas custas, que eu não sou essa incompetente que você me fez acreditar que era. Você vai ver do que sua Renatinha é capaz”.⁷⁷

Apesar da dificuldade a ser enfrentada, para Renata, São Paulo se faz necessária. Não mais a futilidade de uma cidade em que ela conversava sozinha, em que caminhava nas praias “de uma beleza tão grande que chegavam a ser estúpidas”, em que só restava a ela a decoração da casa, a obrigação de mantê-la organizada, de decidir os programas dos finais de semana, que contavam com iates, joias, financiamentos de felicidade e silêncio. Por isso é que chegou ao “Hotel Novo Mundo. Ambiente familiar, Não aceitamos pernoite”⁷⁸, onde recomeça, relembra, reaprende e descobre sobre si mesma e sobre o

⁷⁶ LEITE, Ivana Arruda. *Hotel Novo Mundo*. São Paulo: Editora 34, 2009. p.12.

⁷⁷ LEITE, op. cit., p. 14.

⁷⁸ LEITE, op. cit., p. 15.

mundo. Um lugar novo, um hotel e *um outro mundo* a ser construído. Lá, a personagem entrou em contato com as mais variadas culturas e relações: conheceu o Pai de Santo Lauro Oxósi, Genésia – a dona do hotel – casada com Leão, que tocava piano em boates, Ritinha e sua mãe Deise, Jurema – irmã de Genésia – além de Divino, que conheceu no avião, com quem se envolveu e por quem decide ir se hospedar no *mundo novo*.

Diante da resistência de Renata, de sua decisão e de seu movimento para fora, César, o marido legalmente instituído, após seu emudecimento, desabafa alertando para a falta que ela fazia, principalmente por não ter alguém para cumprir com o papel do casamento burguês e opressor:

Não vivo sem você. Olha a bagunça que tá nosso apartamento. É horrível chegar em casa e encontrar tudo escuro, em silêncio. Você sempre cuidou de tudo tão bem. Uma excelente dona de casa. Os jantares, os coquetéis. Você tem um talento nato para essas coisas. Até parece que nasceu em berço de ouro. Você é a puta mais fina que eu conheci. Você tem razão de estar magoada. Eu sou uma besta humana que tem o pau na cabeça.⁷⁹

Brevemente, a personagem rebate a suposta saudade que César alega sentir, e questiona:

Afinal, pra que serve uma Dona de casa? Pra estancar vazamentos? Prevenir catástrofes, incêndios, afogamentos? E quando a dona de casa foge pra São Paulo num domingo à noite, entre um intervalo e outro do *Fantástico*, o que acontece com a casa? Nada? Nada. A dona da casa não serve pra nada. Tudo continua igual depois que ela se vai.⁸⁰

Renata descobre através de sua capacidade de contar histórias do passado que sabia falar e que poderia ser importante e necessária na vida das pessoas, assim como descobre como se relacionar com os outros, a exemplo de Divino. O romance mostra o íntimo da personagem na

⁷⁹ LEITE, op. cit., p. 42.

⁸⁰ LEITE, op. cit., p. 43.

capacidade de compor esse mosaico em que sua identidade se resume. Dessa maneira, o que se tem é uma revelação das sensações passadas ainda com César, ou no outro lugar, onde sua vida recomeça.

Depois de dez anos, eu estava com outro pinto dentro de mim, que não era o de César. Um pinto gostoso, redondo, sem ângulos nem asperezas. Quase feminino. Divino era um homem delicado, empenhado em dar tudo de si, interessado no meu gozo. Êxito total. Eu gozei como há muito não gozava. Livre e feliz. Ele despertou em mim o prazer adormecido e eu retribuí à altura.

[...]

Acordei rolando na cama feliz da vida com a porra do Divino grudada nos meus pentelhos. Que homem bom. Tão diferente do César, sempre tão apressado, tão rude, tão macho. Ele odiava me ver chorando quando gozo.⁸¹

Uma honestidade das sensações, sentimentos, vontades e (des)gostos. É essa construção que Renata faz ao sair do Rio de Janeiro, ao optar por uma vida totalmente guiada pelo que ela queria, e encontra, o prazer nessa busca por ela mesma. Antes desse ato de desvendar a si mesma, já havia ocorrido uma outra revelação de segredo, mas esse estava no nível da mentira, do ato enganoso, da traição. Nesse caso, quem resolveu a questão foi Renata também, que decidiu não mais fingir:

Domingo passado, quando ele disse que ia à locadora, eu resolvi mudar o final da história. Ele saiu por uma porta, eu por outra. Do jeito que estava, de moletom e tênis. Enquanto ele desceu à garagem, ligou o carro e abriu os três portões, eu descei pelo outro elevador e peguei um táxi. Depois de dez anos, minha paciência terminava ali.

[...]

Primeiro ele parou na porta de um prédio em Copacabana. Logo apareceu uma menina muito linda. Alta, magra, loira, de rabo de cavalo. Usava calça preta colante parecendo de borracha, uma

⁸¹ LEITE, op. cit., p. 64-65.

bota até o joelho e um top de oncinha com a barriga de fora. Uma putana. Ela entrou no carro, eles se beijaram e ele tocou em frente. A próxima parada foi no Tebas, um motel vagabundo a dois quarteirões dali. Quer dizer que é aqui que o ilustríssimo e poderosíssimo doutor César Medeiros vem comer sua putinha? Nesse motel nojento? Dei risada do ridículo da situação. – Desliga o carro, nós vamos esperar – ordenei ao motorista.⁸²

Por essa razão, pelo extrapolar dos sentimentos e de si mesma, é que Renata decide partir, sem olhar para trás, sem se preocupar com as pérolas ou com os quadros, ou ainda com o que faria falta a César. Ela olha para si mesma, não tem medo, faz as malas, vai embora. Chama o elevador e volta. Volta ao que ela (re)encontrou de si mesma na cidade que sempre lhe pertenceu. Retorna para as feridas e para as curas de uma Renata que agora ela entendia.

São essas construções narrativas de exercício de autoconhecimento ou de autoreconhecimento que motivam a busca pela inserção dessa literatura de autoria feminina como representativas do século XXI.

⁸² LEITE, op. cit., p. 104-105.

3 BALANÇOS AFETIVOS

Quando há mais motivos para se separar do que ficar junto, ficamos juntos. O amor é sempre oposição.

Fabrizio Carpinejar

Segundo a definição dicionarizada, um balanço, em seu sentido figurado, pode ser um ato de exame escrupuloso; já o afetivo, está relacionado ao que toca, ao que sensibiliza, ao que afeta. Assim, tem-se a construção de um significado a partir de duas palavras que passam pelo sentimento e por uma espécie de acerto de contas. Meu trabalho buscou dois movimentos desse balanço afetivo: inserir minha leitura no levantamento iniciado pela Editora Mulheres, nas leituras de textos teóricos de crítica feminista e na busca de dar visibilidade a escritoras contemporâneas que sem um esforço de leitura e de divulgação estariam fadadas ao ostracismo como suas precedentes. O objetivo final foi mesmo o de tentar entender as personagens das obras lidas, que narram a sucessão de eventos de suas vidas, suas próprias visões de mundo e suas próprias atitudes a fim de promoverem uma avaliação de si mesmas e de suas vidas. A proposta das próprias obras é de desenvolverem uma leitura da afetividade como uma espécie de acerto de contas a dois, além de permitir uma reflexão íntima que pesa e pondera o que há de positivo e o que há de *déficit* ao final dos relacionamentos. Então, ao disporem na balança o que julgam necessário ponderar, tomar decisões, essas três mulheres nos planos ficcionais analisados promovem um balanço das suas relações afetivas. Pesam seus casamentos, o relacionamento com filhos e, mais importante ainda, medem o que sentem ao olharem para elas mesmas.

Dentro desse triângulo que as obras formaram, é possível perceber, a partir das leituras e releituras de cada um dos três romances, alguns aspectos que merecem ser destacados. Digo isso, pois não se faz uma leitura indiferente nas trocas de páginas, assim como fazem as personagens-narradoras que se mostram vazias, estranhas a si mesmas nas situações de crise. Todas elas passaram por processos emocionais intensos com base em segredos, cuja primeira manifestação na história da escrita feminina se deu pela materialidade do diário. Como já mencionei, o novo nas narrativas que selecionei se dá através da tecnologia que os meios de comunicação proporcionam, os celulares,

computadores, a internet. Qual seria a reação dos protagonistas se não um desconcerto diante do erro emocional? Para que se possam desfazer os laços pela decepção há a necessidade da partida, um ir embora repentino, um deixar a dor para trás. É através das distâncias e do estar em outro lugar que a compreensão se faz possível bem como a avaliação, os questionamentos, quase todos clichêizados: onde erramos? É a partir de um novo contato, de uma palavra dita em outra entonação, da promessa de um devir indefinido que se torna possível o reposicionamento diante da vida. Praticamente uma contabilidade emocional. A viagem é quase que o elemento narrativo mais necessário nesses romances. Afinal,

A viagem nos ensina algumas coisas. Que a vida é o caminho e não o ponto fixo no espaço. Que nós somos feito a passagem dos dias e dos meses e dos anos, como escreveu o poeta japonês Matsuo Bashô num diário de viagem, e aquilo que possuímos de fato, nosso único bem, é a capacidade de locomoção. É o talento para viajar.⁸³

3.1 *Ckeck-in/Check-out*

Chegar e partir, todo esse abrir e fechar de malas surge, especificamente, no dia em que se rompe o equilíbrio da relação com o outro. A partir do momento em que se tem uma quebra do que se construiu – a confiança – não há mais motivos para se ficar no mesmo lugar. É isso o que pensa e faz Renata, personagem de *Hotel Novo Mundo*, ao descobrir que após ela ter sido amante de César, ele, que agora é seu marido, fora capaz de encontrar outra mulher para ocupar esse lugar de amante.

Nós nos conhecemos no dia em que ele fazia quarenta anos. Os amigos lhe deram uma festa surpresa no Sofia's, o puteiro mais chique da cidade, frequentado por políticos, executivos, mega empresários e milionários em geral. À meia-noite eu descí do teto, nua em pelo, sentada num

⁸³ LISBOA, Adriana. *Rakushisha*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007. p. 11.

balanço cheio de flores. O balanço veio descendo devagar até que eu pousasse no colo dele. Aí eu cantei “*Happy Birthday, Mr. President*” imitando a Marilyn Monroe e fiz ele comer os morangos que estavam grudados com chantilly no bico do meu peito. Eu fui dada ao César de presente pelos amigos. Na época, ele parecia um galã de cinema. O César sempre foi muito bonito mas ali ele estava no auge. O cabelo começando a ficar grisalho, a pele clara, o sorriso, a voz, tudo nele era maravilhoso. Assim que os amigos deram uma folga, ele me tirou de lá e me levou para um motel. Entramos na sexta e saímos no domingo à noite, trepando sem parar. Nessa época ele morava no Rio e era casado com a Margô.⁸⁴

O motivo inicial do romance já apresenta uma espécie de fissura, pois mostra algo que, certamente, não pode ser revelado a ninguém a não ser ficar entre as duas pessoas envolvidas. Esse é o papel do segredo na narrativa. O leitor é cúmplice da protagonista ou do protagonista. Para Denise Schittine,

Os motivos para se guardar um segredo são os mais variados possíveis: o tabu, a vontade própria ou ainda uma conveniente falta de memória para os assuntos que são mais dolorosos de lembrar e que, por isso, ficam guardados num lugar aparentemente inacessível no cérebro. O segredo é aquilo que não pode ser revelado, o que há de mais recôndito na pessoa humana é o sigilo, o silêncio, a discrição, mas pode ser também a confidência, a confissão. Quando se quer realmente esconder um segredo, perde-se a coragem de contá-lo até para si mesmo.⁸⁵

Talvez esse seja o motivo que faça os personagens que mantêm segredos, especificamente nos romances trabalhados, fingirem, mesmo após terem sido flagrados, a não existência de uma traição. Mas o que faz com que haja essa descoberta? A partir de um traço de desconfiança

⁸⁴ LEITE, Ivana Arruda. *Hotel Novo Mundo*. São Paulo: Editora 34, 2009. p. 20.

⁸⁵ SCHITTINE, Denise. *Blog: Comunicação e escrita íntima na internet*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004. p. 76.

que surge quando acontecimentos diferenciados emergem em determinada rotina, ocorrem rápidas tentativas, buscas e atos de vasculhar gavetas, extratos, bolsos e, até mesmo, mensagens trocadas em rede ou em aparelhos móveis. Signos, indícios, vestígios, quebram a aparente harmonia dos casamentos ou vida a dois das histórias lidas, através de mecanismos facilitadores da comunicação e também da privacidade. Então,

Dentro de casa, como num acordo tácito, a cada pessoa é reservado um determinado espaço para sua expressão secreta, e o princípio que governa a crença de que esse espaço não pode ser ultrapassado é unicamente a confiança. As demarcações do limite desse território sempre existiram. No diário manuscrito havia a gaveta, o armário, o cofre, o cadeado do diário que fecha o objeto em si mesmo, até os símbolos de advertência da expressão “não leia” nas páginas. No computador existem as senhas, mas durante o processo de escrita a tela permanece aberta para um ou outro curioso.⁸⁶

Assim sendo, mesmo com a existência de um acordo de liberdade, confiança e honestidade, surgem perguntas que podem não ser respondidas e, diante da dúvida, a única opção que resta é uma busca desenfreada que pode resultar em descobertas óbvias, mas indesejadas. Existe a possibilidade corriqueira e cotidiana – já marcada pela história patriarcal – do ato de arrumar um cômodo ou dobrar uma roupa e encontrar um bilhete, uma marca, um fio de cabelo, um cheiro diferente, lugares comuns das narrativas de traição. Independente da maneira pelo qual se dá o encontro com a terceira pessoa no relacionamento, todas as personagens deste caso cumpriram o processo de descobertas, autodestruição, organização de si mesmas, reconstruções e, finalmente, um corte das amarras legais e sociais que o casamento impôs a elas, o que remete à pesquisa sobre triângulos amorosos:

Entre adultos, todos sabem como o triângulo, sobretudo se apresentado no amor, tem qualidades dramáticas muito nítidas, pois é uma situação essencialmente desequilibrada e sem harmonia.

⁸⁶ SCHITTINE, op. cit., p.99.

