

Silvana Oliveira
Eunice de Moraes

organizadoras



Trama de Mulheres:

Ficção, História e Rostidade

Texto e Contexto

EDITORA

Silvana Oliveira
Eunice de Moraes

organizadoras



Trama de Mulheres:

Ficção, História e Rostidade

Texto e Contexto

EDITORA

© Silvana Oliveira e Eunice de Moraes

Capa, projeto gráfico e diagramação: Equipe Texto e Contexto

Oliveira, Silvana.; Moraes, Eunice de.

S586 Trama de mulheres: Ficção, História e Rostidade/[livro eletrônico]/organizado por Silvana Oliveira; Eunice de Moraes. Ponta Grossa: Texto e Contexto, 2024.
153 p.

ISBN: 978-65-6080-031-1

1. Literatura. 2. Escrita feminina - 3. Identidade Feminina. I. T.

CDD: 869.4

Ficha Catalográfica elaborada por Cibele Maria Dias - CRB-8/9427

Texto e Contexto Editora

www.textoecontextoeditora.com.br

contato@textoecontexto.com.br

CONSELHO EDITORIAL

Dr^a. Larissa de Cássia Antunes Ribeiro (Unicentro)

Dr. Fábio Augusto Steyer (UEPG)

Dr^a. Silvana Oliveira (UEPG)

Doutorando Anderson Pedro Laurindo (UTFPR)

Dr^a. Marly Catarina Soares (UEPG)

Dr^a. Naira de Almeida Nascimento (UTFPR)

Dr^a Letícia Fraga (UEPG)

Dr^a. Anna Stegh Camati (UNIANDRADE)

Dr. Evanir Pavloski (UEPG)

Dr^a. Eunice de Moraes (UEPG)

Dr^a. Joice Beatriz da Costa (UFFS)

Dr^a. Luana Teixeira Porto (URI)

Dr. César Augusto Queirós (UFAM)

Dr. Valdir Prigol (UFFS)

Dr^a. Clarisse Ismério (URCAMP)

Dr. Nei Alberto Salles Filho (UEPG)

Dr^a Ana Flávia Braun Vieira (UEPG)

Dr. Marcos Pereira dos Santos (UTFPR)

Sumário

Agradecimentos	8
Prefácio	9
Apresentação	15
 <i>Seção I – Ficção, História e Memória</i>	18
 Capítulo 1	19
<i>A Capitoa: ficção histórica em perspectiva feminina</i>	
<i>Eunice de Moraes</i>	
 Capítulo 2	35
<i>O segredo da bastarda, de Cristina Norton e a ficção</i>	
<i>histórica como forma de dar voz a personagens femininas</i>	
<i>Larissa Natalia Silva</i>	
 Capítulo 3	47
<i>O tempo e a narrativa em Um mapa todo seu,</i>	
<i>de Ana Maria Machado</i>	
<i>Cesar Paulo da Silva</i>	
 Capítulo 4	61
<i>Carta à Rainha Louca: o esquecimento como condutor</i>	
<i>da relação entre memória e história</i>	
<i>Adriele Karla Artusi Leonor</i>	

Seção II – Leituras da Rostidade	73
Capítulo 5	74
O que pode uma boa mulher oferecer? Leitura do conto “O amor de uma boa mulher”, de Alice Munro	
<i>Silvana Oliveira</i>	
Capítulo 6	88
A rostificação de uma imigrante: uma leitura do conto “No seu pescoço” de Chimamanda Ngozi Adichie	
<i>Lucas Dams Bertoli</i>	
Capítulo 7	107
A quebra da rostidade na obra <i>Dias de Abandono</i> , de Elena Ferrante	
<i>Emanuelle Correa Wrege</i>	
Capítulo 8	121
A (des)rostificação em <i>Dias de Abandono</i> , de Elena Ferrante	
<i>Beatriz Fernandes Ferreira Portela</i>	
Sobre autoras e autores	141
Índice remissivo	144

A palavra é coisa e com ela se criam
objetos de lembrar.
Ferramentas de recriar o mundo
memórias de se reinventar.

Baticum, Sonia Lins, 2003.

Agradecimento

Este volume só se tornou uma realidade devido ao apoio financeiro concedido pelo PPCEL – Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), por meio de verba disponibilizada pela CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento do Ensino Superior, aos quais destinamos nossos agradecimentos e desejos de prosperidade.

Prefácio

Trama de mulheres ficção, história e rostidade

Por Marly Catarina Soares

A escrita feminina é uma realidade bravamente conquistada por meio de lutas diárias, incansavelmente empreendidas por mulheres valorosas que ousaram, e ainda ousam, colocar seu nome na capa, como autoras de seus livros publicados. Foi esse enfrentamento que abriu caminhos, fortaleceu ideias, despertou coragem e criatividade para que muitas mulheres cumprissem a “profecia” de Virgínia Wolf: “... Se vivermos mais um século, (...) e tivermos quinhentas libras por ano e um espaço próprio, (...) a oportunidade surgirá” (Wolf, 2014).

Sabemos que muitas mulheres escrevem literatura, compondo o que Lúcia Castello Branco define como escrita feminina. Para essa autora, esse tipo de escrita não está circunscrito somente a obras escritas por mulheres, assim como não é apenas relativo às mulheres. A escrita feminina, ainda segundo Lúcia, se distingue das demais por possuírem um tom, uma dicção, um ritmo, uma respiração próprios, além dos temas frequentemente visitado pelas autoras mulheres que circulavam entre a maternidade, o próprio corpo, a casa e a infância, ou seja, temas da mundivivência da mulher e quase nada do mundo exterior ao Eu. É certo que na inserção da mulher no mundo do trabalho, com as inúmeras oportunidades de exercer uma profissão executada, até então, somente por homens, ocorre uma ampliação dos temas no âmbito da literatura de autoria feminina, aos quais ela se vê inserida, e sua capacidade de equilibrar os afazeres domésticos e a vida profissional.

Aos inúmeros obstáculos enfrentados pela mulher autora (enfrentamento ao mundo patriarcal, sair do silenciamento e do anonimato, ser ouvida e respeitada no universo masculino, entre tantos outros) junta-se a enorme dificuldade de entrar no mercado editorial ou até mesmo publicar uma obra sob suas custas. Apesar de todos os problemas, de todos os

desafios, as obras dessas desbravadoras estão circulando e promovendo debates, discussões, pesquisas nos ambientes acadêmicos mundo afora.

A autoria feminina/feminista tem abordado diversos aspectos da vida social, assim como das representações individuais em suas criações literárias, desvendando as mais diversas experiências cotidianas. São essas obras lidas, interpretadas a partir do olhar de um/a leitor/leitora, cuja premissa é ter a consciência de que se trata de uma escrita realizada por mulheres.

Os estudos reunidos no livro aqui presente focalizam temas que circulam entre história, memória, ficção e rostidade. O título *Trama de Mulheres: Ficção, História e Rostidade* apresenta, de imediato, a percepção dos meandros temáticos aos quais as mulheres autoras têm se aventurado quando deixam o enclausuramento do Eu que navega pelo desconhecido da imaginação e fantasia e buscam lançar seu olhar para além do horizonte, para além do tempo mergulhando no passado que se propõe histórico e por vezes nas reminiscências da memória. Em outro momento, os estudos apresentam facetas da desrostificação seguida da construção de uma nova rostidade como forma de desenclausuramento, des-silenciamento no confronto com novas configurações da realidade circundante ou desterritorializada.

Seguindo esse percurso temático o livro traz ao leitor duas partes: A primeira parte que recebe o título “Ficção, História e Memória” e a segunda parte cujo título é “Leituras da Rostidade”, cada uma dessas seções conta com 4 textos desenvolvidos a partir do olhar de leitores de obras escritas por mulheres.

A primeira seção *Ficção, história e memória* traz como primeiro estudo “A capitão: ficção histórica em perspectiva feminina”. A pesquisadora e professora, Eunice de Moraes, propõe uma reflexão que permite identificar na construção narrativa da obra *A capitão*, de Bernadete Lyra, uma perspectiva feminina. Diferente daquela que a mostra como vítima de outras perspectivas históricas mais completas, sobre a fundação da Sesmaria do Espírito Santo; mas, sim, aquela perspectiva que mostra como a participação da mulher na história sofreu apagamentos e sanções pela sociedade política e cultural, que a relegou à marginalidade e subal-

ternidade há muito tempo. Apagamento, por conseguinte, silenciamento, marginalização e condição de subalternidade impostos à mulher numa sociedade dominada pelo patriarcado é a proposta de leitura da autora.

Larissa Natalia Silva apresenta em seu texto “*O segredo da bastarda*, de Cristina Norton e a ficção histórica como forma de dar voz à personagens femininas” as possibilidades de dar voz e tirar do silenciamento personagens femininas. Por meio do relato oral, o desvendamento da memória vem à tona, e a história da personagem protagonista se faz conhecida, exercendo certa influência no pensamento e ações das demais personagens. Desse mesmo modo, Larissa indica que as outras personagens femininas da narrativa adquirem voz e protagonismo com relação ao futuro de suas vidas.

“O tempo e a narrativa em *Um Mapa Todo Seu*, de Ana Maria Machado”, o terceiro estudo da Seção I, apresenta a biografia romaneada de Joaquim Nabuco, escrita por Ana Maria Machado. O pesquisador tem como propósito compreender a criação ficcional a partir de uma biografia, não apenas como uma narrativa frutífera sobre o passado, mas também como material levado em conta para refletir sobre questões do tempo presente. O foco da análise empreendida por Cesar Paulo da Silva está na relação amorosa entre Joaquim Nabuco e Eufrásia Correia e como esta relação se desenvolveu entre os dois amantes a despeito das obrigações da empresária, mulher bem-sucedida, que não se dobra às aspirações machistas e nem à visão antiescravista de Nabuco, e do político com visões ambiciosas para sua vida.

Ainda sobre a temática de romance histórico e o protagonismo feminino, o quarto e último estudo dessa seção é “*Carta à Rainha Louca: O esquecimento como fio condutor da relação entre memória e história*” donde se destacam duas personagens femininas: a Rainha D. Maria I, ilustre destinatária da carta; e Isabel das Santas Virgens, remetente nada ilustre, que quebra o silenciamento e adquire voz na narrativa. Adrielle Karla Artusi Leonor identifica elementos e personagens históricos contrapondo-os com elementos e personagens ficcionais, além de apresentar uma análise de tópicos específicos provenientes dos estudos da ficção histórica, tais como a memória, a história e o esquecimento. A focalização

desse estudo é a ficção histórica, entretanto a autora traz reflexões sobre a escrita feminina e coloca o romance como importante contribuição no sentido de reivindicar o lugar de fala e do protagonismo das mulheres na história.

A segunda seção do livro intitulada “Leituras da Rostidade” inicia com um estudo empreendido pela pesquisadora, professora Silvana Oliveira sob o título “O que pode uma boa mulher oferecer? Leitura do conto ‘O Amor de Uma Boa Mulher’, de Alice Munro”. O cotidiano proposto por Alice Munro é a focalização da análise empreendida pela pesquisadora. Com base nas teorias propositivas de Deleuze e Guattari que compreendem as linhas de segmentaridade dura ou molar e as linhas de segmentaridade maleável ou molecular, Silvana Oliveira analisa as novelas da autora canadense, numa clara acepção de que a escrita feminina não é mais restrita às coisas de mulher apenas e pode, sem questionamentos e sombra de dúvidas, oferecer subsídios para uma leitura propositiva como esta de Deleuze e Guattari. Mulheres que protagonizam vida e morte, crime e violência e que colocam a realização amorosa em perspectivas inéditas.

A rostidade, desrostificação, desterritorialização e outras acepções concernentes à condição da mulher negra migrante em terras estrangeiras são o percurso de análise realizada por Lucas Dams Bertoli, no estudo “A rostificação de uma imigrante: uma leitura do conto ‘No Seu Pescoço’, de Chimamanda Ngozi Adichie”. A análise tem como foco os aspectos que circundam gênero, raça interseccionados e que impõem todos os componentes opressores combatidos pelo feminismo negro. Tais componentes levam a reconfigurações diversas, a começar pela realocação. Lucas Bertoli busca, nessa análise, trazer para o centro do debate os temas que abriram espaços importantes e significativos na literatura nos últimos anos: desterritorialização, condições dos migrantes, raça, gênero, marginalidade, subalternidade entre outros.

Com o título “A quebra da rostidade na obra *Dias de Abandono*, de Elena Ferrante”, o estudo desenvolvido por Emanuelle Correa Wrege traz, sob a perspectiva filosófica de Deleuze e Guattari, conceitos tais como: “rizoma”, “molecularidade”, “molaridade”, “rostificação” e “desterritorialização”.

lização". A partir desses componentes teórico-filosófico a pesquisadora analisa as linhas de vida que tocam a personagem principal, Olga, que se vê em um momento impactante com o pedido de divórcio feito pelo marido. A personagem se desfaz e se refaz, comprovando assim a capacidade feminina de se reencontrar e compor uma nova rostidade e territorialização. A escrita de Elena Ferrante, analisada por Emanuelle, traz experiências da mundivivência da mulher do século vinte e um e sua capacidade de superação e de escolhas de novos percursos.

Beatriz Fernandes Ferreira Portela fecha a segunda seção do livro com uma análise da obra *Dias de Abandono*, da italiana Elena Ferrante, sob o título "A (des)rostificação em *Dias de Abandono*, de Elena Ferrante". A leitura da personagem Olga empreendida pela pesquisadora tem por base os conceitos de rostidade, significância/subjetivação de Delleuze e Guattari. De uma rostificação, modelo de uma sociedade que define padrões, a desrostificação ocorre quando o modelo padrão familiar se desfaz, quando o casamento acaba e a personagem parte para a construção de um novo rosto, condizente com o novo momento que passa a viver. A análise segue par e passo o processo de desrostificação da personagem e consequente transformação quando ela se refaz e constrói um novo caminho, uma nova rostidade.

Como se pode observar a proposta da presente obra não se configura como uma crítica meramente feminista. Os estudos desenvolvidos demonstram, em cada linha, a autoria feminina capacitada para o olhar além, seja pelo passeio pela história a partir de fatos históricos ou ficcionais, seja pela desconstrução, reconstrução de si, seja pela autonomia de escolhas para sua vida em qualquer tempo.

Os temas se entrelaçam e formam uma unidade que coloca em primeiro plano as tramas de mulheres, que se reproduzem nas escritas de autoria feminina, na composição de personagens ficcionais femininas, no resgate de mulheres históricas, pois, em cada uma das obras selecionadas pelas pesquisadoras e pelos pesquisadores, o que se destaca são personagens femininas que interagem com mulheres que tiveram alguma relevância na história, ou foram anônimas. Da mesma forma, as propostas de análise com base filosófica Delleuziana e Guattariana trazem aspectos da

mundivivência da mulher, suas experiências no mundo contemporâneo, cuja orientação, por vezes ilusória, de que “o lugar da mulher é onde ela quiser estar”.

As autoras e os autores dos estudos que compõem cada uma das seções do livro se posicionam como leitores tocados e focados na condição da autoria feminina e da escrita feminina. Nem sempre a experiência de vida é suficiente para entrar no mundo da leitura e desvendar a escrita seja feminina/feminista ou não. Isso significa que um leitor não precisa ter a experiência de mulher para promover uma leitura da escrita feminina, basta compreender o lugar de fala sem se colocar nesse lugar, assim irá se comportar como leitor de obras escrita por mulheres.

Apresentação

O livro *Trama de mulheres: ficção, história e rostidade* é resultado de um movimento nascido de conversas acadêmicas sobre a produção de mulheres. A edição de 2023 da disciplina “Estudos do Texto Ficcional”, do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, ministrada pela Professora Doutora Silvana Oliveira, teve como programa de leitura a proposição de narrativas produzidas por mulheres em diversos lugares do mundo, sempre sob a perspectiva da compreensão sobre os modos de figuração da experiência e das identidades femininas em diferentes contextos sociais, históricos e culturais. Para a discussão proposta, interessou principalmente esboçar as determinações para os “rostos” femininos aos quais se espera que a existência de múltiplas mulheres corresponda.

Para discutir a configuração destes diferentes rostos, suas determinações e possibilidades de ruptura, as leituras teóricas da disciplina “Estudo do Texto Ficcional” concentraram-se na produção de Gilles Deleuze e Felix Guattari, com destaque para os artigos da coletânea *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* (1995), volumes 1, 3 e 5.

Da mesma forma, a disciplina “Tópicos Especiais em Estudos Literários I - Vozes femininas na ficção histórica contemporânea”, ministrada pela Professora Doutora Eunice de Moraes, teve como objetivo estudar obras da literatura de língua portuguesa contemporânea de autoria feminina, considerando aspectos relacionados às intercessões entre ficção, história e memória nas narrativas, bem como às temáticas associadas aos feminismos, à mulher enquanto sujeito social, histórico e cultural e à escrita de mulheres.

Estiveram em foco, na disciplina, os estudos teóricos sobre a configuração da ficção histórica contemporânea, tendo em vista a origem Scottiana e o desenvolvimento teórico-crítico sempre marcados pela ótica masculina, pelo menos, até meados do século XX. As discussões e as leituras realizadas das obras analisadas nesse volume demonstram claramente uma transformação do que se chamou “romance histórico” no século XIX (Luckács, 2011). O protagonismo de personagens mulheres ou

a subversão dos modelos de comportamento feminino associados a uma cultura machista, quando não misógina, e mesmo a inversão ou leitura a contrapelo (como anuncia Walter Benjamin) configuram um modo feminino, e por que não dizer feminista, de ler e interpretar a história. A memória, componente importante para a construção dessa versão da história, atravessa as narrativas a partir da oralidade. Não esqueçamos que boa parte da história privada das mulheres são transmitidas pela memória das mães para as filhas, das avós para as netas, construindo uma rede informativa e formativa de sororidade. A ficção histórica contemporânea escrita por mulheres revela a atuação histórica feminina e as mazelas impostas pela cultura patriarcal, mas também discute e nos faz refletir sobre a presença social da mulher na atualidade. Se se quer superar a subalternidade, o lugar à sombra e à margem, para construir um espaço singular, solidário, sem ser solitário, os espaços para o debate, para o pensamento crítico e científico se abrem por meio da leitura reflexiva que essas narrativas propõem.

As tardes e manhãs em que foram evocadas múltiplas autoras, seus próprios rostos, assim como aqueles que as obras engendram ficcionalmente, foram especialmente produtivas e afetaram o pensamento e a ação, como prevê Deleuze em relação a tudo aquilo que passa a importar. O interesse do grupo de estudantes destas duas disciplinas se expandiu e, após o cumprimento protocolar do artigo/ensaio solicitado como avaliação do aproveitamento das disciplinas, foram iniciadas as conversas para que este livro se tornasse realidade.

Passar da escrita de um artigo avaliativo para um capítulo de livro exige certa postura de responsabilidade e autonomia em relação ao que se diz; na experiência de sistematização e organização dos textos para esta publicação. Acreditamos que cada um e cada uma de nós pôde vivenciar esse trânsito tão importante entre o contexto da sala de aula e a consolidação de uma experiência de produção científica, com elaboração consciente de proposições teóricas e vivência coletiva do conhecimento.

Os capítulos deste livro, ao discutirem, de modo plural, aspectos teóricos vinculados às várias pesquisas em andamento no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, potencializam os interesses

formativos e de debate assumidos pelo Grupo de Pesquisa Métodos em Teoria e Crítica Literária, registrado no CNPq, e ao qual está associado a Linha de Pesquisa Estudos Literários deste Programa.

Seção I

FICÇÃO, HISTÓRIA E MEMÓRIA



Capítulo 1

A Capitoa: ficção histórica em perspectiva feminina

Eunice de Moraes

Meu ponto de partida para a reflexão que proponho sobre a narrativa *A capitoa* (2014), de Bernadette Lyra, relaciona-se ao fato de que a ficção histórica é um gênero associado, desde a origem, à escrita e à leitura masculina. É recente a progressiva presença feminina, considerando autoria e protagonismo, na produção da literatura em que o viés histórico é preponderante. Por isso, meu intuito é encaminhar uma reflexão que possibilite identificar na narrativa de Bernadette Lyra uma construção narrativa em que a perspectiva feminina, e não necessariamente feminista, se apresenta. Essa perspectiva, no entanto, não se mostra como vítima de outras perspectivas históricas possíveis e mais completas sobre a Sesmária do Espírito Santo, mas como uma perspectiva outra que sofreu apagamentos e sanções pelo lugar marginal e subalterno a que a sociedade política e cultural a relegou durante muito tempo.

Quando propomos uma mulher leitora, de acordo com Jhonatan Culler, o resultado é um apelo análogo à experiência: não à experiência de olhar garotas, mas à experiência de ser olhada, vista como uma “garota, restringida, marginalizada”. (Culler, 1997, p.54) Ao contrário da produção tradicional do romance histórico, as produções recentes vêm constantemente retratando e se projetando para uma perspectiva da mulher leitora. A interpretação ou a reinterpretação de obras literárias a partir da leitora mulher possibilita o exercício da sua percepção literária, que vem ao menos em parte “de nossa sensibilidade às nuances de nossa própria vida e de nossas observações da vida de outras pessoas” (Adams *apud* Culler, 1997, p. 54). Considerando essas questões, observo que em *A capitoa* questões feministas como a condição social e a dependência econômica da mulher no casamento, bem como as limitações políticas e da capacidade administrativa da mulher estão no cerne das preocupações da narradora.

Ao criar narrativas em que há, não apenas uma autoria feminina, mas também protagonistas e uma perspectiva histórica fundeada na trajetória sociocultural e política da mulher, a ficção histórica contemporânea reivindica a memória e o reconhecimento da face feminina da humanidade há muito escamoteada e marginalizada em favor da face masculina (Stuart Mill, 1869/2019). De acordo com Constância Lima Duarte:

No momento em que as mulheres ampliam significativamente sua participação na literatura e nas artes em geral, impõe-se mais que nunca a formulação de uma estética de cunho feminista para dar conta das transformações aí ocorridas (Duarte, 1999, p. 15).

A ausência de autoras mulheres nos livros didáticos até recentemente legitimam a existência de uma estética feminista hoje. A escrita de mulheres contribui para dar voz às experiências, vivências, do e ao inconsciente feminino. Para Heloísa Buarque de Holanda, a literatura escrita por mulheres traz

[...] inevitáveis questionamentos de base sobre a construção da historiografia literária, sobre a noção canônica de gênero literário, incluindo a questão da oralidade na constituição da literatura e dos paradigmas estabelecidos para o mercado de valor literário (Holanda, 1992, p. 64).

O romance *A capitão* inicia esse questionamento pelo título da narrativa, que rompe com o padrão linguístico formal, já que o uso do feminino para “capitão” no século XVI e até muito recentemente era, no mínimo, incomum; o romance destaca a perspectiva feminina sobre o momento histórico em foco: a colonização do Brasil e a governança (ou o impedimento dela) por uma mulher.¹

1. Não poderia ignorar que, em 2013, um ano antes da publicação do romance, circulou pela mídia a discussão política e linguística sobre a autodenominação de Dilma Rousseff como “presidenta”. O termo no feminino foi compreendido e aceito, então, como neologismo e associado ao sistema democrático brasileiro, que tende ao uso de diversos termos no feminino como: “chefa” e “gerenta”. O uso de “Presidenta” pode ser associado à necessidade de reafirmar o potencial e a presença feminina num cargo de governança de um país tradicionalmente machista e com escasso espaço político para as mulheres.

Compreendo que a ficção histórica de língua portuguesa apresenta uma trajetória que demonstra a sua importância para cada momento da produção literária e as transformações estéticas e propositivas do gênero narrativo. Assim, é urgente acrescentar a forte presença autoral e do protagonismo feminino na produção literária das últimas décadas. As temáticas abordam aspectos da história, da memória ou da biografia de personagens e representações sociais femininas importantes, as quais foram esquecidas ou guardadas em fragmentos históricos, de memória familiar ou biográficos. Marginalizadas historicamente e socialmente, essas figuras femininas têm sido retomadas e reconstituídas em lugar de destaque pela ficção histórica contemporânea escrita por mulheres, mas não apenas por mulheres. Como exemplos desse tipo de produção cito as obras: *O segredo da Bastarda* (2005), de Cristina Norton; *Um defeito de cor* (2006), de Ana Maria Gonçalves; *A capitão* (2014), de Bernadette Lyra; *Um mapa todo seu* (2015), de Ana Maria Machado; *Carta à Rainha Louca* (2019), de Maria Valéria Rezende.

A ficção histórica de língua portuguesa escrita por mulheres tem respondido de forma contundente e incisiva, por meio da retomada e da realocação das figuras femininas como protagonistas nas narrativas, aos processos colonizadores impostos. Antes silenciadas, ocultadas ou desconsideradas por historiadores e ficcionistas imersos em contextos sócio-históricos e culturais em que a ciência, bem como a religião cristã, autorizam e justificam a subalternidade da mulher; agora as mulheres se levantam e narram sua própria visão dos acontecimentos históricos. Essas obras respondem à Spivak que, sim, pode o subalterno falar. Mesmo a mulher duplamente subalternizada: a mulher negra. E ela não apenas pode falar como deve refletir e levar à reflexão sobre as condutas e costumes sociais as leitoras e os leitores da atualidade. Penso que retomar o passado pelo viés do protagonismo da mulher, que foi marginalizada, pela memória, pela história ou mesmo pela literatura, pode ser um modo de dar novo fôlego e nova roupagem à ficção histórica.

Não quero pressupor aqui que as narrativas escritas por mulheres são melhores do que as escritas por homens, quero apenas ressaltar que está em curso um exercício de releitura da história a partir da perspec-

tiva feminina. Considerando os apagamentos, esquecimentos ou o deslocamento da importância da mulher em momentos, ou acontecimentos históricos significativos, as mulheres ficcionistas revisitam e retomam as narrativas históricas; e em sinal de resistência e atualização, refiguram personagens e acontecimentos históricos em momentos distintos e essenciais para a (re)construção de uma tradição feminina. Para além da qualidade literária ou estética das obras citadas nesse trabalho, destaco a importância temática de uma tendência da produção contemporânea: a ficção histórica escrita por autoras e pesquisadoras mulheres.

Não há dúvida de que a perspectiva da mulher subalternizada, violentada, oprimida, representa um diferencial na refiguração de personagens, acontecimentos e contextos culturais e históricos. Há, então, uma mudança do ponto de vista, do foco narrativo e, portanto, muitas vezes se apresenta uma nova versão da história narrada por ficcionistas homens, brancos, de formação europeia e financeiramente estáveis e autônomos. É importante observar nas análises das obras, e aqui em especial da obra *A capitoa*, o quanto essa versão é realmente inovadora e o quanto, mesmo sendo um desvio, ela está ainda presa (condição imposta pelo registro histórico “parcial e parcelar”, como afirmaria José Saramago) a uma perspectiva histórica tradicional, branca, europeia e masculina. As diferenças podem ser observadas no plano da linguagem e do discurso, o qual se mostra dialógico e plural, contrastando em relação ao silenciamento, ao apagamento ou à fragmentação e redução da importância da personagem mulher para a história e para a sociedade em que ela atuou, apesar da existência documental.

A ficção histórica contemporânea, em especial aquela escrita por mulheres, trata de retomar, recolocar, reavivar a importância da mulher ou do ser mulher em contextos históricos específicos.

Parece-me que, quanto mais distante no tempo o contexto narrado se localiza, maiores são as distorções ou o grau de apagamento de vestígios ou documentos que comprovem a participação histórica da figura feminina nos acontecimentos, enriquecendo e fomentando as múltiplas possibilidades criativas no plano ficcional (claro que devemos considerar essa possibilidade também para o personagem masculino marginalizado

como o negro, o pobre ou excluído dos círculos sociais). Não me refiro ao recurso de preenchimento frequentemente e há muito utilizado em obras de ficção histórica contemporânea, mas de um modo de criação de personagens pelo atravessamento temporal e histórico-cultural. Creio que esse recurso está presente quando uma personagem não tem um referencial histórico específico, como a participação em acontecimentos históricos direta ou indiretamente. No entanto, nela se representa ou se configura a própria história da mulher, o ser mulher, em contextos e acontecimentos históricos diversos. A personagem feminina pode ser a expressão de uma coletividade dentro de um contexto histórico específico, como o caso de Isabel das Santas Virgens, em *Carta à rainha Louca* (2019), de Maria Valéria Rezende, que é um ser refratário das temporalidades (Nascimento, 2020). Em e por Isabel das Virgens transitamos tanto pelo momento histórico que ela vive e refigura quanto por uma perspectiva feminista atual que a atravessa. Só a loucura poderia justificar um pensamento tão hodierno e feminista num momento cultural tão distante e adverso.

Outro diferencial da construção dessas narrativas se dá pela diversificação da abordagem temática. Questões familiares ou jurídicas revelam, por exemplo, a relação hostil e violenta das instituições, como o poder legislativo e executivo, a família ou a Igreja, em relação à mulher que se aproxima de alguma condição de vantagem, saber ou poder. Me parece que essas narrativas femininas têm se diferenciado de algumas narrativas de ficção histórica de escrita masculina contemporâneas, pelas implicações da relação de gênero em contextos históricos de subalternização. Quero dizer com isso que nas narrativas de escrita masculina essas questões são abordadas de modo mais amplo, como as Marias (Maria Sara, Maria, “a mulher a dias”) de Saramago em *História do Cerco de Lisboa*. Não há o embate contra o machismo, contra a subalternização como há nos romances escritos por mulheres, citados acima. A superação do conflito se dá pelo lugar de superioridade humana, intelectual ou profissional que a personagem mulher assume na narrativa de Saramago. Reconheço, no entanto, o sentido do que Margareth Rago denomina de “filogenia”, em autores contemporâneos como Saramago, Ariano Suassuna, Mia Couto, Valter Hugo Mãe e Itamar Vieira Junior, por exemplo.

Em *A capitão*, de Bernadette Lyra, esse embate é frequente, a subalternização social, familiar e política da mulher é uma constante naturalizada; a linguagem e o discurso revelam a fragmentação da informação histórica disponível, aos moldes de um roteiro cinematográfico, ao mesmo tempo que escancara a violência política sofrida por Luiza Grimaud ao assumir o posto de Capitão, na Sesmaria do Espírito Santo, no século XVI.

A autora capixaba, nascida em Conceição da Barra, busca resgatar a memória histórica do Espírito Santo, mergulhando na trajetória de Luiza Grimaud, filha de Dom Pedro Correa, fidalgo capitão de Arzila, primeira mulher a assumir o comando de uma sesmaria no Brasil. A construção da narrativa revela a importância da mulher, bem como a condição dramática à qual estavam sujeitas, no contexto da colonização das terras brasileiras, no século XVI.

A narrativa

A capitão apresenta como protagonistas: Ana, Antônia Escobar e Luiza de Grimaud, primeira mulher escolhida pelos habitantes para ser “capitão”, como o romance e a personagem se intitulam, da Sesmaria do Espírito Santo, no século XVI. Ana é a mulher por quem “o velho”, Vasco Fernandes Coutinho, fundador da “Vila Nova”, pai de Vasco Fernandes Coutinho, se apaixonou e levou-a para a Sesmaria, abandonando a esposa Maria do Campo. “A sina de Maria do Campo era ser esquecida. Era ser esquecida e trocada pela formosa Ana. Era ser esquecida e trocada pela formosa Ana e deixada para trás” (Lyra, 2014, p. 21).

Antônia Escobar é inicialmente apresentada como namorada de Pedro, irmão de Luiza Grimaud, que morre precocemente e a deixa desamparada. Devido ao envolvimento com Pedro, Antônia é expulsa da família e deixada às portas de um convento, de onde foge. Explorada sexualmente pela “mulher de véu cor de açafrão” e depois pelo marinheiro que permite que ela o acompanhe na embarcação, levando-a para a Sesmaria. Antônia será amante de Vasco, esposo de Luiza Grimaud e filho do “Velho”. Observo, assim, a relação triangular dessas mulheres: esposa, mãe e amante de Vasco Fernandes Coutinho, o filho, que será

o capitão da sesmaria, após a morte do pai, denominado “o Velho” na narrativa.

A narrativa se inicia com um prólogo em que a proximidade de duas meninas em um cenário bucólico e feliz prenuncia uma traumática separação. Desde então o protagonismo de Luiza se anuncia, pois Ludovica é seu nome familiar e, Luiza, o nome português, de batismo. A narrativa sobre Luiza irá revelar uma possível associação desta cena bucólica à vida infantil com sua irmã caçula Isabel, que antes dela será dada em casamento a um conde espanhol e partirá para Madri. Destaco que a separação das irmãs revela que o casamento é apresentado, ao mesmo tempo, como salvação e tortura para as mulheres ainda meninas daquele momento.

Suas identidades, restritas ao meio familiar, deixam de existir a partir do momento em que são entregues ao marido, assim, Ludovica passa a ser Luiza e só retoma os versos do acróstico escrito pela duquesa, que compreendemos ter sido irmã de Ludovica, ao final da narrativa quando, deposta por D. Miguel do cargo imputado a ela pelo povo, retorna a Portugal. Ana e Antônia, por sua vez, jamais deixarão de ser amantes (de Vasco e do Velho respectivamente), embora a narrativa lhes atribua a dignidade, dando a elas o mesmo espaço e lugar de fala de Luiza Grimaud. Antônia e Ana são mulheres pobres em busca de sobrevivência com alguma liberdade.

A parte ou capítulo seguinte apresenta, de forma didática e roteirista, a biografia das “três mulheres que vieram do outro lado do mar” (Lyra, 2014, p. 11), sinalizando para o leitor a localização espacial e temporal da narradora brasileira. No segundo capítulo, “A sesmaria e a gente que vivia lá”, a narradora descreve de forma descritiva e visualista os lugares e tipos sociais existentes na sesmaria (“As duas vilas”, “Os índios”, “Os moradores”, “O adivinho”, “O temiminó”, “O jesuíta”, “Os escravos” etc.) e aponta já para um distanciamento temporal da narradora, que revela de forma mais clara e objetiva seu pertencimento aos tempos de hoje e seu ponto de vista histórico, no capítulo “Entre parênteses”.

O capítulo se inicia com uma citação descritiva de Gabriel Soares de Souza, em “roteiro geral com largas informações de toda a costa que

pertence ao Estado do Brasil e a descrição de muitos lugares dela”, a partir daí as críticas ao texto do fazendeiro são inúmeras e desabonam o seu valor histórico. Notas como “Ele escreve para impressionar a Corte e o Rei” (Lyra, 2014, p.81), interessado em demonstrar as riquezas da terra, relata a opulência da natureza e a fertilidade da terra, ao que a narradora questiona “Gabriel, meu bom homem! A quem pensas interessar?” (p. 81) e destaca o estado corrompido da população e dos nobres de Madri para então afirmar em diálogo franco e crítico com o leitor: “Gabriel Soares de Souza não escutaria essas advertências, ainda que lhe fossem proferidas aos ouvidos e não agora, tantos séculos após” (p. 82). Por fim, o relator é inserido numa rotina de luxúria e embriaguez e conta aos que pedem sobre o novo mundo:

Embriagado de álcool, luxúria e saudade, conta tudo o que sabe e o que pensa que sabe. Já não tem a certeza do que tinha visto realmente ou do que apenas tinha escutado dizer. Começa a descrever com minúcias a entrada da sesmaria que fica nos arredores do rio do Espírito Santo. Mas confessa que nem sabe se lá esteve de fato (Lyra, 2014, p.83).

Após anunciar e questionar a veracidade da fonte histórica, a narradora inicia a apresentação da vida na Sesmaria. A preocupação da narradora em desacreditar uma visão documental sobre a sesmaria demonstra um inconformismo com o modo e por quem essa visão foi construída. A reflexão sobre o documento e as condições em que foi composto pelo autor, aponta para o demérito pessoal do autor e de quem lhe deu mérito de veracidade. A crítica em relação à construção do documento, tido como expressão de verdade histórica, no âmbito do texto ficcional parece igualar os textos não quanto ao propósito (verdade documental e verdade ficcional), mas quanto ao plano imaginário que sustenta as duas narrativas.

De acordo com Simone de Beauvoir, eram próprias da chamada sociedade patriarcal considerações que qualificam a mulher como a que “tem ovários, um útero” (Beauvoir, 1970, p. 10), de forma que as construções socioculturais, daquele momento, designam à mulher a sua submis-

são ao homem e a função de progenitora, sem nenhuma capacidade administrativa ou de decisão, pois ela “pensa com as glândulas”. Essa perspectiva, segundo a autora, dá ao homem o *status* de figura absoluta, sendo o responsável por manter a ordem, provido de autonomia, muito diferente da mulher, a qual existia não por si, mas a partir da figura masculina. Em *A capitão*, a narradora informa:

Diziam que na Corte um teólogo explicava a quem quisesse ouvir que as mulheres não eram providas de razão ou prudência, portanto eram inaptas para a governança.

– Atestam os médicos que as mulheres são inferiores aos homens desde a concepção, quando um excesso de umidade na matriz engendra as meninas, que acabam nascendo com as partes espermáticas mais moles, menos secas e mais frias. Como pode, então, uma mulher, lidar com a liderança e a decisão? Bradava o teólogo e uma multidão o escutava (Lyra, 2014, p. 139).

Essa é a visão de mundo que atravessa o período histórico narrado em *A capitão*, no entanto, as mulheres Ana, Luiza Grimaud e Antônia Escobar, para além do estereótipo feminino colonial, atualizam e provocam uma reflexão a respeito de sua condição na colônia. Ana e Antônia assumem a condição de amantes progenitoras que, abandonadas pelo Estado e pela religião por romperem com a norma de boa conduta feminina, envolvem homens de poder para dar a eles o que outras mulheres de status social superior não puderam dar: filhos. Luiza Grimaud, por outro lado, enfrenta a misoginia e o preconceito para manter-se no poder, lugar antes ocupado pelo Capitão Vasco Fernandes Coutinho. Revoltados e indignados com a posição ocupada por Luiza após a morte do marido, “os notáveis da vila se reuniram, preocupados diante da situação”. Fernão de Espina, de alcunha o Sem Braço, administrador de prostitutas, berrava durante bebedeiras que as atividades de Luiza deveriam ser as de “varrer a casa”, “lavar as tigelas”, “peneirar”, “lavar a roupa em casa”.

- Essa Luiza, Essa Capitão. O que lhe falta? – esbravejava o Fernão de Espina, agitando o braço restante no ar.

- O que lhe falta é um marido que lhe aplique uma sova – Uivava o coro excitado (Lyra, 2014, p. 139).

O juiz da reunião dos senhores ilustres sugeriu que Dom Miguel de Azeredo, senhor de engenho de açúcar, se tornasse capitão de ordenanças de Luiza. O que foi prontamente aceito por ele. Luiza passa, assim, a depender das decisões finais dadas por D. Miguel, reduzindo o seu poder de captoa e suserana da sesmária, do segundo ao quinto ano de sua posição como administradora na colônia.

São recorrentes na narrativa questionamentos da voz narrativa sobre a veracidade dos episódios, como em “Talvez não tenha sido essa a história. Talvez a história tenha sido outra” (Lyra, 2014, p 135). É importante destacar que, sendo essa ou outra a história, estamos diante de um texto ficcional, onde não há dependência ou vínculo obrigatório com a verdade histórica. Assim, entendo que a voz narrativa joga ironicamente com as possibilidades narrativas, como se por deboche reduzisse a versão histórica que trata da colonização pelo viés do poder masculino, neste caso o de Vasco Fernandes Coutinho, relegando à Luiza Grimaud o posto de esposa ou de adereço na administração da sesmária. Por outro lado, a frase pode ser interpretada como informe sobre o apagamento ou do silenciamento em relação a esse período em que Luiza assume a governança e, se não há registros históricos suficientes, a história ficcionalizada pode ser composta sempre de novas maneiras e versões.

Ao tratar da chegada do Santo Ofício na sesmária, ano terceiro da governança de Luiza, a narradora relata o julgamento, condenação e morte de Maria Gonçalves, denunciada por Antonio Nunes Reimão. A composição episódica da narrativa parece ter por objetivo a construção de um mosaico representativo da época e da constituição da colônia. A voz narrativa recupera de certo modo o que Stuart Mill, economista inglês do século XIX que defendeu a autonomia financeira e os direitos políticos da mulher, o método masculino para a manutenção da sujeição da mulher aos desígnios e desejos do homem. De acordo com Mill, “eles colocam em prática tudo o que for possível para escravizar sua mente (da mulher). (...) Os senhores das mulheres querem mais do que simples obediência e eles

usam a força da educação para atingir seus propósitos” (Mill, 1869, p. 27). As personagens mulheres não questionam em nenhum momento a condição a que estão expostas, essa é tarefa da voz narrativa onisciente, que relata e, ao mesmo tempo, faz comentários irônicos ou diretos criticando a forma de poder masculino e seu posicionamento machista e, não raro, misógino.

Assim, os membros julgadores de Maria Gonçalves, acusada de bruxaria, colocam nela a culpa por terem que aplicar a lei, mas o olhar magoado de Maria Gonçalves denuncia o desprezo, revelando uma reação em contraste com a subserviência comum das mulheres naquele tempo:

Primeiro, os ministros da Mesa, com santas palavras a admoestaram. Depois, ataram-na levantando-a do chão até o alto e deixando-a de novo cair.

Foi içada e baixada tantas vezes até que seus ossos chocalharam como sementes secas e todos os seus líquidos se verteram para fora do corpo. Como toda a caridade na voz, os Ministros da Mesa a censuraram porque os obrigava a tamanha violência. Maria Gonçalves limitou-se a pôr sobre eles um olhar magoado, do qual não estava ausente o desprezo. Devolveram-na à cela, então (Lyra, 2014, p.143).

A retomada de eventos trágicos que compõem o cenário político e religioso da época traz a autorreflexividade para o texto de Lyra. “Ah, almas dilaceradas pelo amor e pelo ódio, sois carne e matéria para ficcionistas. Nenhum historiador de bom senso convosco vai se inquietar” (Lyra, 2014, p.144). A crítica se dirige ao caráter objetivo das narrativas históricas que hoje vemos já atravessadas pela subjetividade, embora se mantenha o protocolo de verdade. Narrativas como *Nau capitânia: Pedro Álvares Cabral, como e com quem começamos* (1999), de Walter Galvani; *O inimigo do Rei* (2006), de Lira Neto, uma biografia de José de Alencar; entre outras, nos mostram que a história tem se preocupado com a matéria afetiva, com a memória individual e coletiva, pública e privada para a construção da narrativa. No entanto, não há dúvidas de que colocar a personagem mu-

lher no centro das relações sociais, políticas e históricas é um tema ainda incipiente e necessário tanto na história quanto na produção ficcional.

No caso da versão composta por Lyra, os 5 anos de governança de Luiza é apresentado recheado de elementos imaginários que constroem uma visão de mundo misógina dos moradores da colônia e justificavam a perseguição e as atrocidades cometidas contra mulheres. É pela memória que essas imagens das mulheres que “atraem os homens por meio de chamarizes mentirosos” (Lyra, 2014, p.139); que são “poços estreitos, são fossas profundas” que armazenam por debaixo das vestes “asquerosas serpentes, aranhas e ratos capazes de envenenar, ferocar, causar danos e estragos à natureza do homem” (p. 137); que a narradora constrói o ambiente em que a protagonista circula, demonstrando as dificuldades enfrentadas para manter-se numa posição de governante. Parentes de Vasco, o esposo morto em condições absolutamente suspeitas após tomar um chá adoçado com mel, que pode ter sido confundido com o mel de Oleandro, entregue a Luiza por duas “índias velhas”, motivados por queixas e queixas, foram ao Rei Felipe II contra Luiza. A posição do rei em relação à Luiza é construída na narrativa a partir da relação dele com a rainha Elizabeth, da Inglaterra, “que mercê podia esperar (Luiza) de um rei cada vez mais amargo que odiava as mulheres desde que Elizabeth, rainha da Inglaterra, o repeliu?” (p. 141). A fala do monarca confirma a observação da narradora que constantemente dialoga com a/o leitora: “- Elizabeth, ruiva Elizabeth, eu te farei sofrer, por minha fé. Puta, herética, feiticeira e assassina. Que Nosso Senhor Jesus Cristo se apiede de ti e da tua Inglaterra.” Para então a narradora concluir sinalizando a exploração colonial: “Murmurava entre dentes, enquanto passeava solitário pelos corredores sobre um tapete bordado com fios de ouro tingido pelo sangue dos índios da América” (Lyra, 2014, p. 141).

Apesar dos esforços dos jesuítas que a queriam manter no cargo para não perderem suas benesses, o sobrinho de Vasco venceu a querela e, após 5 anos da morte de Vasco, a capitã foi destituída e obrigada a retornar a Portugal, “o coração levado por cima das águas como um pequeno rochedo sem vida” (Lyra, 2014 p. 157) tomada pelo sono, retorna em forma de sonho a primeira cena da narrativa em que duas meni-

nas passeiam entre rosas e gérberras de mãos dadas em singular simetria, usando cada uma um anel partido, idêntico em suas metades, “como as duas metades de um fruto partido”. Como duas Evas no paraíso, unem todas as Evas do passado e do presente pela expressão da história e da memória coletiva das mulheres que as personagens refletem. A narrativa circular, de retorno de Luiza ao local de origem, é também um retorno ao passado e às condições sociais, políticas e culturais da mulher associadas às imposições comportamentais, religiosas, institucionais e jurídicas pelo poder do homem sobre a mulher. Essas imposições são apresentadas e, em alguns momentos, repudiadas, pela voz narrativa em defesa de Ana, Antonia Escobar e Luiza Grimaud. É inquestionável que a narrativa apresenta uma leitura interpretativa da vida na sesmaria do Espírito Santo, tendo em vista a perspectiva da mulher leitora, refletida na voz narrativa. Segundo Culler, “as críticas feministas afirmam que a experiência das mulheres as levará a avaliar obras de forma diferente de seus correlatos masculinos, que podem se fixar em problemas que as mulheres caracteristicamente encaram como de interesse limitado” (Culler, 1997, p. 55).

Observo que Bernadete Lyra avalia a matéria histórica presente na narrativa fixando-se em aspectos que revelam o que Virginia Woolf chamou de “diferença de visão, diferença de padrão” (Woolf *apud* Culler, 1997, p. 60). Lyra confronta enredos da história sobre a fundação da Sesmaria escrita por homens e a leitura interpretativa que faz recuperando e demonstrando a importância da presença da mulher nesse mesmo contexto, ainda que tenha que reconhecer o silenciamento da memória das mulheres e seu contexto adverso. Assim, Lyra produz, no romance, a diferença de visão enquanto mulher leitora que apreende o texto histórico e o recodifica para despertar em nós leitores e leitoras a importância dos códigos sexuais e de gênero neles implicados, quando a voz narrativa do romance fala como mulher, a partir da experiência e da vivência de ser mulher reivindica o lugar e a capacidade de ocupar o lugar de poder e governança a Luiza Grimaud e a todas as mulheres.

Em *A capitoa*, a memória coletiva impressa na refiguração das personagens mulheres Ana, Antonia e Luiza é complemento da memória histórica, fortalecendo a verossimilhança do narrado. É a literatura atuando

como discurso privilegiado de acesso ao imaginário de diferentes épocas, neste caso, do século XVII; como construção elaborada a partir de algo que deixou indícios, mas tendo a autora liberdade ficcional incondicional. O que diferencia este tipo de produção da narrativa da história. Como afirma ainda Pesavento,

A verdade da ficção literária não está, pois, em revelar a existência real de personagens e fatos narrados, mas em possibilitar a leitura das questões em jogo numa temporalidade dada. (...) O texto literário revela ou insinua as verdades da representação ou do simbólico através de fatos criados pela ficção” (Pesavento, 2006, s/p).

Assim, a narrativa de Lyra se apresenta como leitura das questões sociais, políticas e culturais relacionadas à mulher do século XVII, tendo como perspectiva a vida das três mulheres que, por condições de sujeição aos poderes masculinos, seja por vínculo legal (no caso de Luiza) ou ilegal (nos casos de Ana e Antonia), migram de Portugal para a colônia. É recorrente na narrativa o posicionamento da narradora, leitora crítica do tempo narrado, em relação à violência praticada contra as mulheres em todas as instâncias sociais. A mudança de uma perspectiva ou leitura masculina para uma perspectiva ou leitura feminina do fato histórico traz como consequência uma narrativa que não é inovadora, mas que propõe e reivindica uma releitura das questões em jogo ainda hoje.

A ficção histórica contemporânea de viés feminino mantém seus traços característicos já anunciados por Esteves,

O romance histórico contemporâneo, seja brasileiro, seja hispano-americano ou universal, adota uma atitude crítica frente à história: ele reinterpreta o fato histórico, e o faz por meio de todas as técnicas de que o gênero narrativo dispõe. A isso, usa uma série de artimanhas ficcionais: inventa situações fantásticas; distorce conscientemente os fatos históricos; coloca lado a lado personagens históricas e ficcionais; rompe com as formas convencionais de tempo e espaço; alterna focos narrativos e momentos de narração; e, principalmente, vale-se, às vezes até de modo exagerado, da intertextualidade

em suas diferentes formas de manifestação, sobretudo a paródia e a forma carnavalizada de ver o mundo (Esteves, 2010, p. 33).

Assim, não é raro hoje encontrar narrativas de ficção histórica que propõem ao leitor a reflexão e a reivindicação de uma revisão político-ideológica relativa ao lugar da mulher na cena e no discurso histórico, não apenas como expressão de uma minoria subalternizada, mas como ser-mulher protagonista nas transformações humanas.

Referências

ARRAIS, Diogo. **“Presidente ou Presidenta, qual é o certo?”** Disponível em: <https://exame.com/carreira/presidente-ou-presidenta-qual-o-certo/>

CULLER, Jonathan. ***Sobre a desconstrução: teoria e crítica do Pós-estruturalismo***. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.

DUARTE, Constância Lima. Literatura feminina e crítica literária. In: ALMEIDA, Ana Lúcia (org). **A mulher na literatura**. II Encontro Nacional do ANPOLL. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1990.

ESTEVES, Antonio R. O romance histórico brasileiro: releituras da tradição. In: FLECK, Gilmei F. e ALVES, Lourdes K (Orgs.). **Ficção, história e memória na América Latina: leituras e práticas**. Cascavel/PR: EDUNIOESTE, 2010.

FLECK, Gilmei F. Ficção, história e memória: a América em busca de sua identidade outrora subjugada. In: FLECK, Gilmei F. e ALVES, Lourdes K (Orgs.). **Ficção, história e memória na América Latina: leituras e práticas**. Cascavel/PR: EDUNIOESTE, 2010.

HOLANDA, Heloisa B. de. **Os estudos sobre mulher e literatura no Brasil: uma primeira abordagem**. Disponível em: <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/os-estudos-sobre-mulher-e-literatura-no-brasil-uma-primeira-abordagem-9/>>

LEAL, Juliana H.G. **Gênero e escrita**. *Revista Ártemis*, 2006, vol. 15/9. Disponível em 02/2024 no site <https://biblat.unam.mx/hevila/RevistaArtemis/2006/vol5/9.pdf>

LYRA, Bernadette. **A capitoa**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014

MILL, Stuart. **A sujeição das mulheres**. São Paulo: Lafonte, 2019.

NORTON, Cristina. **O segredo da bastarda**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

MACHADO, Ana Maria. **Um mapa todo seu**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

GONÇALVES, Ana Maria. Um defeito de cor. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra70932/um-defeito-de-cor>. Acesso em: 27 de fevereiro de 2024.

PESAVENTO, Sandra Jatahi. **História e Literatura: uma nova velha história**. Open Edition Journal: Nuevo mundo, Mundos nuevos – Debates 2006 – História Cultural do Brasil. Disponível em <https://journals.openedition.org/nuevomundo/1560>

RAGO, Margareth – Feminizar é preciso. Por uma cultura filógina. **Revista do SEADE**, São Paulo, 2002.

RAGO, Margareth. **Feminismo e subjetividade em tempos pós-modernos**". Revista História Cultural. Disponível em: https://historiacultural.mpbnnet.com.br/artigos.genero/margareth/RAGO_Margareth-Feminismo_e_subjetividade.pdf

SPIVAK, Gayatri C. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

WOOLF, Virginia. Profissões para mulheres. In: WOOLF, V. **Profissões para mulheres e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021.

Capítulo 2

O Segredo da Bastarda, de Cristina Norton, e a ficção histórica como forma de dar voz a personagens femininas

Larissa Natalia Silva

Literatura, história e ficção histórica

O romance de ficção histórica *O segredo da Bastarda* (2002), de autoria de Cristina Norton, descreve a trajetória da família Meneses, dando protagonismo a Eugênia de Meneses e um dos focos narrativos à sua filha bastarda Eugênia Maria. Juntam-se à trama diversas questões históricas referentes ao fim do século XVIII até a segunda metade do século XIX, no Brasil e na Europa, tais como o desenvolvimento da cidade de Vila Rica, atual Ouro Preto, em Minas Gerais, a Inconfidência Mineira, a situação precária dos escravizados, a menção aos quilombos, a união conturbada constituída por Carlota Joaquina e Dom João VI, as invasões napoleônicas, entre outras que serão abordadas ao decorrer deste texto.

O romance de Norton em muitos momentos leva o leitor a pensar na relação entre História e Literatura, o que surge como uma tarefa delicada, pois a literatura apresenta-se verossímil dentro de seu próprio mundo, porém não possui o compromisso com a história de representá-la como fatos. Sandra Pesavento, ao tratar sobre este tema, cita que:

A literatura registra a vida. Literatura é, sobretudo, impressão de vida. E com isto, chegamos a uma das metas mais buscadas nos domínios da História Cultural: capturar a impressão de vida, a energia vital, a enargheia presente no passado, na raiz da explicação de seus atos e da sua forma de qualificar o mundo. E estes traços, eles podem ser resgatados na narrativa literária, muito mais do que em outro tipo de documento (Pesavento, 2006).

Portanto, depreende-se que quando a literatura se debruça sobre a história, o faz não em busca de informações sobre o suposto real, mas com o objetivo de capturar a essência de determinada época. Em *O Segredo da Bastarda*, por exemplo, é possível captar certos aspectos sobre como viviam as pessoas daquela sociedade, quais eram os comportamentos adequados para cada classe social, assim como as ações que se esperavam que fossem tomadas pelas mulheres e a natureza de pensamentos comuns a elas.

Ainda, tratando-se sobre esta relação existente entre literatura e história, convém citar este outro fragmento da autora Sandra Pesavento:

A literatura é, no caso, um discurso privilegiado de acesso ao imaginário das diferentes épocas. No enunciado célebre de Aristóteles, em sua “Poética”, ela é o discurso sobre o que poderia ter acontecido, ficando a história como a narrativa dos fatos verídicos. Mas o que vemos hoje, nesta nossa contemporaneidade, são historiadores que trabalham com o imaginário e que discutem não só o uso da literatura como acesso privilegiado ao passado — logo, tomando o não-acontecido para recuperar o que aconteceu! — como colocam em pauta a discussão do próprio caráter da história como uma forma de literatura, ou seja, como narrativa portadora de ficção! (Pesavento, 2006).

Deste modo, em alguns momentos a própria história pode ser considerada uma forma de literatura, já que suas narrativas estão permeadas por costumes, pontos de vista. É como se o historiador ficcionalizasse os fatos ao tentar descrevê-los.

Narrativa e memória

O enredo é transmitido ao leitor através de diferentes narradores, o que auxilia a experienciar perspectivas distintas sobre a protagonista. A obra inicia-se pela voz da madrinha de Eugênia de Meneses, Nossa Senhora da Madre de Deus, a santa que, na narrativa, passa por uma espécie de humanização. Ela ouve as preces de Eugênia, procura utilizar-se

de artimanhas que possam ajudá-la a expressar seu pesar quando não o consegue, procurando justificar-se.

Também há a presença de uma voz narradora heterodiegética em terceira pessoa, mais tradicional, que narra os fatos de uma maneira um pouco mais distanciada, porém, onisciente em relação à personagem Eugénia. O restante da trama chega ao leitor através das histórias que Eugénia Maria, a bastarda, transmite à sua filha, Isabel Maria, em seu leito de morte com o intuito de revelar a ela sua condição de filha bastarda do Rei D. João VI. Eugénia Maria complementa, mas também reitera, pela memória herdada da mãe, alguns episódios da vida de Eugénia. Esta característica revela-se como algo de grande importância na tessitura da narrativa, pois partindo das memórias individuais e coletivas de sua mãe, juntamente com suas próprias lembranças, Eugénia Maria constrói e retoma parte da vida de Eugénia que será revelado à Isabel “Se te explicar as coisas desde o princípio, vais perceber. É o meu segredo” (Norton, 2005, p. 20).

Eugénia Maria, ao narrar para a filha as lembranças das revelações feitas por Eugénia, ouve de Isabel Maria “Tem razão, continue a contar-me a vida da avó Eugénia, é como se estivesse a ler-me um romance” (Norton, 2002, p 25). Este tipo de comentário surge algumas vezes no romance, assinalando uma tendência da literatura contemporânea de se autorreferenciar. A leitura de Isabel das memórias de Eugénia Maria coincide com a nossa leitura do romance, sobrepondo personagem e leitor.

Isto pode relacionar-se com a questão da possibilidade de a história também ser tratada como uma forma de literatura. Em outro fragmento descreve-se que:

Mesmo quando descrevia momentos passados no Brasil à sua filha, ela ouvia-a com a mesma atenção que reservava aos contos de piratas ou às lendas, como se tudo não passasse de uma história fantástica que ela inventava para encurtar as tardes que demoravam a passar entre os muros brancos do convento (Norton, 2005, p. 315).

Através dos discursos dos personagens é possível fazer algumas reflexões sobre história e memória, sobre como um certo grupo social do passado interpretava suas vivências e como pensava acerca de certos temas. Convém atentar-se ao conceito de memória e história trabalhado por Francisco Fleck, em seu texto *Ficção, história e memória: a América em busca de sua identidade outrora subjugada* (2010), no qual afirma que existem múltiplas interferências entre o discurso da memória e o discurso histórico, porém que esta oposição pode ser benéfica, pois dela surgem novas abordagens que trabalham com estas ideias.

A família Meneses parte de Guimarães para o Brasil, onde, ao desembarcar, relata seus possíveis medos do desconhecido, do território exótico no qual estão adentrando. Sobre estas descrições é importante citar uma em específico, quando a narradora heterodiegética discorre sobre a estupefação vivenciada por Maria José, mãe de Eugénia de Meneses:

Outras surpresas lhes reservava o caminho, entre elas animais estranhos que observavam, curiosos, o passar da caravana; rios com cascatas que pareciam gravuras de livro; ataques de mosquitos; chuvas torrenciais e, talvez o pior, porque Maria José nunca tinha visto nada igual, uma família de índios em pelo, que se atreviam a sorrir-lhes e a dar-lhes as boas-vindas, como se a terra que pisavam lhes pertencesse; e foi tal o fascínio que a nudez provocou na morgada que esta não conseguiu desviar os olhos e se esqueceu de dizer aos filhos que fechassem os deles (Norton, 2005, p. 33).

Este tipo de descrição é algo que, de certa maneira, foge à descrição histórica, formal, a surpresa de Maria José, ao deparar-se com os nativos nus, o modo como ficou tão pasma que esqueceu de dizer aos filhos que fechassem os olhos.

Há, ainda, uma relação - quase como uma amizade - entre Eugénia de Meneses e Miló, uma moça escravizada que trabalha para a família Meneses. Em muitos momentos Miló conta histórias sobre os negros escravizados trazidos ao Brasil, misturando-os a algumas cantigas populares, tal como se observa no seguinte fragmento:

Enquanto os irmãos tinham aula com o preceptor, Eugénia passava-se com a escrava Miló, que tentava entretê-la com as canções que sabia, misturando modinhas conhecidas com outras, africanas, que cantava acompanhando-as com o ritmo das suas mãos batendo uma na outra com um movimento largo e lento dos braços. Também lhe contava histórias de panteras, bandidos e piratas, intercalando-as com algumas mais tristes, que falavam da caça aos pretos no mato africano, de viagens infindáveis atafalhados em barcos onde faltava água e comida, mas nunca as chicotadas ou os ferros com que eram acorrentados. A filha do governador ouvia atentamente, porque um tremor na voz da sua escravinha lhe revelava que eram histórias verdadeiras, e não lendas para distrair crianças (Norton, p. 2005, p. 41).

É importante observar o aspecto da preservação e construção de novas memórias a partir da oralidade, principalmente vinda de povos subjugados, que encontravam neste gênero muitas vezes a única forma possível de deixar um legado. Por ouvir estas histórias e pensá-las como um exagero, Eugénia decide visitar um mercado de escravos, onde se depara com as reais condições vividas pelos escravizados, e constata que as coisas eram tal como lhe dissera Miló.

Sobre isto, pode-se pensar na questão da memória mantida através de tradições orais apresentada por Gilmei Francisco Fleck em *Ficção, história e memória: a América em busca de sua identidade outrora subjugada*:

A oralidade é, assim entre outros aspectos da cultura autóctone, argumentativamente invocada nos romances históricos contemporâneos como traço de autenticidade, de matéria-prima para a expressividade humana (Fleck, 2010, p. 43).

Este tipo de descrição presente no romance é algo muito subjetivo, pois comporta certas características as quais não poderiam ser obtidas através da leitura de textos históricos. A ficção histórica contemporânea, ao ficcionalizar o personagem ou acontecimentos históricos, questiona e, por vezes rompe, os limites entre o discurso da história e o discurso ficcional.

Outro fragmento no qual percebe-se este aspecto da tradição oral na cultura é o seguinte:

Enquanto as fiandeiras, nas suas rodas, chegavam a fazer mean-das de mil e quinhentos metros de fio de seda, Eugénia sentava-se algumas manhãs num banco de madeira e narrava-lhes contos populares ouvidos em criança, sem saber ao certo de onde vinham ou quem os inventara, além de outras histórias, diferentes, que a negrinha Miló e a senhorita Felícia lhe haviam contado numa terra longínqua. Algumas eram tristes como a vida dos escravos, várias cheias de imagens exuberantes e ainda havia aquelas que não eram mais do que as suas experiências vividas no Brasil e que Eugénia descrevia tão bem que o ambiente parecia encher-se com o cheiro das flores tropicais e o sabor dos frutos exóticos (Norton, 2005, p. 164).

Através da oralidade, Eugénia transmite as histórias que havia escutado sobre a vida da população brasileira, assim como ela mesma cria suas próprias narrativas tendo como base suas memórias.

Protagonismo feminino

Uma questão de grande importância a ser abordada é a participação das personagens femininas. As mulheres ganham voz na narrativa, tanto as históricas quanto as ficcionais, através, principalmente, da Madre de Deus, de Eugénia Meneses e Eugênia Maria, Carlota Joaquina e Felícia. É como se essas mulheres fugissem ao padrão de boa conduta imposto à época, seja de uma maneira ou de outra(s).

Eugénia, a protagonista, demonstra em sua infância uma grande curiosidade sobre seu entorno, esta curiosidade cresce conforme a menina vai crescendo, e é também estimulada por Felícia, sua tutora, principalmente através da leitura e da escrita, ensinados por ela. A leitura e a escrita permeiam a vida da personagem, pois por portar tais conhecimentos ela consegue manter a comunicação com outras personagens, sentindo-se menos aflita pelo claustro. Todas as mulheres em destaque na

narrativa possuem o conhecimento da escrita e leitura, esse é o caminho para a liberdade, para a autonomia, que para Eugénia serve como atenuante do seu sofrimento.

Madre de Deus enxerga uma grande infelicidade no destino de Eugénia na eventualidade de que ela se case, por isto a santa utiliza como estratégia dotá-la com o gosto pelos estudos e torná-la uma moça letrada e conhecedora das ciências, o que, somado ao gosto pela independência e leve rebeldia da moça, faria supostamente com que nenhum homem tivesse a pretensão de desposá-la: “Com uma Eugénia culta, sabedora de letras, números e outras tantas matérias, somadas ao gosto pela liberdade e a uma ponta de rebeldia, tinha a certeza de que nenhum homem que- reria casar com ela” (Norton, 2050, p. 43). Seguindo os desejos de sua ma- drinha, Eugénia, mesmo tendo muitos pretendentes, convence seu pai a não a casar, optando por aceitar o convite de ser aia de Carlota Joaquina, o que a permitiria permanecer solteira, pelo menos durante mais algum tempo. Apesar deste gosto pela liberdade, Eugénia é considerada uma dama submissa e obediente, enquanto ela não é abatida pelos infortúnios causados pelo príncipe regente Dom João VI.

A obediência e submissão de Eugénia, quando adulta, são conside- radas as suas maiores qualidades, mas é justamente por estas caracterís- ticas que ela se sente culpada por ter sido abusada pelo príncipe regen- te, Dom João VI, a quem devia subordinação, por questões régias e tam- bém por questões de gênero. A personagem de Nossa Senhora ouve de Eugénia, a mãe da bastarda, a seguinte confissão: “A culpa é minha. Não! Porque estou a culpar-me por algo que não fiz? Um não também se diz ra- pidamente, são só três letras! Eu sei que é uma palavra que não fica bem na boca das mulheres, sobretudo quando se dirigem aos homens, mas, francamente, há limites.” (Norton, 2005, p. 222). Isto é, por sua submissão ela sente-se aflita em dizer não, mas se o tivesse dito, não teria cumprido seu papel de dama submissa.

O pai de Eugénia também se sente culpado. Sobre suas preocupa- ções Nossa Senhora comenta que:

Culpa-se de não ter casado Eugénia, mesmo contra a vontade dela e de a deixar estudar mais que o devido, pois era de imaginação viva e dada à leitura de livros capazes de a exaltarem, e esse pode ser o motivo do enfraquecimento dos nervos. Coitado! Não sabe que nessas duas coisas fui eu que me intrometi. Mas a minha intenção não era tirá-la do bom caminho, pelo contrário, continuo a pensar que as mulheres devem cultivar-se para não serem levadas para onde os homens querem (Norton, 2005, p. 223).

Neste e em outros fragmentos do romance expressa-se a ideia dos estudos como uma maneira de emancipação feminina, para que as mulheres sejam elas próprias capazes de elaborar seus juízos sobre o que consideram adequado. Também nota-se aqui certa preocupação com o fato das mulheres terem acesso à educação e à leitura de certos livros.

Carlota Joaquina, todavia, é descrita desde o princípio como uma mulher de gênio forte, de difícil trato, possuidora de uma sede de poder maquiavélica, chegando a arquitetar estratagemas para tomar a coroa, como se estivesse em uma disputa de igual para igual com seu marido.

Desde quando fora trazida para Portugal, em sua infância, para consumir o casamento com Dom João VI, assim que esta pudesse gerar filhos, ela sempre demonstrara aversão a ele e ao matrimônio que seria estabelecido. Carlota se nega a servir somente como um alguém que deveria dar herdeiros ao trono, enxerga em si qualidades de liderança e possui aspirações de governar, de tomar para si o reino. Estas atitudes fazem com que o povo e a corte fiquem atônitos.