Portanto o triângulo, nas relações interpessoais, contém os germes de sua destruição. Ou os três conseguem um novo mesmo para o grupo (caso em que se formariam dois pares) ou um dos membros do triângulo será expulso.⁸⁷

Essa é uma das interpretações sobre o triângulo amoroso e é, justamente, a que cabe nas atitudes tomadas pelas protagonistas de *Azul e Dura*, *Hotel Novo Mundo* e *Nada a Dizer*. Nos casos dos dois primeiros livros, as duas decidem partir sem volta, optam por encerrar esse momento de suas vidas. Elas assumem o papel daquele que é expulso da triangulação. Por sua vez, no terceiro enredo, existe sim a fuga, mas somente para reflexão, pois há um acerto de contas entre o casal, que faz com que retomem sua relação. Apesar das atitudes diferenciadas ao final de suas viagens, todas elas passam pela manutenção do afeto, pois, como define a antropóloga Mirian Goldenberg, “a esposa é a Outra, rejeitada por estar muito aquém das necessidades do marido”⁸⁸. Dessa maneira, surgem situações de constrangimento e decepção naquelas que são atingidas por uma decisão referente a seus relacionamentos, mas que elas não foram convidadas a darem opinião. Dentre os possíveis acontecimentos quando se mantém uma terceira pessoa para além dos relacionamentos, podem surgir situações como esta:

Às vezes eu perdia o controle e ligava pra casa dele. Se a mulher atendesse, eu desligava na cara dela e tentava de novo. Ia tentando até ele atender. Ele odiava que eu fizesse isso.

- Tô morta de saudade. Não aguento mais – eu dizia aos prantos. – Quando você vem me ver?

- Não, senhor, aqui não tem ninguém com esse nome – era sua resposta. – É engano.⁸⁹

Por conta desse tipo de acontecimento é que se levantam as suspeitas que podem levar ao fim dos relacionamentos tão bem

⁸⁷ LEITE, Dante Moreira. *O amor romântico e outros temas*. São Paulo: Ed. Nacional: Ed. da

Universidade de São Paulo, 1979. p. 15.

⁸⁸ GOLDENBERG, Mirian. *Infidel: notas de uma antropóloga*. Rio de Janeiro: Record, 2006. p. 62.

⁸⁹ LEITE, 2009. p. 21.

explorados nas narrativas contemporâneas de autoria feminina, tema tabu por gerações de escritores. Consta na pesquisa de Miriam Goldenberg⁹⁰ uma estatística do IBGE mostrando que 71% dos pedidos de separação feitos por mulheres são motivados pela traição masculina. Portanto, o motivo é quase uma constante que pode ser pensada também como reflexo de uma sociedade que incita a infidelidade, de maneira que mostra aos filhos o funcionamento desse sistema até que os mesmos passem, também, a serem infiéis com suas companheiras e companheiros⁹¹. Esse referente caso da personagem Renata, de *Hotel Novo Mundo*, da obra tratada neste subcapítulo, aparece já na infância dela, como uma neura da infidelidade:

Ele era motorista de ônibus. Quando saía para o trabalho, minha mãe chamava os amiguinhos dela e passava a tarde brincando: o encanador, o padeiro, o leiteiro, o japonês da quitanda, o técnico da máquina de lavar.

- Fica aí na sala vendo desenho que eu vou brincar com meu amiguinho lá dentro.

Daí a pouco ela gritava:

- Renata, traz uma cerveja pra mamãe.

Eu ia à cozinha, abria a geladeira, pegava a cerveja, o abridor e levava pra ela e pro amiguinho dela.

- Não fala nada pro papai, hein? Ele é muito chato e não gosta dos meus amigos. Não é legal ter amiguinhos?⁹²

Por conseguinte, o que se tem é a perpetuação desse retrato quando a personagem se torna a outra; sai desse local secundário; casa; é traída; descobre e escolhe a separação. Houve um círculo que se encerrou nela, novamente por onde tudo tinha iniciado, diante de seus olhos pueris e na cidade de São Paulo, onde morava com sua mãe. Ao descobrir ter sido enganada, ao ter ido até o motel para tirar a prova

⁹⁰ GOLDENBERG, Miriam. *Intimidade*. Rio de Janeiro: Record, 2010. p.23.

⁹¹ Vale ressaltar aqui que, apesar dos três romances tratarem da infidelidade masculina, não quero reforçar nenhum juízo de valor que coloca a mulher no papel de infeliz ou de quem se submete a esse tipo de situação e aceita, tendo em vista que nos próprios estudos de Miriam Goldenberg há estatísticas de mulheres que também mantêm outros relacionamentos além de seus casamentos.

⁹² LEITE, 2009. p. 111.

pessoalmente, ela sai do Rio de Janeiro e retorna a São Paulo, de onde saiu justamente para casar. “Quanto será que o César pagou para a vagabunda que estava com ele no motel? Será que era caso novo ou antigo? Será que era ela que ligava lá para casa e desligava na minha cara? Com certeza”.⁹³

Apesar das atitudes emancipatórias como as de personagens como Renata, não é um processo socialmente fácil o de abandonar as instituições, tendo em vista que as construções sociais, já muito antes solidificadas, classificam o casamento ou simplesmente morar com outra pessoa como um bem afetivo que ocupa um mesmo nível que o bem econômico da compra da casa própria. Tanto é que

em um mercado afetivo-sexual tão desvantajoso para as mulheres, a posição de Outra é percebida como mais valorizada socialmente que a da mulher que não tem um homem. Aquela que não consegue um é vista como uma fracassada, abandonada, rejeitada e não como alguém que pode ter escolhido viver só.⁹⁴

Além da descoberta e do sofrimento que a mesma pode acarretar, existe ainda a preocupação em relação aos planos sociais em que os sujeitos devem se enquadrar. Caso não haja identificação com os mais bem cotados, a margem é o que resta para qualquer categoria não bem vista.

É por essa carga que o segredo carrega consigo que houve a necessidade de mudanças nesse ciclo social que cobra e sufoca. Deve haver movimentação para romper a tradição religiosa e social do matrimônio e assim eliminar o peso que existe na escolha de se ficar sozinho, ou de se unir a uma companheira ou companheiro. Ou, ainda, para que se possa escolher entre ficar ou partir. Todas essas possibilidades de decisão, que se mostraram com mais ênfase em relação à mulher por conta de sua obrigatoriedade histórica à submissão, são também possibilidades que a atualidade desenvolve. Vale lembrar que essas mulheres narradas partiram para novas experiências quando houve um problema e sentiram a necessidade de mexerem em seus passados, de saírem de suas casas e repensarem suas bagagens, e que esse fragmento se deu pela existência de um segredo, em primeiro lugar.

⁹³ LEITE, 2009. p. 55.

⁹⁴ GOLDENBERG, 2006, p. 137.

A partir de então surgiu a busca que, no século XXI, é mais facilitada pelos novos meios de comunicação e, assim, criou a descoberta desse segredo. Uma das mudanças ocorridas nesse âmbito foi a que Denise Schittine apontou:

O diário “à moda antiga”, por escrito, se caracteriza pelo “segredo de gaveta” e pela liberdade de estar sozinho em frente à folha em branco. Ao considerar o diário virtual, a primeira pergunta que se faz é: o que aconteceu com o segredo? É preciso, primeiramente, reconhecer que o blog surge como uma nova forma de escrita em que a qualificação “íntimo” (ou “secreto”) não se aplica mais em seu sentido original. Esse paradoxo íntimo aparece porque, em muitos casos, o caráter do que é escrito continua sendo o da revelação das angústias e dúvidas do diarista escrevendo *e-mails*, mandando cartas ou fazendo comentários. No ambiente virtual, o diário íntimo sai da gaveta, do caderno fechado a chave, do antigo baú, para se abrir oficialmente a um público maior, agora com o anteparo da tela. No texto virtual, o caráter físico do segredo – a aparente exclusão de um leitor de fora através de uma fechadura que não se abre – deixa de existir em função de uma abertura para o Outro, um leitor desconhecido que aparecerá do outro lado da tela. O conceito clássico de segredo se desfaz e, em seu lugar, surgem outras formas de defesa do foro íntimo, assim como outras formas de fazer vir à tona aquilo que estava escondido.⁹⁵

As personagens de que falo descobriram um meio de fazerem vir à tona essa suposta intimidade e tematizam recorrentemente o tema da infidelidade. Para tanto, devastaram o que existia diante delas, destruíram a si mesmas também ao descobrirem que o silêncio pode significar mais que uma distração, pode ser também um código, uma deixa, uma pista para a inserção de uma outra protagonista nas histórias de amor. Um evento eficaz e também devastador no caráter dramático dessas narrativas.

⁹⁵ SCHITTINE, op. cit., p.77.

3.2 .com

Retomo aqui a ideia de que a intimidade tematizada nos três romances ganha visibilidade no século XXI a partir da compreensão de que um dos aspectos marcantes é o advento da internet, que já havia ganhado fôlego no século anterior. O ambiente virtual não só se firma na vida íntima das pessoas como também passa a ser peça fundamental nas empresas, nas universidades, além de se tornar uma ferramenta para a divulgação da escrita de contos, romances e blogs, bem como um ótimo meio para a construção de uma outra identidade – fantasiosa e ficcional – e intimidade. Assim, mostra-se como um meio de comunicação rápido e eficiente, principalmente para a divulgação de novas escritoras e escritores, bem como na facilidade de publicação, permitindo um rompimento com o mercado editorial.

Diante da possibilidade que surge no século XXI da desmistificação do segredo pela palavra, a intimidade vem à tona como uma das formas de expressão do contemporâneo. Para Luciane Azevedo, “nesse sentido, talvez seja possível pensar a auto-exposição da intimidade também como estratégia para driblar, e brincar com, a superficialidade contemporânea”.⁹⁶ Acredito que aqui ela chama de superficialidade por conta da rapidez dos acontecimentos, da simplicidade exacerbada das coisas, pelo fato de se criar um perfil como bem o desejar cada indivíduo, mas, se a lógica realmente for essa, graças ao breve é que temos a possibilidade de uma maior exposição. Não concordo que o contemporâneo não seja profundo, acho justamente que, pelo fato de se mostrar e falar mais sobre a intimidade é que se torna tão essencial ocupar os espaços expressivos do século XXI. Logo, a comunicação e a produção do agora se tornam importantes no âmbito da demonstração do dia-a-dia.

Pelo outro viés, existe a facilidade do segredo diante das novas tecnologias, as senhas, códigos e chaves, e essa possibilidade do segredo e do íntimo que a internet torna ainda mais forte, principalmente na contemporaneidade, vaza nas produções escritas e, para Denise Schitine:

o computador permite esse ‘isolamento’ do meio em que o indivíduo vive, mas abre suas relações

⁹⁶ AZEVEDO, Luciane. Autoficção e literatura contemporânea. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. n.12. 2008. p. 31-49. p.45.

para outro(s) meio(s). Cada um pode realizar no computador uma série de atividades privadas, desconhecidas de quem mora na mesma casa e, ao mesmo tempo, conviver com essas pessoas. O espaço privado volta a se encolher e a resposta do indivíduo é um deslocamento no tempo para um espaço virtual. Os destinatários imaginários do diário íntimo agora são reais.⁹⁷

O que se tem, então, é a extrapolação do espaço físico também para um espaço virtual e que se torna íntimo, ou seja, a sexualidade é incitada pelo ambiente *online*, visto que nas narrativas, as personagens e os personagens encontram na rede uma série de possibilidades. O ser humano multifacetado deste mundo presente pode obter uma parcela de privacidade, mesmo em um escritório ou computador divididos com a família.

Percebe-se essa situação no romance *Nada a Dizer*, em que o computador é uma ferramenta primordial ao trabalho e sustento da família, bem como essencial na manutenção do ardor relacionamental de Paulo com N., a outra:

[...] Paulo sistematicamente, todas as noites, depois que eu ia para o quarto em meu velho hábito de ler antes de dormir, ligava o Skype, para trocar mensagens de mais de uma hora com N. E que nessas mensagens o tom já subia de temperatura em frases como:

(Ela) “Ainda te dou uns amassos, hein!”

(Ele) “Pode vir que tem”.

O que era uma resposta de Paulo ainda na margem da dubiedade entre o que havia para ser falado – afinal, o que há para se responder a uma proposta de amasso – e já no início de fantasias mais concretas, de bunda, peitos, boceta, tudo muito grande e muito escancarado.⁹⁸

É diante dessa possibilidade de isolamento que surge a concretização de outros relacionamentos afetivos nessas narrativas, pela internet, pelo celular, pela distância geográfica. Não só os enredos se

⁹⁷ SCHITTINE, op. cit., p.58.

⁹⁸ VIGNA, op. cit., p. 28.

utilizam dessa chance do isolamento, mas também os próprios autores, que vivem paradoxalmente entre o isolamento e a visibilidade, o que permitiria pensar essas narrativas como autoficções. Explicando melhor, a internet, pensando aqui unicamente seu caráter positivo, permitiu que os escritores dispusessem suas produções, gravassem vídeos falando sobre seus livros, obtivessem *sites* próprios, bem como pudessem promover a si mesmos, divulgar suas relações afetivas através de fotos, redes sociais e blogs. Dessa maneira, dentre as novidades que o virtual traz, uma delas é a de fazer com que nem leitor nem escritor precisem sair de casa para promoverem o ato de escrita e leitura. Para Zygmunt Bauman,

O advento da proximidade virtual torna as conexões humanas simultaneamente mais frequentes e mais banais, mais intensas e mais breves. As conexões tendem a ser demasiadamente breves e banais para poderem condensar-se em laços. Centradas no negócio à mão, estão protegidas da possibilidade de extrapolar e engajar os parceiros além do tempo e do tópico da mensagem digitada e lida – ao contrário daquilo que os relacionamentos humanos notoriamente difusos e vorazes, são conhecidos por perpetrar. Os contatos exigem menos tempo e esforço para serem estabelecidos e também para serem rompidos. *A distância não é obstáculo para se entrar em contato – mas entrar em contato não é obstáculo para se permanecer à parte.* Os espasmos da proximidade virtual terminam, idealmente, sem sobras nem sedimentos permanentes. Ela pode ser encerrada, real e metaforicamente, sem nada mais que o apertar de um botão.⁹⁹

Como essas questões se tornam artefatos narrativos?

Volto ao lugar de Elvira Vigna nessas conexões, em outubro, quase um ano depois do caso do personagem Paulo ter se iniciado, em 16 de novembro, ainda

trocou mais emails com N., sempre oferecendo para que eu os lesse. Li o último que ela mandou.