Eugénia Meneses e Carlota Joaquina são personagens de caráter bastante distinto, o que se justifica devido à grande diferença na posição social ocupada por cada uma, também pela diferença de nacionalidades, a primeira é portuguesa, enquanto a segunda é espanhola, porém ambas possuem em comum um desejo de recusa ao casamento e luta contra a dominação e o subjugamento masculino.

Após descoberta a gravidez de Eugénia, para encobri-la e também a paternidade, Eugénia foge com o médico do príncipe, passando assim a percepção de que Eugénia e o Médico tiveram um caso e decidiram

evadir-se, renunciando aos seus cargos e posições sociais. Este tipo de situação causa certa confusão, pois o evento lembrado pelo povo difere do evento lembrado por Eugénia e os demais envolvidos no escândalo, gerando um embate entre a memória e a história. A partir deste exemplo, para se pensar na relação entre história e memória, recorre-se a explicação dada por Francisco Fleck:

Ricoeur (1994), por sua vez, defende que existem múltiplas interferências entre o discurso da memória e o discurso histórico e que sua relação é inseparável e intrínseca. A oposição entre esses dois pontos de vista, contudo, apresenta seu lado positivo, pois faz emergir uma espécie de “tensão produtiva que vem gerando novas abordagens à concepção tanto de história quanto da memória” (Fleck, 2010, p. 39).

Há ainda a presença da personagem ficcional Felícia, uma indígena mestiça, que será a professora dos filhos de Rodrigo de Meneses e Maria José durante sua estadia em Vila Rica, estabelecendo uma amizade, em especial, com Eugénia, com quem se comunica até o fim de sua vida quando há circunstâncias que assim o permitem. Em Vila Rica, descreve-se que Felícia possui um desejo de liberdade, frequentando reuniões de grupos que supostamente se organizavam com o objetivo de buscar a independência da coroa. Há também a hipótese de que ela teria participado da Inconfidência Mineira.

Uma das razões que fazem com que Eugênia Maria relembre sua infância no Brasil com alegria e saudades é o fato de que lá se dispunha de certas liberdades que não seriam permitidas em Portugal, como neste fragmento no qual se descrevem os trajés e atitudes de algumas senhoras:

A minha mãe confessou-me um dia que chegou a invejar a vida dos irmãos: em nova teria gostado de aprender a disparar com pistola, mas nunca reuniu coragem suficiente para pedir a seu pai. Sabia que, além de um não rotundo, o desiludiria, pois ele sempre quisera que ela fosse etérea e frágil como prova da sua feminilidade, o que, afinal, acabou por acontecer. Já em Vila Rica, Eugénia olhava

com admiração as mulheres que, para se deslocarem das suas fazendas para a cidade, levavam coldres, pistolas e um facão a tiracolo e entravam escarranchadas nos cavalos, montando a homem, seguidas de um moleque também a cavalo. O mais estranho era que a chegada daquelas senhoras, armadas de tal maneira, não fazia virar nenhuma cabeça, como se fosse a coisa mais natural do mundo. A senhorita Felícia ria muito do ar espantado dela (Norton, 2005, p. 83).

Antes mesmo do retorno da família menciona-se que:

Esses anos no Brasil, onde o tempo e os costumes lhes permitiram uma liberdade maior da que viriam a ter em Lisboa, não podiam fazê-los esquecer quem eram e que destino lhes reservava a vontade de Deus ou da rainha, dizia-lhes também o pai a cada passo (Norton, 2005, p. 50).

Para dar continuidade à história de Eugénia Meneses, a narrativa apresenta a informação de que após as invasões de Napoleão a Portugal, a corte portuguesa se restabelece no Brasil, onde, após alguns estratagemas, Felicia acaba tendo mais contato com o príncipe regente, ganhando sua confiança. Neste momento, Eugénia está enclausurada no convento em Portugal com sua filha, porém surge a possibilidade de retomar o contato com Felícia através de cartas. Felicia propõe convencer o rei a escrever um documento no qual reconheça Eugênia Maria como sua filha bastarda, o que consegue obter não sem algum esforço. Neste momento surge a esperança de um destino diferente.

Felícia agrega muito à trama, pois a partir dela se pode pensar em possíveis soluções que poderiam ter mudado o rumo da história e o que teria acontecido, caso esses planos tivessem funcionado. Esta é uma das características mais interessantes da ficção histórica, a de propor outros caminhos, outros desdobramentos para a história. A literatura dispõe dessas ferramentas de questionamento e reflexão atuais sobre temas e acontecimentos do passado.

Com sua personalidade forte e imponente, infelizmente Felícia acaba sendo assassinada ao tentar apaziguar um conflito entre indígenas e brancos. Em decorrência deste fato, ela é enterrada com o documento que comprovaria a paternidade de Eugénia e lhe garantiria direitos que teriam transformado completamente o rumo de sua história e da história de Portugal.

Considerações finais

Através dos fragmentos e das análises apresentadas, reitera-se, portanto, a importância do olhar que a literatura permite lançar à história através de ferramentas que só ela dispõe, de perceber detalhes que remontam a outras épocas e que permitam que se reflexione sobre outros possíveis desenlaces.

A partir deste olhar há então a possibilidade de ouvir as narrativas propagadas há tanto tempo por certos grupos sociais de hierarquia elevada, por outras vozes, justamente aquelas que foram silenciadas, como as personagens femininas, que possuem grande protagonismo no romance *O Segredo da Bastarda*, através de Eugénia Meneses, Eugénia Maria e Carlota Joaquina, personagens com referencial histórico, também através da Madre de Deus (referencial bíblico e, portanto, histórico) e Felícia, personagem ficcional.

Há uma forte ideia dos estudos como um recurso importante para que as mulheres possam emancipar-se. Eugénia possui acesso à educação desde jovem, ficando marcada pela presença de sua tutora Felícia. Através de suas habilidades de leitura e escrita, ela consegue sentir-se menos só quando está no convento. É também pelo conhecimento da escrita que ela consegue comunicar-se por cartas com outras mulheres.

A junção dos elementos históricos aos ficcionais é o que permite que a arte faça algo que somente ela é capaz de fazer, imaginar a construção de diferentes caminhos, propor elementos, e através da história e da imaginação ter acesso às vibrações e emoções características de determinada época, e muito mais do que apresentar somente fatos históricos,

produzir um efeito de empatia, de aproximação do leitor aos personagens e à história.

Considera-se de grande aproveitamento a leitura do romance *O Segredo da Bastarda*, de Cristina Norton, pois ele proporciona encaminhamentos para reflexões de diversas naturezas, dentre elas a questão entre memória e história, literatura e história, e por apresentar um foco narrativo que coloca em destaque a voz das mulheres, permitindo deduzir quais eram os desejos e sentimentos experienciados por estas personagens históricas e ficcionais, permitindo-lhes expressá-los, dando-lhes reconhecimento e validando suas aspirações.

Referências

FLECK, Gilmei Francisco. Ficção, história e memória: a América em busca de sua identidade outrora subjugada. In: **Ficção, história e memória na América Latina: leituras e práticas**. Cascavel: EDUNIOESTE, 2010.

NORTON, Cristina. **O Segredo da Bastarda**. Rio de Janeiro. Record: 2005.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & literatura**: uma velha-nova história. Nuevo Mundo Mundos Nuevos. Disponível em: <http://journals.openedition.org/nuevo-mundo/1560>. Acesso em: 08 jan. 2024.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa** (tomo 1). Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas. Papirus: 1994.

Capítulo 3

O tempo e a narrativa em *Um mapa todo seu*, de Ana Maria Machado

Cesar Paulo da Silva

Introdução

Certos romances que se voltam para o passado e tratam da vida de personagens históricos não se ocupam com episódios famosos destas personalidades, mas trazem para os leitores situações particulares e até desconhecidas pela grande maioria. Ainda que não coloquem sob foco questões maiores, como eventos da história da nação, estabelecem imagens do passado que colaboram para reflexões acerca do nosso tempo e, por consequência, do futuro. Neste trabalho, desejamos discutir de que maneira isto acontece em *Um mapa todo seu* (2015), de Ana Maria Machado. Ao se aprofundar na biografia de Joaquim Nabuco logo após ingressar na Secretaria-geral da Academia Brasileira de Letras, em 2009, Ana Maria Machado se viu perturbada pela “dimensão hipnotizante” (2015, p. 221) de Eufrásia Teixeira Leite. Precisava contar a história de amor vivida entre ela e o histórico personagem da política nacional. Os traços históricos do casal, reconhecido pelos feitos individuais, são evidenciados na obra: por um lado, há o vislumbre de Nabuco em ser uma figura que mudaria a história do Brasil, e seu empenho em realizar tal façanha; por outro, há o protagonismo de Eufrásia sobre seu próprio destino, definido tanto pela herança que recebera de família quanto por suas habilidades com os negócios. Mesmo influenciados pelas próprias escolhas individuais que dificultaram a vida a dois, o casal não deixou de lado, ao longo de 14 anos, as tentativas de se unirem.

Para realizarmos o percurso proposto, é fundamental situarmos a narrativa da ficção no âmbito da discussão histórica propriamente dita. Por isso, recorreremos a Paul Ricoeur e suas reflexões sobre a relação en-

tre a criação ficcional e o tempo histórico, expostas principalmente nos volumes I e III de *Tempo e Narrativa* (1994, 1997). Com o objetivo de tornar a discussão mais ordenada, dividiremos o assunto em três partes. Na primeira, trataremos do romance, ou seja, a história contada por Machado. Na segunda, discutiremos o entendimento de Ricoeur a respeito da narrativa e seu papel na história humana. Na terceira, voltamos nossa atenção aos dois personagens principais, tendo as ideias de Ricoeur em mente para extrair, enfim, possíveis reflexões. Com isso, buscaremos compreender a criação ficcional desta natureza não apenas como uma narrativa frutífera sobre o passado, mas também como material plausível para pensar questões do nosso tempo.

O mapa do romance Entre Eufrásia e Nabuco

De início, temos claro que o romance trata da relação amorosa vivida por duas pessoas renomadas, embora saibamos também de antemão que apenas uma delas é amplamente lembrada. Por isso, durante a leitura da obra de Ana Maria Machado, podemos conhecer, de maneira ficcionalizada, um lado da vida íntima de Joaquim Nabuco, até então pouco conhecido. Porém, está em Eufrásia Leite o fascínio de uma história desतोante, fato comprovado pelo aumento de publicações recentes sobre ela (Machado, 2015, p. 221). A narrativa se concentra em retratar o romance do jovem casal e, com isso, evidencia em que medida suas decisões pessoais impediram o matrimônio. Ou, para dizer de outro modo, o texto demonstra como a realização deste amor foi atravessada pelas obrigações de uma empresária bem-sucedida e de um político com visões ambiciosas para sua vida.

Eufrásia torna-se herdeira com pouco mais de vinte anos, e se vê obrigada a tomar uma decisão rápida sobre seu próprio destino e de sua irmã Francisca. Desde cedo, a moça é instruída pelo pai a administrar a herança construída por ele e por sua avó, a baronesa de Campo Belo. Após ficarem órfãs, seu tio, o Barão de Vassouras, tem para elas um destino já traçado: casamentos arranjados para a continuidade dos negócios da família. Mas Eufrásia não deseja viver no Brasil, e com sua irmã Francisca

convencem os tios a acatarem suas escolhas devido a uma suposta promessa ao pai, no leito de morte, de que não se casariam. Uma mentira desenhada para não sucumbirem às obrigações impostas pela família. Preparada para viver e administrar as propriedades de longe, e com conhecimentos privilegiados para uma mulher de seu tempo, Eufrásia parte com sua irmã e uma criada para a capital francesa, em busca de uma vida rara:

Como pouquíssimas brasileiras da sua idade, Zizinha podia ser dona do seu nariz. Bastava ser firme. Ainda que não tivesse modelos de comportamento nem mapas anteriormente traçados a lhe indicar caminhos já abertos (Machado, 2015, p. 19).

No romance, Nabuco e Eufrásia são, na maior parte do tempo, Quincas e Zizinha, apelidos que evidenciam a mocidade do casal que se conhece na *Chimborazo*, a embarcação que os levava à Europa. Quincas, por sua vez, iria conhecer o Velho Continente para adquirir cultura e pensar em seu futuro, privilégio cabido a ele graças à sua linhagem. Filho do senador Nabuco de Araújo e pertencente a uma família afinada à corte de Pedro II, o rapaz até já possuía uma herança da madrinha falecida, posse que utilizou para custear a viagem que desejava há muito tempo.

Desde o início do livro, a autora ressalta o caráter de “dândi” de Quincas. O jovem aproveitava a vida da forma que queria e era um reconhecido conquistador de mulheres. Descobrimos, então, este lado pouco conhecido do famoso abolicionista — ainda que registrado pelos biógrafos —, que, de certa forma, até contrapõe à sua fama de libertador. Contrariando a ideia de que pessoas afeitas ao idealismo vivem em torno de sua ideologia, o personagem, mesmo jovem, já era atrelado à imagem de sedutor no Rio de Janeiro, fato destacado, inclusive, no apelido que recebera: Quincas, o belo.

Ao longo dos dias que passaram na embarcação, os dois jovens desenvolvem uma relação que, devido a inúmeras afinidades, logo se torna romance. Quincas se surpreende com a inteligência e o encanto de Zizinha, e fica surpreso com sua concordância no que diz respeito à liber-

tação dos escravos. Mesmo vinda de uma família ligada ao partido conservador, o lado oposto da tradição liberal de Nabuco, a moça foi influenciada pelas ideias de liberdade. Seu pai deu alforria aos escravos antes de qualquer movimento político sólido em direção ao abolicionismo. Zizinha também se encanta pelas semelhanças que existiam entre os dois jovens, e com isso um caminho aparentemente claro em direção a uma relação íntima é consolidado. No entanto, o leitor percebe a possibilidade de não realização desse romance, uma vez que há um impasse: a jovem desenha uma vida, um *mapa*, de empresária independente que vive na Europa, enquanto Quincas ostentava hábitos de um aristocrata idealista, de um *bon vivant* muito feliz com a própria vida de solteiro e, como acréscimo, com um projeto ambicioso para o Brasil. Para piorar o drama do casal, desde a viagem, Francisca se opunha ao relacionamento, ao alertar a irmã a respeito do caráter volúvel de Quincas e as inconsistências dos planos do rapaz. Para ela, ele era apenas um “caça-dotes” disposto a amarrar a moça para seu próprio bem. Mas a paixão de Zizinha e Quincas era real, ainda que, aparentemente, este não estivesse tão disposto a abandonar os prazeres de solteiro.

Antes da definição de um futuro juntos, Zizinha descobre que o jovem Quincas anda a flertar com outras mulheres, evidenciando para a moça a volúpia do seu caráter. Ele não era, ao menos naquele momento, um homem preparado para viver um relacionamento, e ela sabia que o casamento poderia comprometer o que traçou para si. Eufrásia tinha consciência do seu lugar enquanto mulher no seu tempo, da possibilidade que obteve e que poucas poderiam obter. O matrimônio tomaria a autonomia, tanto de sua vida quanto da sua herança. Embora apaixonada por Quincas, casar-se, sobretudo com alguém que já demonstrava traços de infidelidade, poderia ser também a ruína de sua independência e de seu privilégio.

Entre indas e vindas, a relação durou marcada sempre pela recusa de Eufrásia ao casamento. O peso da imagem social para os dois era significativa. No desenrolar de sua carreira, Nabuco se tornou odiado nos círculos conservadores, aos quais Eufrásia estava submetida devido à tradição política de sua família. Do lado de Quincas, além da frustração por

não conseguir um sim à sua proposta de casamento, pedido que para ele era irrecusável e o desejo de muitas mulheres, havia a necessidade, mais imposta pelo tempo em que viviam do que por sua vontade própria, de tornar a vida de Eufrásia submissa à dele.

Ainda que não tenha sido realizado o casamento, o final da história revela-nos as possibilidades que Nabuco e Eufrásia encontraram na construção de uma nova vida, que fugia das escolhas de grande parte dos outros de seu tempo. Ele consegue, com sua luta política, a libertação dos escravos, em 1888. Casa-se com outra mulher, com quem constitui uma família. Ela multiplica sua fortuna e morre muito rica, sem nunca ter se casado, já que ter os bens que herdou e conquistou administrados por um marido era inconcebível.

Um mapa todo seu, conta, portanto, a história de um relacionamento pouco comum para a sua época. Os destinos de cada personagem foram fortemente influenciados pelas condições que dispunham desde o nascimento. Porém, devido às mudanças ocorridas até os dias de hoje, principalmente no que diz respeito aos direitos das mulheres, agora temos diante de nós uma realidade que oferece caminhos que, na época de Nabuco e Eufrásia, eram uma opção para poucos. Podemos tentar extrair, então, algumas ideias sobre o nosso tempo a partir da obra de Ana Maria Machado. Contudo, é imprescindível compreender os limites de interpretações de personagens históricos. E para isso podemos utilizar a filosofia de Ricoeur, que nos ajudará a entender como se dá essa relação.

Tríplice Presente e Tríplice Mimesis

O ficcionista que se ocupa da tarefa de criar um romance histórico precisa unir fatos ocorridos desordenados em uma só narrativa. Ele pode criar e romancear situações, mas o cenário para sua história é um tempo já ocorrido. Portanto, quando falamos em ficção histórica, assim como em passado histórico, estamos falando de tempo. Cabe-nos, então, iniciar a discussão deste ponto.

Em *Tempo e Narrativa I* (1994), Ricoeur nos afirma que o tempo reside na narrativa, de modo que não o conhecemos de outra forma. Para o

filósofo, dada a impossibilidade de chegar à verdade objetiva do passado, a narrativa une ficção e história.

O mundo exibido por qualquer obra narrativa é sempre um mundo temporal. Ou (...) o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo; em compensação, a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal (RICOEUR, 1994, p. 15).

Para elaborar sua ideia de narrativa, Ricoeur intercala dois estudos independentes: o de Santo Agostinho sobre tempo em *Confissões* (2018), e o de Aristóteles sobre a narrativa em *Poética* (2008). A partir do pensador medieval, Ricoeur discorre sobre o tempo como uma experiência humana e pessoal, interiorizada e subjetiva. Agostinho vê o paradoxo de, ao mesmo tempo, saber e não saber o que é o tempo. “Se ninguém me perguntar, eu sei; se quiser o explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei” (Agostinho, 2018, p. 345). O presente é o ponto entre dois nada, pois o passado já não é, e o futuro ainda não é. Ou seja, a temporalidade existe quase que psicologicamente na medida em que o passado é recordado, o presente é vivido e o futuro é antecipado. Tentando solucionar os paradoxos do tempo, Agostinho conclui a tríplice existência do presente:

É impróprio afirmar: os tempos são três: passado, presente e futuro. Mas talvez fosse próprio dizer: os tempos são três: presente das coisas passadas, presente das presentes e presente das futuras. Existem, pois, estes três tempos na minha mente que não vejo em outra parte: lembrança presente das coisas passadas, visão presente das coisas presentes e esperança presente das coisas futuras (Agostinho, 2018, p. 351).

Ao deslocar o tempo para o interior humano, Agostinho estabelece a experiência a um nível pessoal. Não há, portanto, uma ideia exterior de tempo. Ricoeur, então, recorre a Aristóteles e utiliza seu par *mímesis-mythos* (imitação-intriga¹) para conceber uma organização inteligível da

1. Ricoeur utiliza o termo intriga para *mythos*, e a explicação se dará à frente. Porém, o termo pode ser traduzido para *enredo*, como na tradução que dispomos, de Ana Maria Valente.

narrativa. Enquanto a *mímesis* imita o mundo sensível, *mythos* agencia fatos em uma composição. As imitações (ou representações) são articuladas com as intrigas (ou enredos) em um sistema. Por isso, a poética seria justamente uma arte de “compor intrigas” (Ricoeur, 1994, p. 58).

A temporalidade da alma em Agostinho encontra, então, o ato narrativo de Aristóteles, e nesta disposição o tempo se torna humano. Ricoeur adverte que esta solução é apenas estratégica para sua especulação sobre o tempo e a atividade narrativa.

(...) a especulação sobre o tempo é uma ruminação inconclusiva, à qual só replica a atividade narrativa. Não que esta resolva, por substituição, as aporias. Se as resolve, é num sentido poético (...). A tessitura da intriga (...) responde à aporia especulativa por um fazer poético capaz certamente de esclarecer a aporia, mas não de resolvê-la teoricamente (Ricoeur, 1994, p. 21).

A união das abordagens por Ricoeur resulta na divisão da *mímesis* por parte do autor em três estágios. Quando a consciência mimetiza objetos do mundo sensível ocorre a *mímesis I* (prefiguração). No estágio da *mímesis II*, há uma transformação na mimetização, pois a imitação não representa diretamente seus objetos, mas configurações que englobam narrativas possíveis (configuração). Há, então, uma mediação nesta etapa, e a linguagem tem seu papel fundamental para a construção de significados. Por fim, a *mímesis III* já ultrapassa a imitação e a narrativa, e passa a estabelecer uma realidade modificada (refiguração). A narrativa aqui influencia a consciência, que interpreta as formas representadas e moldam uma nova apreensão de mundo. Na narrativa, acompanhamos “um tempo prefigurado em um tempo refigurado, pela mediação de um tempo configurado” (Ricoeur, 1994, p. 87).

Mesmo estando claro que o ato narrativo configura e refigura, o que implica a aproximação entre história e ficção, cabe ainda demonstrarmos como isso se dá. Em *Tempo e Narrativa III* (1997), Ricoeur argumenta que podemos ler uma obra de história como um romance. Confiamos no trabalho do historiador, e mesmo que ele não se permita fantasiar, pode recorrer sutilmente ao gênero romanesco ao repensar e reefetuar um cál-

culo dos fins e meios. Com isso, o “historiador não se proíbe, então, ‘pintar’ uma situação, ‘reestituir’ uma cadeia de pensamento e dar a esta ‘vivacidade’ de um discurso interior” (Ricoeur, 1997, p. 323). O historiador, contudo, possui uma “vigilância crítica” ao ir da história para ficção, ao passo que o movimento inverso, da ficção para a história, seria uma “vigilância controlada” (Ricoeur, 1997, p. 324).

A ficção fundida à história remete à origem comum na epopeia, que independentemente de seu objetivo — se preserva uma memória de sofrimento ou se glorifica heróis para a eternidade — “se põe a serviço do inesquecível” (Ricoeur, 1997, p. 327). Ricoeur, então, sentencia:

Se essa hipótese se sustenta, podemos dizer que a ficção é quase histórica, tanto quanto a história é quase fictícia. A história é quase fictícia, tão logo a quase-presença dos acontecimentos colocados “diante dos olhos” do leitor por uma narrativa animada supre, por sua intuitividade, sua vivacidade, o caráter esquivo da passadidade do passado, que os paradoxos da representância ilustram. A narrativa de ficção é quase história, na medida em que os acontecimentos irreais que ela relata são fatos passados para a voz narrativa que se dirige ao leitor; é assim que eles se parecem com acontecimentos passados e a ficção se parece com a história (Ricoeur, 1997, p. 329).

Portanto, o caráter “quase histórico” da ficção é o que permite a ela libertar algumas potencialidades do passado histórico. Há uma “função libertadora” que existe devido a esta natureza, esse quase-passado torna-se um “detector dos possíveis ocultos no passado efetivo” (Ricoeur, 1997, p. 331). A partir desta conclusão, podemos voltar à obra para pensarmos sobre quais possíveis funções libertadoras ou passados ocultos existem em *Um mapa todo seu*.

Possíveis ocultos e funções libertadoras

Primeiramente, trataremos do cenário em que se passa a história de Machado. Embora trate do relacionamento de dois indivíduos, a ficção de *Um mapa todo seu* se passa em meio a episódios que fazem parte da

história do Brasil. O compromisso da obra, porém, não é pôr à vista os eventos da abolição, ou, de maneira geral, da vida nacional no século XIX, embora estes sejam importantes para compreendermos diversas motivações dos personagens. É inegável, porém, que a escolha de Zizinha pelo seu futuro é um dos grandes pontos do romance, pois essa decisão diz respeito à escolha de um destino que ainda hoje é forçado sobre muitas mulheres: o da submissão. Ao se encontrar com Nabuco, estamos expostos a um primeiro contraste: para muitos, seria o casamento ideal, com um homem promissor, mas para Eufrásia seria um desvio de seu mapa caso seu amado não aceitasse a sua escolha de viver como deseja. Com um relacionamento potencialmente instável, Eufrásia necessitava de um direcionamento, o que já nos revela o título da obra. Na ideia de mapa temos, possivelmente, uma intertextualidade com a obra de Virginia Woolf, “Um teto todo seu” (1985). Neste ensaio, a autora britânica buscou evidenciar o possível espaço que teria a mulher autora do futuro, e em que medida suas escolhas iriam interferir em sua vida particular.

Tudo o que poderia fazer seria oferecer-lhes uma opinião acerca de um aspecto insignificante: a mulher precisa ter dinheiro e um teto todo dela se pretende mesmo escrever ficção; e isso, como vocês irão ver, deixa sem solução o grande problema da verdadeira natureza da mulher e da verdadeira natureza da ficção (Woolf, 1985, p. 8).

Um “mapa” seria ainda mais abrangente que um teto, pois ele não abriga, mas indica um caminho. O teto é um localizado espacialmente; seria um destino para a mulher escritora, segundo Virginia Woolf. Para Eufrásia, que viveu um tempo anterior e em um país com dificuldades em se atualizar, era necessário recorrer a um mapa. Vemos ao longo de todo o romance que Eufrásia não pode tomar uma decisão com base em seu sentimento por Nabuco, uma vez que isso significa perder o que conquistara como único. Temos então uma dualidade entre a vida afetiva e a liberdade, ou seja, uma reflexão sobre em que medida a escolha feminina por um futuro de autonomia pode afetar uma possível vida a dois, e vice-versa. Ter um mapa todo seu, e não “dele”, significa para Eufrásia ir para onde quiser, sem depender das decisões de um homem.

Este passado “quase histórico”, que revela o que pode ter sido — o verossímil, como diria Aristóteles —, “recobre ao mesmo tempo as potencialidades do passado ‘real’ e os possíveis ‘irreais’ da pura ficção” (Ricoeur, 1997, p. 331). Ou seja, tendo sido este, de fato, o destino de Eufrásia Leite, a possibilidade de escolhas como a dela se abrem neste horizonte histórico do “teria podido acontecer”. Encontramos, portanto, na escolha da personagem, um modo de entender o potencial libertador do qual fala Ricoeur. O “mapa” de Zizinha é o objeto ficcional-histórico que buscamos para poder pensar as condições do tempo presente e futuro. Para usar a terminologia extraída e desdobrada de Aristóteles, a partir da mediação feita pela configuração de Ana Maria Machado (*mimesis II*), podemos reconfigurar nossos entendimentos sobre a questão (*mimesis III*), modificando a prefiguração (*mimesis I*) que tínhamos. Ou ainda, para lembrar Agostinho, a obra nos possibilita entrar em um presente das coisas passadas, e com isso teremos um outro presente das coisas presentes que pode influenciar o presente das futuras. E isso pode ocorrer sem que seja necessário à ficcionista a “vigilância crítica” que o historiador impõe a si mesmo na construção dos personagens históricos.

A respeito deste assunto é importante realizar mais duas observações, uma sobre a existência histórica dos personagens e outra a respeito do impacto da ficção na memória que o coletivo guardará deles. Ricoeur fala em identidade narrativa para se referir ao conhecimento de si próprio. Uma vez que o tempo humano existe na extensão da narrativa, nossa história e aquilo que somos compõem uma identidade narrativa.

Parece, pois, plausível ter como válida a cadeia seguinte de asserções: o conhecimento de si próprio é uma interpretação - a interpretação de si próprio, por sua vez, encontra na narrativa, entre outros signos e símbolos, uma mediação privilegiada, - esta última serve-se tanto da história como da ficção, fazendo da história de uma vida uma história fictícia ou, se se preferir, uma ficção histórica, comparáveis às biografias dos grandes homens em que se mistura a história e a ficção (Ricoeur, 2000, p. 2)

O *eu* carrega traços de mudanças e de permanência, de modo que a narrativa segura o caráter duradouro do personagem. Ou seja, a identidade da história constrói a identidade do personagem. Devido à sobreposição de história e ficção, a personalidade de alguém como Nabuco — que já não está entre nós — se revela como uma mescla mais complexa do que foi extraído da história e acrescido em uma ficção. E isso pode trazer à tona os “possíveis ocultos no passado efetivo”.

Tomemos como exemplo a imagem deste Nabuco “dândi”, que na história de Machado se sobrepõe muitas vezes ao do político libertador, diminuindo os efeitos deste, mas que está assentada no Nabuco real. Podemos recorrer à biógrafa e historiadora Angela Alonso, autora de *Joaquim Nabuco* (2007), obra consultada por Ana Maria Machado para composição do romance, para elucidar essa dualidade presente no abolicionista:

Ele gostava de se referir às duas faces de Jano, uma mirando o passado; outra, o futuro. A imagem lhe serve perfeitamente. Vivendo numa era de mudanças, expressou-a existencialmente, oscilando entre a devoção à sociedade aristocrática e o empenho em reformas modernizadoras, que fatalmente a destruiriam. Foi simultaneamente cortesão frívolo, apegado à boa vida, e um corajoso homem público, golpeando autoridades políticas e hierarquias sociais. No estilo de vida, no ativismo político, na prática intelectual, equilibrava-se entre reforma e tradição (ALONSO, 2007, p. 13).

Podemos citar, ainda, um segundo contraste: a da imagem do Nabuco “público” em contraponto ao Nabuco “pessoal”. Ao mesmo tempo que ostentava um liberalismo abolicionista, em sua vida particular não estava disposto a ceder às escolhas de sua escolhida. Impossível não nos perguntarmos o quanto a vida libertária é verdadeira e o quanto é invenção de um homem que, seguindo sua tradição liberal familiar, encontrou um terreno para si, um lugar para vender suas ideias e criar sua imagem. Podemos ter a impressão que o ideal deste Nabuco ficcionalizado seria mais de caráter pessoal do que preocupação humanitária genuína. Sabemos que após a libertação dos escravos, o Brasil passou por diversas

dificuldades em melhorar definitivamente a vida dos alforriados. O mau planejamento do empreendimento evidenciou que havia mais urgência na aprovação do que na transição humanitária. Em outros termos, é possível inferir que a pauta deste personagem era de uma carreira, e não de uma nação. Ao longo da história vemos seu método de subida aos postos do governo, suas conexões, ligações com profissionais para galgar cargos mais altos até se tornar um político de atuação inflamada. Nabuco teve sempre um mapa, o de conseguir ir até onde queria, de levar sua pauta adiante, ainda que isso custasse seu amor, sua vida de amante, uma decisão do próprio destino praticamente restrita aos homens naquele tempo, mas que Eufrásia consegue se desvencilhar. Em que medida essas indagações de caráter pessoal possibilitam chegarmos a um Nabuco mais “verdadeiro”? Essa resposta. Por serem apenas indagações, e não conclusões, elas instigam em busca de biógrafos.

Alonso assinala a personalidade de Nabuco como de um conquistador vaidoso. Impossível saber o quanto de seu lado de “cortesão frívolo” era escondido quando encarnava o corajoso homem público, ou se ambos coabitavam sua figura sem nenhum falseamento de sua parte. O fato é que, seguindo a linha apontada pela historiadora, Ana Maria faz um retrato de um homem “duplo” que, como diz Alonso, equilibrou-se entre reforma e tradição, até mesmo em sua vida pessoal.

Por fim, faremos a segunda observação, muito mais breve, para justificar a participação da obra na construção da memória. Se a ficção instiga a compreendermos melhor os personagens reais, é devido ao seu papel imprescindível na criação de memórias. É importante mencionar que neste ato de “criar” a memória reside um fundamento da memória mesma. Para Ricoeur, o exercício de resgatar uma memória ultrapassa a tarefa de receber uma imagem do passado, mas também de “buscá-la, ‘fazer’ alguma coisa”, e, pois a memória é também “exercitada”. Esse caráter pragmático da memória deve ser compreendido na tarefa de remeter o passado. Na prática, o empreendimento do historiador é “fazer história”, mas “cada um de nós se dedica a ‘fazer memória’”. Se há um confronto essencial entre história e memória, ele se dará “no nível dessas duas operações indivisamente cognitivas e práticas” (Ricoeur, 2007, p. 71-72). Afinal,

o resgate do passado faz a memória existir, e por isso também a ficção se põe a serviço do inesquecível.

Considerações finais

Um mapa todo seu retrata, de maneira romanceada, a história de amor vivida por dois personagens históricos. O título alude à escolha particular de Eufrásia, que a colocou em uma posição incomum para as mulheres do seu tempo. Diferentemente de sua época, escolhas particulares por parte das mulheres são mais comuns hoje. Os casais, então, buscam também o equilíbrio entre a vida conjugal e as resoluções pessoais. Afinal, não falamos mais de um tipo de matrimônio em que decisões fundamentais são restritas ao homem. Neste sentido, esta ficção histórica que retrata o longínquo Século XIX pode ter seu paralelo com o tempo de hoje, em que é mais natural colocar escolhas estritamente pessoais como critério básico para a decisão matrimonial.

A partir do presente, reconhecemos situações que realmente poderiam ter ocorrido no passado, elementos de verossimilhança, como trabalha Aristóteles em sua *Poética*. Por isso, também encontramos no romance uma maneira de repensar acontecimentos e, principalmente, personagens históricos, e assim fazemos uma atualização ou refiguração. Como diz Ricoeur, a ficção que se volta para a história pode conter funções libertadoras, ao mesmo tempo em que traz o possível oculto do passado. Mesmo que seja impossível acessar objetivamente a história real dos personagens reais, a narrativa de Ana Maria Machado é um exemplo de como uma obra pode se integrar à memória e colaborar para a efetivação de uma memória comum, além de instigar questões e investigações que busquem, de fato, um rigor histórico.