⁹⁹ BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004. p. 82.

Tinha um tom irritado, de despeito. Foi assim que soube que Paulo afinal dissera para ela e para si mesmo, que o caso deles, acabado havia muito, no que lhe concernia, não era nem para ter começado.¹⁰⁰

Foi assim, em um simples apertar de botão que se deu por encerrado o caso responsável por abrir brechas na relação amorosa, mas que permitiu a reorganização da vida daqueles dois que agora viviam em São Paulo. Fez com que abrissem as caixas espalhas pela casa, com que se desenvolvesse o exercício da memória e da avaliação.

Com essas realidades manifestas, não só as traições são desveladas, mas o autor aparece ainda mais, pois ele mesmo se expõe, e isso nos remete a Diana Irene Klinger “ora, o fato de muitos romances contemporâneos se voltarem sobre a própria experiência do autor não parece destoar da sociedade marcada pelo falar de si, pela espetacularização do sujeito”¹⁰¹. É isso mesmo que as três autoras aqui trabalhadas alegam, que nunca escrevem sobre fatos desconhecidos, mas não garantem já terem sido traídas ou terem se separado, ou terem caído em abismos identitários – como uma parcela de leitores e entrevistadores querem comprovar –, apenas garantem uma riqueza de detalhes, uma possibilidade da viagem, do encontro e da descoberta, pois escrevem justamente sobre o que aprenderam na vida, sobre o que viram, ouviram, ou quem sabe mesmo viveram. O importante e de relevância nessas produções são os *balanços afetivos* e como eles se inserem nas histórias, como se vê em cada linha, em cada situação, ação ou reação. As escritoras se valem dos exercícios da metanarrativa, pois trazem personagens e narradoras que pensam a construção, a escrita de uma vida, e, novamente, assim como Diana Klinger pensa,

veremos que a combinação de auto-reflexão e olhar etnográfico aproximam estes romances da antropologia pós-moderna, pois ela mesma pressupõe um “retorno do autor”, no marco do discurso não ficcional. Deixando ao lado qualquer

¹⁰⁰ VIGNA, op. cit., p. 157.

¹⁰¹ KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*. 2006. 204 folhas. Tese (Doutorado em Literatura). Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. p. 18.

pretensão de objetividade e de neutralidade “científicas”.¹⁰²

O que se nota é que há sim o forte retorno do autor e que ele vem para além da obra, retorna justamente para falar, para contar o que faz, para estar presente diante dos acontecimentos, para poder saber o que se leu e como se leu, mas, principalmente, para vivenciar mais e escrever sobre a própria experiência do viver. Tem-se uma literatura em tempos de espetacularização, assim como a define Tânia Pellegrini:

Por trás de uma “marca”, a figura do escritor, sua imagem pública, pela qual o leitor sempre nutre curiosidade. Nunca a imagem do escritor foi tão importante: veiculada pela imprensa e em menor escala pela mídia, chega a substituir a importância da própria obra. Proliferam as “entrevistas literárias” que versam sobre política nacional, pratos preferidos, manias secretas, concepções artísticas e opiniões sobre o próprio trabalho, sempre ilustradas com fotografias. Vai muito longe o tempo em que a discreta colaboração nos jornais rendia alguns poucos e assíduos admiradores... É a literatura em tempo de espetáculo.¹⁰³

Ou seja,

esboçamos aqui a hipótese de que o “retorno do autor” – a auto-referência da primeira pessoa – talvez seja uma forma de questionamento do recalque modernista do sujeito. “Retorno” remeteria assim não apenas ao devir temporal, mas especialmente ao sentido freudiano de reparação do recalcado. Segundo a nossa hipótese, na atualidade já não é possível reduzir a categoria de autor a uma função. Como produto da lógica da cultura de massas, cada vez mais o autor é percebido e atua como sujeito midiático.¹⁰⁴

¹⁰² KLINGER, op. cit., p. 11.

¹⁰³ PELLEGRINI, Tânia. *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Fapesp, 1999. p. 173.

¹⁰⁴ PELLEGRINI, op. cit., p. 33.

Assim, o resultado que se tem é a autoria e sua consciência, sua auto-reflexão, sua disponibilidade virtual e a virtualidade como mecanismo de enredo, dos desamores, dos dramas e das tramas.

3.3 As malas

Nas três narrativas o papel da viagem é importante como atitude de emancipação, de reconstrução das subjetividades, por exemplo, de Mariana, personagem do romance *Azul e Dura*, diante de seu relacionamento principalmente com outra língua e outro país; a obra, nessas questões, aproxima-se de um romance-ensaio. Ao refletir sobre o conceito de tradução cultural, chego às palavras de António Sousa Ribeiro, quando alega que em todas as épocas existem variados conceitos que atingem circulações amplas. Um deles é justamente o de tradução, que já ultrapassou sua definição simplificada e reduzida de um alcance apenas à linguagem e se estende, atualmente, para os estudos culturais, mostrando-se, cada vez mais, como uma questão interdisciplinar. Além desse aspecto, “pode dizer-se sem qualquer reserva que a tradução se tornou uma palavra chave da nossa contemporaneidade, uma metáfora central do nosso tempo”¹⁰⁵. É importante destacar o movimento que deve ocorrer na tradução e para ela, pois não existe uma tentativa de homogeneizar variadas culturas, mas de realçar a existência da fronteira para então poder movimentá-la, pensar as relações internas de cada cultura, para que assim possam ser construídas novas redes relacionais, pautadas, então, pela heterogeneidade. É mais como um movimento, uma dinâmica de coexistência entre uma e outra sociedade, entre uma e outra história. Mariana, a personagem-narradora, transita por esses espaços¹⁰⁶.

¹⁰⁵ RIBEIRO, António Sousa. *A Tradução como Metáfora da Contemporaneidade*. Pós-Colonialismo, Fronteiras e Identidades. In: *Eurozine*. Disponível em <http://www.eurozine.com/articles/article_2005-07-18-ribeiro-pt.html>. Acesso em 24 de agosto de 2011. p. 2.

¹⁰⁶ Escolhi a teoria sobre tradução cultural, pois acredito que o tempo que a personagem passou nos Alpes Suíços delimita exatamente o que alcançam as reflexões sobre tradução. Principalmente quando Mariana compreende a/o

Há uma proposta ao se pensar as movimentações e deslocamentos de fronteiras em lugar de seus apagamentos, que é a de criar um terceiro lugar de representação e identificação. Ou seja, a fronteira deve ser um espaço de articulações, um ponto ou linha de encontro na construção de outro espaço, outra compreensão, não deve haver rigidez. Posso tomar a expressão que Mary Louise Praat utiliza para esse encontro fronteiriço, que seria a “zona de contato”¹⁰⁷. Em seu texto, a autora trata de duas produções: *Shallow Graves*, obra autobiográfica produzida por duas autoras que se conheceram na guerra do Vietnã e que depois estabeleceram relações nos Estados Unidos, chamadas Wendy Wilder Lasen e Tran Thi Nga. O outro texto é o romance *The Golden Gate*, produzido por um autor natural da parte oriental da Índia, Vikram Seth, e que trata de uma história de amor gay em São Francisco. Diante desses dois livros é que a autora fala sobre o surgimento de obras, ao final dos anos 80, com aspecto *transnacional*, não como uma representação de contatos solidários do primeiro para o terceiro mundo, mas como um movimento de resistência às relações de poder e segmentações pela manutenção de culturas múltiplas. Ela defende que o posicionamento em uma zona de compartilhamento é capaz de retirar do centro a ideia de uma única cultura para colocar em destaque as variações, as combinações capazes de existir e construir representações inteligíveis. É por esse motivo que, ao se pensar em tradução cultural, deve-se refletir também e imediatamente, as relações de diferentes poderes que se sobrepõem a uma única fronteira e que pautam a unificação e homogeneização. Essas hierarquizações do poder devem ser postas em questão através dos movimentos criadores de terceiros lugares, pelo fim das submissões, silenciamentos e domínios de uns pelos outros. Mariana, a narradora-personagem de *Azul e Dura*, ocupa um terceiro lugar, e justifica essa viagem:

Estou aqui; meio zonza. Não estranhava a altitude, era jovem da última vez. Estou aqui com minha mala azul carregada de cadernos com anotações antigas e romances já lidos. As roupas da mala vermelha estão no armário. Anotações e livros, este caderno e a caneta. Enquanto separava pulôveres e ceroulas no verão paulistano, pensava

outra/o bem como o país que não é o seu de origem. É quando ela consegue estar ‘lá’ e ser ‘daqui’ que ocorre a possibilidade de se pensar nesses estudos.

¹⁰⁷ PRAAT, Mary Louise. *A crítica na zona de contato: nação e comunidade fora de foco*. In: *Travessia: revista de Literatura*, n.38, 1999. p. 13.

em aproveitar estes dias nos Alpes para fazer um balanço da vida, reler minhas anotações e romances. Dias úmidos de janeiro, sem trabalho e sem filhos, pude arrumar as malas com calma, aproveitando para esvaziar os caixotes da mudança do Rio, jogando fora livros, papéis e roupas que não usarei mais. Armários e estantes ficaram vazios. Toda essa atividade me acalmou, bebi menos. Desencaixotava o passado carioca, ajeitando um eventual futuro paulistano, ao mesmo tempo em que preparava minhas malas para a Suíça. Tentei não pensar sobre o que selecionava, cedi ao tato a decisão – lixo, armário, mala. Refiz as escolhas por três vezes, deixando sempre menos. Quando terminei, senti-me como depois de fazer depilação, poderia passar muito tempo sem pensar no assunto, um tempo infinito até os pelos crescerem de novo.¹⁰⁸

Essa ideia de transcendência, de partir para outro lugar, é explicada novamente por Antônio Sousa Ribeiro, ao dizer que

potencialmente, toda a situação em que se procura fazer sentido a partir de um relacionamento com a diferença pode ser descrita como uma situação translatória. Nesta acepção ampla, o conceito de tradução aponta para a forma como não apenas línguas diferentes, mas também culturas diferentes e diferentes contextos e práticas políticos e sociais podem ser postos em contacto de forma a que se tornem mutuamente inteligíveis, sem que com isso tenha que se sacrificar a diferença em nome de um princípio de assimilação.¹⁰⁹

O objetivo é nunca estar parado, nunca permitir a exclusão, o apagamento; e a personagem Mariana entende, no decorrer de sua trajetória, a importância da viagem, pois há, para ela, a necessidade de romper com uma história passada, com aquilo que não a deixa caminhar, romper com as relações de poder que se estabeleceram e que a julgam pela tragédia familiar, pelo erro emocional, pelo fim de uma tradição imposta pelo casamento, pelo lugar que ocupa como mulher dentro da

¹⁰⁸ BRACHER, op. cit., p. 11.

¹⁰⁹ RIBEIRO, op. cit., p. 2.

tradição patriarcal. A proposta de atravessar o oceano e também a opção de se deparar com outras mulheres surge pela chance de lançar um olhar ao outro sujeito, lugar, língua, alimento, cheiro, temperatura. É na fronteira que ela reaprende e volta a olhar para si.

A travessia daquilo que é desconhecido por ela, promove, ao final da caminhada, além da contemplação, a consciência de todos os seus sentidos e a compreensão de que a tradução cultural, o movimento da translocalidade, não deve se pautar mais somente pela questão da linguagem, pelo encontro com o outro fonema, com a outra língua e sua representação gráfica. A importância de se ir além da comunicação aparece no livro quando a personagem reflete sobre o sentimento de conforto e a sensação da casa diante de um lugar estrangeiro a ela, ao lugar que ela pertence:

Pedi uma cesta de pães. Há quanto tempo não como nada sólido? Não tinha fome, pareço estar permanentemente estufada. Mas hoje o cheiro dos pães foi bom, trouxe lembranças de aconchego. O ar da manhã na montanha dá uma dorzinha nas narinas quando respiramos, até o cigarro pesa menos. Pedi o pão em alemão. Não é necessário, todos falam muito bem inglês e até preferem falá-lo quando veem que você é estrangeiro, como um sinal de cordialidade e distanciamento. [...] Mas hoje estava absorta no riso daquelas mulheres, na sensação de casaco físico e fome que há tanto não tinha, e acabei falando alemão. Em casa meus pais falavam alemão quando não queriam que entendêssemos, cantavam música de ninar em alemão e talvez a língua amorosa deles fosse o alemão. Pedi o pão em alemão e encontrei algo dentro de mim. A manhã, a caminhada, os cheiros, a malícia no rosto da menininha, o alemão como língua natural, o gosto de pão e o crocante dos cereais, lá dentro alguma coisa foi desarmada, respirei fundo.¹¹⁰

O enfrentamento de todos esses sentimentos significa uma tolerância às diversidades e ambiguidades, além de um equilíbrio cultural, que é concebido no terceiro espaço, mencionado antes. Esse

¹¹⁰ BRACHER, op. cit., p. 155.

sujeito “opera em um modo pluralístico – nada é posto de lado, o bom, o ruim e o feio, nada é rejeitado, nada abandonado”¹¹¹. Há uma troca de ações, o abandono e rejeição são substituídos pela evidência de tudo, pela ocupação de um lugar que se torna válido como uma forma de resistência. Posso ainda chamar Mariana de cosmopolita horizontal ao assumir o papel de tradutora, ou seja, de alguém que se desloca e se coloca em um contexto de “hospitalidade”¹¹², definição dada por Claudia de Lima Costa e Sonia E. Alvarez àqueles que falam, logo, traduzem e, portanto, estão em um meio de recepção e abertura, por isso em posição de horizontalidade.

Aqui já é lançado o início de outro sujeito, alguém que agora começou a se entender e a sentir o chão encostado nos pés, segurança pela partida, pela possibilidade, pela travessia de mares e demarcações geográficas. Assumir essa identificação de uma mulher que se desloca é uma opção que faz com que a personagem carregue suas localidades nas costas, ideia posta por Anzaldúa e relembra por Simone Pereira Schmidt em seu texto “Cravo, canela, bala e favela”¹¹³. Mariana, ao se deslocar, carrega essa casa, que representa suas crenças, suas visões, seus olhares e parte em direção a outras casas, outras construções.