Referências

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Dois Irmãos: Biblioteca Católica, 2018.

ALONSO, Angela. **Joaquim Nabuco: os salões e as ruas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

MACHADO, Ana Maria. **Um mapa todo seu**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

RICOEUR, Paul. A identidade narrativa e o problema da identidade pessoal. Trad. Carlos João Correia. **Arquipélago**, n. 7, p. 177-194, 2000. Disponível em: <<https://docplayer.com.br/67950705-A-identidade-narrativa-paul-ricoeur.html>>. Acesso em: 17 de fev. de 2024

RICOEUR, Paul. **Memória, história e esquecimento**. São Paulo: Unicamp, 2007.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa I**. Campinas: Papirus, 1994.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa III**. Campinas: Papirus, 1997.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

Capítulo 4

Carta à Rainha Louca: o esquecimento como fio condutor da relação entre memória e história

Adriele Karla Artusi Leonor

Carta à Rainha Louca (2019) é uma obra da autora contemporânea Maria Valéria Rezende, que tem como pano de fundo o colonialismo brasileiro e como cenário os antigos conventos de freiras. A obra narra o drama da personagem Isabel das Virgens, que se assume na posição de freira sem ter frequentado um instituição religiosa para tal, criando um “convento” próprio. Por conta dessa artimanha, ela é presa e então decide escrever uma carta de defesa pedindo a súplica à rainha D. Maria I. O título do romance faz referência a uma das alcunhas da Rainha de Portugal, D. Maria I, conhecida inicialmente como a piedosa. É importante ressaltar que, quando é mencionada a palavra carta, ela se refere à carta escrita por Isabel para a rainha Maria I, porque esse termo também poderia ser utilizado para se referir à obra, regida pelo gênero epistolográfico.

Todo o desenrolar da narrativa acontece na cidade de Olinda, no nordeste brasileiro, e o cenário tem como principal elemento os antigos conventos, fica subentendido que se trata de uma ficção histórica. Além de conter dados históricos, como datas, localização espacial, a obra traz também o fato de existir uma monarquia, além de alguns determinados comportamentos provenientes do século XVIII. Para podermos compreender como funciona a configuração do romance como histórico, utilizaremos o texto da professora doutora Naira de Almeida Nascimento (UTFPR), no qual há uma análise de duas obras de literatura contemporânea de Maria Valéria Rezende: *Quarenta Dias* e *Carta à Rainha Louca*.

As possíveis inverossimilhanças que porventura surjam ao leitor, como a de uma freira escritora num convento na Bahia no século

XVIII, são prontamente rebatidas com elementos documentais. Do mesmo modo, o romance investe justificando os meios materiais dessa escrita. Explica, por exemplo, como se tornou ávida leitora (Nascimento, 2020, p.38).

De acordo com o texto citado acima, a obra pode ser considerada um romance histórico contemporâneo, por conter elementos históricos e ficcionais nos quais a contemporaneidade também opera quebrando o silenciamento feminino quando dá voz à personagem Isabel. Embora a autora Maria Valéria Rezende não reconheça isso publicamente, é possível visualizar os aspectos desse tipo de romance. O professor Antonio R. Esteves nos mostra algumas características do romance histórico contemporâneo em seu texto “O romance histórico brasileiro: releituras da tradição”, como podemos observar:

De todos os modos, o romance histórico, seja hispano-americano ou universal, adota uma atitude crítica frente a história: ele reitera o fato histórico, e o faz por meio de todas as técnicas de que o gênero narrativo dispõe. Para isso, usa uma série de artimanhas ficcionais: inventa situações fantásticas; distorce constantemente os fatos históricos; coloca lado a lado personagens históricos e ficcionais; rompe com as formas convencionais de tempo e de espaço; alterna focos narrativos e momentos de narração; e, principalmente, vale-se, às vezes até de modo exagerado, da intertextualidade em suas diferentes formas de manifestação, sobretudo a paródia e a forma carnavalizada de ver o mundo (Esteves, 2006, p. 32).

O trecho acima nos ajuda a compreender as características do romance histórico contemporâneo, tendo em vista que essas características e aspectos acompanham toda a obra do começo ao fim como, por exemplo, os personagens históricos como a rainha Maria I e a personagem principal Isabel das Santas Virgens e os personagens ficcionais como Diego de Távora. Analisaremos também alguns tópicos específicos que fazem parte dos estudos da ficção histórica, como a memória, a história e o esquecimento, pois trazem importantes reflexões históricas e sociais que devem ser sempre recorrentes.

A obra aborda algumas questões importantíssimas que nos levam a grandes reflexões atualmente, como a questão do silenciamento feminino, a questão de que antigamente somente homens podiam escrever documentos oficiais como as cartas direcionadas às autoridades, a problemática de que as mulheres que não se casassem até uma determinada idade eram consideradas inúteis, e teriam utilidade apenas para viverem em conventos, e por último traz a questão da mulher histérica e louca, que é como a sociedade enxergava as mulheres que passam por algum problema, ou algum comportamento alterado. E essas questões e problemáticas compõem a parte histórica por trás da narrativa ficcional que compõem esse livro, podemos dizer que a narrativa é uma verdadeira construção entre a memória e a história.

É importante observarmos como se desdobra a escrita feminina na obra, porque, afinal, ela foi escrita por uma mulher que constrói uma narradora que escreve para uma receptora, a Rainha D. Maria I. Destacamos a focalização feminina da narrativa porque representa uma ruptura com o silenciamento e com o apagamento das vozes de mulheres na história. Sendo essa uma questão histórica e social bastante suscitada na contemporaneidade, o romance vem contribuir para uma reivindicação do lugar de fala e do protagonismo das mulheres na história. Vamos nos atentar sobre o que a autora Margareth Rago nos diz em seu texto “Feminismo e Subjetividade em Tempos Pós-Modernos”:

Já são inúmeros os estudos, pesquisas, livros, publicações e revistas que desconstróem as muitas leituras sobre o corpo e a fisiologia da mulher, seus sentimentos, desejos e funcionamentos físicos e psíquicos, subvertendo radicalmente a ordem masculina do mundo, especialmente ao desconectar a associação estabelecida entre origem e finalidade, que justificativa a definição de uma suposta essência feminina a partir de sua missão para a maternidade. Contudo, ao criticar o ideal de feminilidade que vigorou até a década de 1960, que dessexualizava a mulher e que valorizava a associação romântica do feminino com a esfera do mundo privatizado, o feminismo também abriu mão do corpo, da beleza, da estética e da moda, considerados alienantes e retificadores, apropriando-se

paradoxalmente do modo masculino de existência que questionava e que, ao mesmo tempo, desconstrói. A feminista apareceu, então, na figura da oradora, da mulher que rompe o espaço público e toma a palavra, denunciando e revolucionando como os homens (Rago, 2006, p.4).

O trecho acima é fundamental para compreendermos a importância de analisar como ocorre a desconstrução do ser mulher. Para compreender esses processo de desconstrução, o trecho acima inicia nos explicando como a sociedade construiu a imagem da mulher onde a mulher inicialmente tem que ser sempre quieta e calada, sem voz e onde as mulheres também eram estritamente ligadas à maternidade. E depois a citação nos explica como vem acontecendo o processo de desconstrução do ser mulher, onde surgem as mulheres que falam, escrevem e denunciam, como faz a personagem principal presente na obra, porque mesmo o feminismo sendo um movimento ativo na sociedade contemporânea, a luta feminista não para só porque as mulheres têm conquistado seus direitos e seus espaços, elas têm um caminho árduo e longo pela frente, até porque, atualmente, ainda existe silenciamento, represálias, discriminação e violência.

A carta à rainha escrita pela protagonista do romance é, nesse sentido, uma reivindicação de redenção. Segundo Isabel, a carta, além de ser um pedido de redenção para a rainha, vai além disso pois é também um espaço onde a personagem desabafa sobre todo seu sofrimento dentro do convento, sobre a misoginia sofrida por ela e, através desses desabafos, Isabel denuncia os comportamentos coniventes das mães do convento, o comportamento dos padres e senhores daquela época, e cada denúncia aparece rasurada no livro, para causar o efeito de que a narradora-escritora não deveria estar escrevendo aquilo numa carta daquela época. Mas, mesmo assim o faz porque já não pode mais silenciar essas inquietações que ela viu e viveu. Essa carta contém três temporalidades, além do tempo biográfico da personagem principal, onde ocorrem as memórias individuais como as lembranças de sua infância e também é possível ver toda trajetória dela através dos relatos autobiográficos.

Quando a autora escreve a obra, ela não deixa a personagem cair no silenciamento porque somente homens podiam escrever documentos oficiais, ou seja, somente eles teriam voz na sociedade. Então, a narradora mulher (é algo estratégico, para não ser silenciada e esquecida) escreve para a rainha e uma interpretação para isso é a de que a autora dá voz à personagem, e como a carta é escrita de uma mulher para outra mulher, surge também a interpretação de que a obra pode ser vista como uma carta aberta ao público, em especial para o público feminino. Como se a autora através da personagem ficcional estivesse mostrando o processo de empoderamento feminino onde a mulher tem voz, sendo protagonista da própria história.

A autora Michelle Perrot (1992) nos explica em sua obra *Os Excluídos da História*, que as mulheres são seres odiados desde a época da eterna Eva que levou o homem a cometer o pecado e que, ao morder a maçã, foi expulsa do paraíso. Desta maneira, a mulher é considerada um ser ruim por remeter ao pecado e a tudo que é impuro, e ajuda a compor a parte dos excluídos da história, juntamente com outras minorias, ao serem depreciados desde antigamente.

Agora abordaremos a temática da exclusão que deriva o silenciamento que foi um conceito aqui já mencionado. A exclusão é um conceito importante para compreender melhor como funciona essa estratégia patriarcal presente na obra, que faz com que Isabel se vista de homem e fuja do convento. Para essa compreensão, observamos o trecho abaixo, retirado da obra *As mulheres ou os silêncios da história*, também da autora Michelle Perrot:

“Elas, elas, elas, elas, sempre elas, vorazes, tagarelas...”, mas não somente nos salões de chá, transbordando agora do privado para o público, do ensino para o preparatório, dos conventos para as mídias e até mesmo, o Cícero, Saint-Just e Jaures, para o Parlamento. Evidentemente, a irrupção de uma presença e de uma fala feminina em locais que lhes eram até então proibidos, ou pouco familiares, é uma inovação do século XIX que muda o horizonte sonoro. Subsistem, no entanto, muitas zonas mudas e, no que se refere ao passado, um oceano de silêncio, ligado à partilha desigual dos tra-

ços, da memória e, ainda mais, da História, esse relato que, por muito tempo, “esqueceu” as mulheres, como se, por serem destinadas à obscuridade da reprodução, inenarrável, elas estivessem fora do tempo, ou ao menos fora do acontecimento. No início era o Verbo, mas o verbo era Deus, e Homem. O silêncio é comum nas mulheres. Ele convém à sua posição secundária e subordinada (Perrot, 2005, p. 9).

A citação acima nos mostra que o silêncio das mulheres se faz necessário porque convém com o lugar secundário e de subordinação que a sociedade impõe. As mulheres não devem falar e devem ser sempre subordinadas e quietas. Sendo assim, o silenciamento é uma prática que precede o processo de exclusão. Como a autora Michelle Perrot nos explica que as mulheres eram proibidas de falar em determinados espaços e o fato de haver uma proibição levava a mulher a ser excluída daquele determinado espaço ou proibida de frequentar. Isso acontece na obra quando Isabel foge do convento para outras terras, agora vestida de homem, para um lugar onde ela possa falar, onde ela possa viver sem limitações ou proibições. E esse fato dialoga com o capítulo “Ser-no-Tempo”, expressão de Heidegger, presente na obra de Paul Ricoeur (2007), que aborda a temática do ser que está no tempo presente analisando o passado. No caso de *Carta à Rainha Louca*, Isabel está em seu tempo presente questionando, denunciando e analisando esse silenciamento feminino que perdura e refrata, como aponta a pesquisadora Naira Nascimento, no nosso presente. Abaixo podemos observar o trecho em que as mães que deveriam falar, acabavam silenciando e sendo assim acabam sendo coniventes com o patriarcado.

Esperancei-me, gritei com todas as forças, sem que, porém, me ouvissem os marinheiros, e por muitos dias desatinei e bradei com dor e fúria. Ouviram-me, sim, as outras que vivem entre as paredes deste ergástulo, de modo que me disseram lunática e, por castigo de meus gritos e convulsões, me trancaram na cela, tomando-me por histérica ou mesmo possessa de um demônio, razão pela qual me mandaram algumas vezes aspergir com água benta e rezar em latim por anos, que mais os alongavam cada vez que a conjunção

dos astros e as dores da alma e as dores da alma e do corpo desencadearam meu desespero e meus gritos. Mas eu, por mim, digo que as mais loucas e enganadas pelo Maligno são elas que se deixam prender, maltratar e tosa como ovelhas, caladas, que a tudo se submetem. Mais loucas ainda estão as que deviam ser as mais dignas, aquelas que tem a autoridade neste Recolhimento, fazem se chamar Madres pelas demais e deveriam protegê-las, conhecer seu lugar e pelejar pela verdade, mas fingem júbilo quando aqui aparecem os lobos vorazes que se apresentam como seus benfeitores e, sem lutar, deixar esvair se a vida como se muitas vidas tivessem. Loucas, loucas, sim, são as que jamais gritam (Resende, 2019, p.10,11).

No trecho acima, em que a personagem Isabel relata sobre a sua prisão no recolhimento da Conceição, as freiras viam o sofrimento dela e se calavam, eram coniventes com a violência.

Há também uma dialogicidade entre memória individual e coletiva na obra, que o autor Paul Ricoeur (2007) nos explica que ocorre entre as relações da memória individual com a memória coletiva. Isso porque a personagem escreve sobre as memórias coletivas a partir das suas memórias individuais. É nesse processo que aparece a relação entre memória e história, que nesse caso surge explicitamente por meio desses fatos comportamentais históricos já mencionados, como o silenciamento feminino através do apagamento.

Esse processo pode ser chamado de resistência, pois é através das memórias coletivas que a personagem não se deixa sucumbir e resiste, a resistência é necessária para que não ocorra o esquecimento, ou apagamento. Beatriz Sarlo (2007) nos explica que, quanto mais se tenta apagar o passado, mais o presente o lembra, sendo assim o passado sempre se faz presente. Pois a personagem está no tempo presente lembrando do que acontecia no passado e encontra uma maneira de resistir a tal, evitando o apagamento.

A escrita epistolar dessa obra também pode ser vista como uma forma de resistência da narradora, pois precisa usar da sua memória para compor a narração e dar coesão à narrativa, onde ela acaba também fazendo parte do processo de resistência que está presente nessa obra.

Paul Ricoeur (2007) nos fala que esse procedimento de resgate da memória é valioso, pois referencia uma época anterior e, quando identificamos esse processo e observamos informações que nos transportam para a época anterior da presente que está sendo narrada, fica mais fácil de compreender a coesão e a coerência da narrativa.

Como estamos analisando a construção entre as relações entre história e memória nesta obra, não podemos deixar de observar o fato de que a carta foi escrita com o passar dos anos, não foi escrita em um dia ou durante uma semana, mas sim por anos. Observamos que conforme o tempo vai passando as rasuras na carta vão diminuindo, pois se amplia a distância entre a personagem e o tempo narrado, a escrita de Isabel vai se organizando, porque ela também vai organizando seus pensamentos e filtrando alguns fluxos de consciência que atravessam a carta no início da escrita.

Como ela escrevia durante dias, meses e anos. Acaba que ela não consegue enviar a sua carta sobre seu pedido de redenção, então a escrita foi algo libertário para a personagem Isabel. Enquanto ela não podia gozar da liberdade propriamente dita, ela gozava da liberdade mental e espiritual que a escrita lhe proporcionava, pois, nos papéis, ela existia e resistia, a escrita era um lugar de memória para Isabel.

É importante ressaltar a ligação que Isabel tinha também com a literatura. Era uma leitora assídua, tanto que relata algumas memórias de suas várias leituras, como o estilo de escrita do autor Gregório de Mattos, mencionado por ela, como se fosse junção de textos literários que compõem a voz de Isabel. O conhecimento adquirido através da leitura e a possibilidade da escrita mostra-se como ferramenta de libertação para mulheres aprisionadas pela sociedade patriarcal figurada no romance.

Já a personagem Blandina morreu sem escrever, a escrita teria dado a ela a liberdade para falar de si e de sua realidade. Blandina teve um destino um pouco diferente da personagem Isabel, foi seduzida por Diogo de Távora, perdendo o seu “valor” social e familiar, fato corroborado pela gravidez.

A personagem criada por Maria Valéria Rezende traz a questão histórica religiosa das mulheres que não conseguiam se casar por estarem com mais idade, ou porque já não eram mais virgens e eram rejeitadas tanto pela família quanto pela sociedade. Essas mulheres, conforme Rezende, eram chamadas “mulheres sobrantas”. Ela fala sobre esses conceitos e outros aspectos da sua obra em uma entrevista ao *Correio Braziliense*.

A autora Maria Valéria Rezende, além de ter sido freira e ter sua memória individual, tornou-se pesquisadora sobre a temática dos conventos e das mulheres, de uma época em que os conventos existiam de forma numerosa e funcionavam normalmente, e ela que traz esse conceito para dentro da obra. Ou seja, uma voz do presente traz falas e conceitos do passado.

A projeção ficcional, na obra de Maria Valéria Rezende, acontece através de uma história não contada, como o personagem Diogo Lourenço de Távora, que é um personagem ficcional, criado para essa obra, porém com um sobrenome histórico. Contém uma história intrigante, pois existiu o Marquês de Távora, de uma família rica presa por suspeita de criar uma conspiração contra o monarca D. José. O Marquês de Távora, bem como sua família, foi morto em praça pública. A família despertou ódio na monarquia e isso perdurou até o reinado de Maria I. Esse caso é estudado ainda na atualidade, como no texto da doutora Patrícia Woolley Cardoso (2011), no qual aborda e explica o processo dos Távoras e o assassinato do Rei José.

A autora utilizou no processo de ficcionalização um nome que tinha um peso e uma história e, nesse caso, uma má fama também para dar mais coerência ao personagem *bom vivant* e galanteador que seduzia moças virgens para perderem o seu valor. Tanto Isabel quanto Blandina se apaixonam por esse mentiroso, porém, quem se entrega e engravida é Blandina.

Outro fator importante nessa obra é a escolha do cenário: o Brasil no período colonial. Maurice Halbwach, citado no texto de Paul Ricoeur, nos explica sobre o papel de um cenário como o escolhido pela autora. Ele nos fala que história é aprendida de maneira exterior, por meio de datas, calendários e tendo como pano de fundo a nação. E há um descompasso

entre a memória vivida e a história ensinada, pois só depois de um certo tempo que ligamos as fases da nossa vida ao passado nacional. Ele chama isso de inquietante estranheza da história, pois a memória é atravessada pela história.

E é o que ocorre na obra ao desenrolar da narrativa, a relação entre memória e história é de atravessamento, onde memória e história se cruzam através das memórias individuais e coletivas da Isabel “a inquietante estranheza” da história acontece na obra, quando a personagem fala das memórias coletivas das mulheres que viviam presas nos conventos, da crítica que a personagem faz ao tempo passado. A personagem Isabel é o ser-no-tempo, que constrói pontes entre o passado e o presente através das suas memórias coletivas e individuais.

A obra acaba sendo composta por acontecimentos históricos e ficcionais, como o fato da personagem Isabel se transvestir de homem para poder trabalhar de forma mais confortável na comunidade onde ela se refugiou após fugir do convento, em uma saída dela aos arredores da comunidade, guardas e policiais observam o fato dela estar com a roupa suja, pois estava menstruada e acabou sendo aprisionada por estar usando roupas masculinas, essa é uma das partes em que através desse acontecimento ficcional criado pela autora, podemos observar um acontecimento histórico, que é se aproximar da realidade masculina para fazer parte do universo masculino e assim sofrer menos preconceito, menos misoginia, e menos perseguição, pois os homens eram detentores de liberdade e já as mulheres eram e ainda são questionadas e julgadas por suas decisões, e época em que ocorre a narrativa as mulheres além de sofrerem tudo isso também eram aprisionadas se fugissem dos estímulos impostos pela sociedade patriarcal, A literatura brasileira contemporânea busca sempre romper com estigmas e paradigmas impostos pela sociedade e pelo patriarcado, na obra isso ocorre também quando a Rainha Maria I passa pela perda de seu filho e sua filha e tem que continuar cumprindo sua vida social de monarca mesmo passando por um período de luto, e quando ela tem um comportamento alterado é vista como louca e histérica, ou seja, as mulheres não podiam nunca sucumbir que seriam vistas como loucas. Os homens quando sucumbem ou se alteram

são vistos como sobrecarregados, então compreende-se que a misoginia presente nesta obra está entrelaçada com a relação entre os componentes históricos que a compõem.

A pesquisadora da literatura contemporânea brasileira, Regina Dalcastagné (2012), nos explica que é impossível fazer literatura contemporânea sem esbarrar nos diversos problemas que parecem esquecidos ou “apaziguados”, como ela mesmo diz. Isso explica a questão da misoginia presente nessa obra porque é algo que parece sempre apaziguado, mas que ocorre até os dias de hoje. A literatura contemporânea revisita o passado e busca romper com esses problemas “esquecidos, apaziguados”, como a misoginia.

Como Isabel era uma mulher sobrando aprisionada em um convento, sendo assim ela viveu durante dois períodos derradeiros de sua vida dentro dele, um desses períodos foi quando ela viu Blandina morrer e sofreu muito com isso, e foi aí que ela fez da leitura e da escrita suas grandes companheiras, verdadeiras amigas confidentes. Já cansada dessa vida ela sai do convento e cria uma casa para as mulheres na mesma situação que ela, as mulheres sobrando. E, descoberta por isso, acabou sendo presa.

Considerações finais

Conclui-se que a análise da obra de Maria Valéria Rezende sobre a perspectiva da ficção histórica acontece de acordo com a refração do tempo, onde o esquecimento é um elemento entre a relação de memória e história. Isso é fundamental para dar empoderamento e também para dar voz às minorias que fazem parte da história e a obra *Carta à Rainha Louca*. Também faz com que possamos compreender essa repressão às mulheres desde a época do Brasil colonial e que se estende até os dias atuais, ainda que de forma mais velada.

E de valiosa importância as discussões acerca da ficção histórica, pois nos ajudam a compreender e empreender reflexões sociais através das temporalidades presentes na obra de Maria Valéria Rezende e esse é um dos papéis que a literatura contemporânea tem proposto: dar voz às

minorias e reivindicar um lugar de fala há muito relegado ao secundarismo, ao esquecimento ou ao apagamento.

Referências

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea**: um território contestado. Rio de Janeiro/Vinhedo: Editora da UERJ/Horizonte, 2012.

ESTEVES, A. R. **Literatura, história e memória**. Assis, Faculdade de Ciências e Letras-UNESP, 2006. (Texto de Livre Docência)

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2004.

NASCIMENTO, Naira. A. “Carta à Rainha louca” e “Quarenta dias” tempos históricos em processo de refração. In: MORAIS, E. **Leituras de ficção histórica**: literatura, cinema, identidades. Ponta Grossa: Texto e contexto, 2020.

PERROT, Michelle. **Os excluídos da história**: operários, mulheres e prisioneiros. Rio de Janeiro: Paz e Terra, (1992).

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Tradução Viviane Ribeiro. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2005.

RAGO, Margareth. **Feminismo e Subjetividade em Tempos Pós-Modernos**. Verve, Revista do NU-SOL, PUC-SP, n. 6, 2004.

REZENDE, Maria. V. **Carta à Rainha Louca**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2019^a.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François [et al.]. Campinas, SP: Ed. Da Unicamp, 2007.

SARLO, Beatriz. **Tempo Passado. Cultura da Memória e Guinada Subjetiva**. São Paulo. Companhia das Letras, 2007.

WOOLLEY, Patrícia. C. L. Alves. **D. João de Almeida Portugal e a Revisão do Processo dos Távoras: conflitos, intrigas e linguagens políticas em Portugal nos finais do Antigo Regime. (c. 1777-1802)**. Tese (Doutorado em História)- Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

Seção II

LEITURAS DA ROSTIDADE



Capítulo 5

O que pode uma boa mulher oferecer? Leitura do conto “O Amor de Uma Boa Mulher”, de Alice Munro

Silvana Oliveira

No prefácio de *Crítica e Clínica* (1997), intitulado “A literatura e a vida”, Deleuze nos adverte que “(...) a literatura (...) só se instala descobrindo sob as aparentes pessoas a potência de um impessoal, que de modo algum é uma generalidade, mas uma singularidade no mais alto grau: um homem, uma mulher, um animal, um ventre, uma criança...” (p. 13). Esta concepção de literatura que perpassa todo o pensamento crítico de Gilles Deleuze reafirma que é preciso que haja um comprometimento da literatura com algo para além dela mesma, ou seja, com a própria vida. A literatura se apropria, esclarece e elucida o funcionamento da vida. Trata-se, como podemos ver, de uma percepção da literatura também como exercício filosófico.

Nesta perspectiva, Deleuze e, mais tarde, seu parceiro de escrita, Félix Guattari, estabelecem uma genealogia da saúde na literatura, ou seja, indicam um rol de autores capazes de promover a “potência de um impessoal” e, assim:

A literatura aparece, então, como um empreendimento de saúde: não que o escritor tenha forçosamente uma saúde de ferro (haveria aqui a mesma ambiguidade que no atletismo), mas ele goza de uma frágil saúde irresistível, que provém do fato de ter visto e ouvido coisas demasiado grandes para ele, fortes demais, irrespiráveis, cuja passagem o esgota, dando-lhe contudo devires que uma gorda saúde dominante tornaria impossíveis. (...) Qual saúde bastaria para libertar a vida em toda parte aprisionada pelo homem e no homem, pelos organismos e gêneros e no interior deles? (Deleuze, 1997, p. 14).

Este escritor da saúde aparece como um filósofo, um sacerdote, alguém com a missão de falar pelos outros, de dar voz ao que não tem voz ou tampouco existência. “O escritor como vidente e ouvidor” (Deleuze, 1997, p. 17).

Assim é que no artigo intitulado “1874 – três novelas ou ‘o que se passou’”, da Coletânea *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia* (1996) já podemos apontar a escolha de Deleuze e Guattari por três autores como uma tomada de posição crítica que os coloca como parte dessa genealogia de empreendedores de uma saúde. São eles: Henry James, cuja novela analisada pelos teóricos é *Na Gaiola* (1898); F. Scott Fitzgerald, com a seleção da novela *The Crack Up* (A derrocada), de 1936, e Pierrette Fleutiaux, com a novela *História do abismo e da luneta* (1976).

A abordagem das três narrativas se dá, primeiramente, pela categorização de todas elas como “novelas”, diferenciando-as de “conto” e “romance”. Os autores abdicam do critério da extensão textual para indicar a categoria das narrativas e justificam que usarão o critério do tempo evocado nas narrativas para alocá-las como novela, conto ou romance:

(...) existe uma novela quando tudo está organizado em torno da questão “que se passou? Que pode ter acontecido?”. O conto é o contrário da novela porque mantém o leitor ansioso quanto a uma outra questão: “que acontecerá?”. Algo sempre irá se passar, irá acontecer. Quanto ao romance, nele acontece sempre alguma coisa, ainda que o romance integre, na variação de seu perpétuo presente vivo (duração), elementos da novela e do conto (Deleuze e Guattari 1996, p. 63-64).

Dada esta categorização, a abordagem das três novelas pelos teóricos se dará, portanto, por meio da premissa de que algo se passou e a narrativa irá revelar o evento passado e o modo como ele se deu. O evento ou acontecimento aparecerá, de início, como um “segredo”, algo ainda não delineado ou explicitado na narrativa, de modo a compor um movimento de investigação por parte do leitor. A investigação, no entanto, não se limita à busca de pistas objetivas que possam revelar o “segredo”; o leitor acompanhará o funcionamento da vida das personagens de modo

a compreender diferentes nuances e/ou esferas de sentido, cujas conexões poderão dar a conhecer o que de fato se passou. A estas nuances e/ou diferentes esferas de sentido que operam uma vida, Deleuze e Guattari chamam de *linhas de segmentaridade dura ou molar; linha de segmentação maleável ou molecular e linha de fuga*, como veremos de forma sistematizada na abordagem da novela selecionada para este artigo.

A proposição crítica e teórica de Deleuze e Guattari para uma genealogia da literatura como uma saúde nos desafia a ler em alerta os autores que eles mesmos selecionam e também nos levam a buscar outros e outras autoras que possam atender a este critério ético/estético. Neste movimento, trazemos a autora canadense Alice Munro, vencedora do Prêmio Nobel de Literatura de 2013, e nos dispomos a acompanhar uma de suas novelas por meio dos parâmetros críticos propostos por Deleuze e Guattari.

Dentre a vasta produção da autora, selecionamos o livro intitulado “O amor de uma boa mulher”, publicado pela primeira vez em língua portuguesa pela Editora Relógio D’água, no ano de 2008, em Lisboa. No Brasil, a primeira edição deste livro apareceu em 2013, mesmo ano em que Alice Munro ganhou o Nobel de Literatura, numa tradução de Jorio Dauster, pela Editora Companhia das Letras.

Um dos primeiros aspectos que nos chama a atenção nos contos deste livro é a sua classificação mais ou menos consensuada editorialmente de que se trata de um livro de contos. Algum espanto se instala em relação a isso, tendo em vista a extensão dos textos do livro, todos bastante longos. Certa instrução teórica nos acostumou a considerar a modalidade conto como uma narrativa relativamente curta, estabelecendo a novela como uma possibilidade mais longa e, finalmente, o romance como sendo o tipo narrativo de maior extensão. Adotaremos aqui a classificação deleuzo-guattariana de novela como a narrativa que propõe a discussão de “algo que se passou”, na abordagem do passado como algo a ser buscado, revelado.

Ao acompanhar a abordagem das três novelas selecionadas por Deleuze e Guattari, já mencionadas anteriormente, somos instruídos para a percepção das linhas que atravessam cada uma das narrativas, linhas

de vida, linhas de carne, em relação às quais a novela opera uma revelação muito especial (Deleuze & Guattari, 1996, , p. 66). As linhas identificadas nas análises propostas por Deleuze e Guattari são, primeiramente, *as linhas de segmentaridade dura ou molar*, cujos movimentos estabelecem a que conjunto uma pessoa pertence, em que termos se estabelece uma relação – o casamento, por exemplo. As linhas duras ou molares estabelecem todo um jogo de territórios bem determinados, planejados, previamente desenhados como num roteiro. Em seguida, os autores nos propõem *as linhas de segmentaridade maleável ou molecular*, cujos movimentos são da ordem da intimidade, do singular e único, na medida em que estabelecem movimentos ativados por aspectos moleculares, mínimos, não submetidos ao que está instituído como ordem molar. Um exemplo disso seria um homem rico que entra em uma agência de correios para enviar um telegrama, tal como abordado pelos autores na novela de Henry James; ao adentrar aquele espaço, a identidade desse homem assume um aspecto indeterminado em que sua situação econômica se torna irrelevante. Há uma flexibilização de sua identidade, e sua existência é atravessada pelas linhas flexíveis capazes de lhe atribuir sentidos e subjetividade variados, não mais a molaridade de sua identidade social de homem rico.

Ambas as linhas, a molar e a molecular, atuam por segmentarização, elas não deslizam, elas estabelecem segmentos que se conectam, que se rompem e reconectam. Os segmentos molares são mais previsíveis, como era de se esperar; já os segmentos moleculares são imprevisíveis, propõe conexões inesperadas, mas ainda assim, as linhas moleculares operam por segmentaridade. A terceira linha apresentada pelos autores, no entanto, não opera por segmentaridade, ela desliza; falamos aqui da *linha de fuga*, aquela cujos movimentos fazem explodir os segmentos, a linha de fuga desorganiza, no sentido de liberar o organismo, mesmo o organismo molecular, e institui um deslizamento, ou melhor, um escoamento capaz de desarticular a significação e operar por devir, é na linha de fuga que o eu se vê absolutamente clandestino de si; instaura-se um outro que desliza, que foge, que parte para o não ser. É quando não existe mais *eu*.

A novela *O amor de uma boa mulher*, de Alice Munro, inicia com a proposição de uma molaridade, ou seja, de um conjunto de informações que se configuram como uma estabilidade reconhecida coletivamente. Isso se dá quando o narrador, configurado como uma primeira pessoa do plural, um habitante ou conhecedor dos costumes e histórias locais, nos informa que em Walley há um museu que abriga objetos aparentemente díspares, doados ou recolhidos pelos moradores da região.

Neste museu está em exposição uma caixa vermelha que teria pertencido a D. M. Willens, optometrista local, conhecido por muitos. O interesse da caixa é justamente o seu proprietário, pois este homem, segundo a nota de identificação do objeto “(...) morreu afogado no rio Peregrine em 1951. Supõe-se que a caixa terá sido resgatada, após o infeliz acidente, pela mesma pessoa que, anonimamente, a doou mais tarde a este museu” (Munro, 2013, p. 12). Uma caixa vermelha cuja importância se limita, neste momento, à curiosidade sobre a morte não natural de um médico local.

Na estrutura narrativa desta novela, já podemos perguntar “O que se passou?”, como o médico se afogou? Como a sua maleta foi resgatada? Pelas mãos de quem esta maleta veio parar no museu? A informação de que a maleta está no museu é registrada pelo narrador como algo banal, secundário, da ordem do não importante, dando ao prólogo da narrativa um caráter digressivo ainda não justificado. Não se trata de um prólogo explicativo ou que se pretenda sedutor. Estamos comungando o segredo da narrativa.

A sequência narrativa se estrutura em 4 partes: I. Jutland; II. Colapso Cardíaco; III. Um erro e IV. Mentiras. Assim como o título da novela, o que nomeia cada parte que organiza a narrativa se desdobra em sentidos múltiplos, dando um efeito espiralado ao relato no sentido em que fazem cruzamento entre linhas duras e linhas flexíveis.

A primeira parte configura o espaço em que três meninos interessados em aproveitar uma manhã de primavera encontram um homem morto dentro de um Austin, automóvel imediatamente reconhecido como sendo do Dr. Willens, o médico optometrista da região. A manhã de brin-

cadeiras e liberdade é interrompida por um evento da ordem do molar: a morte e suas imposições.

Os três meninos, carregando o peso da descoberta fatídica, fazem o retorno à cidade

(...) como adultos o fariam, num passo firme e constante, seguindo o trajeto mais curto, sentindo dentro de si o peso das providências a tomar, dos lugares a que deviam ir e o que fazer depois. Tal como parecia suceder com a maioria dos adultos, tinham agora algo à sua frente, uma imagem diante dos olhos, que se interpunha entre eles e o mundo (Munro, 2013, p. 17).

Destaque-se que a definição de vida adulta engendrada por Alice Munro se mostra como sendo a de uma relativa cegueira, uma vez que o que constantemente, para os adultos, se interpõe entre os olhos e o mundo os impede de ver o mundo tal qual ele seria de fato.

Todo o relato que se segue pode ser organizado no registro alternado do que é molar e do que é molecular nessa comunidade: o horário do almoço como molaridade, linha dura que organiza o dia e o trabalho; a possibilidade de uma refeição quente e farta em casa como molecularidade, para além do descanso, o sentido flexível de aproveitar o horário de almoço em uma hora em casa; os homens indo para casa, a maioria das mulheres já lá indicando a molaridade sócio-cultural das relações conjugais; o pouco caso dos homens da cidade com os meninos, o tratamento jocoso por “rapazes”, “jovens” ou “cavalheiros” a demarcar o lugar da infância, na molaridade dura da superioridade adulta sobre a sua condição vulnerável, mas também de modo a marcar a molecularidade, a possível gradação afetiva individual que levava cada grupo de homens, ou cada indivíduo a chamar-lhes de modos distintos.

Cada menino, uma casa, um pai e uma mãe. A molaridade das famílias se apresenta coagulada pelas molecularidades definidoras do funcionamento de cada uma das casas. Cece Ferns vive em uma casa onde é preciso engendrar um esconderijo para abrigar-se das fúrias violentas do pai e da depressão da mãe. Impossível chegar em casa e contar a desco-

berta daquela manhã; a tragédia cotidiana da sua casa é mais renitente do que a morte de um homem no rio.

Bud Salter vive em uma família movimentada, irmãs sempre a mirarem-se nos espelhos da casa, um irmão mais novo, uma mãe empenhada em cozinhar fartamente e um pai capaz de fazer graça. Não se explicita afetividade entre os membros desta família; mas a comida farta e a liberdade vivida coletivamente revelam conexões moleculares menos dolorosas do que aquelas que pudemos perceber na casa de Cece Ferns, com o almoço frugal preparado sofrivelmente pela mãe doente e a necessidade de Cece terminar o serviço, sob a ameaça da chegada do pai bêbado e violento.

Jimmy Box vive em uma família numerosa: pai, mãe, duas irmãs, também a avó – dona da casa –, a tia-avó e um tio solteiro. Aglomerados e resignados às adversidades que possam ter definido essa vida de privação de espaço individual e mesmo de vida privada. Jimmy se insere na família na mesma dinâmica de todos, não há reclamações, apenas uma tolerância branda e não exigente em relação à condição de todos e de cada um.

Mesmo que em diferentes configurações, nenhuma das famílias oferece acolhida para os meninos contarem o que avistaram nesta manhã. Muita coisa parecia já estar acontecendo em cada uma das casas e os meninos calam. Nenhum deles conta nada.

Ao fim de um périplo pela cidade, passando pela casa do Dr. Willens, depois de uma conversa com a esposa, a quem também nenhum dos três meninos tem coragem de relatar a descoberta, os três vão à Polícia, mas não conseguem expor o evento e retornam, cada um, à casa.

Bud, depois de algum sossego na casa em que, ao final do dia, só está a mãe, consegue contar-lhe o ocorrido e esta imediatamente liga para a polícia, para o marido e então chamam Cece e Jimmy para confirmar a história.

I. Colapso cardíaco

Enid é uma boa mulher. Jovem e dedicada ao cuidado alheio, Enid especializou-se em cuidados paliativos para doentes terminais. Sua escolha profissional é motivo de desgosto na família, pois o fato de familiarizar-se com corpos doentes, de homens e mulheres, a tornam pouco atrativa para o casamento. Enid parece indiferente ao dano que a profissão possa causar à sua figura de moça em idade de casar; parece antes criar para si um álibi, uma justificativa para driblar qualquer possibilidade amorosa. Sem a molaridade de um noivado, Enid propõe para si a molecularidade de uma profissão inusual: cuidadora de doentes terminais.

É nessa condição que ela assume os cuidados da Sra. Quinn, jovem de 27 anos com os rins destruídos, convertidos em tecido seco e duro, com prazo curto até o colapso total. Olive Green, a cunhada de Janet Quinn, propõe estranhas teorias para explicar a falência dos rins da mulher de seu irmão.

Esse é o primeiro movimento molecular a apontar uma identidade ambígua para Janet Quinn. Teria ela, por necessidade de ocultar atos ilícitos, consumido remédios abortivos cujo efeito nocivo é algo punidor que destruiria os rins de uma pessoa? A hipótese maldosamente apresentada pela cunhada sugere para a Sra. Quinn um movimento molecular que ameaça ou pelo menos lança uma sombra sobre sua condição de mãe e esposa.

O par Enid – Janet Quinn se configurará como a oposição da boa mulher, que se doa, trabalha e cuida incansavelmente dos necessitados, e a outra, a que adoeceu amargurada, incapaz de despertar a compaixão do marido, indiferente ao bulício e carência de suas duas filhas. Tomada pela dor e pela iminência da morte, Janet Quinn justifica-se na molaridade da sua doença, o que a libera para as molecularidades de seu mundo afetivo caótico. A doença e suas marcas no corpo e na alma da Sra. Quinn alcançam Enid e a colocam também diante de molecularidades capazes de contradizer as suas obrigações profissionais de enfermeira da mulher:

Não é que não conseguisse reconfortá-la. É que não lhe apetecia fazê-lo. Não conseguia superar sua aversão por aquela pobre mulher condenada. Repugnava-lhe aquele corpo que tinha que lavar e polvilhar e tratar com gelo e fricções de álcool. (...) Sentia uma aversão especial pelo corpo da Sra Quinn, por todos os sinais da doença nele manifestados. O seu cheiro e a sua palidez, os pequenos mamilos de aspecto maligno e os patéticos dentes de furão. (...) Apesar de ser enfermeira e estar, como tal, preparada para tais situações, e apesar de a piedade ser um elemento de sua profissão – e de sua natureza, sem dúvida. Enid não percebia porque se sentia assim (Munro, 2013, p. 46).

Em oposição à competência e agilidade molares de Enid, Janet está esvaziada de tudo o que caracteriza a boa esposa e mãe. Suas funções domésticas estão suspensas pela doença, mesmo a ordem do espaço da casa se altera, uma vez que a sala de estar se converte em quarto da doente, de modo a facilitar os seus cuidados. A molaridade da casa e do par conjugal Janet e Rupert Quinn é atravessada pelos movimentos moleculares da presença de uma boa mulher, a enfermeira, que lembra todo o tempo aquilo de que Janet não é mais capaz: interessar ao marido em uma simples conversa ao fim do dia; acolher e entreter as filhas com uma história antes de dormir; propor e garantir a alimentação e a higiene da casa em colapso.

O que pode o amor de uma boa mulher? A essa pergunta subjaz outra: O que uma mulher má pode provocar na conduta de um homem? Em que medida o mal praticado por um homem é o resultado do engendramento da eterna Eva, sempre a oferecer a maldita maçã?

II. Um erro

Ao perceber o avanço da doença, a repugnância da enfermeira, o afastamento do marido e a ruína da sua identidade familiar, Janet Quinn assume um protagonismo perverso. Num momento de proximidade com Enid, ela pergunta: “Posso contar-lhe uma coisa que você nem vai acredi-

tar?” (Munro, 2013, p. 49). Janet conta a Enid o episódio com o Dr. Willens, o optometrista, em uma consulta em sua casa:

Dr. Willens estava quase colado a ela, segurando o oftalmoscópio diante dos seus olhos. (...) (Rupert) abriu cautelosamente a porta da sala. Foi quando viu o Dr. Willens de joelhos, segurando o instrumento diante dos olhos, enquanto com a outra mão se apoiava na coxa da Sra. Quinn, para se equilibrar. Pousara-lhe a mão na coxa para manter o equilíbrio, o que fizera subir a saia da Sra. Quinn, deixando-lhe a perna à mostra, mas não acontecera mais do que isso, e ela não podia fazer nada, tinha que estar imóvel para o exame ocular (Munro, 2013, p. 49).

Tomado de fúria, Rupert ataca o Dr. Willens, bate-lhe a cabeça no chão até o matar. Após a morte do médico, marido e mulher permanecem por um tempo estupefactos sem saber o que fazer; até que a mulher afirma que precisam enterrar o morto. Na sequência desta seção narrativa, somos informados que o Dr. Willens mantinha um jogo sexual regular com a Sra. Quinn, todas as consultas terminam com algo violento, um jogo em que cada um assume o ato como parte da “consulta médica” em andamento. O que Rupert surpreende, portanto, é algo que se configura como uma traição à honra do marido e do casamento.

No entanto, não temos como distinguir como efetivamente participa do evento a Sra. Quinn. Adúltera voluntária? Vítima da lascívia e da posição hierárquica do médico? Ingênua e abusada? Ou agente de uma aventura amorosa que a faz superar os limites de um casamento convencional? O segredo de Janet não é revelado a Enid, pois seu objetivo ao contar o crime de Rupert não é revelar a si mesma, mas corromper algo que ela percebe nascente entre o marido e a enfermeira. Por iniciativa de Janet, decidem jogar o corpo do Dr. Willens ao rio.

Rupert já tinha pensado no que havia de fazer. Levá-lo para Jutland, onde a água era funda e o trilho de acesso podia dar a impressão de que o Dr. Willens se enganara no caminho. Como se ele tivesse cortado para Jutland na estrada principal – seria de noite – e avançado

em direção à água sem saber por onde se metia. Como se tivesse simplesmente cometido um erro (Munro, 2013, p. 51).

Assim ele faz, e o corpo do médico é encontrado pelos três meninos como o de alguém que errou o caminho e caiu no rio para morrer afogado. Não sabemos como Rupert voltou para casa naquele dia, após despachar o corpo do médico; não sabemos se agradeceu à esposa a pronta cumplicidade no seu crime passional; não sabemos se em algum ponto desconfiou que a mulher recebia regularmente o médico para jogos sexuais camuflados em consultas médicas. Por certo que a doença posterior de Janet se instala na vida de ambos como uma molaridade a ser enfrentada com resiliência e decisões objetivas, como a de contratar uma enfermeira.

Janet Quinn, adúltera, doente, abortiva (como a acusa a cunhada), cruza as molaridades de esposa, mãe e doente com estas molecularidades difíceis de precisar por se configurarem como linhas de segmentação maleável, reversíveis. Janet é uma boa mulher ao tornar-se cúmplice do marido e não deixá-lo pagar pelo assassinato do médico; Janet é uma mulher má e corruptora ao levar o marido a cometer um crime em defesa da honra do casamento.

Com a morte de Janet Quinn, Enid encerra sua tarefa na casa e volta para a sua rotina de espera pelo chamado do próximo doente terminal. Mas algo acontecera antes e depois da revelação da Sra. Quinn. As conversas na boca da noite com Rupert; os sonhos inéditos e o desejo; a preocupação em compreender o crime e alocá-lo em um espaço de garantia ética.

III. Mentiras

Após o funeral, Enid retorna à casa de Rupert, ambos sabem o que havia entre eles, embora a molaridade da relação contratada entre ambos ainda se imponha às conversas e à proximidade que viveram nos bastidores dos cuidados com a enferma. Enid se mantém aquém da revelação

feita pela Sra. Quinn; Dr. Willens cometeu um erro e caiu no rio acidentalmente.

No entanto, para compor com Rupert uma nova molaridade, Enid precisa promover um movimento inesperado; algo capaz de superar sua condição de enfermeira cumpridora das obrigações delegadas e também a condição de boa mulher pronta para a conversa noturna redentora com o homem amado. Enid precisa saber se Rupert é um assassino ou, ainda, Enid precisa saber se Rupert a aceita como cúmplice desse crime a ponto de torná-lo um segredo entre ambos, ou se ela será capaz de convencê-lo a se entregar e, aí, sim, escrever-lhe cartas de amor e visitá-lo na prisão.

Para isso, ela planeja um evento definitivo por meio do qual seu destino será decidido:

Gostaria de te pedir um favor, disse. Achei que era melhor agora, pois podia não voltar a ter a oportunidade.

O que é?, perguntou Rupert.

Sei que tens um barco a remos. Queria que me levasse até o meio do rio, para eu poder tirar uma fotografia. Gostava de fotografar a margem. É tão bonito, aquilo, com os salgueiros alinhados ao longo da margem.

Está bem, disse Rupert, com a cautelosa ausência de surpresa que as pessoas do campo exibem perante a frivolidade – a má-educação até – das suas visitas (Munro, 2013, p.59).

O plano é no meio do rio declarar que não sabe nadar e revelar que sabe o que houve realmente com o Dr. Willens; a partir da reação de Rupert ela saberá se ele é um assassino, sob risco de ser ela mesma a próxima vítima a confirmar a verdade terrível. Enid propõe para si uma linha de fuga, na qual todas as demais linhas de sua vida, as molares e as moleculares, serão arrastadas a um paroxismo definitivo. A morte poderá ser o desfecho. Ou a entrega absoluta do homem amado que a elegerá como a tutora da sua vontade e de suas decisões a partir dali.

A linha de fuga proposta por Enid para a sua vida tem a potência descrita por Deleuze e Guattari para indicar a posição da telegrafista da novela “Na gaiola”, de Henry James:

Ela alcançou como que uma linha nova, uma terceira, uma espécie de linha de fuga, igualmente real, mesmo que ela se faça no mesmo lugar: linha que não mais admite qualquer segmento, e que é, antes, como uma explosão das duas séries segmentares. Ela atravessou o muro, saiu dos buracos brancos. Alcançou uma espécie de desterritorialização absoluta. (Deleuze & Guattari, 1996, p. 69).

A linha de fuga de Enid atravessa o desfecho do conto, pois a narrativa termina antes que ambos cheguem ao meio do rio e Enid possa fazer as perguntas que deseja, de modo a dar a Rupert a velocidade inexorável da linha de fuga em que desliza. Não sabemos, até esse momento, como se deu a conversa entre Enid e Rupert no meio do rio. Não sabemos até onde a linha de fuga a levou; ou se foi interrompida e reterritorializada, bastaria Enid acreditar que Janet Quinn mentira a ela pelo simples desejo de impossibilitar qualquer aproximação sua com Rupert.

Ficamos com a dúvida, não testemunhamos a pergunta formulada ou não; o fim de tarde; a promessa do barco na água; o aquietamento e o retorno ao Prólogo: a caixa de instrumentos médicos do Dr. Willens entregue anonimamente ao museu e o registro de que teria sido resgatada muito provavelmente no mesmo lugar onde o médico fora encontrado vítima de um acidente automobilístico.

Quem teria entregado a caixa ao Museu? Janet dissera a Enid que escondera a caixa. Mas apenas o espírito prático e organizativo de Enid conceberia a busca e localização da caixa na casa a organizar para uma nova vida. A entrega, no anonimato, da caixa de instrumentos do médico a um museu como forma de sedimentar a versão accidental de sua morte. A reverência à memória do médico por meio do registro de seus instrumentos como algo de valor para a comunidade torna a versão de sua morte accidental durante uma incursão de trabalho verossímil e legítima.

O movimento proposto por Enid – a sua linha de fuga - ir com Rupert até o meio do rio e testá-lo – testar a sua condição de assassino e de culpado, testar a sua disposição para um novo crime, testar a possibilidade de Rupert amá-la; tudo isso sofreu uma ruptura. A pergunta não foi feita? Rompeu-se a linha de fuga de Enid e territorializou-se em uma linha molar, a da união possível com um homem que pode amá-la.

O percurso da casa até o rio, onde está o barco, coloca Enid diante da possibilidade da realização amorosa, finalmente. O homem acolhedor, cuidadoso, o fim de tarde romântico, a voz da mulher morta que denuncia um crime se emudece, se torna tênue a ponto de não mais ser ouvida. O aquietamento ao redor dá a Enid a opção pelo encontro. Ela faz-se cúmplice do assassinato e cumpre seu papel de uma boa mulher, pronta para a molaridade do casamento

Referências

DELEUZE, G. Trad. Peter Pál Pelbart. **Crítica e clínica**. São Paulo, Editora 34, 1997.

DELEUZE, G. “A literatura e a vida”. In: DELEUZE, G. Trad. Peter Pál Pelbart. **Crítica e clínica**. São Paulo, Editora 34, 1997.

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. Coord. Tradução Ana Lúcia de Oliveira. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 1, 2, 3, 4 e 5. São Paulo, Editora 34, 1996.

MUNRO, A. **O amor de uma boa mulher**. Trad. de José Miguel Silva. Lisboa, Relógio D’água Editores, 2008/2013.

Capítulo 6

A rostificação de uma imigrante: uma leitura do conto “No Seu Pescoço”, de Chimamanda Ngozi Adichie

Lucas Dams Bertoli

À margem da literatura considerada “universal”, as literaturas de origem africanas vêm ganhando destaque nos últimos anos, devido ao trabalho de pesquisadores e estudiosos que não se contentam em analisar narrativas oriundas desse contexto branco e europeu. Questões no que tange a mulher negra, duplamente marcada por preconceitos raciais e de gênero, são trazidas à tona na literatura contemporânea, sobretudo pelo viés pós-colonial. Percebe-se um interesse em ver a história construída pelo olhar dos grupos marginalizados que com suas histórias, experiências e peculiaridades, promovem uma pluralidade de informações e representações identitárias, abrindo espaço para os sujeitos subalternizados, até então negado no campo literário.

Segundo Gayatri Spivak (2010), a essência dessas questões não é apenas uma substituição contestadora, tentando falar em nome de outra pessoa para expor suas dificuldades, sua cultura ou agir com uma espécie de bondade. Pelo contrário, trata-se de assumir o papel de agente, reivindicar o direito de falar por si como sujeito e dono de uma história, mesmo que essa história tenha sido omitida por muitos anos. Portanto, o acesso às narrativas dos povos africanos, produzidas por eles por meio de suas vivências, contribui para termos uma pluralidade identitária e, assim, essa literatura não estar à margem de uma história única, como observado pela própria escritora Chimamanda, pois as narrativas únicas restringem os indivíduos a uma única realidade, resultando em exclusão e marginalização.

Ao ouvir repetidamente uma única narrativa, há o risco de criar estereótipos. O grande problema com esses estereótipos não é que eles sejam mentiras, mas sim que são incompletos. Por exemplo, ao considerar

o continente africano como um local homogêneo e representado apenas pela fome e miséria, embora esses problemas existam, impede que as pessoas enxerguem outras perspectivas e valorizem a diversidade cultural e as particularidades dos diferentes povos.

Na literatura de autoria feminina, e em específico de mulheres negras, isso também acontece, pois ao criar suas próprias histórias e construir personagens múltiplas, quebram os estereótipos comumente representados na literatura universal. E isso permite que haja um acesso às diversas identidades do que é ser mulher, o que é ser mulher negra e o que é ser mulher africana, tendo em vista que essa não é uma categoria fechada, pois varia de acordo com suas vivências, locais e subjetividades. Spivak (2010), na obra *Pode o subalterno falar?*, diz que sempre existe alguém que está disposto a falar pelo subalterno, e isso, silencia essas pessoas, o que confirma ainda mais esse lugar de subalternidade. Portanto, é necessário ouvir os grupos marginalizados. Ao ouvir a voz de Chimamanda, abre-se espaço para as mulheres negras falarem de suas experiências e vivências, assumindo, assim, seu lugar de fala¹.

Os contos de Chimamanda Ngozi Adichie oferecem diversas reflexões, que transitam por histórias de mulheres nigerianas, abordando narrativas sobre saudade, preconceito, maternidade, mulheres em contexto de diáspora, adaptação e cultura. Além disso, é notável como suas narrativas parecem entrelaçar-se com a vida da autora. As histórias centram-se em pessoas nigerianas, sejam elas residentes da Nigéria, ou emigrantes. Portanto, as histórias são ambientadas entre a Nigéria e os Estados Unidos, revelando curiosidades sobre a cultura de ambos, assim como o choque cultural vivenciado pelas personagens ao se deslocarem de seu país de origem.

O conto “No seu pescoço”, de Chimamanda, é um convite ao mundo da ficção contemporânea, que, neste caso, mostra-se reflexiva e crítica ao tratar do percurso migratório da jovem Akunna, personagem e narradora. Em geral, esse abandono do território gera a necessidade de reter-

1. A ideia de lugar de fala se popularizou no Brasil com o livro *Lugar de Fala* da escritora Djamila Ribeiro. Segundo a definição da autora, o conceito remete ao local de fala do enunciador, qual a sua realidade social, financeira e pessoal ao proferir um discurso sobre determinado tema.

ritorialização, ou seja, de reconstruir o seu lugar em outro espaço, seja de maneira consciente ou imposta. Essa é a tendência do migrante, que busca refazer o território na pátria de adoção. A realocização “engendra novos espaços, que enfraquecem os laços precedentes” (Canclini, 2008, p.202) à medida que novas experiências surgem e novos laços vão sendo estabelecidos. O que se deseja mostrar, portanto, por meio de um texto literário, não é só a representação de diferentes formas de relação dos imigrantes com a terra natal, mas também o processo de reconfiguração das identidades no país de acolhimento.

Nesse sentido, a proposta dessa pesquisa é pensar em como a escritora produziu essa protagonista feminina que rompe com os estereótipos da mulher negra comumente retratados no cânone literário. Isso será feito por meio do pensamento de filósofas e teóricas sobre o feminismo negro como Grada Kilomba (2019), Angela Davis (2017), Djamila Ribeiro (2018) e do filósofo, psicanalista e escritor de pós-colonialidade Frantz Fanon (2020). Além de analisar como acontece o processo de rostificação e reterritorialização de Akunna. Por meio dessa análise busca-se estar atento às vozes das mulheres negras construídas a partir de suas vivências, ampliando assim a multiplicidade de representações. Dessa forma, o conto de Chimamanda suscita a reflexão sobre o racismo estrutural ao questionar e explorar situações comuns e cotidianas que geralmente apresentam o racismo de forma naturalizada, e que a percepção sobre o continente africano e seus habitantes, imigrantes ou não, ainda parte da estereotipação.

Chimamanda Ngozi Adichie: trajetória e principais obras

Chimamanda Ngozi Adichie é uma escritora nigeriana nascida em Enugu, na região sudeste da Nigéria, pertencente ao grupo étnico *Igbo*². Filha de pai professor e mãe secretária, cresceu no ambiente uni-

2. Igbo é um dos maiores grupos étnicos africanos, povo originário do sudeste da Nigéria. Ao delimitar qual grupo linguístico suas personagens pertencem, reafirma as identidades culturais, desmistificando a ideia de que a África é única e homogênea.

versitário da Universidade de Nsukka. Aos 19 anos emigrou para os Estados Unidos, onde terminou os estudos acadêmicos na Universidade de Connecticut. Fez estudos de escrita criativa na Universidade Johns Hopkins de Baltimore, e mestrado em estudos africanos na Universidade de Yale. Adichie ficou conhecida mundialmente por sua palestra TED *We should all be feminists*, traduzida e publicada no Brasil sob o título *Sejamos todos feministas*. A autora possui outros discursos e palestras publicados em livros sob os títulos *Para educar crianças feministas* (2017), *Notas sobre o luto* (2021) e *O perigo de uma história única* (2018), além de outras aparições na mídia e discursos em eventos como refeições de grau em universidades dos Estados Unidos.

Chimamanda, atualmente, é uma das escritoras mais renomadas da literatura africana, suas obras já foram traduzidas para mais de 30 idiomas e já receberam inúmeras premiações. No campo literário, a autora teve o reconhecimento mundial com seu romance de estreia, *Hibisco Roxo* (2003), publicado no Brasil em 2011. Outros romances premiados da autora foram *Meio sol amarelo*, publicado em 2006 e *Americanah* (2013), no Brasil essas obras foram publicadas em 2008 e 2014, respectivamente. Além dos romances, Chimamanda escreveu uma coletânea de contos intitulada “No seu pescoço” (2009) que chegou ao Brasil em 2017.

Estudar a literatura de Adichie, como prática linguística, desempenha um papel significativo na disseminação de imagens sobre diferentes sociedades. Essas imagens podem tanto perpetuar preconceitos quanto trazer novas perspectivas sobre esses povos. Reconhecer a diversidade e a pluralidade das identidades se torna fundamental, principalmente quando essas perspectivas se assemelham ou se diferenciam, especialmente quando se trata da representação da mulher.

Infelizmente, muitas vezes a mulher é retratada a partir da perspectiva do outro, sujeita a construções limitadas e estereotipadas. Nesse contexto, a obra de Chimamanda Adichie se destaca ao lançar luz sobre questões que por muito tempo foram silenciadas ou ignoradas no campo literário. A autora aborda essas temáticas com sensibilidade e profundidade, revisitando questões importantes e incentivando reflexões sobre a diversidade de experiências e identidades existentes em nossas sociedades.

Uma leitura do conto “No seu pescoço”

O conto que empresta seu título ao livro, “No seu pescoço”, adota uma narrativa em segunda pessoa, destacando uma proximidade íntima com a personagem principal, Akunna, frequentemente referida como “você”. Essa abordagem visa estabelecer uma ligação imediata entre o leitor e a história, como evidenciado no trecho inicial: “Você pensava que todo mundo nos Estados Unidos tinha um carro e uma arma; seus tios, tias e primos pensavam o mesmo” (Adichie, 2017, p. 125).

A relevância desse conto em dar nome ao livro pode ser questionada. Talvez ele represente a obra como um todo, ou contenha elementos que destaquem aspectos dos demais contos. O que se evidencia é a sensação recorrente de sufocamento no pescoço, como um nó, que surge em dois momentos na narrativa, refletindo-se em toda a obra. Ao intitular-se “No seu pescoço”, o conto transmite a constante sensação de aprisionamento das personagens, atravessadas por diferentes temporalidades e culturas. O que é dito ou feito por essas personagens muitas vezes não se adequa ao momento, ou à cultura em que estão inseridas.

O livro todo fala sobre atravessamentos entre dois lugares, Nigéria e Estados Unidos, conectando essas duas culturas. De personagens que estão no país africano que se relacionam com amigos, familiares ou cônjuges que estão no norte do continente americano. E no conto específico esse atravessamento também fica evidente. A trama gira em torno de Akunna, uma jovem nigeriana que parte para os Estados Unidos em busca de melhores condições de vida. Ela deixa em Lagos, região sudoeste da Nigéria, situada na costa do Atlântico, no Golfo da Guiné, sua mãe, que trabalhava como faxineira, seu pai, motorista de uma construtora, e seus três irmãos. Akunna busca ascender socialmente e é abrigada na casa do “tio”. Portanto, assim como em outros contos da obra, Adichie inicia chamando a atenção para a idealização formada sobre o país norte-americano. “Logo depois de você ganhar a loteria do visto americano, eles lhe disseram: daqui a um mês, você vai ter um carro grande. Logo, uma casa grande” (ADICHIE, 2017, p. 125), bastando a Akunna a determinação para alcançar seus objetivos. No entanto, com o passar das semanas

a personagem percebe que naquele país também existem desigualdades e, que não seria tão simples prosperar por lá, “americanos ricos eram magros e os pobres, gordos, e que muitos não tinham uma casa e um carro grandes” (Adichie, 2017, p. 129).

Após conseguir a tal loteria, Akunna é acolhida por seu “tio” no aeroporto, um homem que também foi contemplado na “loteria do visto americano”. Na realidade, esse “tio” é irmão do marido da irmã de seu pai, ou seja, sem parentesco direto. Ele a matricula em uma faculdade comunitária, oferece moradia e alimentação em uma pequena cidade habitada principalmente por pessoas brancas no Maine. Seu “tio” lhe contou que trabalhava em uma empresa que oferecia a ele alguns benefícios, porque estava desesperada em demonstrar diversidade nas contratações. A empresa incluía uma foto dele em todos os folhetos, mesmo naqueles que não tinham nada a ver com a unidade em que trabalhava. Ele riu e disse que o emprego era bom, e que valia morar numa cidade só com gente branca, apesar de sua esposa ter que dirigir uma hora até encontrar um salão que soubesse cuidar de cabelo crespo.

Entretanto, depois de enfrentar uma tentativa de agressão sexual por parte do seu “tio”, ela decide partir, alcançando Connecticut, que representa o ponto final do ônibus em que havia embarcado. Naquele local, Akunna teve que interromper seus estudos, sendo obrigada a empregar-se em um restaurante, embora recebesse um salário abaixo da média. No entanto, nesse local, ela nota o interesse de um jovem por ela, mesmo após inicialmente declinar, ela opta por se aproximar e conhecê-lo melhor. Trata-se de um jovem norte-americano interessado em aprender sobre diversas culturas, incluindo as africanas. Contudo, a experiência entre os dois é notavelmente diferente, destacando-se em muitos pontos: ele tem a liberdade de escolher seus caminhos, enquanto enfrenta as limitações e desafios proporcionados no novo país, frequentemente se sentindo desamparada e invisível. Nas últimas páginas, ao receber uma carta da mãe comunicando a morte de seu pai, Akunna decide retornar à Nigéria, deixando em aberto a resposta sobre se ele realmente a seguiria.

Conforme mencionado, Akunna, recém-chegada aos Estados Unidos, nota rapidamente uma realidade distinta. Como imigrante vinda

da Nigéria, ela percebe que a “loteria” não se restringe apenas ao esforço individual, mas também revela as desigualdades enraizadas naquele território. Enfrentando desafios ampliados, as escassas oportunidades oferecidas a ela são limitadas, como evidenciado pelo salário reduzido, ao qual se vê obrigada a aceitar para custear suas despesas básicas. O gerente, Juan, sabia que os imigrantes trabalhavam duro “mas não gostava de todos aqueles impostos que lhe obrigavam a pagar” (Adichie, p. 127). Nesse cenário, a perspectiva de prosseguir com os estudos desaparece, uma vez que em Connecticut não havia uma universidade comunitária e Akunna não dispunha dos recursos necessários para arcar com os custos dos créditos. A ideia de escrever para sua família surgiu, mas ela se viu em um dilema, pois, como mencionado por Adichie (2017, p. 128), “não havia sobre o que escrever”. A falta de recursos a impediu de comprar os perfumes, roupas, bolsas e sapatos solicitados por seus parentes, limitando-se a enviar o pouco dinheiro que conseguia angariar. Isso a faz sentir-se culpada pela situação vivenciada, pois, embora tenha “ganhado na loteria do visto americano”, percebe que as oportunidades disponíveis não são iguais, gerando um conflito interno.

Há a clara construção de um rosto, o rosto imigrante. Gilles Deleuze e Félix Guattari, em sua obra *Mil Platôs – Ano zero rostidade* (1996), desenvolvem o conceito de rostidade por meio da noção de uma máquina de produção de rostos construídos socialmente. Para eles, o rosto pode ser entendido como algo que supera o limite da expressão do singular e atravessa cadeias mais instáveis de sua própria existência. Portanto, segundo Deleuze e Guattari (1996), a produção desses rostos é pensada na direção de uma crítica aos processos de opressão e dominação circulantes na linguagem.

Como se evidencia, a personagem, mesmo conseguindo um emprego com salário inferior, não prossegue com os estudos e não se sente integrada a esse novo país. Sua inserção é percebida mais como uma mão de obra lucrativa do que como um reconhecimento de seu papel como indivíduo, de políticas que contribuíram para sua participação efetiva na construção do conceito de “nação”. Surge, assim, uma distinção entre o “nós” e o “eles” (não americanos), onde certas comunidades ocupam uma

posição ainda menos significativa, estabelecendo uma hierarquia dentro da categoria de imigrantes, claramente refletida nas representações do continente africano, sua cultura e identidade. Há, nesse sentido, no campo de atuação da máquina abstrata de rostidade, o corpo de Akunna, como um sintoma do que os autores chamariam de um processo de “des-territorialização”.

Essa máquina é denominada máquina de rostidade porque é produção social de rosto, porque opera uma rostificação de todo o corpo, de suas imediações e de seus objetos, (...) A desterritorialização do corpo implica uma reterritorialização no rosto”. (Deleuze & Guattari, 1996, p. 221-222).