Vislumbrar a diferença. Compreendê-la. Internalizá-la como necessária para o ideal reconhecimento de si. Olhar o outro para olhar para si. Unir as diversidades: linguagens, representações, movimentos, estação das chuvas, silêncios vários e que produzem novas sensações. Sentir, ver, pulsar, ouvir. A tradução, muito além da linguagem, comprova que está muito mais no campo das sensações, dos estudos culturais que lidam com o sujeito. E, portanto, pensam o que a multiplicidade e a diferença podem causar no indivíduo que, antes de tudo, sente. Antes mesmo de tentar traduzir o que pensa, observa suas sensações, pois essas são traduzíveis de fato. Ocorre a potencialização do efeito do deslocamento, nesse caso, pela imagem das montanhas ou neve no chão, pelo cheiro da vodka da noite anterior, pela música ou entonação, pela falta de apetite.

¹¹¹ ANZALDÚA, Gloria. *La conciencia de la mestiza / Rumo a uma nova consciência*. In: *Estudos Feministas*. v. 13, n. 3, 2005. p. 706.

¹¹² COSTA, Claudia de Lima; ALVAREZ, Sonia E. *Translocalidades: por uma política feminista da tradução*. In: *Estudos Feministas*. v. 17, n. 3, 2009. p. 740.

¹¹³ SCHMIDT, Simone Pereira. *Cravo, canela, bala e favela*. In: *Estudos Feministas*. v. 17, n. 3, 2009. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104026X2009000300010&script=sci_arttext#link480>. Acesso em 20 de junho de 2010.

Apesar do estranhamento que Mariana sente, ela é capaz de desenvolver no final de sua viagem e trajetória uma ligação entre seu lugar de origem e os Alpes Suíços. É pela conexão desenvolvida nessa viagem que ela amarra uma outra ponta que havia sido desfeita: seu laço com ela mesma, não importando exatamente onde se posiciona. Sua contemplação só é possível por conta do contato multicultural que se dá pela partida. O essencial desse aspecto é a possibilidade do deslocamento da fronteira em que ela se encontra e que traz novos resultados. Temos uma personagem muito mais consciente da caminhada, da jornada e do mundo em suas variedades.

A proposta incutida no deslocamento de Mariana é a de não se fixar em um só lugar, mas mudar suas posições com o objetivo de sobreviver. Ela precisa estar conectada à vida, por isso que parte para a noção de translocalidade, pela vida, pela maleabilidade entre os limites.

O contato entre as diferenças é certo quando se dá o deslocamento e há a necessidade da convivência entre elas, do diálogo. É possível sim que existam alguns obstáculos quando se pensa nesses encontros das multiplicidades, como o fato de que “a imagem que cada cultura possui da outra seja estereotipada”¹¹⁴. É bem verdade que ocorrem pré-conceitos que criam as diferenças capazes de distanciar bruscamente duas ou mais culturas. Distanciamento tomado pela raiva, pela opressão, pelo poder e, também, pelas guerras. Mas há um desmanchar dessas relações de poder, há a ultrapassagem de qualquer barreira e seu significado, que é potencializado pelo caminhar, pelo retomar força, desbravar o local, olhar o desconhecido e se entender, construir-se. Pelo deslocamento é que a personagem constrói a sua territorialização e a quebra das diferenças, ao partir para uma visão de longe, do alto, ao refazer um percurso em que não retornava há muito tempo, e que se transforma apenas em uma visão ampla, sem classificações hierarquizadas ou qualitativas. Refazer o trajeto é também mover a fronteira, deslocar o conceito e tudo isso ocorre primeiro no âmbito interior. É uma luta interior que em seguida se concretiza no exterior pelo posicionamento como sujeito móvel.

A personagem coloca em seu relato a locomoção como uma viagem e, ainda mais, como uma força, resistência nos espaços de contato, espaços que são também de partilha e, muitas vezes, de tensões. A narradora-personagem-cineasta tem talento para não prender os pés e

¹¹⁴ BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. Campinas, SP: Papirus: Editora da Universidade de Campinas, 1993. p. 155.

nem mesmo as sensações em um único lugar, uma capacidade de carregar culturas. Não há criação de raízes por dois motivos: para que não haja estagnação e pela facilidade em carregar *uma outra casa nas costas*, aquilo que se é como sujeito. Assim é que ela contempla o seu passado, no alto da montanha.

No momento da legitimação de ambas as pontas geográficas, Brasil e os Alpes Suíços se encontram pela linguagem escrita e pela sensação de estar no não-lugar e, ao mesmo tempo, a expectativa de estar vivendo apenas o rito de passagem. Depois de ter que andar com botas de neve, ficar em posição de imobilidade, quase em transe, observando uma menina brincar, Mariana consegue sentir fome e faz um pedido em alemão. Satisfaz seu desejo daquele cheiro fresco da padaria e do café e, após essa trajetória geográfica ter sido ultrapassada pela viagem, permite a compreensão dessa zona de contato, ao fazer um simples pedido e ao relembrar a língua que os pais falavam, a língua materna. Esse é o fim da viagem, a retomada da vida de quem foi movida em determinado momento pelo impulso suicida estereotipado: cortar os pulsos. Conhecedora de si, Mariana compreende o terceiro lugar que decide ocupar, sua escolha política, movimento de legitimação daquilo que carrega de si em direção à renovação, à tradução pelo deslocar-se.

4 AMOR-LIMITE

As memórias têm esse caráter luminoso de resgate criador de uma experiência compartilhada em meio às trevas, de conjugação solidária da mão que desenha a letra miúda no papel amassado com outras mãos, inaptas ao trato da palavra escrita que resguarda e transforma o vivido.

Wander Melo Miranda

Diante dos estilhaços a que as personagens dos três livros se expõem, resta tentar compreender o que ocorreu e, mais que isso, entender como estão nessa posição de fraqueza, como se deu a chegada até esse ponto fulcral da narrativa e como foram suas vidas ante do que alegorizam como abismos.

Retomo a ideia de que o procedimento para o desvendamento íntimo passa pela atitude de vasculhar as memórias, lidar com as mesmas e refletir a vida compartilhada, a traição e o segredo, que guarda sentimentos, intimidades, tudo isso com o auxílio da virtualidade que promove a sua manutenção, a facilidade de manter o silêncio de quem esconde algo, bem como pode promover a descoberta. Passo fundamental para a liber(t)ação .

Encontro a reflexão essencial de Clarice Lispector como hipótese para o entendimento da escrita de autoria feminina nesses três romances:

Não temos usado a palavra amor para não termos de reconhecer sua textura de ódio, de amor, de ciúme e de tantos outros contraditórios. (...) Temos disfarçado com falso amor a nossa indiferença, sabendo que nossa indiferença é angústia disfarçada. Temos disfarçado com o pequeno medo o grande medo maior e por isso nunca falamos no que realmente importa. Falar no que realmente importa é considerado uma gafe.¹¹⁵

Qual o motivo que a torna essencial? O fato de que as personagens de que falo não lidam com o disfarce seja em relação ao amor, seja em relação à dor; usam a palavra amor, bem como a palavra

¹¹⁵ LISPECTOR, Clarice. *Uma Aprendizagem ou O livro dos Prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1969. p. 17.

dor com uma explícita ironia. Elas entendem o fato de que ter medo e agir com indiferença pode causar um buraco ainda maior no chão, a queda pode ser mais intensa. Dessa maneira, assumem o amor relacional, mesmo que ele seja problema ou oposição. E o fazem sob os mais variados sentimentos e as mais diversas condições, precisando, então, transgredir como a personagem de outro livro lido, o de Adriana Lisboa, *azul-corvo*¹¹⁶:

Sim, claro, havia as Próximas Etapas, e elas eram assustadoramente trabalhosas. Eu raspava a minha alma em busca de energia, determinação, coragem, paciência e outros sentimentos honrosos. Outros sentimentos-continência, desses que compõem o tutano dos heróis.¹¹⁷

Em busca de não serem heroínas no sentido mítico para suas vidas e trajetórias, as personagens das narrativas que li se referem a si mesmas como frágeis, assumem suas recordações e suas revoluções pessoais e se (re)constróem em busca de um vir a ser que não seja mais a mesma coisa.

4.1 A escrita da memória

Há, nas três narrativas, assim como notadamente em outras narrativas publicadas em primeira pessoa, uma estrutura que aparenta ter um propósito: uma organização que só se dá por um processo mnemônico, algo presente ao se pensar na escrita da intimidade e na tentativa de ordenar temporalmente o que se viveu em busca de compreensão do agora. Essa ideia é organizada nos livros marcadamente por dias ou por nomes específicos que definem novos capítulos nos romances e que pode ser pensada como unidade mínima do que

¹¹⁶ Uso a citação de outro romance que não os três trabalhados nesta dissertação pois, pensar as produções do século XXI, permite encontrar diálogos, conexões, intercruzamentos de temáticas nas produções deste momento. O fragmento citado trata de uma realidade das personagens nos mais variados romances, personagens que passam por dores e angústias e que agora precisam (re)viver, avaliar, pensar.

¹¹⁷ LISBOA, Adriana. *azul-corvo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010. p. 194.

chamamos de calendário, definido por Jacques Le Goff como um “(...) organizador do quadro temporal, diretor da vida pública e cotidiana, o calendário é, sobretudo, um objeto *social*. Tem, portanto, uma história, aliás muitas histórias (...)”¹¹⁸.

A ação de passar a limpo e repensar os momentos surge em meio a uma desestrutura das personagens em relação às suas vidas, e o processo de renovação se dá através das falas dessas narradoras, que mostram plena consciência dos ocorridos. Há nessas memórias expostas a importância de se perceber o que, segundo Tânia Regina Oliveira Ramos, trata-se de um movimento em que “juntar pedaços do cotidiano tão multifacetado por um modelo submisso à ordem masculina parece também ser o fio condutor desses fragmentos”¹¹⁹. São esses estilhaços que constituem o *corpus* das narrativas e que colocam o passado de suas personagens em primeiro plano, apontando para a importância e o papel da memória. É aqui que se justifica o processo dessas narrativas de personagens, que, diante de angústias, ou seja, diante das traições e outros acontecimentos-limites, apelam para a memória como reconstrução de uma subjetividade perdida e, a partir desse ato, acabam revendo outras situações: a juventude, quando conheceram seus parceiros; as experiências traumatizantes, quando engravidaram, quando abortaram, quando sentiram prazer ou não sentiram nada. Há uma retomada de vida para o lançamento em outra coisa, uma vida além dessa estagnada, obstinada ao silêncio e ao sofrimento, ao “engolir em seco” e ter que aceitar. Então, o que há é a atitude decisiva e racional, mesmo quando se trata de amor - dor.

Percebem-se, a partir das leituras feitas, narradoras tomadas pela descoberta dolorida, pela desordem de um casamento antes constituído pela harmonia do cotidiano, pelo diálogo, tudo isso em meio a um processo histórico de Ditadura Civil-Militar, pelas afinidades políticas, pelo prazer carnal, pela harmonização da vida a dois a partir da palavra; por silêncios consequentes quando as palavras não mais bastam. É por isso que as chamo pela palavra composta ‘amor-dor’, pela ambivalência que é o estar ao lado de alguém, assim como está dito na citação de Fabrício Carpinejar no início deste capítulo. Falo de uma retomada da memória que traz à tona alguns acontecimentos históricos e que acabam por fazer parte dessas escritas de si, como constituição de personagens, relacionamentos e enredos. Para Diana Irene Klinger,

¹¹⁸ LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Unicamp, 1994. p. 478.

¹¹⁹ RAMOS, Tânia Regina Oliveira. In: CUNHA, Maria Teresa Santos, et al. *Refúgios do eu*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2000. p. 197.

na escrita de *si* dos anos da pós-ditadura se produz, então, uma inversão, pois a memória não é mais dispositivo ao serviço da conservação dos valores de classe mas, pelo contrário, funciona como testemunho e legado de uma geração que precisamente teve um projeto de mudança de valores.¹²⁰

Nota-se esse aspecto da Ditadura Civil-Militar fortemente existente nos discursos das personagens dos três livros, bem como no das próprias autoras, que vivenciaram o momento, fato esse que as faz ter outra perspectiva em relação à memória, bem como outro tipo de relação com essas lembranças: é como se houvesse uma necessidade de resgate, de compreensão e de finalização desse projeto de mudança de valores. Volta e meia, nas três narrativas, surgem aspectos que foram marcados por esse momento da história do Brasil – a ditadura civil militar – e que fizeram com que os relacionamentos fossem diferentes, as condutas, os posicionamentos políticos. Por isso é que há um choque quando elas se deparam com a burguesia, com condições de submissão ou com quebras da sinceridade pela qual lutaram. Ao pensar no que as faz remexer no que já se foi, nota-se que são acontecimentos não apagados, pois certamente não há como os encerrar, por isso, segundo Elizabeth Jelin,

El acontecimiento o el momento cobra entonces una vigencia asociada a emociones y afectos, que impulsan una búsqueda de sentido. El acontecimiento rememorado o «memorable» será expresado en una forma narrativa, convirtiéndose en la manera en que el sujeto construye un sentido del pasado, una memoria que se expresa en un relato comunicable, con un mínimo de coherencia. Esta construcción tiene dos notas centrales. Primero, el pasado cobra sentido en su enlace con el presente en el acto de recordar/olvidar. Segundo, esta interrogación sobre el pasado es un proceso subjetivo; es siempre activo y construido socialmente, en diálogo e interacción. El acto de recordar presupone tener una experiencia pasada que se activa en el presente, por un deseo o

¹²⁰ KLINGER, op. cit., p. 21.

un sufrimiento, unidos a veces a la intención de comunicarla. No se trata necesariamente de acontecimientos importantes en sí mismos, sino que cobran una carga afectiva y un sentido especial en el proceso de recordar o recordar.¹²¹

Dessa maneira, a partir do retorno ao passado surge uma construção social da memória, tendo em vista que ela se dá por interlocuções, seja por meio da escrita, da fala, de registros fotográficos ou filmicos e que necessita de um receptor que pode estar representado na figura de um leitor, de um ouvinte, de alguém que possa criar uma linha comunicativa. Nesse enlace de que nos fala Elizabeth Jelin, a carga afetiva é o estopim nos enredos de *Azul e Dura*, *Hotel Novo Mundo* e *Nada a Dizer*, quando as personagens decidem recalculas suas rotas e colocam a memória como experiência narrada. Esse ato serve para mostrar sujeitos que se constroem a partir de suas próprias falas, dos registros de suas lembranças, pois precisam se reconstruir após uma vida com seus maridos, dos bilhetes nos bolsos dos paletós, dos telefones que tocaram tarde da noite com vozes desconhecidas do outro lado e das desculpas vazias. A partir daqui há a necessidade de recuperação de algo, de um momento, de uma palavra ou uma pessoa, para que essas mulheres, que não são sujeitos pré-existentes, possam pensar em outros arranjos de si mesmas e para si mesmas. Para Michael Pollak,

A memória, essa operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado que se quer salvar, se integra como vimos, em tentativas mais ou menos conscientes de definir e de reforçar sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais entre coletividades de tamanhos diferentes: partidos, sindicatos, igrejas, aldeias, regiões, clãs, famílias, nações etc. A referência ao passado serve para manter a coesão dos grupos e das instituições que compõem uma sociedade, para definir seu lugar respectivo, sua complementariedade, **mas também as oposições irreduzíveis**¹²². Manter a coesão interna e defender as fronteiras daquilo que um grupo tem

¹²¹ JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Siglo Veintiuno editores, España 2001. p. 9.

¹²² Grifo meu.

em comum em que se inclui o território (no caso de Estados), eis as duas funções essenciais da memória comum.¹²³

Fica evidente, portanto, que a memória tem um papel organizador, esclarecedor em sua subjetividade, por isso é que a chamei, anteriormente, de um movimento não só emocional, mas social, pois ela permite a localização e identificação dentro de um sistema já construído e, assim, é capaz de promover reformulações para fora do mesmo. Lembrar permite olhar de forma mais distanciada o presente, auxilia na promoção de um exame detalhado daquilo que se teve e do que se tem e, felizmente, pode promover a movimentação para fora das demarcações, é capaz de instigar uma transição. O fato é que as mulheres representadas nessas narrativas pretendem mostrar suas diferenças e os fazem porque reinterpretam o já vivido. Puderam ver, então, com olhos mais distanciados e, assim, mais amadurecidos, o que foram e o que são. Desse modo é que fazem escolhas, mais determinadas, ainda que possam ser equivocadas. Nessa espécie de digestão do ser pelo retrocesso temporal, Pollak ainda explicita que

[...] ao contarmos nossa vida, em geral tentamos estabelecer uma certa coerência por meio de laços lógicos entre acontecimentos-chaves (que aparecem então de uma forma cada vez mais solidificada e estereotipada), e de uma continuidade, resultante da ordenação cronológica. Através desse trabalho de reconstrução de si mesmo o indivíduo tende a definir seu lugar social e suas relações com os outros. Pode-se imaginar, para aqueles e aquelas cuja vida foi marcada por múltiplas rupturas e traumatismos, a dificuldade colocada por esse trabalho de construção de uma coerência e de uma continuidade de sua própria história. Assim como as memórias coletivas e a ordem social que elas contribuem para constituir, a memória individual resulta da gestão de um equilíbrio precário, de um sem número de contradições e de tensões.¹²⁴

¹²³ POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. In.: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro. vol. 2, n. 3, 1989. p. 3-15.

¹²⁴ POLLAK, op. cit., p. 3-15.

Assim, a partir dessa retomada histórica e sentimental do que resta após o trauma, ocorre um movimento de construção e reconstrução que as personagens tentam fazer de suas histórias e de si mesmas e que podem ser explicadas como deseja a pesquisadora Elódia Xavier, quando diz que “o resgate da memória é um dos caminhos para o autoconhecimento; a volta às origens, através do tempo passado, faz parte da busca de identidade, pulverizada em diferentes papéis sociais”¹²⁵ e que aqui se configura em companheiras que agora veem suas relações refletidas em um blog da amante, em telefonemas, em vazios, silêncios, “e-mails” com senhas, idas à locadora ou ainda bilhetes nos bolsos do paletó. Ou seja, o clareamento de suas visões mostra um buraco; o rumor de algo ruim; uma premonição; uma ideia fixa que fica e lateja; um corpo que dói de tanta certeza; um pisar em falso; pisar em ovos; surdez no barulho; um escuro na claridade; ou uma imensidão em um vazio sentimental. Saber significa sentir, doer e, a partir desse lugar, é necessário olhar para trás e marcar os dias, os acontecimentos, para então contemplar uma nova possibilidade, escrever novos dias nessa agenda sentimental fraturada. Assim, o calendário do qual essas personagens fazem utilização de forma pessoal e afetiva, marcado pelas sensações de um “eu” em estilhaço é, para Le Goff “um objeto *social*. Tem, portanto, uma história, aliás, muitas histórias, já que um calendário universal é ainda hoje do domínio da utopia [...]”¹²⁶. Isso quer dizer que essa construção é plural, visto que há uma mistura de sentimentos, pessoas e momentos, sendo assim, não há maneira de universalizar o que se organiza em dias, em partes e em capítulos. Cada experiência remete a um dia em específico, a uma memória particular, e essa é a realidade: uma lembrança múltipla pertencente a cada uma das personagens, coadjuvantes, autoras ou leitoras e leitores.

De uma forma mais estrutural do funcionamento da memória, Henri Bergson aponta para um exercício em que

Para evocar o passado em forma de imagem, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso saber dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar. Talvez apenas o homem seja capaz de um esforço desse tipo. Também o passado que remontamos deste modo é escorregadio, sempre a

¹²⁵ XAVIER, Elódia (Org.). *Tudo no feminino*: a mulher e a narrativa brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991. p. 13.

¹²⁶ LE GOFF, op. cit., p. 478.

ponto de nos escapar, como se essa memória regressiva fosse contrariada pela outra memória, mais natural, cujo movimento para diante nos leva a agir e a viver.¹²⁷

Então, com essa memória escorregadia as personagens lutam para se fixarem, para que consigam viver e se moverem, atitudes fáceis à memória natural de que fala Bergson, mas de terreno ardiloso quando se vasculha a possibilidade de uma origem. A partir desse esforço, surgem os registros escritos dessas recordações ou das reflexões sobre o passado, os fragmentos de vida e Denise Schittine infere que o mecanismo de escrever as lembranças mostra a angústia do indivíduo em uma

memória em forma de mosaico, de quebra-cabeça, um labirinto onde ele se perde. Então ele cria uma série de mecanismos de defesa, de maneiras de guardar esses fragmentos flutuantes logo suplantados por outros, novos. É uma luta para fixar o tempo presente, não mais o passado. Então, organizar, arquivar, guardar, catalogar as memórias são maneiras de abrir o guarda-sol que Deleuze considera o grande protetor do caos. São métodos que implementamos para garantir que os pensamentos façam sentido, tenham uma certa ordem; são pequenas regras – desde a regra de três até as associações de ideias – que nos orientam quando andamos nesse complicado labirinto mnemônico.¹²⁸

É por isso que as narradoras-personagens aqui lidas e estudadas traçam despudoradamente todo o percurso das amantes, as falas, os motéis, o sexo, os presentes e as trocas de palavras e promessa: para se protegerem do caos. Assim organizam suas vidas, certificam-se de que coube tudo considerado importante. Elas falam com a absoluta certeza como controladoras das narrativas. Há uma certa frieza em seus relatos, na descrição dos sentimentos diante dos conflitos de seus mundos fragmentados e multifacetados. Quem conta dos deslizes, das

¹²⁷ BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 90.

¹²⁸ SCHITTINE, op. cit., p. 121-122.

descobertas e das dores, para construir narrativas pessoais e, a partir delas, tomar decisões, são as narradoras-personagens. Como se houvesse uma narrativa dentro da narrativa.

Esses deslocamentos temporais promovidos na escrita também são vistos, para Carlos Magno Gomes, como viagens:

Por esse princípio, viajar significa se distanciar de discursos reguladores e remete o/a leitor/a ao processo mais íntimo da mulher que tenta juntar os cacos do que sobraram das suas crises pessoais.¹²⁹

Dessa maneira, ao juntar os cacos, ao tentar compreender e passar pelas crises, as personagens constroem uma história e uma escrita do fragmento, por ser uma colagem de eventos, promovem uma ruptura, tomam e retomam a decisão de rompimento, excluem pessoas que não precisam mais fazer parte da nova trajetória; e desenvolvem uma cisão quando decidem separar seus corpos de sensações que não lhes interessam mais, ou submissões passadas, ou feridas já cicatrizadas. A memória física parece assumir nessas narrativas a relação física proposta por Bergson,

Em outras palavras, enfim, as lembranças pessoais, exatamente localizadas, e cuja série desenharia o curso de nossa existência passada, constituem, reunidas, o último e maior invólucro de nossa memória. Essencialmente fugazes, elas só se materializam por acaso, seja porque uma determinação acidentalmente precisa de nossa atitude corporal as atraia, seja porque a indeterminação mesma dessa atitude deixe o campo livre ao capricho de sua manifestação.¹³⁰

Apesar do sofrimento, o ato de resgatar o passado se comprova na prática e na teoria, manifesta-se de maneira ora voluntária, ora forçosa, e para Elódia Xavier

¹²⁹ GOMES, Carlos Magno. A metáfora da viagem no Bildungsroman Feminino. In: GOMES, Carlos Magno; ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). *Deslocamentos da escritora brasileira*. Maringá: Editora UEM, 2012. p. 102.

¹³⁰ BERGSON, op. cit., p. 122.

o constante resgate do passado, representado pelo sótão e pelo velho espelho, serve de contraponto à realidade presente, contribuindo para que se refaçam as esgarçadas relações familiares. O passado atua viabilizando, assim, o (re)conhecimento de si mesma.¹³¹

Ou seja, há um mote que faz com que personagens subam ao sótão, abram as malas duras cheias de mofo, que revejam álbuns, lembrem com esforço de dias importantes, dias bonitos, dias tristes. E qual é o mote? Contrapor, justamente, a realidade, pois há uma espécie de caco de vidro no chão da realidade em que vivem. Então, o melhor a fazer, a analgesia, é o ato de se voltar para o ontem em busca de um entendimento de suas histórias e uma outra compreensão do “eu”. Diante, então, de uma possibilidade de caos é que penso o trabalho que essas protagonistas, personagens, narradoras, escolhem fazer: o de rememorar, o de contarem as suas versões das histórias, é o de (re)afirmar o que já sabiam: as traições, as outras, os (des)enganos, os triângulos em que seus relacionamentos se transformaram. Fragmentos de seus discursos amorosos. Marina Maluf destaca e me indica um caminho ao dizer que essas atitudes conscientes das narradoras são como “um ato de intervenção no caos das imagens guardadas”¹³². Para harmonizar o caos pela linguagem é preciso relembra, elaborar, estruturar o pensamento, construir uma ficção, fabular, ter certezas, degustar com calma a complexidade do (des)amor, assumir uma voz própria capaz de contar narrativas de fôlego. Mesmo quando não se tem mais nada a dizer ou sentir.

4.2 A escrita do afeto

Ao escolherem o ato de recordar, as personagens dos romances de Beatriz Bracher, Elvira Vigna e Ivana Arruda Leite, nesse ato de abrir caixas, gavetas e “e-mails”, mostram também as reações à trajetória histórica das mulheres como uma alegoria da desconstrução, de um cotidiano indevassável. No caso do Brasil, segundo consta no

¹³¹ XAVIER, Elódia. *A casa da ficção de autoria feminina*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2012. p. 45.

¹³² MALUF, Marina. *Ruídos da memória*. São Paulo: Siciliano, 1995. p. 29.

texto de Ana Silvia Scott, surgiu um novo modelo familiar e a separação passa a ser matéria narrativa, como se pudesse finalmente ficcionalizar a lei:

Num tempo em que o desquite era coisa recente – foi instituído no Código Civil em 1942 (artigo 315), estabelecendo a separação sem dissolução de vínculo matrimonial – não bastava o reconhecimento legal para que a nova situação fosse socialmente bem-aceita. Aqueles que tinham a coragem de escolher essa via eram frequentemente vistos como párias (sobretudo as mulheres), indivíduos que haviam falhado na importante tarefa de constituir e manter uma família.

[...]

Sublinhe-se ainda que foi somente no ano de 1943 que a legislação brasileira concedeu permissão para a mulher casada trabalhar fora de casa sem “a autorização expressa do marido”.¹³³

Nota-se que, assim como foi explicitado no capítulo anterior, a mulher que renegasse a união do matrimônio estaria se localizando à margem de uma sociedade absolutamente estruturada no casamento. Ainda pior se ela quisesse ter uma relação nesses aspectos e depois se decidisse por não manter mais a mesma. Mas ainda surgiram outras conquistas

[...] ocorridas no Brasil a partir das décadas de 1960 e 1970 permitiu às mulheres colocar em causa estes valores e ideais: o aumento da participação feminina no mercado de trabalho e a luta das mulheres por crescimento e reconhecimento profissional; o maior acesso à educação formal; a conquista feminina do poder de decidir *se e quando ser mãe (com a disponibilização de métodos contraceptivos mais eficientes)*; a instituição do divórcio (por lei, em dezembro de 1977) e a possibilidade de

¹³³ SCOTT, Ana Silvia. O caleidoscópio dos arranjos familiares. In.: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (Org.). *Nova História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012. p. 21 e 23.

estabelecer outros relacionamentos afetivos socialmente reconhecidos.¹³⁴

Desse modo, obtiveram maior liberdade no que tange o casamento, logo, o que se esperava era que os valores morais também se modificassem, e, mais radical, que não existissem futuramente, simplesmente pela liberdade de que o indivíduo deve gozar. Para tanto, essas mulheres foram às ruas, não apenas para lutarem pelo que consideravam de direito, mas para irem em busca de uma carreira, de liberdade e de uma vida pautada por escolhas.

Entretanto, para que a lei reconhecesse formalmente a igualdade de homens e mulheres no casamento, foi preciso esperar até a Constituição de 1988, com a subsequente incorporação dessa mudança em 1992, com o novo Código Civil. A título de comparação, na França isso já havia ocorrido 20 anos antes! A Constituição de 1988 significou conquistas relevantes para as brasileiras, defendendo, entre outros, os princípios de isonomia entre homens e mulheres.¹³⁵

É importante perceber ratificações do fato de que esse tipo de reconhecimento e permissão foi constar no Código Civil há apenas 25 anos. Mostra que outros países, como a França, estavam bem mais adiantados. Isso porque não estamos questionando o grande fato de em certo momento essa marginalização ter se iniciado, há, apenas, uma solicitação do direito pleno de ir e vir. Dadas as conquistas, caso houvesse desafetos entre as mulheres e seus parceiros, ela poderia, quando bem quisessem, finalizar essa relação desestimulante. Os motivos que as levavam a esse tipo de escolha e que ainda as levam são inúmeros e envolvem, por exemplo, um desgaste emocional. É o caso das mulheres que foram lidas nas três ficções. Quando se deram conta de uma impossibilidade, passaram a tomar decisões mais radicais. Foi diante de uma junção de fatos comprovados que a personagem de *Nada a Dizer*, por exemplo, percebeu o problema afetivo de seu relacionamento:

¹³⁴ SCOTT, op. cit., p. 24.