Akunna é desterritorializada de sua cultura e seu rosto é reterritorializado como corpo de imigrante. E esse processo começava a ficar perceptível para a personagem, quando “à noite, algo se enroscava no seu pescoço, algo que por muito pouco não lhe sufocava antes de você cair no sono” (Adichie, 2017, p. 129).

Outro elemento para ser analisado são os questionamentos proferidos à personagem, como: “onde você tinha aprendido a falar inglês, se havia casas de verdade na África e se você já tinha visto um carro antes de vir para os Estados Unidos” (Adichie, 2017, p. 126). Grada Kilomba (2019) diz que é frequente pessoas brancas supunham que pessoas negras são estrangeiras e que não saibam falar a língua do colonizador. Akunna também é questionada sobre seu cabelo, “Ele fica em pé ou cai quando você solta as tranças? Elas queriam saber. Fica todo em pé? Como? Por quê? Você usa pente?” (Adichie, 2017, p. 126). Para compreender essa dimensão vale citar novamente Kilomba:

Historicamente, o cabelo único das pessoas negras foi desvalorizado como o mais visível estigma da negritude e usado para justificar a subordinação de africanas e africanos (Banks, 2000; Byrd e Tharps, 2001; Mercer, 1994). Mais do que a cor de pele, o cabelo tornou-se a mais poderosa marca de servidão durante o período de escravização. Uma vez escravizadas/os, a cor da pele de africanas/

os passou a ser tolerada pelos senhores brancos, mas o cabelo não (Kilomba, 2019, p. 127).

Pode-se observar no excerto da narrativa de Chimamanda, citado acima, não apenas uma “curiosidade” em relação ao continente africano e as suas identidades, aqui relacionada ao cabelo. Mas ao modo como esses corpos são concebidos e classificados hierarquicamente, tomando como centro o ocidente, nesse caso, a América do Norte. Embora a cor da pele pudesse ser tolerada, o cabelo era símbolo de “primitividade, desordem, inferioridade e não-civilização” (Kilomba, 2019, p. 127). Ou seja, existe uma produção de um corpo indesejado, como *Outro*³ (Fanon, 2020), isto é, o corpo negro como diferente.

Essas percepções continuam sendo descritas no conto de Chimamanda, “Muitas pessoas no restaurante perguntavam quando você tinha chegado da Jamaica, pois achavam que qualquer negro com sotaque estrangeiro era jamaicano”. Outros ao saberem que Akunna era africana “diziam que adoravam elefantes e queriam fazer um safári.” (Adichie, 2017, p. 130). Essas concepções já tinham sido relatadas pelo seu “tio”, para ele se tratava de uma mistura de ignorância e arrogância. Algo que vivenciou ao chegar nos Estados Unidos, pois, alguns meses após se mudarem, vizinhos comentaram que esquilos haviam desaparecidos na região, “tinham ouvido falar que os africanos comiam todo tipo de animal selvagem” (Adichie, 2017, p. 126).

Todos esses questionamentos em relação a sua origem e sua aparência deixavam Akunna desconfortável. Porém, em uma certa noite conhece um cliente, como dito anteriormente, um homem branco, que tinha conhecimento sobre a cultura e os costumes do seu país. Percebeu que o rapaz não tinha o ar de superioridade como as outras pessoas haviam demonstrado. Ele era o oposto do cidadão norte-americano descrito por seu “tio”, arrogantes e ignorantes. A sensação de aperto no pescoço que representa a dificuldade de se adaptar diminui e marca o princí-

3. Nas páginas iniciais de *Pele negra, máscaras brancas*, Frantz Fanon fala da existência de uma zona do não-ser, “uma região extraordinariamente estéril e árida”, habitada pelo negro. O olhar imperial do branco o colocou nesta zona. Em virtude deste olhar fixador, “mesmo me expondo ao ressentimento de meus irmãos de cor, Fanon afirma “o negro não é um homem” (Fanon, 2008, p. 26).

pio de uma efetiva reterritorialização⁴. O rapaz demonstrava interesse pela Nigéria e perguntava se ela era da etnia *iorubá* ou *igbo*. Ao perguntar o seu nome não quis saber o que significava, apenas disse que o nome Akunna era bonito.

Aos poucos foram se conhecendo melhor, ele contou que já havia visitado alguns países do continente africano como Gana, Uganda e Tanzânia e que gostava de ler sobre os países subsaarianos. Entretanto, por mais que o rapaz tenha levado Akunna a uma loja de produtos africanos e toda a demonstração de interesse, ele nunca seria capaz de enxergar o nó que estava em seu pescoço, e que a todo momento a sufocava e a empurrava para ser rostificada como imigrante. A rostidade do imigrante é “um mapa, mesmo se aplicado sobre um volume, envolvendo-o, mesmo se cercando e margeando cavidades” (Deleuze & Guatarri, 1996, p.35). Pois, a rostidade não significa a face humana, ela ultrapassa essa dimensão individual.

O jovem compartilha com Akunna suas experiências em Mumbai, revelando o desejo de explorar Lagos “para entender a verdadeira vivência das pessoas, especialmente nas favelas, evitando as típicas atividades turísticas que, segundo ele, eram meras bobagens” (Adichie, 2017, p. 131). No entanto, Akunna discorda da ideia de que o rapaz deveria incluir a Nigéria em sua lista de destinos apenas para “admirar-se com a vida dos pobres” (Adichie, 2017, p. 135). Durante a discussão, Akunna confronta a afirmação do jovem de que apenas os indianos pobres eram verdadeiramente indianos.

É possível observar, mais uma vez, a tendência de associar a África à pobreza e ao atraso, tratando-a como objeto de curiosidade e compaixão, em detrimento de uma visão verdadeiramente plural que considere sua diversidade. A crítica de Chimamanda é evidente quando o rapaz retrata apenas um aspecto, negligenciando a multiplicidade de experiências nos diferentes locais.

A visão de Achille Mbembe, filósofo camaronês, complementa essa crítica ao argumentar que a identidade cultural africana é multifaceta-

4. Conceito de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1996) presente na obra *Mil Platôs – Ano zero rostidade*.

da e dinâmica, refutando a existência de uma “identidade africana final”. Mbembe destaca que ao longo da história, diversas sociedades promoveram a “ideia de uma única identidade africana” (Mbembe, 2001, pp. 173-209), desconsiderando, no entanto, a diversidade em contextos políticos, sociais, culturais e geográficos que tornam a África uma realidade plural em diferentes níveis.

A partir desse momento, no conto, as diferenças entre o casal começam a ficar mais evidentes. Essa diferença fica notória nesse trecho: “Não sabia que pessoas podiam simplesmente escolher não estudar, que as pessoas podiam mandar na vida. Você estava acostumada a aceitar o que a vida dava” (Adichie, 2017, p. 131). Ele poderia fazer suas escolhas, devido aos seus privilégios, já Akunna não, ela estava à mercê das imposições que a vida proporcionava. E na visão dela os problemas do rapaz eram pequenos, “sofrer todos sofrem, faz parte da condição humana, mas opressão é quando um grupo detém privilégios em detrimento de outro” (Ribeiro, 2018, p. 42). Ou seja, ele sofria pelo fatiamento da atenção e do amor dos pais, pela recusa de viajar “na casinha de verão que tinham na costa do Quebec” (Adichie, 2017, p. 137), diferente das situações que Akunna enfrentava.

Somando-se a essas dificuldades no relacionamento há os olhares preconceituosos lançados ao casal, ela percebia que as pessoas consideravam anormal que um homem branco e de classe social elevada a namorasse. A essa altura, Akunna percebe que, ainda que fosse integrada à sociedade norte-americana e obtivesse a cidadania estadunidense de maneira definitiva, na condição de membro de uma minoria étnica, sempre estaria à margem.

Pela reação das pessoas, você sabia que vocês dois eram anormais – o jeito como os grosseiros eram grosseiros demais e os simpáticos, simpáticos demais. As velhas e os velhos brancos que murmuravam e o encaravam os homens negros que balançavam a cabeça para você, as mulheres negras com pena nos olhos, lamentando sua falta de autoestima, seu desprezo por si mesma. Ou as mulheres negras que davam sorrisos rápidos de solidariedade; os homens negros que se esforçavam demais para perdoar você, dizendo oi para

ele de maneira excessivamente óbvia; os homens e mulheres brancos que diziam “Que casal bonito” num tom alegre demais, alto demais, como se quisessem provar para si próprios que tinham a mente aberta (Adichie, 2017, p. 136).

Uma outra cena que evidencia o racismo enfrentado por Akunna ocorreu no restaurante Chang’s, frequentado pelo casal. Antes de fazer o pedido, o rapaz mencionou ao garçom que já havia visitado Xangai e possuía conhecimentos básicos de mandarim. Nesse momento, o garçom, ignorando a presença de Akunna e presumindo que ela não seria a namorada dele, questiona se ele teria uma namorada em Xangai. Naquela noite, Akunna “perdeu o apetite, como se houvesse algo entupido no fundo do seu peito” (Adichie, 2017, p. 134). Ao expressar sua frustração ao namorado, percebeu que ele não compreendia sua tristeza, mesmo que tenha se desculpado. O rapaz não viu problema no “erro” do garçom, normalizando formas aparentemente inofensivas de discriminação. Essas situações, somadas aos olhares direcionados a ela, fizeram Akunna se sentir excluída, ocupando um espaço que, na realidade, não é verdadeiramente seu.

Akunna também se depara com questões relacionadas à representação de gênero e os resquícios do machismo persistente na sociedade. Nos primeiros dias nos Estados Unidos, ela enfrenta uma tentativa de abuso por parte do tio: “Até que seu tio entrou no porão onde você dormia (...) e puxou-a com força para perto dele, apertando sua bunda, soltando gemidos” (Adichie, 2017, p. 127). Essa atitude revela uma postura de posse, como se o corpo de Akunna pertencesse a ele, demonstrando um poder desmedido e objetificando o corpo feminino. Em seguida, ele faz propostas insinuas: “Se você deixasse, ele faria muitas coisas por você. As mulheres espertas faziam isso o tempo todo. Como você achava que aquelas mulheres com bons salários em Lagos conseguiam aqueles empregos? E até as mulheres em Nova York?” (Adichie, 2017, p. 127).

Angela Davis (2017) sustenta que, para as mulheres negras, o abuso era visto como algo intrínseco. Durante o período da escravidão, seus corpos eram consistentemente considerados propriedade de seus senho-

res, que se sentiam no direito de violá-los, uma dinâmica que pouco evoluiu ao longo do tempo. Nesse sentido, Davis (2017) ressalta a crescente conscientização sobre essa realidade e “sublinha a necessidade de mudanças socioeconômicas radicais que garantam igualdade para todas as mulheres” (Davis, 2017, p. 83). Assim, além de serem representadas como objetos de prazer, as mulheres negras eram também rotuladas como intelectualmente incapazes, ou seja, inferiores em termos de competência e inteligência. Como consequência, os “bons salários” e “aqueles empregos” eram percebidos como privilégios concedidos por algum homem, tanto na Nigéria quanto nos Estados Unidos, como uma forma de gratificação enquanto propriedade.

De acordo com Bell Hooks (1984), as mulheres negras, enquanto grupo, ocupam uma posição singular na sociedade, estando “coletivamente na parte inferior da escada ocupacional, com nosso status social geral sendo menor” (Hooks, 1984, p. 14). A protagonista recusa-se a aceitar essa condição, trancando-se no banheiro até que o agressor se afaste e, no dia seguinte, decide fugir. As repercussões desses eventos deixam cicatrizes em Akunna, intensificando o drama que ela vivencia durante todo o período nos Estados Unidos. “Às vezes, você se sentia invisível e tentava atravessar a parede entre o seu quarto e o corredor, e, quando batia na parede, ficava com manchas roxas nos braços” (Adichie, 2017, p. 129). Sua angústia reflete um futuro incerto no novo país, pois Akunna sente-se invisível, algo parece apertar seu pescoço, quase sufocando-a. Trata-se de uma mulher imigrante e negra, em um contexto que continua sujeita a discriminações nessas esferas. A personagem é constantemente compelida a se reterritorializar e a enfrentar os desafios de tornar-se um *devir*⁵ imigrante.

Spivak (2010) destaca a “dupla colonização” imposta à mulher negra, evidenciando a discriminação tanto como sujeito colonial quanto como mulher, relegando-a a um lugar secundário, muitas vezes à obscuridade, sendo historicamente “apagada”. Adichie aborda essa realidade em

5. “Devir” é um conceito filosófico introduzido pelo filósofo francês Gilles Deleuze. Para Deleuze, o devir é a ideia de que tudo está em constante movimento e transformação, que nada é estático ou imutável. Ele argumenta que as entidades e conceitos não têm uma essência fixa, mas estão em constante processo de vir-a-ser algo diferente, de se conectar e se relacionar com outras entidades.

seu conto, trazendo à luz a complexidade dessa experiência. Entretanto, Akunna recusa-se a aceitar a posição de objeto em relação ao seu tio apenas para obter ganhos adicionais e decide fugir. Enfrenta inúmeras dificuldades, envolve-se com um rapaz bem-intencionado, mas incapaz de compreender plenamente o que é estar em sua pele, com o rótulo de imigrante oprimindo seu ser.

O retorno de Akunna à Nigéria se aproxima, sendo desencadeado pela trágica notícia da morte de seu pai, revelada por meio de uma carta enviada por sua mãe, quando ela finalmente decide se corresponder com sua família:

Finalmente, você escreveu para casa. Era uma carta curta para seus pais, enfiada no meio das notas novas de dólar, e você escreveu seu endereço. Recebeu uma resposta poucos dias mais tarde, enviada pelo meio de entrega mais rápido. Sua mãe escreveu a carta ela própria; você soube pela letra fina, pela ortografia errada. Seu pai estava morto; (...) Há cinco meses, escreveu ela (Adichie, 2017, p. 137 - 138).

Após receber a carta trágica de sua mãe, Akunna é impulsionada a uma profunda reflexão: “Você se enroscou na cama, apertou os joelhos contra o peito e tentou se lembrar o que estava fazendo quando seu pai morreu, o que tinha feito durante todos aqueles meses” (Adichie, 2017, p. 138). Esse momento se revela como um ponto de virada, instigando Akunna a retornar à sua terra natal e reconectar-se consigo mesma em sua totalidade. Mesmo diante da oferta do namorado para custear as passagens e acompanhá-la, ela sente a necessidade de empreender essa jornada sozinha, sem garantias de retorno: “Você virou de costas e não disse nada e, quando ele a levou de carro ao aeroporto, você o abraçou apertado por um longo, longo momento, e depois soltou” (Adichie, 2017, p. 138). Esse gesto aparenta refletir uma profunda preocupação com suas próprias escolhas. Akunna decide se soltar, desvinculando-se do devir-imigrante para reterritorializar-se em sua identidade. O desfecho da narrativa permanece em aberto, abrindo espaço para diversas possibilidades e destacando a pluralidade na construção do sujeito feminino.

Nesse sentido, a vulnerabilidade e a instabilidade que as mulheres negras sofrem são constantemente impactadas por essas dinâmicas que ecoam em torno delas. Suas experiências são subjugadas a uma significância e subjetivação, que as excluem e privilegia a narrativa do homem branco, hétero e de classe média-alta. Essa marginalização é produzida pela máquina abstrata de interpretação e construção de significados (Deleuze & Guattari, 1996), deixando uma parcela da sociedade vulnerável. Segundo Mbembe (2014), o devir-negro do mundo está acompanhado das investidas do neoliberalismo, que empobrecem essa parcela social. Essa realidade de produção de rostidade é política, segundo Deleuze e Guattari (1996), e consiste em produzir enquadramentos e o rosto a estar no foco, de acordo com a sociedade. Os autores enfatizam:

Trata-se de uma abolição organizada do corpo e das coordenadas corporais pelas quais passavam as semióticas polívocas ou multidimensionais. Os corpos serão disciplinados, a corporeidade será desfeita, promover-se-á a caça dos devires animais, levar-se-á a desterritorialização a um novo limitar, já que se saltará dos estratos orgânicos aos estratos de significância e de subjetivação (Deleuze & Guattari, 1996, p. 49).

Portanto, o rosto que se perfaz para Akunna se impõe como uma determinação, caçando seus devires. Ao ter experienciado esse deslocamento espacial, ganhando na loteria o visto americano, ela vivenciou a todo o momento um apagamento identitário, uma vez que, nos Estados Unidos, ela era apenas uma imigrante, tendo que se render à cultura do colonizador. Nesse sentido, a máquina abstrata tenta inscrever certos quadros na personagem para que a máquina de rostidade opere produzindo a reterritorialização de Akunna.

Ao decidir voltar à Nigéria, Akunna sabe que será também um reencontro com as memórias e as tradições, com tudo o que deixou e preferiu ignorar durante todo o tempo em que esteve nos Estados Unidos. Essa certeza da volta fez com que recusasse a oferta do rapaz para acompanhá-la. Mais do que a culpa por ter deixado de manter contato com o pai, que jamais retornaria a ver, e toda a família, o que realmente afeta-

va Akunna era, justamente, a sensação de estar, de fato, fora de lugar. Mesmo prometendo retornar, intimamente, a personagem sabe que é uma promessa vazia.

Considerações

A análise da narrativa de Chimamanda revela uma representação dinâmica da relação do imigrante com sua terra natal ao embarcar em uma jornada rumo ao desconhecido. O processo migratório, muitas vezes, expõe a experiência de deslocamento e marginalização no país de acolhimento, revelando-se como uma trajetória permeada por desafios e transformações. Akunna, como personagem central, passa por um processo intenso de reterritorialização, no qual se vê continuamente compelida a se ajustar a um devir-imigrante. A tentativa constante de se reinventar e se adaptar, no entanto, não é isenta de conflitos internos. A sensação de sufocamento, comparável a algo apertando seu pescoço, sugere que a reconfiguração de sua identidade na nova sociedade não é um processo fácil ou natural. Ao integrar-se à complexa trama social estadunidense, as conexões de Akunna com sua terra natal começam a desvanecer, corroídas gradualmente pelas experiências cotidianas, criando um distanciamento doloroso.

É crucial observar que, apesar dos esforços para se reterritorializar, Akunna não abraça completamente a nova pátria. A falta de integração genuína à sociedade norte-americana a leva a um vazio de pertencimento, um sentimento que se manifesta de maneira mais contundente com a notícia da morte de seu pai. Esse momento trágico serve como catalisador para uma profunda reflexão sobre suas raízes e identidade, despertando a necessidade de retornar à Nigéria, seu verdadeiro lar. A narrativa, portanto, não apenas destaca as complexidades do processo migratório, mas também realça as consequências emocionais e psicológicas desse fenômeno. O texto não se limita a explorar a dicotomia entre a terra natal e o novo lar, mas mergulha nas camadas mais profundas da experiência do imigrante, abordando temas como identidade, pertencimento e os desafios de se reconstruir em um ambiente culturalmente distinto. Assim,

o conto revela-se como uma poderosa reflexão sobre as transformações pessoais e as lutas inerentes ao ato de migrar.

A obra de Chimamanda Adichie, especialmente o conto “No seu pescoço”, desempenha um papel significativo na redefinição das narrativas africanas e na desconstrução de estereótipos historicamente associados ao continente. Ao explorar as experiências de Akunna, a autora destaca a complexidade da identidade migrante, ressaltando as tensões entre o desejo de assimilação na nova pátria e a preservação das raízes culturais. A protagonista é confrontada com a difícil tarefa de se ajustar a uma sociedade estrangeira enquanto lida com as expectativas e preconceitos que cercam muitas vezes a imagem do migrante.

A narrativa de Chimamanda vai além de uma simples reflexão sobre a experiência migrante; ela é um chamado à pluralidade na construção da identidade feminina. Ao abordar temas como machismo, discriminação racial e a busca por pertencimento, a autora destaca as lutas universais enfrentadas por mulheres, especialmente aquelas que enfrentam desafios únicos como migrantes. A escrita envolvente de Chimamanda serve como um convite à reflexão sobre as complexidades da condição humana e as conexões que transcendem barreiras culturais, desafiando os leitores a questionar e reconsiderar preconceitos arraigados.

Assim, a obra não apenas contribui para uma representação mais autêntica e diversificada da heterogeneidade africana, mas também ressoa como uma narrativa universal que ecoa além das fronteiras continentais. Ao focar as experiências de Akunna, Chimamanda ilumina não apenas as questões específicas relacionadas à migração africana, mas também aspectos mais amplos da condição humana, convidando os leitores a se engajarem em discussões mais profundas sobre inclusão, identidade e justiça social. Nesse contexto, as obras de Chimamanda Adichie emergem como poderosas ferramentas para inspirar mudanças sociais e fomentar diálogos construtivos em uma sociedade globalizada.

A observação de Davis (2017) sobre o papel da arte como agente sensibilizador e catalisador destaca a potência transformadora que as obras literárias podem ter na sociedade. A arte, em suas diversas formas, não apenas evoca emoções, mas também atua como uma força popul-

sora para movimentos sociais que buscam desencadear mudanças significativas. No âmbito da literatura, a capacidade de obras desafiarem a realidade e questionarem normas estabelecidas oferece uma plataforma única para explorar, entender e reavaliar as complexidades sociais. A singularidade da arte reside em sua habilidade multifacetada de influenciar tanto as emoções quanto o entendimento das pessoas. Ao criar narrativas envolventes e personagens impactantes, autores como Chimamanda Adichie conseguem estabelecer conexões profundas com os leitores. Essas conexões vão além do entretenimento, proporcionando uma experiência que transcende o texto e se torna uma fonte de reflexão crítica.

Dentro desse contexto, a importância de obras e autoras/autores que desafiam a realidade e abordam questões sociais relevantes é ampliada. Essas expressões artísticas não se destacam apenas por seu reconhecimento e prêmios, mas pelo impacto social duradouro que exercem. Chimamanda se destaca como uma autora capaz de estimular reflexões profundas e engajamento em temas essenciais para a compreensão e transformação da sociedade. Portanto, ao explorar questões como identidade, migração, discriminação, racismo, machismo e desigualdade, os escritos de Chimamanda se tornam ferramentas poderosas para a conscientização. Suas narrativas provocam uma análise crítica das estruturas sociais, promovendo um questionamento necessário sobre as dinâmicas culturais, políticas e sociais presentes em diferentes contextos. Por fim, autores engajados como Chimamanda desempenham um papel vital na construção de pontes entre a arte e a consciência social, inspirando ações e contribuindo para a busca por uma sociedade mais justa e igualitária.

Referências

ADICHIE, C. N. **No seu pescoço**. Trad. Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ADICHIE, C. N. **O perigo de uma história única**. Trad. Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

CANCLINI, N. G. **Diferentes, desiguais e desconectados**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ; 2008.

HOOKS, b. **Teoria feminista: da margem ao centro**. Trad. Rainer Patriota. São Paulo: Perspectiva, 2019.

DAVIS, A. **Mulheres, cultura e política**. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2017.

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. Coord. Tradução Ana Lúcia de Oliveira. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 1, 2, 3, 4 e 5. São Paulo, Editora 34, 1996.

FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. Sebastião Nascimento e colaboração de Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

KILOMBA, G. **Memórias da plantação**: episódios do racismo cotidiano. Trad. Jess Oliveira. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MBEMBE, A. **Crítica da razão negra**. Trad. Lisboa, Editora Antígona, 2014.

MBEMBE, A. As Formas Africanas de Auto-Inscrição. In: **Estudos Afro-Asiáticos**. Ano 23, n.º 1, 2001, pp. 173-209.

RIBEIRO, D. **Quem tem medo do feminismo negro?**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

RIBEIRO, D. **Lugar de fala**. São Paulo: Editora Jandaíra, 2021.

SPIVAK, G. C. **Pode o subalterno falar?**. Trad. Sandra Almeida; Marcos Feitosa; André Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Capítulo 7

A quebra da rostidade na obra *Dias de Abandono*, de Elena Ferrante

Emanuelle Correa Wrege

A escritora Elena Ferrante se esconde por trás de um pseudônimo, seu verdadeiro nome é ainda mantido em segredo e não existem relatos sobre sua verdadeira identidade, apenas suposições. Suas obras foram traduzidas mundialmente e alguns de seus livros foram adaptados para filmes e séries.

Dias de Abandono, foi originalmente publicado em 2002. Este artigo propõe um estudo da obra sob a perspectiva filosófica de Deleuze e Guattari, tendo em vista conceitos concebidos pelos autores, tais como: “rizoma”, “rostificação” e “desterritorialização”. Pretende-se analisar as linhas que tocam a personagem principal, Olga, em momento crucial de sua vida.

A história se desenvolve na vida de Olga, uma mulher casada, com filhos, que se encontra diante da realidade de ser abandonada pelo marido. O enredo narrado é apresentado descritivamente, a narradora, personagem principal, narra os acontecimentos de um modo muito claro, sem meio-termo.

“Não chegar ao ponto em que não se diz mais EU, mas ao ponto em que já não tem qualquer importância dizer ou não dizer EU. Não somos mais nós mesmos. Cada um reconhecerá os seus. Fomos ajudados, aspirados, multiplicados.” (Deleuze & Guattari, 2000, p. 10).

Diante deste pequeno trecho do capítulo “Introdução: Rizoma”, encontrado no livro *Mil platôs: Capitalismo e Esquizofrenia* (1996), é possível compreender que somos feitos por caminhos, por movimentos e linhas. Nos perdemos, nos encontramos, nos distanciamos de nós mesmos para que algo faça sentido em nós, para que algo seja alcançado por nós, ou mesmo para que algo seja retirado de nós e por nós. Somos extensões, ramificações, nos encontramos nas variedades e na multiplicidade.

No Rizoma não existe início ou fim, ele cresce por suas ramificações, se multiplica, se espalha horizontalmente, nunca em uma posição vertical de hierarquia, ele não é o centro, mas sim, o meio pelo qual os fios se escapam para formar as linhas.

Os filósofos Deleuze e Guattari nos apresentam o Rizoma. As ramificações, as linhas, os movimentos fazem parte do Rizoma, ele segue sempre horizontalmente, não é algo fixo, busca caminhos, ele é libertador para que coisas novas possam ser criadas e escolhidas. É possível romper a barreira de algo que está preso para haver liberdade e para que esta liberdade seja constante e ágil.

As linhas que fazem parte de um Rizoma podem se misturar, existe a conexão, o cruzamento entre si, existe a formação de outras linhas diferentes umas das outras.

Há pelo menos três delas: de segmentaridade dura e bem talhada, de segmentação molecular em seguida a linha abstrata, a linha de fuga, não menos mortal, não menos viva. Na primeira há muitas falas e conversações, questões ou respostas, intermináveis explicações, esclarecimentos; a segunda é feita de silêncios, de alusões, de subentendidos rápidos, que se oferecem à interpretação. Mas se a terceira fulgura, se a linha de fuga é como um trem em marcha, é porque nela se salta linearmente, pode-se enfim falar aí “literalmente”, de qualquer coisa, talo de erva, catástrofe ou sensação, em uma aceitação tranquila do que acontece em que nada pode mais valer por outra coisa. Entretanto, as três linhas não param de se misturar (Deleuze & Guattari, 1996, p. 65).

Na obra *Dias de abandono*, a personagem Olga, uma mulher de trinta e oito anos, dos quais quinze foram compartilhados com seu marido, Mario, com quem teve dois filhos (Gianni e Ilaria). Olga, personagem e narradora, introduz o leitor à história da seguinte maneira: “Uma tarde de abril, logo após o almoço, meu marido me comunicou que iria me deixar. Fez isso enquanto tirávamos a mesa, as crianças brigavam como sempre no outro cômodo, o cachorro sonhava resmungando ao lado do aquecedor” (Ferrante, 2016, p. 6).

A personagem no início da narrativa não imaginava a intensidade que o sentimento do abandono pelo seu marido iria lhe causar. Olga lembra de um acontecimento parecido que ocorrera durante o namoro, Mario já havia tido um momento semelhante e subitamente disse à Olga que não queria mais vê-la, mas pouco tempo depois “(...) ele me ligou envergonhado, justificando-se, dizendo que havia passado por um repentino vazio de sentido. Aquela expressão ficou gravada em mim, e eu a remoi por muito tempo” (Ferrante, 2016, p. 7).

Somos feitos de linhas, não somente linhas escritas, mas de linhas de vida de tudo aquilo que a compõe e todas as variedades e multiplicidades que estão presentes em nós. A linha molar da qual faz parte o Estado, as classes e instituições (Deleuze & Guattari, 1996), é uma linha estruturável e estável. Nessa linha compreendemos o amor e o trabalho como sendo parte de uma estrutura, algo que buscamos para nós porque é necessário para possuímos uma identidade e um controle. “Eis uma primeira linha de vida, *linha de segmentaridade dura ou molar*; de forma alguma é uma linha de morte, já que ocupa e atravessa nossa vida, e finalmente parecerá sempre triunfar” (Deleuze & Guattari, 1996, p. 62).

A narradora apresenta com naturalidade o comunicado que o marido lhe dera, e essa naturalidade ocorre durante o início da narrativa.

Quando depois lembrei que não havia levado consigo nenhuma das coisas que lhe eram importantes e que tinha até esquecido de se despedir das crianças, tive a certeza de que não se tratava de algo sério. Estava atravessando um daqueles momentos que se relatam nos livros, quando uma personagem reage, às vezes, de forma excessiva ao normal descontentamento da vida (Ferrante, 2016, p. 6).

Olga ainda não acreditava que o seu casamento havia chegado ao fim, tinha esperança que o marido iria mudar sua postura diante de algo que poderia estar o incomodando e, certamente, iria voltar para a casa e para família.

Por outro lado, existe a linha maleável ou molecular, essa linha é instável, ela compreende os segmentos da desterritorialização. Nessa linha

(...) se define um presente cuja própria forma é a de um algo que aconteceu, já passado, por mais próximo que se esteja dele, já que a matéria inapreensível desse algo está inteiramente molecularizada, em velocidades que ultrapassam os limiares da percepção. (Deleuze & Guattari, 1996, p. 63)

A molaridade em Olga está na origem, ou seja, no seu casamento, na vida estável, na família, nos filhos, na estrutura e status que o matrimônio proporciona. Ser uma mulher casada e respeitada, ser uma mulher com atitudes contidas, sem exuberâncias nas atitudes e no modo de falar, vigiar cada detalhe da sua postura, dos seus gestos, da sua fala.

(...) Eu odiava os tons de voz alta, os movimentos muito bruscos. Minha família de origem era de sentimentos ruidosos, exibidos, e eu, sobretudo na minha adolescência, até mesmo quando ficava muda com as mãos tapando os ouvidos num canto da casa em Nápoles, oprimida pelo tráfego da rua Salvatore Rosa, sentia-me dentro de uma vida estrondosa, e tinha a impressão de que qualquer coisa poderia, de repente, se abrir por causa de uma frase dita de forma muito penetrante, de um movimento pouco contido do corpo. Por isso havia aprendido a falar pouco e de forma muito pensada, a não ter pressa, a não correr nem para pegar o ônibus, a encompridar ao máximo meu tempo de reação, preenchendo-os com olhares confusos, sorrisos incertos... (Ferrante, 2016, p. 8).

Contudo, a molecularidade na personagem aflorou com o abandono do marido, ocorrendo a desrostificação do casamento e a desterritorialização de Olga. Consequentemente, a linha de fuga explodiu por esses segmentos, a obscuridade tomou conta da personagem de uma maneira absoluta. O estado de devir em Olga ocorreu em um estado de crise, no qual o clandestino que nunca foi exposto e que a personagem não compartilhava agora estava completamente visível.

Após o abandono do marido, Olga relata a sensação de que tudo estava de cabeça para baixo, a casa, os filhos, o cachorro, o sustento agora eram sua total responsabilidade. A sensação de abandono começa a despertar na personagem e essa era sua nova condição. A condição da mulher abandonada.

Por conta das mentiras de Mario e das dúvidas sobre o motivo da separação, começou a crescer dentro de Olga uma sensação de exaustão:

Tive uma tal sensação de exaustão que deixei tudo de cabeça para baixo e fui dormir, esquecendo das crianças, esquecendo de tudo, mesmo sendo onze horas da manhã. Ao despertar, enquanto minha nova condição de mulher abandonada me voltava aos poucos à lembrança, decidi que não aguentava mais. Levantei tonta, arrumei a cozinha, corri para pegar as crianças na escola e esperei que ele fizesse seu pequeno desvio por amor aos filhos (FERRANTE, 2016, p. 14).

Antes do casamento Olga era uma mulher que trabalhava, e devido ao matrimônio optou por seguir o marido pelo mundo por conta do trabalho de engenheiro que ele realizava. “Lugares novos, vida nova. Também para manter sob controle a angústia das mudanças, me acostumei definitivamente a esperar com paciência que cada emoção implodisse e tomasse o rumo da voz pacata, guardada na garganta para não dar vexame” (Ferrante, 2016, p. 8).

A autodisciplina era indispensável nos momentos de crise conjugal, para evitar que as crianças pudessem ouvir, ou para evitar que feridas incizatrizáveis pudessem vir à tona.

Ocorreu uma revolução na personagem, aquilo que estava escondido é realmente o que Olga é, ela superou o surto, mas a linha de fuga se apresentou a Olga como sua verdadeira face. A cada momento em que personagem tentava mudar o pensamento para fora do abandono, o desânimo voltava e pensamentos sobre o que seu marido poderia estar fazendo e com quem estava dominavam a personagem. Olga começa a utilizar um linguajar obsceno, as emoções reprimidas e os sentimentos ruidosos e exibidos começam a vir à tona. “Quando eu era novinha gostava do

linguajar obsceno, me dava uma sensação de liberdade masculina. Agora sabia que a obscenidade podia causar centelhas de loucuras, se nascia de uma boca controlada como a minha” (Ferrante, 2016, p. 19).