¹³⁵ SCOTT, op. cit., p. 25.

No momento mesmo em que eu dizia que Paulo não era homem de ter amante – e minha parenteria -, Paulo metia seu pau na boceta de N., com todos os Ahn, Ai, Tesuda, correspondentes. Eram as minhas palavras a negar os Ais dele e a se somarem aos Ais dele. Um simétrico pentagrama dodecafônico para Stockhausen nenhum botar defeito.¹³⁶

De maneira intensa e direta, essa narradora descreve o que descobriu a partir de um único detalhe, que foi um “e-mail” guardado estranhamente dentro de uma pasta e com senha. Não parou nesse detalhamento a sua compreensão do ocorrido, pois antes, quando ela achava que poderia ter sido apenas um beijo ou uma única transa, encontrou mais ocorridos, descobriu pelo menos três meses de outro relacionamento e não pode fazer nada se não detalhar a si mesma cada dia que seu marido, Paulo, viajou para o Rio de Janeiro para mais um dos encontros com sua turma do trabalho anterior e, nas vagas durante a manhã ou tarde – o que menos importava era o período – deitava em outra cama que não a dele e ao lado de outra mulher, que não ela. O que a faria, então, não querer partir? Se já foram conquistadas liberdades em relação a esse caso? Houve um dia em que ela não pode mais segurar o peso dessa verdade toda e decidiu ser outra pessoa, absolutamente longe do que ela realmente gostaria de ser. Ela se aproveitou da liberdade conquistada quanto à separação e foi morar em outro apartamento já que

Nesse 29 de novembro, na segunda viagem de Paulo ao Rio, agora ele e N., definitivamente no papel de amantes, eles continuaram a falar, pela maior parte do tempo, do que já falavam havia cinco anos, desde que tinham se conhecido num curso avançado de tradução técnica. Falavam enrolados nos lençóis do quarto ou nus mesmo, andando de cá para lá, desenvoltos. Uma desenvoltura que me fascinava e fascina. Ou não é fascínio, é inveja mesmo. Em dado momento, por exemplo, N. ligou para casa, para falar com um dos filhos. Precisava dar ordens para o jantar. Falava com o filho enrolada num lençol, em um

¹³⁶ VIGNA, op. cit., p. 24.

motel, o Sândalo, com o amante ao lado. Nenhum problema.¹³⁷

Não há apenas um motivo de destruição completa do afeto que se construiu, há vários eventos que levam ao choque emocional. Há o despeito em relação à mentira, o relacionamento transformado em uma convivência descartável, a sensação de que tudo aquilo sempre existiu diante de seu olhar acomodado. O que corrobora o desafeto é um grande passo dado, que envolve a capacidade de olhar nos olhos do outro e avaliar o que foi construído, só que agora sob nenhuma base em comum. Há coragem e despeito de quem é cobrado porque não lembra do verbo sentir, de quem tem “nada a dizer”, mesmo diante do ato comprovado, e que ser enganado faz estragos na cumplicidade e na confiança, o que aqui ilustro com uma passagem de *Azul e Dura*:

Apesar da constância, não identificara ainda como ciclos meus períodos eufóricos e depressivos. Atribuía a tristeza à ausência dos filhos – na escola, na aula de judô, na aula de balé –, à distância de Jorge – cada vez mais ocupado –, sentia-me um apêndice inútil; pior, um peso. Comecei a trabalhar numa produtora de vídeo.¹³⁸

Torna-se evidente a confusão relacional em que são postas essas protagonistas, até o momento de tomarem a decisão da viagem, passam pela fase-problema e que pode ser definitiva através de um estado de depressão, de dependência e de uma profunda carência, da baixa autoestima. Um rito de passagem porque necessário para a superação da personagem na sua trajetória, uma elaboração estética, irônica. Mariana, personagem de Beatriz Bracher, tem consciência dessa condição de superação emocional e erótica:

Minha xoxota estava seca, não tinha mais desejo por mim. A farsa de boa esposa era suspensa na cama. [...] Havia desejo e desespero na procura de Jorge, mas não por mim, não por meu corpo, que ele evitava à luz do dia. Na manhã seguinte dessas noites tristes, colocava a mesa do café, de dentes

¹³⁷ VIGNA, op. cit., p. 31.

¹³⁸ BRACHER, op. cit., p. 61.

escovados o beijava. O casamento escorrendo e os dois medindo a distância para evitar a gota d'água. É uma fase, é uma fase, vai passar.¹³⁹

Mariana mergulha dentro dela mesma, ao viajar para os Alpes conseguiu se encontrar, acompanhada pelos filhos, pelo frio, pela bebida e pela escrita salvadora. Levou tudo o que tinha de mais valioso para longe. Promove, dessa forma, uma reescrita dela mesma, pautada, ainda, pelo afeto. Pois, apesar da sensação destruidora, apesar da experiência do trauma, foi se distanciando dele que ela conseguiu se movimentar. Abriu os armários e sentiu o mofo que deveria ser retirado, e para fazer isso, somente com uma atitude drástica: jogar fora o que não fazia mais parte dela. Em um movimento intenso para dentro de si mesma, ela pode se restituir e o resultado foi a compreensão da existência de um *eu* calcado em novas possibilidades.

Finalmente ao se sentirem libertas do que eram ontem e de quem as dilacerou, essas personagens dão continuação as suas novas vivências. Renata, por exemplo, declara que “em dez anos, essa foi a primeira vez que dormi com outro homem. Nunca traí meu marido”¹⁴⁰. Ato que se deu somente porque ela decidiu pegar a primeira roupa que encontrou e sair apressadamente do apartamento do Rio de Janeiro, também porque deixou para trás qualquer apego material e, principalmente, afetivo. Foi ao retornar para São Paulo que ela conseguiu entender sua família, os erros cometidos, entender mais de si mesma e se redescobrir no plano social e sexual. Foi como visto no hotel chamado *Novo Mundo* e com um homem chamado Divino que ela se sentiu viva pela primeira vez após tantos anos, conseguiu ver uma imagem familiar diante do espelho.

E é graças à tensão que se promoveu anteriormente que essas estruturas se modificaram e permitiram que Renatas, Marianas e mesmo inominadas, ou marcadas pela letra maiúscula e uma inicial, tantas outras nas suas múltiplas subjetividades conseguissem partir, serem vistas pelo que passaram e pelo que decidiram colocar em seus trajetos. Finalmente, ao que Bauman observa,

[...] a definição romântica do amor como “até que a morte nos separe” está decididamente fora de moda, tendo deixado para trás seu tempo de vida

¹³⁹ BRACHER, op. cit., p. 122.

¹⁴⁰ LEITE, op. cit., 2009. p. 70.

útil em função da radical alteração das estruturas de parentesco às quais costumava servir e de onde extraía seu vigor e sua valorização.¹⁴¹

As escritoras contemporâneas, ao construírem personagens maduras e buscando soluções para suas histórias construídas a dois, podem ser lidas também como uma possibilidade histórica do amadurecimento do feminismo.

¹⁴¹ BAUMAN, op. cit., p. 19.

CONCLUSÃO

Termino assim minha trajetória de leituras. Os textos teóricos e críticos lidos durante esse tempo de pesquisa e de escrita promoveram uma retomada histórica do processo de lutas feministas, da história de mulheres e me motivaram a tentar entender três histórias contadas por mulheres escritoras, as quais, para mim, sintetizam o próprio amadurecimento do feminismo. As histórias se fazem na dinâmica de um processo avaliativo, espécie de balanço emocional na relação com as instituições, especialmente com o casamento dentro dos ritos da tradição ocidental e patriarcal. Procurei anteceder minha leitura das narrativas ao tomar conhecimento do pensamento de Simone de Beauvoir sobre as mulheres, a pesquisa sobre escritoras brasileiras do século XIX, o esforço de visibilidade de escritoras brasileiras contemporâneas, a literatura de autoria feminina e algumas especificidades, as teorias feministas, pesquisas que buscaram o entendimento das triangulações amorosas e o papel da memória nesses processos de autoconhecimento e retomada de si. Não quero deixar de falar da importância para a minha escolha dos nomes selecionados por Luiz Rufatto em suas duas antologias, dos contos motivadores na escolha das autoras, das leituras de minha orientadora que me precederam, de disciplinas cursadas no Curso de Graduação em Letras na UFSC nas linhas de pesquisa, Subjetividade, Memória e História e Crítica Feminista e Estudos de Gênero, de minha participação como aluna de graduação e de Mestrado nos Seminário Internacional Fazendo Gênero e em eventos da REF, como o recente 20 anos da Revista Estudos Feministas, lugares onde ouvi vozes e me familiarizei com os nomes que fazem parte do circuito dos estudos acadêmicos. Minhas aprendizagens se deram por uma espécie de iniciação, complementadas pelas vivências pessoais, o que talvez me levou a ler exatamente esses romances: *Azul e Dura*, *Nada a dizer* e *Hotel Novo Mundo* como se eu tivesse estado lá.

O momento que segue o fim dessas minhas leituras não significa o fim da necessidade de compreender melhor o tratamento estético dado às narrativas, o que reconheço pelo modo que li, que me dediquei muito mais ao que foi contado do que como foi contado. Ler as produções de autoria feminina quis ser, neste momento, uma leitura de leituras de afeto, parte das páginas que li e também de outras que descobri nesse tempo imersa em casos de vida compartilhada a dois e como essas vidas contabilizam os conflitos após um amadurecimento seja pela cronologia datada, seja pela faixa etária, seja, acima de tudo, pelo que aqui chamei

de *segredo* e de *sinceridade*, motivadores e detonadores dos conflitos da traição ou do trauma, que abalam as relações afetivas.

Ressalto nesse aspecto o elemento temático que insere os romances no século XXI: as escritas virtuais, as relações proporcionadas pela tecnologia, as “solidões físicas” mediadas pelos monitores e celulares, as senhas e os códigos secretos. As abreviaturas, as personagens sem nome, como a narradora e protagonista de *Nada a Dizer*. Não posso deixar de ressaltar as passagens das narrativas que podem ser representações da transitoriedade e do caráter provisório do momento, reveladas pelas viagens, pelas malas espalhadas pelos quartos, pelos apartamentos, pelas caixas, pelas estantes vazias (o que sempre revela livros nas caixas ou malas), pelos hotéis, pelos deslocamentos culturais. Rio de Janeiro e São Paulo são as duas cidades-sede das narrativas em um constante trânsito cultural, e a personagem de *Azul e Dura* radicalizou indo para os Alpes Suíços como a única possibilidade de encontrar um lugar ideal em que pudesse apagar o trauma e recomeçar uma nova vida. Rio de Janeiro e São Paulo são, assim, as metrópoles adequadas para o recomeço de vidas politizadas, seja pela participação dos dois personagens principais (ambos com casamentos anteriores) na luta política contra a Ditadura Civil-Militar (*Nada a Dizer*, de Elvira Vigna), seja pela formação universitária de vanguarda no Curso de Cinema na USP e o interesse pelo *cinema underground* (*Azul e Dura*, de Beatriz Bracher), seja pela consciência da libertação sexual no século XX e da posição de mulher moderna e liberada (*Hotel Novo Mundo*, de Ivana Arruda Leite).

Assim, ao perceber que o afeto aparece fortemente nas linhas de cada uma dessas escritoras, surge outra percepção, a de que esse afeto é registrado nas páginas desses romances, mas também em outros que foram lidos no decorrer do tempo em que este trabalho foi desenvolvido. Pensar o afeto me fez olhar para as trajetórias das narradoras-personagens e para o companheirismo que tinham e que se mostra, nos romances, em uma espécie de fragmentação do que antes era instituído pelo casamento cristão, a imposição do véu e da grinalda e de viver ao lado de alguém até que a morte separe os dois. Essas personagens que contam sobre seus rompimentos fogem das instituições e comprovam que o casamento como regime a ser cumprido não é mais uma parte necessária do que deve ocorrer na vida de alguém. As novas constituições relacionais demonstram que a construção de um afeto pode se dar de maneira que a assinatura de um contrato não faz mais parte desses novos arranjos.

É através do acontecimento da descoberta que a memória surge como elemento essencial da organização emocional dessas personagens e que apresenta a estrutura narrativa desses romances. Outra temática fortemente trabalhada é o século XXI e a produção que surge nele, em um período em que o projeto estético é o da espetacularização. Ou seja, a construção temática que se tem é a do afeto compartilhado, a descoberta de um engano, o rompimento dessa relação a dois e a destruição das protagonistas que descobrem a mentira. Após a catástrofe sentimental, é o momento de reflexão. Para que a mesma se dê, nota-se importante pensar como temática a viagem, o afastamento que gera a possibilidade de contemplação do passado, entendimento do que se é. Diante dessa multiplicidade de acontecimentos e de representações em forma de ficção, o contemporâneo aparece como máxima do que se pode compreender da leitura desses três livros, na medida em que põe à mostra os sentimentos que surgem do desvelar de um segredo, da sensação de engano, do prazer e da relação com o corpo e a intimidade. Nessa variedade sentimental e afetiva, é de se questionar o que faz com que essas narrativas sejam escritas, e o romance *Divórcio*, de Ricardo Lísias tenta responder:

Ontem, perguntaram-se por que estou escrevendo este livro. Talvez para deixar claro que estava tudo na minha frente. E eu não via. Ou para inventar que estava tudo na minha frente e eu não via. Na verdade, provavelmente para mostrar para mim mesmo que consigo escrever um livro depois de ter morrido uma vez.¹⁴²

É então, diante da possibilidade de entender como se deram a relação e o afeto na vida de cada uma dessas narradoras-personagens que surge a escrita de suas vidas, em um ato de registrar os acontecimentos. É pelo ato de tirar o véu que o século XXI permite que essas temáticas venham à tona. Assim, nos três romances lidos e interpretados, a senha e o silêncio acabam por se tornar um dos personagens de fôlego pela existência do segredo, que faz com que se fique sem saber exatamente o que há por trás de uma porta, dentro de uma gaveta. A insegurança ou a desconfiança dão espaço para que a

¹⁴² Trecho divulgado em entrevista concedida ao Estadão online, na seção ‘Cultura’. Disponível em: < <http://www.estadao.com.br/noticias/arteeelazer,na-ficcao-as-estribeiras-perdidas-do-amor,1059991.0.htm>>. Acesso em 02 de agosto de 2013.

omissão ganhe importância e se torne quase um personagem nesses romances, tornem-se motivo de fragmentação das personagens. A motivação que faz com que essas narrativas sejam produzidas se dá quando as narradoras assumem a existência da dor e, diante do sentir dessa dor, iniciam novos percursos frente ao sofrimento, para que possam construir uma nova relação com seus corpos, suas mentes e emoções.