Segundo os autores Deleuze & Guattari:

Pois, de todas essas linhas, algumas são impostas de fora, pelo menos em parte. Outras nascem um pouco por acaso, de um nada, nunca se saberá por quê. Outras devem ser inventadas, traçadas, sem nenhum modelo nem acaso: devemos inventar nossas linhas de fuga se somos capazes disso, e só podemos inventá-las traçando-as efetivamente na vida. As linhas de fuga – não será isso o mais difícil? Certos grupos, certas pessoas não possuem essa espécie de linha, ou a perderam (1996, p. 70).

A rostificação envolve a imposição de categorias e classificações predefinidas sobre a realidade, a tendência em homogeneizar e padronizar as coisas impede a compreensão daquilo que é complexo e singular. Combater a rostificação significa resistir à tendência de reduzir as coisas a categorias prontas e estereotipadas, mas a busca em explorar a complexidade e a variedade permeiam a existência. A busca por sua verdadeira identidade e o reconhecimento de que Olga possui multiplicidades para além da vida com seu marido, é compreender a realidade como um conjunto em constante mudança. A ideia e o conceito sobre o casamento não cabem mais naquilo em que Olga havia se tornado após o abandono.

O rosto é inumano no homem, desde o início; ele é por natureza close, com suas superfícies brancas inanimadas, seus buracos negros brilhantes, seu vazio e seu tédio. Rosto-bunker. A tal ponto que, se o homem tem um destino, esse será mais o de escapar ao rosto, desfazer o rosto e as rostificações, tornar-se imperceptível, tornar-se clandestino, não por um retorno à animalidade, nem mesmo pelos retornos à cabeça, mas por devires-animais muito espirituais e muito especiais, por estranhos devires que certamente ultrapassarão o muro e sairão dos buracos negros, que farão com que os próprios traços de rostidade se subtraíam enfim à organização do rosto, não se deixem mais sucumbir pelo rosto, sardas que

escoam no horizonte, cabelos levados pelo vento, olhos que atravessamos ao invés de nos vermos neles, ou ao invés de olhá-los no morno face a face das subjetividades significantes. “Eu não olho mais nos olhos da mulher que tenho em meus braços, mas atravesso nadando, cabeça, braços e pernas por inteiro, e vejo que por detrás das órbitas desses olhos se estende um mundo inexplorado, mundo de coisas futuras, e desse mundo toda lógica está ausente. (...) Quebrei o muro (...), meus olhos não me servem para nada, pois só me remetem à imagem do conhecido. Meu corpo inteiro deve se tornar raio perpétuo de luz, movendo-se a uma velocidade sempre maior, sem descanso, sem volta, sem fraqueza (Deleuze & Guattari, 1996, p. 32, 33).

Acontece uma desrostificação significativa na vida da personagem, o casamento é apenas uma fachada, uma vida mentirosa, uma vida clandestina, o desfazer do rosto é quando Olga se afasta dos filhos, sai de seu papel de mãe e esposa. Olga rompe o muro, rompe as máscaras de rostificação e o que foi determinado pela aparência daquele casamento se desfaz. O muro branco onde as máscaras atuam se rompe, dando lugar ao buraco negro, tudo o que lhe era antes conhecido se torna o seu abismo. “Não disse nada ao menino, não senti necessidade nem sentimento” (Ferrante, 2016, p. 94).

Olga se desterritorializa e se conecta a outros extratos, a mãe e esposa afetuosa dão lugar a mulher degradante com falas obscenas e atitudes de deterioração. Os filhos muitas vezes aparecem em momentos de risco pela falta de atenção da mãe, a consciência da maternidade se afasta completamente, com alternâncias em saber o dever de mãe e a completa falta do querer cuidar dos filhos. A maternidade se torna um peso para Olga. “Descobri com pesar que ela precisava de mim, e eu não sentia nenhuma necessidade dela” (Ferrante, 2016, p. 102).

A desterritorialização em Olga é primitiva, como podemos compreender no trecho a seguir da obra, Olga perpassa devires e traça trajetos primitivos, sua ânsia é voltar a selvageria “Quando foi que eu perdi aquela força e teimosia da energia animal, talvez na adolescência. Agora estava num processo de volta ao selvagem” (Ferrante, 2016, p. 100).

Um devir animal em ser livre, a potência que Olga queria resgatar “Qualidade ferina das fêmeas, sentia-a em mim desde que levantei, na carne” (Ferrante, 2016, p. 101).

“Desfazer o rosto não é uma coisa à toa. Corre-se aí o risco da loucura” (Deleuze & Guattari, 1996, p. 53).

A linha de fuga em Olga chega na absoluta falta de sentimentos para com seus filhos e consigo mesma, está na degradação da personagem, no surto que explode em meio às revelações que encontravam escondidas dentro de si, na compreensão do casamento mentiroso e da vida clandestina. “Os enganos das palavras, tudo um engano, talvez a terra prometida não tenha mais palavras para embelezar os fatos. Sorrindo de escárnio – um desprezo por mim mesma –, levantei a camisola, agachei, mijei e caguei atrás de um tronco. Estava cansada, cansada, cansada” (Ferrante, 2016, p. 102).

Não há como voltar atrás quando acontece a verdadeira ruptura. O passado ficou para trás, Olga transgrediu e atravessou, não sucumbiu, ela atravessou a sua ruína. “Uma verdadeira ruptura é algo a que não se pode voltar, que é irremissível porque faz com que o passado deixe de existir” (Deleuze & Guattari, 1996, p. 66).

O momento em Olga percebe que seus filhos precisam dela, se torna o descortinar da personagem. “Se for exposta aos lagartos, combaterei lagartos. Se for exposta às formigas, combaterei formigas. Se for exposta aos ladrões, combaterei ladrões. Se for exposta a mim mesma, combaterei a mim” (Ferrante, 2016, p. 201). Neste trecho é possível compreender que Olga superou o surto, precisava recorrer a si para poder ajudar os filhos que não tinham mais ninguém. A maternidade volta à vida de Olga, mas ela não será mais a mesma, a sua realidade modificou. As linhas molares, aquelas que dão segurança modificaram, agora Olga atravessou para outro caminho, uma linha maleável.

Contudo, ao entender as linhas que transformaram Olga não podemos esquecer da cartografia e dos mapas que somos capazes de traçar. Os mapas não partem de uma origem que cada indivíduo busca, mas sim,

são aberturas, deslocamentos, trajetos e devires. É o movimento contínuo, uma potência de tudo aquilo que é possível ser.

“Tenho uma coisa ruim para te dizer”, me disse.

“Diga.”

“Gianni é antipático comigo.”

“Eu só me sinto bem quando não estou com eles.”

“Sim, às vezes é assim.”

“A relação com a Carla vai se deteriorar se continuarmos a vê-los com tanta frequência.”

“Pode ser.” (Ferrante, 2016, p. 197)

No trecho em que Mario revela para Olga que os filhos muitas vezes são aversos a ele, nos remete aos conceitos de mapas e cartografias que cada ser possui. “A arte também atinge esse estado celestial que já nada guarda de pessoal nem de racional. À sua maneira, a arte diz o que dizem as crianças. Ela é feita de trajetos e devires, por isso faz mapas, extensivos e intensivos” (Deleuze, 1997, p. 78).

Os mapas nas crianças são como arte, eles operam em trajetos e curvas abertas, não existe somente um autor, o caminho está em todas as possibilidades de ser. Olga possui momentos de entendimento a respeito da diferença sobre o que é o amor para o homem e para a mulher. À sua maneira, a personagem reflete que:

Tudo era tão casual. Apaixonei-me por Mario quando jovem, mas poderia ter me apaixonado por qualquer um, um corpo qualquer ao qual atribuímos sabe-se lá quais significados (...), por vontade de descarregar o pau dentro de nós, foi gentil, nos escolheu entre as mulheres. Trocamos não sei qual cortesia dedicada exclusivamente a nós o desejo de foder. Amamos sua vontade de trepar, sentimo-nos tão cegas a ponto de pensar que seja a vontade de trepar conosco, só conosco. Oh, sim, ele que é tão especial. Damos um nome àquela vontade de pinto, a personalizamos, e a chamamos de meu amor (Ferrante, 2016, p. 76, 77).

A obra de Ferrante e a personagem Olga em nada seguem os preceitos feministas, mas sim, nos mostra a aparência mentirosa do casamento. O amor foi retirado, mas o amor pode ser renovado e encontrado em outra possibilidade, em uma nova forma. O personagem Carrano aparece para Olga como uma forma de possibilidade a uma nova vida. Em um momento da narrativa, Olga se aproxima de Carrano para tirar a dúvida se ainda é uma mulher desejável a outro homem, e recebe uma resposta positiva a essa dúvida. Sim, os homens ainda a desejam. “A meus olhos, aquele homem do andar de baixo se tornara guardião de uma potência misteriosa que escondia por modéstia, por cortesia, por boa educação.” (FERRANTE, 2016, p. 190).

Olga traça uma nova linha, uma nova trajetória ao encontrar seu vizinho, Carrano. O músico, que em vários momentos não alcançou a empatia de Olga, tornou uma possibilidade de um novo amor, uma linha maleável para Olga, uma linha de possibilidades sem procurar por uma identidade, mas algo livre.

A escritora Elena Ferrante explica no livro, *Frantumaglia: Os caminhos de uma escritora*, que Olga:

(...) é ajudada por Carrano a se reaproximar do masculino depois que todos os sentimentos se tornam áridos, depois que a subtração do amor mostra a brutalidade nua das relações entre os sexos e não apenas entre os sexos. Carrano é um personagem linear, tem até algumas características repulsivas, mas Olga o prefere ao veterinário, por exemplo, à sua amabilidade exibida, encenada. É Carrano que, no final, a comove e dá a ela uma nova perspectiva sentimental. Acho que os homens que escolhemos revelam, como tantas outras escolhas importantes, que mulheres somos, que mulheres estamos nos tornando (Ferrante, 2017, p. 70).

Uma nova perspectiva sentimental, uma nova linha sem uma segmentaridade dura, mas sim, maleável e molecular. Carrano possui atitudes e comportamentos que não agradam Olga, mas Olga também rompeu a barreira das máscaras e nela também existem comportamentos que

não agradam Carrano, mas as possibilidades estão abertas aos dois. Elena Ferrante também compreende que a personagem Olga tece seus fios:

Olga é rigorosamente laica. Mas a experiência do abandono a consome nas convicções, no modo de ser, no registro expressivo, até na reatividade sentimental. Esse desmanchar-se permite a entrada de fantasias, crenças, emoções e sentimentos enterrados, um primitivismo corporal que tece seus fios, difíceis de governar, mas sem resultados transcendentais. No final, Olga descobre que a dor não nos afunda nem nos eleva e conclui que não há nada, nem no alto, nem no fundo, que possa consolá-la (Ferrante, 2017, p. 70).

Considerações finais

Muitos são os estudos da obra *Dias de abandono* voltado para o feminino, principalmente leituras e análises feministas tendo como base a autora Simone de Beauvoir. Ao passar os olhos pelos primeiros capítulos do livro temos a impressão de realmente ser uma leitura com cunho voltado ao feminismo, mas não. A obra vai além do movimento (não desmerecendo o movimento de suma importância para o mundo), ela leva o leitor a percorrer os caminhos e linhas de vida da personagem.

O que aconteceu com Olga durante a narrativa pode ocorrer com cada indivíduo, estamos expostos a escolher nossas linhas assim como Olga o fez. A linha da amizade, do amor, do dinheiro, do trabalho, das amizades. Somos um emaranhado de linhas e ramificações que não transcendem, mas modificam.

A obra de Elena Ferrante nos instiga a pegar a mão da personagem Olga e percorrer com ela o caminho tortuoso que a personagem atravessa. O livro, escrito de forma direta e descritiva, percorre o caminho mais mundano e banal que é a escolha do marido por uma mulher mais jovem, o abandono do lar e conseqüentemente da esposa e filhos. Esse abandono corriqueiro, presente na vida de muitos, para Olga, se torna algo difícil, complicado e sujo.

Suas verdades mais reprimidas vêm à tona, numa forma de destruir toda aquela identidade controlada que não faz parte dela. A personagem cai em uma total deterioração de si, percorre caminhos primitivos de selvageria, quebra a rostificação do casamento, da maternidade, da mulher talhada de boas maneiras.

A desterritorialização de Olga foi necessária para que ela pudesse se conectar a outras linhas molares e moleculares. Deleuze e Guattari nos apontam para o fato de que não são todas as pessoas que conseguem traçar uma linha de fuga, certas pessoas a tiveram ou já perderam, ou nunca terão, pois só é possível inventá-las se pudermos percorrer o traçado da vida.

Olga percorreu seu traçado, percorreu sua linha de fuga, mas a linha de fuga não a sucumbiu. “Quanto a linha de fuga, não seria esta inteiramente pessoal, maneira pela qual um indivíduo foge, por conta própria, foge “as suas responsabilidades”, foge do mundo, se refugia no deserto, ou ainda na arte..., etc. Falsa impressão” (Deleuze & Guattari, 1996, p. 72).

Há quem na arte percorre as linhas de fuga, a realidade está nas linhas de fuga.

(...) a linha de fuga de alguém, grupo ou indivíduo, pode muito bem não favorecer a de um outro; pode, ao contrário, barrá-la, interdita-la a ele, e lançá-lo ainda mais em uma segmentaridade dura. Ocorre bastante no amor que a linha criadora de alguém seja o aprisionamento do outro (Deleuze & Guattari, 1996, p. 73).

O caminho da segmentaridade dura percorre o controle e o amor não resiste a algo duro, não maleável. A linha de fuga sempre esteve presente em Olga, cedo ou tarde seria inevitável a sua explosão. A sua linha de fuga veio do início, não ocorreu no presente no momento do abandono, mas sim, surgiu das suas origens, da linha dura que a personagem optou em percorrer.

(...) um indivíduo funciona ele mesmo como linha de fuga; ele a cria mais do que a segue, ele mesmo é a arma viva que ele forja, mais

do que se apropria dela. As linhas de fuga são realidades; são muito perigosas para as sociedades, embora estas não possam passar sem elas, e às vezes as preparem (Deleuze & Guattari, 1996, p. 73).

As linhas de fugas não servem para fugir de um mundo e não são todos os indivíduos capazes de aceitá-las, criá-las ou percorrê-las. A linha de fuga é capaz de fazer com que caia em um abismo, mas nunca ninguém sairá dela como um vazio.

Nada passará pela lembrança, tudo aconteceu nas linhas, entre as linhas, e no que os torna imperceptíveis, um e o outro, nem disjunção, nem conjunção, mas linha de fuga que não pára mais de se traçar, para uma nova aceitação, o contrário de uma renúncia ou de uma resignação, uma nova felicidade?" (Deleuze & Guattari, 1996, p. 75).

A indagação que fica é se somos capazes de criar nossas linhas de fuga? E se ao criá-las, somos capazes de suportá-las? Olga conseguiu superá-las e no momento em que superou foi capaz de traçar novos percursos e novas linhas com seus filhos, com a sua vida e criar uma nova linha maleável ao amor.

Referências

DELEUZE, G. **Crítica e Clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo. Ed. 34, 1997.

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. Coord. Tradução Ana Lúcia de Oliveira. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 1, 2, 3, 4 e 5. São Paulo, Editora 34, 1996.

FERNANDES, Sandra. **Itália e seus costumes**. Astelus. Disponível em: <https://pt.astelus.com/It%C3%A1lia-e-seus-costumes/#bodas> Acesso em 28 de jul. de 2023

FERRANTE, Elena. **Dias de abandono**. Trad. Francesca Cricelle. - Ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

FERRANTE, Elena. **Frantumaglia: Os caminhos de uma escritora**. Trad. Marcello Lino. Título original La frantumaglia. Edição digital: 2017. 1ª edição. Rio de Janeiro. Ed. Intrínseca.

FERRARI, Eunice. **O que acontece quando reprimimos emoções?** Disponível em: <https://www.terra.com.br/vida-e-estilo/horoscopo/astrologia/o-que-acontece-quando-reprimimos-emocoas,db560645da62fe44a54330e465aa486cgy7bipi5.html> Acesso em 28 de jul de 2023.

Capítulo 8

A (des)rostificação em *Dias de Abandono*, de Elena Ferrante

Beatriz Fernandes Ferreira Portela

Elena Ferrante é uma autora cuja identidade ainda é desconhecida, com uma escrita ao mesmo tempo afiada e elegante, a italiana é uma notória escritora contemporânea, seus livros já venderam mais de dezesseis milhões de cópias. A misteriosa autora escreveu títulos muito famosos como a trilogia: *A amiga genial* (2011), e *A vida mentirosa dos adultos* (2019), que foram adaptados para serviços de streaming.

Depois da publicação do livro *Dias de Abandono*, a autora alcançou grande relevância nacional, sendo enaltecida também por críticas internacionais. Publicado pela primeira vez em 2002, o livro conta a história de Olga, uma mulher de trinta e oito anos deixada pelo marido Mario após quinze anos de casamento. A narrativa acontece em primeira pessoa, a protagonista apresenta sua realidade doméstica após o abandono repentino do marido, os dias vão se passando e a falta do esposo começa a impactar os dias de Olga, o passar do tempo evidencia o abandono.

Em um primeiro momento, a protagonista parece lidar com muita racionalidade com toda a questão, mas gradualmente podemos ver Olga sucumbir à revolta e à frustração, ela investiga até entender a motivação do fim do seu casamento: outra mulher, um caso antigo de Mário.

A partir disso, Olga revive minuciosamente sua relação, buscando entender onde errou, o que aconteceu, onde as coisas pararam de funcionar. No decorrer da narrativa, podemos observar que havia um modelo, um rosto de mulher ideal, de boa esposa, boa mãe, como um “código de conduta” que Olga seguia para manter sua relação, e que após a partida de Mario, Olga desconhece o sentido e a razão de manter aquele rosto.

Para o desenvolvimento do presente estudo, é importante apresentarmos resumidamente algumas noções e conceitos presentes na obra *Mil Platôs — Capitalismo e Esquizofrenia* (1996), dos autores Gilles Deleuze

e Félix Guattari. O conceito de maior relevância para as reflexões aqui presentes é o conceito de rostidade, tratado no sétimo capítulo do livro, intitulado “Ano Zero — Rostidade”. Os autores iniciam tal capítulo expondo os conceitos de significância e subjetivação, definindo-os: “Mas a significância não existe sem um muro branco sobre o qual inscreve seus signos e suas redundâncias. A subjetivação não existe sem um buraco negro onde aloja sua consciência, sua paixão, suas redundâncias.” (Deleuze & Guattari, 1996, p.31)

E assim os autores vão delineando a conexão entre significância/subjetivação — muro branco/buraco negro, e esse sistema que define o que é um rosto. Para os estudiosos, esse rosto é entendido como uma ferramenta de expressividade e comunicação da sociedade, tornando-se um sistema composto por padrões e signos que recebem a influência de disposições de poder, tornando-se uma “máquina abstrata de rostidade” (Deleuze & Guattari, 1996). Como maior exemplo disso, no início do capítulo há uma imagem de Cristo e dois discípulos, com uma referência no próprio título, “Ano Zero”, remetendo a um Cristo rostificado como homem branco de olhos azuis, um cristo de origem europeia. Imagem que “modela” essa rostificação, e segue um sistema que atua sobre a consciência da sociedade:

Nossa semiótica de Homens brancos modernos, a mesma do capitalismo, alcançou esse estado de mistura no qual a significância e a subjetivação se prolongam efetivamente uma através da outra. É aí então que a rostidade, ou o sistema muro branco - buraco negro, adquire toda sua extensão (Deleuze & Guattari, 1996, p.45).

Além destas perspectivas sobre o conceito de rosto e rostidade, os autores também definem a influência muitas vezes inconsciente dessa máquina abstrata na sociedade:

Essa máquina é denominada máquina de rostidade porque é produção social de rosto, porque opera uma rostificação de todo o corpo, de suas mediações e de seus objetos, uma paisagificação de todos os mundos e meios. (...) É por isso que não cessamos de

considerar dois problemas exclusivamente: a relação do rosto com a máquina abstrata que o produz; a relação do rosto com os agenciamentos de poder que necessitam dessa produção social. O rosto é uma política (Deleuze & Guattari, 1996, p.45).

Observamos que a sociedade “criou” um rosto de mulher ideal, de esposa e mãe perfeitas, neste artigo, observamos as “consequências” do molde da rostidade em relação às mulheres, em relação ao corpo e ao comportamento feminino. Há, também, todo um ideal de amor romântico, e de como a mulher deve se comportar diante disso, diante desse “repertório de rostos” que constrói e faz parte do imaginário da sociedade. Djamila Ribeiro, no prefácio do livro *Por que amamos* (2022), de Renato Nogueira, nos traz um panorama resumido do rosto do amor romântico para a sociedade:

Falamos tantas vezes do amor sem refletir sobre os motivos pelos quais entendemos esse sentimento de uma dada maneira que já até naturalizamos isso. Com as canções e suas “metade da laranja”, seus “não sou nada sem você”, com as comédias românticas e os contos de fadas, aprendemos que a vida só faz sentido se acompanhada. A princesa sempre precisa de um príncipe salvador, o vilão está sempre tentando arruinar o plano de “felizes para sempre” e as bruxas são invejosas mal-amadas. A solidão é castigo, o único propósito, sobretudo na vida de uma mulher, é ser desejada. Crescemos acreditando em príncipes encantados, no amor eterno e no quanto para manter um amor é preciso sacrifício (Nogueira, 2022, p.12).

A partir desses estudos, mergulhamos no romance *Dias de abandono*, procurando evidenciar como a busca pelo encaixe nesse rosto de boa mulher impacta diretamente no comportamento, no desenvolvimento e nas expectativas de uma mulher, trazendo consequências no seu reconhecimento de si e de sua identidade. Fato que ultrapassa a ficção de Ferrante, e nos alcança também na realidade.

Desenvolvimento

A trama se desenvolve no passar dos dias de Olga após o abandono do marido. A protagonista reage calma e friamente diante da situação, e logo entende-se que, na verdade, ela acredita que a decisão de Mario não é definitiva, visto que ele nem se despediu das crianças ou levou seus pertences importantes. No entanto, sem notícias de Mario, Olga começa a perder a razão que lhe parecia tão presente, ela então começa a relembrar o passado, o caso que Mario teve com Carla, uma adolescente, filha da colega de trabalho dele.

A partir dos acontecimentos que acometeram a confiança do casal, podemos observar o comportamento de Olga, em muitos trechos a narradora descreve traços de sua personalidade, ou relata a maneira que reagia frente a algumas circunstâncias. Como quando Olga questiona Mario após flagrá-lo beijando Carla. Há então uma “justificativa” para a preocupação de Olga em não erguer a voz em brigas, a agir de determinadas maneiras para se “moldar” e se autodisciplinar diante de certas situações, especialmente nesse caso de traição, ainda que isso a machucasse profundamente:

Por isso havia aprendido a falar pouco e de forma muito pensada, a não ter pressa, a não correr nem para pegar o ônibus, a encompridar ao máximo meu tempo de reação, preenchendo-os com olhares confusos, sorrisos incertos. O trabalho, depois, me disciplinou ainda mais. (...) Também para manter sob controle a angústia das mudanças, me acostumei definitivamente a esperar com paciência que cada emoção tomasse o rumo da voz pacata, guardada na garganta para não dar vexame. Aquela autodisciplina seria indispensável durante a nossa pequena crise conjugal (Ferrante, 2016, p.8).

A partir dessa exploração de memórias, vemos nas páginas seguintes Olga nutrir uma esperança pelo retorno de Mario, ela estava certa de que ele logo voltaria. E depois de uma semana, ele retorna, mas ainda muito convicto de sua decisão. Mario então passa a ir para a casa uma vez por dia, ver as crianças, e Olga, que fingia desinteresse, na verdade,

aguardava ansiosamente uma explicação mais sincera sobre o fim do casamento.

Em uma noite, em meio aos seus pensamentos, Olga lembra de uma antiga vizinha, uma mulher que ela notou quando era criança e morava com seus pais, a narradora dá um rosto para essa tal mulher: “Tinha aspecto e modo de ser de uma mulher contente com seus cansaços, emanava um cheiro bom, como de tecido novo” (Ferrante, 2016, p.11), é então descrita a falta de beleza do marido da tal vizinha, e também a sua falta de caráter, considerando que ele a abandona e vai embora com outra mulher. Diante disso, Olga descreve como a antiga vizinha perde-se, ganhando um novo rosto, ditado pelos de fora, frente ao seu novo comportamento após o abandono do marido.

A mulher perdeu tudo, até o nome (talvez se chamasse Emília), se tornou para todos, “a pobre coitada”, começamos a falar dela chamando-a desse jeito. A pobre coitada chorava, a pobre coitada sorria. (...) Eu tinha oito anos, mas sentia vergonha por ela, ela já não acompanhava mais os filhos, já não tinha mais aquele cheiro bom. Agora descia as escadas endurecida, o corpo definhado. Havia perdido a imponência dos peitos, do quadril, das coxas, perdeu seu rosto largo e juvenil, o sorriso claro (Ferrante, 2016, p.12).

O rosto da vizinha agora era o rosto da mulher abandonada, daquela que se não tem o amor de um homem, não tem nada: “(...) e repetia a mim mesma o que eu ouvia, quando você não sabe segurar um homem perde tudo, relatos femininos de fins de caso, o que acontece quando, plena de amor você não é mais amada, é deixada sem nada” (Ferrante, 2016, p.12).

Farta do silêncio de Mario e de uma explicação para a decisão de romper o casamento, Olga decidiu que faria as perguntas que a sufocavam, mas antes, prepararia para ele seu prato favorito, de forma que ele não recusaria ficar para jantar. E no meio da refeição, Olga questiona se o motivo da separação é outra mulher, e apesar de negar, depois, forçosamente, Mario admite.

Saber o real motivo é como um divisor de águas para Olga, assim que Mario vai embora, ela cai no choro ao refletir sobre as responsabilidades que agora cabiam a ela, e somente a ela, não mais ao marido, pois agora ela foi definitivamente abandonada, trocada. Lembrou-se mais uma vez da antiga vizinha, e chorou de novo por não querer ser uma mulher que sucumbe quando há a falta do marido.

O rosto da mulher abandonada é um rosto que Olga se recusa a assumir. Isso é reforçado no decorrer de toda a trama, em muitos momentos Olga volta-se para si mesma e inventa forças e coragem para encarar a realidade: “Mostrar-se resistente, sê-lo. Eu tinha que dar um bom exemplo do que eu era. Somente impondo-me esta obrigação poderia me salvar” (Ferrante, 2016, p. 18).

Os dias que se passam são de agonia para Olga, depois do jantar com o ex-marido, ele não deu mais notícias. Mas ela não se conforma com a falta de informação, e começa a entrar em contato com os amigos, familiares e conhecidos do antigo casal, desesperada por qualquer notícia, especialmente sobre a nova mulher, qualquer coisa que fosse, havia uma sede de curiosidade em Olga. A protagonista é consumida pelo ódio, pelo descontentamento, e começa a ter comportamentos caóticos, suas emoções passam a dominá-la:

Comecei a mudar. Em poucos meses perdi o hábito de me maquiar cuidadosamente, passei do uso de uma linguagem elegante, atenta a não ferir o próximo, a um modo de me expressar sempre sarcástico, interrompido por risadas desmedidas. Devagar, apesar da minha resistência, cedi à linguagem obscena. (...) Sobre Mario e sua nova mulher, eu só podia imaginar isso, agora: como, quanto eles fodiam. Eu pensava nisso dia e noite, eu me negligenciava, não me penteava, não me lavava. Quanto eles trepavam - perguntava-me isso com uma dor insuportável - como, onde. Assim, até os pouquíssimos (amigos) que ainda tentavam me ajudar, no final, se retraíram, era difícil me suportar. Vi-me sozinha e assustada por meu próprio desespero (Ferrante, 2016, p.23).

Olga caminha na direção de uma desrostificação, ela não sabe o que fazer com o que ela acreditava ser, parece não se reconhecer mais, não saber como viver a vida como antes, nas medidas em que vivia, como se os seus pés não coubessem mais nos próprios sapatos. Eça perde-se diante de suas responsabilidades, ela encontra dificuldades em desenvolver o seu papel de mãe, de dona de casa, a protagonista passa a viver dias instáveis e desorganizados, esquecendo-se dos filhos na escola, das necessidades do cachorro, e até das próprias necessidades.

Analisando o romance sob esse viés de rostificação, observamos Olga se perder de si mesma, e esse abandono não é o abandono somente do marido, mas também dela consigo mesma. Que pouco a pouco, mês a mês, ano a ano, abdicou da sua individualidade para caber na vida de Mario, para se encaixar no papel de esposa e mãe ideais.

Com a partida de Mário, Olga se desrostifica, pois já não sabe mais quem é sem aquele homem ao qual tanto se entregou. Acompanhamos então a sua jornada em busca de si mesma, um retorno de volta, mas de volta para onde? “Com trinta e oito, agora, me reduzi a nada, não conseguia nem me comportar da forma que me parecia adequada. Sem trabalho, sem marido, contraída, quebrada” (Ferrante, 2016, p.27).

No entanto, a protagonista procura refúgio na escrita, escrevendo cartas a Mario como destinatário, mas ela nunca as envia. Nas cartas, Olga desabafava sobre como se sentia na relação, o que gostaria de dizer em muitos momentos. Utilizando mais um termo deleuziano, pode-se dizer que Olga estava cartografando sua história com Mario na escrita das cartas, procurando mapear sua história, com a maior riqueza de detalhes, na busca de entender onde foi que o casamento deu errado, havia uma urgência em entender o abandono. Essa urgência cessava nos seus momentos de escrita noturna, mas durante o dia o agito tomava conta da personagem, que voltava para seu comportamento desassossegado.

Até que um dia, ocorre um pequeno acidente, no qual Ilaria, sua filha, acaba ficando machucada, nada grave, mas Olga vê a situação com uma perspectiva um tanto problemática: ela torce para que de alguma forma isso chegue até Mario, e que pela preocupação com a filha, ele retome o contato,

(...) uma prova de mesquinhez desesperada, o desejo sem reflexão de usar uma criança para trazer Mario de volta para casa e dizer a ele: você vê o que pode acontecer quando não está aqui? Está claro para você em que direção está me empurrando, dia após dia? (Ferrante, 2016, p.31).

Algumas páginas depois, Mario liga pedindo para ver as crianças, Olga aceita sem pestanejar, tudo pela presença dele, e no mesmo instante que desliga a ligação, ela coloca o seu rosto-máscara para ser o que Mario espera dela.

Num segundo, assim que desliguei, desisti do plano de exibir a ele o estado de precariedade do apartamento, das crianças e o meu. Lustrei a casa de cima a baixo, arrumei tudo. Tomei banho, sequei os cabelos, lavei-os novamente, pois não tinha gostado de como tinham ficado. Maquiei-me cuidadosamente, coloquei um vestido leve, já de verão, era um presente seu e ele gostava. Cuidei das mãos e dos pés, sobretudo os pés, tinha vergonha, pois me pareciam ter uma forma rudimentar. Tratei de cada detalhe (Ferrante, 2016, p.33).

Ainda que Olga quisesse demonstrar controle e compostura diante de Mario, mudanças já estavam acontecendo dentro dela, Olga já não possuía mais aquele rosto moldado pelos desejos de Mario, esse rosto construído ano após ano, mas que ela já não sabia mais a quem pertencia. “Se eu conseguisse esconder de mim mesma a impressão de que a vida tinha sido aspirada como sangue e saliva e muco de dentro de mim, numa operação cirúrgica, talvez eu conseguisse enganar até Mario” (Ferrante, 2016, p.34).

Mas Olga desmorona, não consegue manter o teatro que montou para Mario, ela lhe dá as cartas que escreveu e pede que ele perceba o quanto ela continua tentando entender o que de fato aconteceu, que leia e sinta o peso das suas angústias. Porém, diante da indiferença de Mario, Olga fica inconformada, quando questionada sobre a postura que toma

na frente das crianças, Mario questiona o seu tom de voz, e é aí que a protagonista expressa seu cansaço em manter o rosto de boa mulher intacto.

Falar como? Enchi o saco de nhenhém. Você me feriu, você está me destruindo, e eu preciso falar como uma boa esposa bem educada? Vai tomar no cu! Quais são as palavras que eu deveria usar para aquilo que você me fez, para aquilo que você está fazendo comigo? Que palavras eu tenho que usar para falar do que você anda fazendo com ela? Vamos conversar! (...) Mas, para não perturbar o senhor, para não perturbar os seus filhos, preciso usar um linguajar limpo, preciso ser fina, preciso ser elegante! Vai embora daqui! Vai, filho da puta! (Ferrante, 2016, p.39).

Depois da briga, Olga não dorme à noite e relembra da antiga vizinha, do seu sofrimento e de como sua mãe e outras mulheres comentavam a respeito do abandono da mulher: “As mulheres sem amor dissipavam a luz dos olhos, as mulheres sem amor morriam vivendo” (Ferrante, 2016, p.41).

Os ocorridos depois são demonstrações da falta de lucidez de Olga, como quando após passear no parque, briga com seu cachorro, Otto, de uma maneira que nunca havia brigado antes, demonstrando um comportamento estranhamente violento. Ao retornar para a casa, percebeu que a porta não estava trancada. Sem poder confiar em sua memória para ter certeza que a porta destrancada havia sido somente um esquecimento, ou se poderia ser algo mais preocupante, Olga se perde em seus pensamentos, procurando algum rumo dentro de si, algum território seguro para criar seu novo rosto:

Não sucumbir, eu dizia. Combater. Temia, sobretudo, a minha crescente incapacidade de me deter num pensamento, de me concentrar numa ação necessária. Sentia-me assustada com torções bruscas, não controladas. Mario, escrevia para me dar coragem, não levou consigo o mundo, levou consigo somente a si mesmo. E você não é uma mulher de trinta anos atrás. Você é de hoje, segure-se no hoje, não regrida, não se perca, se segure. Sobretudo, não se abandone aos monólogos absortos ou maldizentes ou odiosos. Apague as

exclamações. Ele foi, você fica. Você não terá mais a luz dos seus olhos, suas palavras, mas e daí? Organize as defesas, conserve sua inteireza, não se faça quebrar como um objeto de decoração, como um brinquedo, mulher nenhuma é um brinquedo. *La femme rompue*, ah, *rompue*, rompe o caralho. A minha tarefa, eu pensava, é mostrar que é possível permanecer sã. Demonstrá-lo a mim mesma, a mais ninguém (Ferrante, 2016, p.54).

A preocupação em relação à abertura da porta foi algo que perturbou Olga, que acabou por chamar alguém para trocar a fechadura. Então quando dois homens foram até sua casa resolver o problema, Olga teve reações curiosas, não sabia agir, ora pensava coisas eróticas, ora pensava que sentia vergonha. É como se ela perdesse o tato diante de figuras masculinas, como se sua figura feminina estivesse exposta e vulnerável, Olga não sabia qual rosto estava vestindo, ou qual rosto aqueles homens viam, e isso a preocupava.

Diante de uma desrostificação, da perda ou mudança de um rosto, os autores de Mil Platôs, já avisam a potencial complexidade dessa circunstância:

Desfazer o rosto não é uma coisa à toa. Corre-se aí o risco da loucura: é por acaso que o esquizo perde ao mesmo o sentido do rosto, de seu próprio rosto e do dos outros, o sentido da paisagem, o sentido da linguagem e de suas significações dominantes? Pode-se dizer que o rosto assume em seu retângulo ou em seu círculo todo um conjunto de traços, traços de rostidade, que ele irá subsumir e colocar a serviço da significância e da subjetivação (Deleuze & Guattari, p.53).

Acontece que Olga muitas vezes parece de fato perder a sanidade nesse processo de desrostificação, podemos perceber o seu nítido desequilíbrio nas tarefas do dia a dia, e nas suas responsabilidades, chega em um ponto que ela também percebe a gravidade de sua instabilidade: “recupere a atenção, eu dizia a mim mesma.”, “eu sentia que as coisas iam mal, isso me assustava cada vez mais.”, “Ah, a cabeça, eu não podia

confiar mais” (Ferrante, 2016, p.59). Na cabeça de Olga, só havia espaço para Mario, em seus pensamentos, memórias e devaneios, a protagonista revisita o passado, relembra tudo que já fez por Mario, o apoio que deu em seus estudos, nas provas, a doação de si, de seu amor e do seu tempo, para um homem que agora havia a abandonado, era doloroso demais, reconhecer o rosto que tomou para fazer de Mario um homem “completo”, para viver os dias por ele, ainda que não fosse um rosto feliz, Olga não queria deixar de sê-lo, pois isso tornaria real a ausência de Mario, é como descreve Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa, em *A tabacaria* (1994):

Fiz de mim o que não soube, / E o que podia fazer de mim não o fiz.
/ O dominó que vesti era errado. / Conhecera-me logo por quem
não era e não desmenti, e perdi-me./ Quando quis tirar a máscara, /
Estava pegada à cara. / Quando a tirei e me vi ao espelho, / Já tinha
envelhecido.

Ainda que fosse doloroso vestir esse rosto-máscara, a dor de separar-se disso era tão latente quanto, e lembrar o caminho que a fez tomar esse rosto, ainda mais:

Eu tinha tirado um tempo que era meu para somá-lo ao seu e fazê-lo mais potente. Eu tinha posto de lado as minhas aspirações para acompanhar as suas. Para cada crise de desconforto, eu tinha estancado as minhas crises para poder confortá-lo. Eu tinha me perdido nos seus minutos, nas suas horas, para que ele se concentrasse. Eu tinha cuidado da casa, da comida, dos filhos, eu tinha me ocupado de todas as chatices da sobrevivência do cotidiano, enquanto ele escalava teimosamente o declive da nossa origem sem privilégios (Ferrante, 2016, p.60).

Com o passar dos dias, outras preocupações surgiram, como as contas, e principalmente a falta de dinheiro para pagá-las, Olga então vai até a cidade resolver algumas questões quando vê a tal nova mulher de Mario, que se revela não tão nova, mas sim, um retorno do passado: Carla, a adolescente filha da colega de trabalho. O fato despertou tama-

nha revolta em Olga que ela pula em cima de Mario e lhe dá muitos socos e golpes violentos. Quando ela pensa em ir para cima de Carla, Mario a contém, e Olga reflete sobre algo muito curioso: a violência vinda de uma mulher. “Uma mulher pode facilmente matar alguém na rua, no meio da multidão, pode fazê-lo com mais facilidade do que um homem. Sua violência parece um jogo, uma paródia, um uso inadequado e um pouco ridículo da determinação masculina de fazer o mal” (Ferrante, 2016, p.69), mas é como se o rosto de “boa mulher”, não permitisse uma reação tão violenta, uma resposta agressiva.

Entre altos e baixos, a protagonista reflete sobre Mario mais uma vez, mas é como se agora comesse a vê-lo com outros olhos, como se entendesse que o rosto que ele tinha, foi também ela que o deu, o rosto do amor, o rosto do seu homem: “Tudo era tão casual. Apaixonei-me por Mario quando jovem, mas poderia ter me apaixonado por qualquer um, um corpo qualquer ao qual atribuímos sabe-se lá quais significados” (Ferrante, 2016, p. 70). Olga começa a desrostificar Mario, a refazer o trajeto de percepções e expectativas que projetaram o rosto de marido amado e ideal:

Um longo pedaço de vida juntos, e você já acredita que ele é o único homem com quem pode se sentir bem, atribui-lhe sabe-se lá quais virtudes decisivas, e em vez disso ele é só uma flauta que emite sons de falsidade, você não sabe realmente quem é, nem ele mesmo. Somos ocasiões. Consumimos e perdemos a vida porque um qualquer, em tempos longínquos, por vontade de descarregar o pau dentro de nós, foi gentil, nos escolheu entre mulheres. Trocamos não sei por qual cortesia dedicada exclusivamente a nós o desejo banal de foder. Amamos sua vontade de trepar, sentimo-nos tão cegas a ponto de pensar que seja a vontade de trepar conosco, só conosco. Oh, sim, ele que é tão especial e que nos reconheceu como especial. Damos um nome àquela vontade de pinto, a personalizamos, e a chamamos de meu amor (Ferrante, 2016, p.76-77).

Quando está dentre esses devaneios, prestes a tomar um conhaque para engolir pílulas para dormir, Olga lembra-se que precisa entregar al-

guns documentos ao vizinho Carrano, que ela encontrou em uma de suas súbitas saídas noturnas. Com um comportamento fora do seu costume, Olga pega uma garrafa de vinho e vai até o apartamento do vizinho, podemos então notar as segundas intenções da protagonista, mas também notamos a origem dessa intenção: ela queria provar algo a si mesma.

Olga é bem recebida pelo vizinho, que não estava preparado para receber ninguém, mas que de prontidão pega taças de vinho para dividir com sua curiosa visita, aos poucos Olga inicia uma conversa e logo está em prantos, desabafando sobre sua vida e suas responsabilidades. Em meio a lágrimas e desabafos, Olga abraça Carrano e ele lhe dá algum conforto, o que logo se transforma em um beijo e vemos a nítida confusão da protagonista em vivenciar um momento íntimo com Carrano. Ao mesmo tempo que estranha tudo de Carrano, as mãos, a boca, a língua, ela também o compara com Mario, além de comparar a si mesma com Carla, perdendo o foco do momento com seu vizinho, buscando utilizar a situação para validar a si mesma. Ela pede que Carrano a elogie, Olga parecia querer alguma validação masculina sobre sua aparência, queria se sentir atraente, desejável, assim como Carla deveria ser para Mario. A situação com o vizinho acaba rápido, Carrano é um tanto apressado e tudo fica muito vergonhoso, de maneira que Olga simplesmente se despede e vai embora da confusa noite.

Na manhã seguinte parece que tudo amanhece errado, Gianni não está muito bem, parece com febre e também relatou que vomitou, e também, o cachorro Otto não está em boas condições, fica somente deitado e parece estar com diarreia. A situação fica pior porque Olga não consegue contatar nenhum médico, nem um veterinário, nem mesmo um conhecido que possa ajudá-la, são tantas informações acontecendo que vemos a protagonista agir sem pensar. Em um fluxo de consciência, Olga traça todo o esforço que constantemente fez para moldar o rosto de uma mulher ideal, impecável e sem defeitos, observamos o seu questionamento diante de tanta adaptação, buscando entender de onde veio esse molde.

No momento em que me apaixonei por Mario, comecei a temer que se enojasse de mim. Lavar o corpo, desodorizá-lo, apagar todos os

vestígios desagradáveis da fisiologia. Levitar. Queria sair do chão, queria que me visse suspensa em equilíbrio, elevada, como acontece com as coisas integralmente boas. Eu não saía do banheiro até que não desaparecesse o mau cheiro, abria a torneira para que não ouvisse o barulho da urina. Esfregava-me, aparava, lavava os cabelos a cada dois dias. Pensava a beleza como um esforço constante de apagamento da corporalidade. Queria que amasse meu corpo esquecendo o sabor que carregam os corpos, A beleza, eu pensava ansiosamente, é esse esquecimento. Ou talvez não. Talvez tenha sido eu que tenha acreditado que o amor dele precisasse daquela minha obsessão, fora de contexto, retrógrada, culpa da minha mãe que me educou para os obsessivos cuidados femininos (FERRANTE, 2016, p.94).

Podemos observar que o comportamento de Olga é uma construção. São ações baseadas num modelo do que se deve fazer, como se deve agir, o que se deve falar, como se comportar e as demais normas que a sociedade enraizou como o rosto de uma boa mulher, essa rostidade estabelece um padrão a ser seguido.

Perdida em seus pensamentos ao levar Otto para passear, Olga escuta alguém chamá-la, mesmo sem ter certeza se era realidade ou ilusão, ela retorna correndo para casa, não sem antes refletir sobre a sua dor e sobre o reflexo disso em suas relações, como a maternidade e sua relação consigo mesma:

Ouvi que Ilaria me chamava de muito longe. Suas palavras chegavam fracas. “Mamãe, volta, mamãe.” Eram as palavras de um serzinho agitado. Não a via, mas imaginei que as palavras foram ditas com as mãos apertadas ao redor da grade da sacada. Sabia que a sacada longa e estendida sobre o vazio lhe dava medo, realmente precisava de mim para ser levada para fora. Talvez o leite queimasse no fogo, talvez tivesse explodido a cafeteira, talvez o gás se espalhasse pela casa. Mas por que eu precisava socorrê-lá? Descobri com pesar que ela precisava de mim, e eu não sentia nenhuma necessidade dela. E nem mesmo Mario. Por isso foi embora para viver com Carla, ele não precisava nem de Ilaria, nem de Gianni. O dese-

jo encurta. Talvez só corte. O seu desejo foi escorregar para longe de nós sobre uma lâmina infinita (Ferrante, 2016, p.95).

De volta para casa, a filha Ilaria informa que Gianni vomitou mais uma vez, Olga vai conferir e acaba numa discussão com as crianças, a protagonista acaba dando um tapa em si, deixando as crianças confusas. Olga está um amontoado de confusão, seu tapa foi tão forte que o nariz sangrou, no banheiro ao limpar o sangramento, a mulher se distrai e prepara um banho gelado, mas esquece também e somente se maquia, em meio a seus delírios sobre a necessidade de sentir-se bela, e a necessidade de distrair-se de Mario: “O que é um rosto sem cores, colorir é esconder, nada sabe esconder a superfície melhor do que a cor. Vamos, vamos, vamos. Das profundezas subia o murmúrio de vozes, aquela de Mario” (Ferrante, 2016, p.101).

Um mau cheiro presente na casa traz Olga de volta à realidade, ela então percebe que o fedor vem de Otto, que nitidamente está passando mal no antigo escritório de Mario, Olga percebe a gravidade da situação, tanto de Gianni com sua febre bem alta, quanto de Otto, o cachorro que mal se move, mas que parece já estar podre por dentro, ela então tenta contato novamente com algum médico ou veterinário, alguém que possa ajudá-la, e nada. O telefone não funciona, o celular está quebrado e a internet com problemas, e Olga se vê novamente perdida em meio às suas responsabilidades e tanta confusão mental.

Sem saber o que fazer, Olga decide procurar Carrano, pois Otto está morrendo e quem sabe ele pode ajudar, ainda mais sendo a única pessoa no prédio. Seria a solução perfeita se Olga conseguisse ao menos destrancar a porta de sua casa, que mais uma vez está com problemas na fechadura e a impedem de sair do apartamento, nesse momento, observamos que a personagem nota a sua força diante de tantas adversidades:

Se depois do que me fizera Mario, depois daquela afronta e abandono precedidos por um longo engano, permaneci ainda eu mesma, persistente diante do tumulto daqueles meses, eu ali no calor, nos primeiros dias de agosto, e aliás, eu resistia, resistia a tantas desconexas adversidades, desta vez eu queria dizer que a coisa que

temia desde pequena - crescer e ficar como a pobre coitada, eis aqui meu medo que tinha guardado por três décadas - não tinha acontecido, eu reagia bem, muito bem, agarrava perto de mim as partes da minha vida, parabéns, Olga, apesar de tudo eu não fugia de mim mesma (Ferrante, 2016, p.112).

Ainda com o intuito de abrir a porta, Olga pega a caixa de ferramentas, mas nada resolve, e nada tira os seus pensamentos assombrosos da cabeça, e vemos Olga encarar que agora não é mais a mesma de antes, ela olha de verdade para si, reconhece que mudou, mas também não deixa de sê-la, e quantas mulheres se desmontam e se montam novamente para caber em rostos que não lhe cabem? Como esses rostos já moldados modelam na sociedade e criam um ideal disso e um ideal daquilo? Fazendo-nos sempre estar em busca de um ideal?

A protagonista finalmente cai em si, percebe que o abandono não foi somente de Mario, foi também dela consigo mesma, deixando de viver por ela, moldando-se em pequenos ajustes diários que fazia por ele, e que depois fazia porque foi este o rosto que assumiu, rosto que, agora, estava desfazendo-se. Essa desrostificação, esse caminho de volta para um novo lugar, é a metamorfose pela qual Olga precisa passar para recuperar-se também do abandono por si mesma. Os autores do conceito de rostidade já nos explicam que: “Se o rosto é uma política, desfazer o rosto também o é, engajando devires reais, todo um devir clandestino. Desfazer um rosto é o mesmo que atravessar o muro do significante, sair do buraco negro da subjetividade” (Deleuze & Guattari, p.53)

Olga percebe esse movimento de desrostificação e de uma forma um tanto metafórica, podemos notar o momento da sua percepção:

Se tivesse partido desse lugar, daquelas minhas emoções secretas, talvez tivesse entendido melhor por que ele tinha ido embora e por que eu, que à desordem ocasional do sangue sempre opus a estabilidade da nossa ordem de afetos, agora sentia de forma tão violenta o pesar da perda, uma dor intolerável, a ansiedade de cair para fora da malha de certezas e ter de aprender outra vez a vida sem a segurança de saber fazê-lo. Aprender outra vez a virar a chave, por

exemplo. Seria possível que Mario, indo embora, tivesse me arrancado das mãos aquela habilidade? (Ferrante, 2016, p.137).

Ainda na missão de abrir a porta, Olga resolve dar um tempo, e ao entrar no escritório checar como pode estar as condições de Otto, ela nota que o cachorro morreu, é nítida a sua tristeza, e também o retorno de sua confusão, até o vizinho Carrano aparecer e gentilmente se oferecer para enterrar o cachorro.

Os dias que se passaram foram de reconstrução, Olga recobra a noção e a consciência de tudo que há potência em seu ser, e principalmente a necessidade de fazer um novo rosto, ela nota que até as crianças estão aflitas com toda essa questão.

Era necessário encontrar equilíbrio não somente para as crianças, mas principalmente para Olga, ainda que a narrativa seja intensa, passaram-se apenas quatro meses desde que Mario decidiu ir embora. É interessante observarmos que para se refazer, Olga revê as suas trajetórias, explora os caminhos pelos quais passou, questiona a origem de cada traço do seu rosto, procura entender como esse molde se formou. Especialmente após ouvir do vizinho Carrano que ela era igual a Mario, o que a magoou profundamente, e Olga passou a buscar em si todos os traços deixados por Mario, como se quisesse, de alguma forma, expurgá-lo de vez de si, de sua personalidade e de seus pensamentos:

Eu era como Mario? Mas o que significava isso? Que nos escolhemos por afinidades e que aquelas afinidades, com os anos, se ramificaram? No que me havia sentido parecida a ele, quando me apaixonei? O que eu reconheci dele dentro de mim, no começo da nossa relação? Quantos pensamentos, gestos, tons, gostos, hábitos sexuais me transmitiu naqueles anos? (...). Mas eu, se me pareciam amáveis todos os sinais do passado que assimilei dele, agora que já não me pareciam amáveis, como poderia realmente arrancá-los de mim? Como poderia raspá-los do corpo, da mente, sem ter que descobrir que assim fazendo também arrancava fora a mim mesma (Ferrante, 2016, p.159).

A questão de Olga aqui, é complexa, há muito de Mario nela, pela convivência, pelas suas trocas, pela sua doação, e encontrar o caminho de volta quando não se sabe mais para onde é uma situação desafiadora. É um mapa com caminhos já delineados, como refazer esse mapa sob linhas que são permanentes? Essas linhas são de fato permanentes?

Comparei minhas imagens quando menina com aquelas dos anos seguintes. Quis descobrir quanto se modificara meu olhar a partir das minhas saídas com ele, quis ver se ao longo dos anos esse olhar terminara por parecer com o seu. A semente de sua carne entrou na minha, deformando-me, alargando-me, fazendo-me pesar, engravi-dei duas vezes (Ferrante, 2016, p.159).

Depois de um tempo, Mario pede para ter um convívio com as crianças, mediante uma amiga em comum, há um acordo entre o antigo casal, para as crianças verem o pai nos finais de semana. Nessa nova dinâmica nos dias de Olga, observamos a protagonista procurando outros caminhos para sua nova vida, ela arranja um emprego e reorganiza a rotina, cai em alguns encontros armados que somente despertam o seu desagrado, e em um diálogo com Mario, Olga evidencia a sua necessidade em mudar de rosto, criar outros caminhos, com novas histórias, reconstruindo sua essência, sem a presença dele: “Queria ser eu, se essa fórmula ainda tivesse algum sentido. Ou pelo menos queria ver o que permanecia em mim, uma vez que o houvesse retirado” (Ferrante, 2016, p.178).

E quando Mario questiona se é verdade que Olga deixou de amá-lo, vemos uma libertação da protagonista em revelar que não o ama mais, que diante de tudo o que já aconteceu, Olga agora escolheu a si mesma.

“Não te amo mais porque, para se justificar, você disse que tinha caído no vazio, no vazio de sentido, e não era verdade.”

“Era sim”.

“Não. Agora eu sei o que é um vazio de sentido e o que acontece se você consegue voltar à superfície. Você não, você não sabe. Você no máximo lançou um olhar para baixo, se assustou e tampou a falha com o corpo de Carla” (Ferrante, 2016, p. 181).

Em toda a narrativa, Olga caminha cada vez mais fundo no seu próprio vazio, e cria um espaço aconchegante para si mesma, mesmo no caos, pois alguém está ali para ela mesma, alguém que há muito já havia sofrido um abandono, o abandono de si pelo outro.

Ela enfim se reorganiza, se refaz, cria outras expectativas, outras formas, e outros formatos, colore sua vida com novas cores, delinea novos trajetos, cartografa novos mapas, com novos rostos, sabendo muito bem de onde veio, pois é um lugar para o qual não deseja mais voltar.

Considerações

Tendo em vista o conceito de rostidade, de Deleuze & Guattari, podemos evidenciar em muitos dos trechos apresentados, a maneira que a protagonista se adaptou para caber num rosto que era o ideal para o homem que amava. É interessante também observarmos como isso serve de crítica à sociedade que impõe padrões a serem seguidos no sentido de adaptar-se ao casamento, à maternidade e aos ideais de feminino, que estão enraizados na sociedade, tomemos como exemplo o estudo de Nogueira (2022) sobre mitos e lendas femininas, especialmente as figuras femininas dos mitos gregos, que “compreende a beleza como fonte de felicidade, garantia de ser amado, mas também de violência e disputa pelo afeto masculino. E nessa ciranda, vai sendo construído o lugar social da mulher, bem como o das relações amorosas” (Nogueira, 2022, p.21).

É na repetição de comportamentos que esse rosto de mulher ideal segue sendo perpetuado na nossa sociedade, como se esse rosto fosse a regra. Notamos que Olga cresceu num ambiente de mulheres machistas, seus comportamentos e suas vivências são influências disso, e a sociedade constantemente reproduz essa atmosfera. Não fosse o abandono de Mario, até quando Olga estaria se adaptando para caber em moldes que não sejam aqueles estabelecidos por ela mesma?

E sobre a desrostificação que acontece com a personagem, é um emaranhado de complexidade entre o que se é de verdade e o que se fingiu ser, e o quanto desse fingimento agora se tornou verdade? Simplesmente pelo hábito de se adaptar, ela então se tornou adaptável, maleável, como a

sociedade machista espera do comportamento de uma mulher, especialmente se esta mulher está dentro de alguma circunstância que exija determinada postura, como o papel de esposa ou de mãe. Essa rostificação feminina é muito problemática, e o processo da criação de um novo rosto também não é fácil, Olga transitou muito entre aqui e lá, mal sabia diferenciar onde estava ou para onde iria; por isso, é admirável a trajetória e força da personagem de se manter ali por ela mesma, curiosa capacidade feminina de permanecer, de resistir, de se levantar e se reinventar. Por fim, a narrativa relembra da nítida necessidade e urgência da sociedade em desrostificar esse ideal feminino.

Referências

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. Coord. Tradução Ana Lúcia de Oliveira. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 1, 2, 3, 4 e 5. São Paulo, Editora 34, 1996.

FERRANTE, Elena. **Dias de Abandono**. Tradução Francesa Cricielli. - 1.ed. - São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

NOGUERA, Renato. **Mulheres e deusas**: como as divindades e os mitos femininos formaram a mulher atual - 1. Ed. - Rio de Janeiro: Harper Collins, 2017.

NOGUERA, Renato. **Por que amamos: o que os mitos e a filosofia têm a dizer sobre o amor** - Rio de Janeiro: Harper Collins, Brasil, 2022

Sobre autoras e autores:

Adriele Karla Artusi Leonor - professora, graduada em Letras - Português Espanhol e suas respectivas literaturas pela Universidade Estadual de Ponta Grossa. Atualmente é discente do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (PPGEL), na Universidade Estadual de Ponta Grossa. Sua linha de pesquisa desde a iniciação científica até a pós-graduação é a temática literatura e mulher. Concentra seus estudos na obra de Maria Valéria Rezende, com abordagens reflexivas sobre as mulheres no século XVII, a relação entre história e memória, feminismo e com ênfase em literatura brasileira contemporânea.

Beatriz F. F. Portela - professora, licenciada em Letras - português/inglês, pela Universidade Estadual de Ponta Grossa. Atualmente é mestranda no PPGEL (Programa de pós-graduação em Estudos da linguagem), suas pesquisas se voltam para a literatura como forma de resistência cultural na sociedade, os estudos têm enfoque principal na literatura feminina/feminista, em literaturas africanas, afro-brasileiras, negras e indígenas.

Cesar Paulo da Silva - mestrando do curso de Estudos da Linguagem, com linha de pesquisa em Literatura, da Universidade Estadual de Ponta Grossa. Foi graduado em Letras — Espanhol, também pela Universidade Estadual de Ponta Grossa, em 2021.

Emanuelle Correa Wrege - possui Licenciatura em Letras Português/Inglês pela Universidade Estadual de Ponta Grossa. Atualmente é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), suas pesquisas se voltam para os estudos da Literatura Distópica.

Eunice de Moraes - doutora em Letras (UFPR, 2009), professora associada na Universidade Estadual de Ponta Grossa - UEPG/PR. Docente no Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem - PPGEL - na mesma Universidade. Organizou a coletânea Leituras de ficção histórica: Literatura, cinema e identidades (Ed. Texto e Contexto, Col. Singularis, vol. II, 2020), publicou artigos em periódicos e capítulos de livros, versando sobre as relações entre ficção e história.

Larissa Natalia Silva - graduada em Letras Português/Espanhol pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (2019), instituição na qual é discente do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, na área de Estudos Literários

Lucas Dams Bertoli - professor, graduado em Letras - Espanhol pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), campus União da Vitória. Atualmente, mestrando no PPGEL (Estudos Literários) da Universidade Estadual de Ponta Grossa. Concentra seus estudos nas obras de Maria Firmina dos Reis, com foco no papel social da literatura afro-brasileira, contribuindo para uma compreensão mais profunda das relações entre poder, identidade e expressão literária.

Silvana Oliveira - doutora em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (2003), é professora associada na Universidade Estadual de Ponta Grossa e Pós-doutorada em Literatura Comparada pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Atua no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Ponta Grossa. Os interesses de pesquisa centram-se nas relações entre literatura e filosofia, com destaque para a abordagem da teoria do romance de Mikhail Bakhtin e da produção de Gilles Deleuze e Felix Guattari com vistas à leitura e anotação de autores em língua portuguesa cuja produção concentre-se após 1960.

Tenho uma voz. Assim como me lanço no traço de meu
desenho, este é um exercício de vida sem planejamento.

O mundo não tem ordem visível
e eu só tenho a ordem da respiração.

Deixo-me acontecer.

Clarice Lispector

Índice Remissivo

A

A Capitoa 10, 19, 20, 21, 22, 24, 24, 27, 30,
31, 33, 5,

Abandono 12, 13, 89, 107, 108, 109, 110, 111, 112,
117, 118, 119, 121, 123, 124, 125, 127, 129, 135, 136,
139, 140, 6, 146

Akunna 89, 90, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99,
100, 101, 102, 103, 104,

Alice Munro 12, 74, 76, 78, 79, 6,

Amor 11, 12, 24, 29, 47, 48, 58, 59, 74, 76,
78, 81, 82, 83, 85, 87, 87, 98, 99, 101, 109,
111, 115, 116, 117, 118, 119, 123, 125, 129, 131, 132,
134, 136, 139, 140, 6,

Ana Maria Machado 11, 21, 47, 48, 51, 56, 57,
59, 5,

Angela Alonso 57,

Aristóteles 36, 52, 53, 56, 59, 60,

Atravessamento 23, 70, 92,

Autoria feminina 9, 10, 13, 14, 15, 20, 89,

B

Bahia 61,

Bernadete Lyra 10, 31,

Buraco negro 113, 122, 136,

C

Carta 11, 21, 23, 44, 45, 61, 63, 64, 65, 66,
68, 71, 72, 85, 93, 101, 127, 128, 5,

Casamento 13, 19, 25, 42, 48, 50, 51, 55, 77,
81, 83, 84, 87, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 116,
118, 121, 125, 127, 139,

Chimamanda Ngozi Adichie 12, 88, 89, 90, 6,

Colonialismo 61,

Conto “No seu pescoço” 88, 89, 92, 104,

Convento 24, 37, 44, 45, 61, 63, 64, 65, 66,
69, 70, 71,

Corpo 9, 29, 63, 67, 81, 83, 84, 95, 96, 99,
102, 110, 113, 115, 117, 122, 123, 125, 132, 133, 134,
137, 138,

Cristina Norton 11, 21, 35, 46, 5, 11, 21, 35,
46, 5,

Culler 19, 31, 33,

D

Delleuze e Guattari 13,

Desconstrução 13, 33, 64, 104,

Deslocamento 22, 102, 103, 115,

Desrostificação 12, 13, 110, 113, 127, 130, 136, 139,

Desterritorialização 12, 86, 95, 102, 107, 110, 113, 118,

Devir 74, 77, 100, 101, 102, 103, 110, 112, 113, 114,
115, 136,

Devir-imigrante 101, 103,

Dias de abandono 12, 13, 107, 108, 117, 119, 121, 123,
140, 6,

E

Elena Ferrante 12, 13, 107, 116, 117, 121, 6,

Escrita de mulheres 15, 20,

Esquecimento 11, 22, 60, 61, 62, 67, 71, 72, 129,
134, 5,

Eufrásia Leite 48, 56,

Eugênia de Meneses 35, 37, 38,

Eugênia Maria 35, 37, 40, 43, 44, 45,

F

Felícia 40, 43, 44, 45,

Félix Guattari 74, 94, 97, 122,

Feminismo 12, 15, 34, 63, 64, 72, 90, 106, 117,
141,

Ficção histórica 10, 11, 12, 15, 16, 19, 20, 21,
22, 23, 32, 33, 35, 39, 44, 51, 56, 59, 61,
62, 71, 72, 5,

Filogenia 23,

Fuga 76, 77, 85, 86, 108, 110, 111, 112, 114, 118,
119, 148

G

Gilles Deleuze 15, 74, 94, 97, 100, 121, 142,

Gilmei Francisco Fleck 39,

H

História 9, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 18, 21, 22,
23, 28, 29, 31, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37,
38, 39, 39, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 51, 52,
53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63,
65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 75, 78, 80,
82, 88, 89, 91, 92, 98, 105, 107, 108, 121, 127,
138, 141, 142, 5,

I

Ideal feminino 140,

Identidade 15, 25, 33, 38, 39, 46, 56, 57, 60,
72, 77, 81, 82, 89, 90, 91, 95, 96, 97, 98,
101, 103, 104, 105, 107, 109, 112, 116, 118, 121, 123,
142,

Identidade narrativa 56, 60,

Isabel das Santas Virgens 11, 23, 62,

J

Joaquim Nabuco 11, 47, 48, 57, 59,

L

Lembranças 37, 64,

Linha de fuga 76, 77, 85, 86, 108, 110, 111, 114, 118,
119,

Linhas 12, 13, 76, 77, 78, 84, 85, 107, 108, 109,
112, 114, 117, 118, 119, 138,

Literatura contemporânea 37, 61, 71, 88,

Luiza de Grimaud 24,

M

Máquina abstrata 95, 102, 122, 123,

Margareth Rago 23, 63,

Maria Valéria Rezende 21, 23, 61, 62, 69, 71, 141,

Memória 7, 10, 11, 15, 16, 18, 20, 21, 24,
29, 30, 31, 33, 36, 37, 38, 39, 40, 43, 46,
54, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 66, 67,
68, 69, 70, 71, 72, 86, 102, 106, 124, 129, 131,
141, 5,

Michelle Perrot 65, 66,

Migrante 12, 88, 89, 90, 93, 94, 95, 97, 100,
101, 102, 103, 104, 6, 146,

Mímesis 51, 52, 53, 56,

Misoginia 27, 64, 70, 71,

Molaridade 12, 77, 79, 81, 82, 84, 87, 110,

Molecularidade 12, 79, 81, 84, 110,

Mulher 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 19, 19,
21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31,
32, 33, 34, 36, 40, 40, 42, 44, 45, 46, 49,
50, 51, 55, 59, 63, 64, 65, 66, 68, 69, 70,
71, 72, 74, 76, 78, 79, 81, 81, 82, 83, 84,
87, 87, 88, 89, 90, 91, 98, 99, 100, 102, 104,
106, 107, 108, 110, 111, 113, 115, 116, 117, 118, 121,
123, 125, 126, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136,
139, 140, 141, 6, 146,

Muro branco 113, 122,

Mythos 52, 53,

N

Narradora 19, 25, 26, 27, 28, 30, 32, 37, 38,
63, 64, 65, 67, 89, 107, 108, 109, 124, 125,

Narradores 36,

Nossa Senhora da Madre de Deus 37,

O

O segredo da bastarda 11, 21, 33, 35, 36, 45, 46,
5,

Olga 13, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115,
116, 117, 118, 119, 121, 124, 125, 126, 127, 128, 129,
130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140,

P

Pesavento 32, 34, 35, 35, 46,

Q

Quebra 11, 12, 62, 89, 107, 118, 127, 130, 135, 6,

R

Racismo 90, 99, 105, 106,

Reterritorialização 89, 90, 95, 97, 102, 103,

Ricoeur 43, 46, 47, 48, 51, 52, 53, 54, 56, 58,
59, 60, 66, 67, 68, 69, 72,

Rizoma 12, 107, 108,

Rizoma 12, 107, 108, 150,

Rostificação 12, 13, 88, 90, 95, 107, 110, 112, 113,
118, 121, 122, 127, 130, 136, 139, 140, 6, 146,

Rosto 13, 15, 16, 94, 95, 102, 112, 113, 114, 121,
122, 123, 125, 126, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134,
135, 136, 137, 138, 139, 140,

S

Santo Agostinho 52,

Segmentação maleável 76, 84,

Silenciamento 9, 10, 11, 22, 28, 31, 62, 63, 64,
65, 66, 67,

Sufrimento 41, 54, 64, 67, 129,

Spivak 21, 34, 88, 89, 100, 106,

Stuart Mill 20, 28,

Subalternidade 10, 11, 12, 16, 21, 89,

T

Tempo e narrativa 46, 48, 51, 60,

Território 38, 72, 77, 89, 90, 94, 129,

V

Virginia Woolf 31, 55,

APOIO