Na leitura dessas confissões, dessas reconstruções das narradoras-personagens e das teorias, retomo o que disse Roland Barthes e que citei em minha introdução: o fato de que a leitura só pode coincidir com uma prática de escrita. Assim, produzo minhas próprias narrativas do afeto:

Aguardavam nove meses. Raimunda era distante. Maurício comprava suas frutas preferidas todas as noites ao voltar do trabalho. E se dizia esforçado. Comprava. Entregava. Dormia. Isso porque Raimunda tinha horas de conversas. Não com ele. Ou, muitas vezes, fazia algo dito importante. Ela passava as noites em claro. Suor frio na sacada do apartamento. Distância versus dedicação. Versus que, quando chovia e porque Raimunda tinha medo dos trovões, encostavam pernas e braços. Raimunda-ausência quando deitava na cama para ler recebia o olhar de Maurício que acordava com o movimento. Observava. Ela apagava a luz. Ele, insônia, então. Maurício naquele movimento circular chegou com frutas desejadas chegou ao banheiro que sangrava e correu para o quarto com um buraco na cama. Procurou. A noite de suor frio foi na sacada de uma das ruas da cidade. Aquela mesma esquina de Paulo.

A vida de Luisa era monotonia. Café fresco, roupa lavada, feijão novo, pudim na mesa à vontade. Cotidiana monotonia. A vida de Paulo era incerta: tomava o café, colocava uma roupa limpa, ia ao trabalho. Conversava. Comia o feijão novo da Luisa, voltava ao trabalho. Saía. Novo cotidiano. Luisa queria atenção. Paulo, espaço. Viviam juntos e, em noites de frios rigorosos, trocavam juras ao pé do ouvido. Roçavam os pés. E dormiam. No verão, Paulo dormia na sala, não aguentava o calor. Luisa dormia abraçada ao travesseiro. Não sentia. Era falta.

Fernando, que era preso aos seus trabalhos levados para casa, colocou as pantufas naquela tarde vazia, pois batiam à porta. Nunca pensou que desejaria. Homem dedicado ao trabalho, vivia presenteando. Joana gostava. Era mulher que buscava preenchimento físico. Pérolas compoondo seu quarto. Mascarava esquizofrenicamente o querer. Fernando disse que passaria a dormir na sala de trabalho, eram muitas coisas a serem feitas e não queria acordar Joana ao voltar para o quarto, poderia fazer barulho. Ela comprou um anel. Era Luisa quem batia à porta.¹⁴³

Três histórias que tratam do triângulo amoroso, da ferida que rompe com a vida a dois, o número três que pode mudar um percurso, fazer repensar, fazer viajar. Nessa sina pelo número três, as três autoras que escolhi ler mostram a partir das narradoras que criaram o que se pode esperar de uma nova perspectiva afetiva a partir dos anos 2000. Ler essas escritoras me fez descobrir outros romances que também tratam de um afeto que toca as personagens, por isso é que entender a história da produção de autoria feminina faz com que agora haja maior compreensão do momento vivido e de como a ficção se coloca nos dias de hoje. O que se quer é que a escrita deste trabalho possa promover o desejo de leitura de outros e novos romances, de interpretação das afetividades narradas por outras escritoras. São histórias do afeto que se dá em três dimensões, são histórias de (des)amores e (des)afetos, no sentido ambíguo mesmo dos termos.

¹⁴³ NOTARGIACOMO, Tanay Gonçalves. Das portas em que batemos. In.: LIMA, Manoel Ricardo de. [Org.], *Só muda a roupa*. Florianópolis: SESC SC, 2009. p.14.

REFERÊNCIAS

Romances

BRACHER, Beatriz. *Azul e Dura*. 2.ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

LEITE, Ivana Arruda. *Hotel Novo Mundo*. São Paulo: Editora 34, 2009.

LISBOA, Adriana. *azul-corvo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

LISPECTOR, Clarice. *Uma Aprendizagem ou O livro dos Prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1969.

VIGNA, Elvira. *Nada a dizer*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Bibliografia geral

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jacqueline. *O que é o feminismo?* São Paulo: Edi. Brasiliense, 1985.

ANZALDÚA, Gloria. *La conciencia de la mestiza / Rumo a uma nova consciência*. In: *Estudos Feministas*. v. 13, n. 3, 2005.

AZEVEDO, Luciane. Autoficção e literatura contemporânea. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. n.12. 2008. p. 31-49.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo*. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BRANCO, Lúcia Castello. Notas Sobre uma Memória Feminina. In: BRANCO, Lúcia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa Maria Editorial, 1989.

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. Campinas, SP: Papirus: Editora da Universidade de Campinas, 1993.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CHIARA, Ana Cristina. Afinidades Eletivas. In: *Ipotese* – Revista de Estudos Literários, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1. p. 9-17, maio. 2011. Disponível em <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/05/2-Afinidades-eletivas.pdf>>. Acesso em: 30 março 2012.

COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário de escritoras brasileiras (1711-2001)*. São Paulo: Escrituras, 2002.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

DOIDIVANA. *Quem Sou*. Disponível em <<http://doidivana.wordpress.com/quem-sou/>>. Acesso em: 06 novembro 2012.

DUARTE, Constância Lima. *Feminismo e literatura no Brasil*. p. 2. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142003000300010&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 27 julho 2011.

ELVIRA VIGNA. Disponível em < <http://vigna.com.br/biografia/>>. Acesso em: 06 novembro 2012.

FUNCK, Susana Bórneo. (Org.). *Trocando ideias sobre a Mulher e a Literatura*. Florianópolis: PGI-UFSC, 1994.

GOMES, Carlos Magno. A metáfora da viagem no Bildungsroman Feminino. In: GOMES, Carlos Magno; ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). *Deslocamentos da escritora brasileira*. Maringá: Editora UEM, 2012.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. O estranho horizonte da crítica feminista no Brasil. In: AZEVEDO, Carlito; DIAS, Tânia; SÜSSEKIND, Flora (Org.). *Vozes femininas: gênero, mediações e práticas de escrita*. Rio de Janeiro: 7 Letras, Casa de Rui Barbosa, 2003.

JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Siglo Veintiuno editores, España 2001.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do Gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Unicamp, 1994.

LEITE, Dante Moreira. *O amor romântico e outros temas*. São Paulo: Ed. Nacional: Ed. da Universidade de São Paulo, 1979.

LETRAS. *Beatriz*. Disponível em <<http://letras.mus.br/chico-buarque/45115/>>. Acesso em: 06 novembro 2012.

LOPES, Denilson. *Beleza, beleza e nada mais*. In: “Ilha do Desterro”. Florianópolis, 2006. nº 51.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de. *O sexo dos textos*. Lisboa: Caminho, 1995.

MALUF, Marina. *Ruídos da memória*. São Paulo: Siciliano, 1995.

MORICONI, Italo. *Circuitos contemporâneos do literário (indicações de pesquisa)*. Disponível em: <www.avatar.ime.uerj.br/...>. Acesso em: 23 janeiro 2012.

MUZART, Zahidé Lupinacci (Org.). *A evolução do feminismo: subsídios para a sua história/Mariana Coelho*. 2. Ed. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2002.

_____. (Org.). *Escritoras brasileiras do século XIX: volume II*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2000.

_____. (Org.). *Escritoras brasileiras do século XIX: volume III*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2009.

_____. Uma espada na imprensa das mulheres no século XIX. In: *Rev. Estud. Fem.* [online]. Florianópolis, v.11, n.1, 2003, p. 225-233. ISSN 0104-026X. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2003000100013>>. Acesso em: 27 julho 2011.

NOTARGIACOMO, Tanay Gonçalves. Das portas em que batemos. In.: LIMA, Manoel Ricardo de. [Org.], *Só muda a roupa*. Florianópolis: SESC SC, 2009.

PELLEGRINI, Tânia. *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Fapesp, 1999.

PINTO, Céli Regina Jardim. Feminismo, História e Poder. In: *Revista de Sociologia Política*. vol. 18, n. 36, Jun. 2010, p. 15-23. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/rsocp/v18n36/03.pdf>>. Acesso em: 27 julho 2011.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. In.: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro. vol. 2, n. 3, 1989. p. 3-15.

RAMOS, Tânia Regina Oliveira. In: CUNHA, Maria Teresa Santos, et al. *Refúgios do eu*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2000.

REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, José Luís (Org.). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

Revista Cult. *Entrevista – Beatriz Bracher*. Disponível em <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/entrevista-beatriz-bracher/>>. Acesso em: 12 julho 2012.

RIBEIRO, António Sousa. *A Tradução como Metáfora da Contemporaneidade*. Pós-Colonialismo, Fronteiras e Identidades. In: *Eurozine*. Disponível em <http://www.eurozine.com/articles/article_2005-07-18-ribeiro-pt.html>. Acesso em 24 de agosto de 2011.

RICHARD, Nelly. A escrita tem sexo? In: *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

RUFFATO, Luiz (Org.). *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. (Org.). *Mais 30 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. In: PAINEL DAS LETRAS. Disponível em <http://paineldasletras.folha.blog.uol.com.br/arch2011-06-05_2011-06-11.html>. Acesso em: 13 julho 2012.

SCHITTINE, Denise. *Blog: Comunicação e escrita íntima na internet*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Refutações ao feminismo: (des) compassos da cultura letrada brasileira. In: *Rev. Estud. Fem.* [online]. vol.14, n.3, 2006, p. 765-799. ISSN 0104-026X. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2006000300011>. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2006000300011&script=sci_arttext>. Acesso em: 10 de novembro de 2012.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SMITH, Bonnie G. *Gênero e História: homens, mulheres e a prática histórica*. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

STEVENS, Cristina M. Mulher e Literatura – Periódicos Acadêmicos Nacionais. In: AREND, Silvia Maria Fávero; PEDRO, Joana Maria; RIAL, Carmen. *Diversidades: Dimensões de Gênero e Sexualidade*. Ilha de Santa Catarina: Editora Mulheres, 2012.

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

_____. A narrativa de autoria feminina: ontem e hoje. In: FUNCK, Susana Bornéo (Org.). *Trocando idéias sobre a Mulher e a Literatura*. Florianópolis: PGI-UFSC, 1994.

_____. (Org.). *Tudo no feminino: a mulher e a narrativa brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

Dissertações e teses

CHAGAS, Jurema. *Blogs pessoais – A representação do eu na vida cibernética*. 2007. 121 folhas. Dissertação (Mestrado em Literatura). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. 2007.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*. 2006. 204 folhas. Tese (Doutorado em Literatura). Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

Entrevistas

BRACHER, Beatriz. Entrevista ao programa Entrelinhas: TVCULTURA. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=zL7QLFVW8NU>>. Acesso em: 13 julho 2012.

_____. Entrevista a Moacir Amâncio. In: *Cult*. Disponível em <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/entrevista-beatriz-bracher/>>. Acesso em: 12 julho 2012.

LEITE, Ivana Arruda. Entrevista ao programa *Cafó Sessions #4*. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=YqJkP2KBxpM>>. Acesso em: 05 novembro 2012.

RUFFATO, Luiz. Entrevista a Josélia Aguiar. Painel das Letras. In: *FOLHA*. Junho, 2011. Disponível em <http://paineldasletras.folha.blog.uol.com.br/arch2011-06-05_2011-06-11.html>. Acesso em: 13 julho 2012.

VIGNA, Elvira. Entrevista a Rogério Pereira. Boa fala. In: *Rascunho. GAZETA DO POVO*. Abril, 2010. Disponível em <<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/a-boa-fala/>>. Acesso em: 12 julho 2012.

ANEXO 1

Ficção

Beatriz Bracher

Estava parada em um engarrafamento, no final de um dia poluído. O homem surgiu e bateu na janela com uma arma preta. O movimento de sua boca berrava e a voz chegava baixa. Passa o dinheiro, passa o dinheiro ou vai morrer. Agora, abre a janela, agora, agora, ou vai morrer, ou vai morrer. Olhava louco para mim, olhava louco para mim. Ou vai morrer, ou vai morrer. Olhava sua boca, seus olhos, a arma preta, a aflição e a raiva e me convencia que era cinema. Não tentei explicarlhe, ele entenderia. O vidro blindado transformava sua ação, eu podia olhar, observar os detalhes de sua roupa, a língua escura e o tamanho pequeno das mãos agarrando a arma preta. A arma preta apontada contra meus olhos, o canal oco da arma preta tremendo, argumento claro, abre, sua vaca, eu vou atirar. Minha curiosidade apática minava sua decisão, o argumento oscilava.

O rapaz entendeu sua impossibilidade, titubeou, apoiou as mãos no vidro, uma fechada na arma, aproximou o rosto e cuspiu minha morte mais uma vez. Eram de um animal os olhos, a palma da mão suada e a saliva. Furioso, enjaulado, um fila brasileiro latindo e pulando atrás das grades enquanto caminhamos na calçada. Ele segurou a arma com as duas mãos e mirou meu rosto. Eu mirava calma e hipnotizada, intrigada com o fim.

Um frio monstruoso me sobe do estômago e para meu coração. Hoje é dia de rodízio, eu não estou no blindado. Meus olhos pulam de horror, as mãos crispadas na boca aberta e hirta, sem qualquer possibilidade de voz, pedi piedade. Ele entendeu e riu. Num só golpe, quebrou o vidro com a mão da arma, esmurrou meu rosto e sumiu deixando o revólver de brinquedo no meu colo manchado com o nosso sangue.

ANEXO 2

Mãe, o cacete

Ivana Arruda Leite

Mãe é uma cruz na minha vida. Nunca gostei da minha e duvido que as pessoas gostem tanto da sua quanto dizem. Quando eu estudava no colégio das freiras, elas falavam que era até pecado desgostar da mãe desse jeito. Mãe é coisa sagrada. Que eu rezasse pra mãe de Jesus pra ver se ela me ajudava. Rezei porra nenhuma. Não gosto da mãe de ninguém, nem da mãe de Jesus. Mãe é sinônimo de atraso, degradação. Mãe deforma a cabeça da gente. O mundo seria outro sem mães. Deus que se virasse pra fazer as pessoas nascerem de outro jeito. Repolhos, bromélias. Os filhos seriam todos órfãos, órfãos e felizes. Ele não precisou de mãe pra criar a humanidade. A mãe veio muito depois, por castigo.

A minha dava cada beliscão, batia de chinelo, puxava orelha, dava tapa na cara, cascudo com o nó dos dedos. Isso é coisa que se faça a uma filha? A única que ela teve!

Eu queria uma mãe de padrinho, dessas que trocam os filhos com cuidado, dão beijo na testa e fazem o nenê nanar, contam histórias, seguram na mão pra atravessar a rua, cortam as unhas do filho (a única vez que a minha fez isso, quase me arrancou a ponta do dedo). Dizem que existe. Mas eu? Que ficasse cagada, mijada e com a cara cheia de ranho até a hora que ela bem entendesse. Tinha mil coisas pra fazer antes de me socorrer. Tive que aprender tudo sozinha: que tomada dá choque, que faca corta, que osso de frango engasga (eu mesma enfiei o dedo na garganta e tirei o osso de lá quando isso aconteceu), que mulher menstrua, que homem velho gosta de abusar de criança. Ela tinha um namorado bem velho. Era seu patrão na fábrica de arame. Eu tive a pior mãe do mundo.

Quando saíamos juntas, ela me mandava correr:

- Eu vou embora e te largo aí.

Se eu chorava, ela me dava um safanão e me mandava calar a boca. Se eu gostava de um programa de televisão, ela mudava de canal.

Se me via feliz, me mandava pro quarto.

- Vai rir na cama.

Minha mãe detestava me ver contente. Talvez por isso nunca me deu presente, nem no Natal nem no aniversário. Um dia me perguntou:

- Que dia mesmo você nasceu?

Dizia que não tinha dinheiro, mas pra ela não faltava nada: rouge, batom, pó de arroz, tinha de tudo na penteadeira dela. Até perfume francês. Na minha, só talco Gessy e uns toquinhos de batom que ela não usava mais.

Quando eu ficava doente, me tacava um comprimido na garganta e apertava o nariz pro comprimido descer logo. Me esquecia na cama com termômetro no braço. Eu que adivinhasse a febre, quando ainda nem sabia ler.

Nunca foi a minha escola, dizia que não tinha tempo a perder.

Pouco se lhe dava saber onde eu estava.

Na rua, as meninas diziam:

- Tenho que ir embora, minha mãe tá me esperando, minha mãe vai ficar brava, a janta tá pronta.

Eu só voltava pra casa porque não tinha mais ninguém pra brincar. Se eu sumisse ou morresse, acho que ela nem ia perceber. Minha mãe era bonita, uma morena vaidosa, gostosa, diziam. Morenona de cair o queixo. O patrão vinha buscá-la todo dia num cadillac bordô. Ela ia trabalhar de salto alto, meia de seda, tailleur, blusa de tafetá, toda perfumada, penteada, de colar de pérolas, anel de brilhante e pulseira de bola. Minha mãe e o patrão dela iam de carro pro trabalho.

Um dia ela chegou puta da vida dizendo que tinha sido despedida. A partir desse dia, a vida dela perdeu a graça. Desleixou, descuidou, ficou pior ainda.

Eu tinha 15 anos e tive que cuidar de tudo sozinha. Da casa e dela. Toda hora tava de cama. Até banho eu tinha que dar. Aposentou-se por invalidez.

Quando terminei o ginásio, fiz curso de auxiliar de enfermagem e entrei no Hospital das Clínicas. Acabei fazendo faculdade, hoje sou enfermeira-chefe.

Minha mãe ficou encravada na cama muito tempo até que um dia amanheceu morta. Finalmente eu estava órfã.

Dei todos os móveis do quarto dela, as roupas, e aluguei o quarto para um calouro da medicina: o Rui, 20 anos, recém-chegado à capital. Os pais dele ficaram felizes ao saber que ele moraria na casa de uma senhora tão distinta.

Logo nos primeiros dias me engracei com ele. Chegou a minha vez, pensei. E vai ser com esse. Eu fazia comidinhas que ele gostava, jantava com ele, aparecia de camisola na sala, tomava banho de porta aberta, dormia de perna aberta com a porta aberta. Ele passava pelo corredor e me espiava com o rabo do olho. No frio, eu ia ver se ele

estava coberto, dava beijo na testa, na boca, abraçava, deitava junto. Eu sei agradar um homem, sem nunca ter aprendido.

Ontem ele trouxe um amigo pra jantar.

- A senhora é mãe do Rui? – perguntou ao me ver na sala.

- Mãe, o cacete – respondi atordoada. Sou a mulher que dorme com ele, que faz a comida dele, que cuida da roupa dele, da casa dele.

- Praticamente uma mãe – o cínico completou.

- Deus me livre ser mãe do Rui. Mãe é a maior desgraça na vida de uma pessoa. É por causa das mães que tem tanta gente infeliz.

O moço ficou assustado e pediu desculpas. Quando ele foi embora, perguntei pro Rui se ele também me via como mãe, mas ele disse que não, nunca!

- Até porque, eu gosto muito da minha mãe – ele disse me beijando a boca com o ardor de sempre. Depois perguntou curioso: e pai, o que é um pai pra você?

ANEXO 3

I+zil+d=inha

Elvira Vigna

Há um cheiro de mijo que vem de um dos cantos (o da esquerda) e, em frente, o pé na sandália havaiana preta, em cima da mesa, e a unha do pé que fica a cada dia mais dura – o que quer dizer que ela (a unha) se prepara para dias em que não haverá sapato.

(E isso é assustador.)

Quase não cresce mais, semanas, meses talvez, sem precisar cortar (a unha).

Já o cheiro cresce. Toda vez que bate um vento.

E o bibelozinho, corujinha bonitinha, você parece uma corujinha, benzim, com esses oclões...

O cara trepa bem, e isso Izildinha aprendeu sobre si mesma: *that is it*,

That is it, bebe, diria ela se ela fosse outra e já tivesse se acostumado a jogar palavras em inglês aqui e ali, sem o sotaque nordestino a emergir não importa quantas camadas de creme, batom e cinema se pusessem em cima dele (o sotaque).

Ainda no que pode ser considerado o em frete, há o retrato de um menininho de quem Izildinha se diz sem parar e diz para os outros gostar muito, embora considere difícil gostar de alguém que ainda não sabe falar. É um gostar estranho, fruto de uma decisão. Ela não sabe como o menininho é quando não está sendo definido como sendo um menininho. Então é como gostar de um coletivo, de um tipo de coisa, carne de porco, por exemplo, nem pensar (hoje, porque até um tempo atrás, carne de porco, oba, e a gordura escorria pelos dedos do pescoço e pingava no capim).

Há a garrafa de álcool para limpezas dos traços pretos e marrons que ficam na mesa, quando o pé, o de unha a cada dia mais dura, sai de cima e deixa em seu lugar traços mais ou menos retos, restos de chão onde já esteve e para onde então volta (o pé).

Há uma caneta, usada para traçar os fios que a unem ao presente, mas nunca é o presente, é sempre o futuro, sempre algo para depois. A vida acontece sempre depois.

Há um outro fio que a une ao futuro, e este é cinza e acaba em algum momento em uma tomada na parede, e o que acontece depois da parede, de que maneira o futuro pode ser entendido em termos de

inconsútil matéria a se imiscuir por entre grãos de areia soldados com cimento, isso ela não sabe. Chama-se fio do computador.

Há a lâmpada, apagada ou acesa tanto faz, porque é lâmpada fraca, quase não ilumina nada.

E uma lixa de unha, que enche os momentos mais agudos, quando então ela lixa as unhas já que não dá para lixar os momentos, e espera que passem (os momentos).

(Lixa as unhas da mão, porque as do pé são duras e não crescem, e de qualquer modo estão mais longe do que dá para incluir em uma posição minimamente confortável.)

À direita há a porta, que ela transpõe várias vezes ao dia, sempre como se fosse a primeira vez e como se não soubesse que depois da porta existe algo parecido com o antes da porta. Ela segue, quando vai, todas as vezes que vai, com o olhar em frente e o passo ágil, até chegar no muro, que é logo ali, e onde estaca. O corpo, não o olhar. O olhar não estaca, segue. A convidar o corpo. Um dia o convite será aceito. São oito andares.

Mais além dos oitos andares, bem em frente a este curto caminho à direita até o muro (passando pela porta), há uma floresta. Mata, pequena mata. E esta mata, embora possa parecer como estando depois de várias coisas (porta, muro e o algo que a fez descer o pé de cima da mesa, levantar da cadeira e ir até lá), não está depois. Está antes. Porque Izildinha tem uma mata na infância. Então, quando for, se for, ao futuro (presente?), estará indo na verdade para seu passado. E embora a distância seja grande (entre o muro e a mata), ela acha que sentirá o cheiro da mata quando, e se.

Na porta estão grudados com ímãs uma receita de remédio que ela não quer mais usar, recibos de cartas registradas que na verdade tanto faz se chegaram ou não. Um edital de um concurso que ela fez, vários ímãs sem nada embaixo e a propaganda de uma pizzaria que, por já vir imantada, foi fácil: só botar na porta. É de ferro, a porta, e para que não bata com o vento (aquele que traz o cheiro de mijo), há uma construção complicada, de uma fita de borracha, dessas de pneu cortado, com um arame na ponta, que se engancha no trinco e que está presa, pela outra ponta, no pé da lâmpada de mesa – e quem fez essa construção que é feita mas funciona foi ele, ele, que às vezes até faz as coisas. Atrás, o sofá com almofadas de cores variadas, que foram estofadas com o mesmo tecido do sofá todas as vezes em que o sofá foi estofado e ficaram, duas uma vez, quatro outra, porque as almofadas já tinham o jeito do corpo e então não foram jogadas fora. Hoje o sofá é de uma cor, e as almofadas são de outra, não há almofadas da cor do sofá

porque o pano foi calculado errado e não sobrou metragem para as almofadas que de qualquer modo já existiam, de modo que o erro não foi considerado grave a ponto de ser corrigido.

Izildinha não sabe quantas almofadas são. Teria de se virar para averiguar. Sabe. Mas para isso precisa reaprender a contar, puxar pela memória e escolher um número que vai necessariamente excluir outros. Qual número ela vai escolher como sendo o número de agora, e que vai apontar para todos os números que existiram antes e que se empilharam para fazer o de agora? É o problema dos inventários: as pilhas que estarão sempre incompletas (há almofadas que se extraviaram e foram parar na cama e na poltrona, e outras que foram dadas para outras pessoas, e há números que simplesmente são desagradáveis, como o sete, por exemplo).

À esquerda, o já dito cheiro do mijo e também a lata de lixo, atrás da qual costuma ficar a tartaruga, fonte do cheiro do mijo.

A tartaruga é fria ao toque.

Izildinha tem inveja de alguém que consegue ser fria ao toque e parecer estar perfeitamente bem com isso.

No centro, que é arbitrário como todos os centros, há os olhos de Izildinha, que estão pesados e velhos, muito velhos. Apesar do creme posto todos os dias pela manhã e à noite. E dentro dos olhos, mais embaixo um pouco, há o enjoo perene que nasce na barriga, sobe pelo nariz e olhos, que ficam, por causa do enjoo, mais pesados do que já estavam. Pois com o enjoo têm uma desculpa: ah, o enjoo. Então aproveitam.

Em algum ponto, no mesmo ambiente, tem o cara, o que trepa bem, o insuportável, o que faz escândalos quando ela diz que ele precisa guardar os papeis, consertar o vazamento. Diz que não é obrigado. É dela a obrigação, atávica, milenar, de dizer que ele precisa guardar os papeis, consertar o vazamento. É dessa obrigação que ela conta fugir, pelos fios se der (o do computador e os outros, os que a unem ao quê mesmo?), pelo muro se não der. Ou pelo ônibus fazendo o percurso inverso, o que não é uma possibilidade, já que o ônibus (o que fará, faria, o percurso inverso) um dia chega, e quando chegar (o ônibus), estará no lugar nenhum, na rodoviária poeirenta e cheirando a mijo (cheiro este que será, seria, então agradavelmente familiar, conhecido) de lugar nenhum. Ou pela televisão, o que é o mais provável (a fuga).

Izildinha acabou de tomar uma coca-cola light, o cabeleireiro cortou seu cabelo em camas porque é assim que se corta, é esse o corte básico de hoje, e ninguém notou. A calça jeans não ficou boa, a nova, o corte de cabelo também não. Izildinha tem que descobrir qual seu

“look”. Tony, o cabeleireiro, acha que é assim, e pôs as mãos na altura dos seios se ele tivesse seios, e rodou-as (as mãos). Izildinha tem também cursos a serem feitos, trabalhos a serem trabalhados, sorrisos a serem dados, bolos a serem feitos e pessoas a serem convidadas para comer o bolo e dizer, hum, que delícia, Izildinha, foi você quem fez?, quando então ela dará um meio sorriso (porque sorriso inteiro por causa de bolo é muito triste, demais mesmo, e ela não iria aguentar uma coisa dessas).

Tem também de colar a porta do armário. Mas isso ele colou.

Ela pediu, antes. Ele não fez. Ela tornou a pedir outras vezes, ele tornou a não fazer. E quando ela enfim disse que ele tinha de guardar papéis, consertar o vazamento, fazer as coisas, e ele brigou, fez um escândalo, berrou, e bateu a porta, no dia seguinte, quando ela levantou (mais cedo do que ele, como sempre) e, de propósito, não fechou a porta do armário, ele, depois, ao levantar e ir para cozinha, sem falar com ela (eles não estão se falando há vários dias), consertou sem dizer nada. Quando ela entrou, já estava colado.

Ele não falou nada. Ela também não.

Então ela tem esperança de que ele conserte o vazamento e guarde os papéis. Tem a cadeira também, a do escritório, que quebrou. Mudar a rodinha da outra cadeira, a de rodinhas. O azulejo da cozinha, o ar do mundo que está muito quente, a barriga que está crescendo e que produzirá um dia outro menininho de quem ele dirá que gosta muito; o dia que está cada dia mais chato, insuportável mesmo, e talvez seja o caso de passar esse item para o começo da lista; a tampa da mesa que ainda não está quebrada mas vai estar, assim que ela quer der um chute, de bico, daqueles bons mesmo. E um berro.