

**Universidade de Brasília  
Instituto de Letras  
Departamento de Teoria Literária e Literaturas  
Programa de Pós-Graduação em Literatura**

**Cartografias dissonantes:**

**corporalidades femininas em narrativas brasileiras contemporâneas**

**(TESE DE DOUTORADO)**

**EDMA CRISTINA ALENCAR DE GÓIS**

**Brasília**

**Fevereiro de 2013**

**Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de doutora em Literatura, sob a orientação da Profª Drª Regina Dalcastagnè.**

**Área de concentração: Literatura e Práticas Sociais**

**Banca Examinadora:**

**Profª Drª Regina Dalcastagnè –presidenta**

**Profª Drª Ana Gabriela Vilela Pereira de Macedo (membro)**

**Profª Drª Cíntia Schwantes (suplente)**

**Profª Drª Izabel de Fátima de Oliveira Brandão (membro)**

**Profª Drª Maria Isabel Edom Pires (membro)**

**Profª Drª Virgínia Maria Vasconcelos Leal (membro)**

## **Agradecimentos**

Meu corpo sai modificado desta tese. Foi com ele que entrei em alguns lugares, saí de outros, troquei de cidade quatro vezes, tive cinco casas. Tudo isso nos últimos quatro anos, quando, por meio dele também, vivi dezenas de trocas intelectuais e afetivas, que me permitiram elaborar este estudo. Ele só se tornou possível graças à generosidade e ao apoio de professores, colegas de pesquisa, familiares, amigos recentes e de longas datas.

Meu muito obrigada à professora Regina Dalcastagnè, pelo incentivo intelectual, pela liberdade de escolhas e pela interlocução a cada encontro.

À Coordenação de Pessoal de Nível Superior (Capes), pela concessão das bolsas de pesquisa no Brasil e no exterior, sem as quais esta tese não teria se cumprido.

Às professoras e aos professores do Departamento de Teoria Literária e Literaturas (TEL) da UnB, por contribuírem para minha formação: André Luís Gomes, Cíntia Schwantes, Cristina Stevens, João Vianney e Sylvia Cyntrão. Às professoras Maria Isabel Edom Pires e Virgínia Maria Vasconcelos Leal, pelas colaborações ao texto da qualificação. Aos funcionários do TEL de ontem e de agora, pelo apoio diante das burocracias mais enfadonhas.

Aos colegas do Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea da UnB, que fazem do cotidiano de pesquisa um dos maiores prazeres da minha vida: Andressa Marques, Bruna Lucena, Gabriel Delgado, Gislene Barral, Laetícia Jensen, Leda Cláudia e Susana Lima. Em especial aos amigos que acompanharam mais de perto o texto final, fazendo críticas e dando sugestões: Anderson da Mata, Ludimila Menezes e Paulo Thomaz.

Ao Núcleo de Investigação sobre Gênero e Feminismos da Universidade do Minho, pela acolhida e pelas descobertas: Andreia Sarabando, Maria Manuela Costa Silva, Elena Brugioni, Joana Passos, Márcia Oliveira e Giulia Lamoni. Em especial à professora Ana Gabriela Macedo, pelo interesse constante pelo meu trabalho e pela aprendizagem que

me proporcionou. Aos funcionários do Centro de Estudos Humanísticos da UMinho, pela logística e pela atenção de sempre: Adelina Gomes, Ana Pereira, Paulo Martins e Vera Amorim. Meu muito obrigada!

Aos amigos em Brasília, Fortaleza, João Pessoa, São Paulo, Buenos Aires e Lisboa, que me ajudaram comprando e emprestando livros, postando documentos, catálogos, lendo trechos, dando sugestões, colaborando nas traduções. Além das casas, caronas e dos afagos dados. Muito obrigada por facilitarem a minha vida e suavizarem esta jornada. Ana Beatriz Mader, Ana Cesaltina, Ana Rita Fonteles, Bianca Felippsen, Camila Holanda, Camilla Gurgel, Carmen Lúcia Souza, Clarissa Tavares, Cristiane Vasconcelos, Dani Luna, Dellano Rios, Eliane Carvalho, Flávia Marreiro, Fuad Moura, Gizella Rodrigues, Gustavo Colares, Helena Mader, Luciana Benevides, Marina Mota, Renina Valejo, Ricardo Sabóia, Suylan Midlej, Tarciano Ricarto, Tanta e Tereza Cândida.

Às amigas do Porto, por terem sido minha família e por fazerem me sentir menos estrangeira: Inês Mendes, Olga Almeida, Patrícia Leitão, Rosa Ferreira, Sofia Pereira, Teresa Mendes. Em especial, Márcia Oliveira e Zita Queirós. Com elas vivi dois dos encontros mais felizes, nos quais pude aprender sobre história da arte e artes feministas. Meu muito obrigada pelo ano em que estivemos juntas e pelos próximos que eu desejo no futuro.

Ao Jhony Correa Quintero, por ter me acompanhado nessa aventura. Muito obrigada por cada gesto de incentivo, delicadeza e carinho por mim.

Ao meu irmão Emílio e à minha irmã Eli, pelo apoio em momentos cruciais e pela presença, mesmo à distância. Aos meus pais, Góis e Maria Ivoneide, por aprenderem a aceitar as minhas escolhas, por vibrarem a cada conquista acadêmica e, por fim, por me esperarem chegar, sempre. Às minhas sobrinhas, Thaís e Sarah, porque me ensinam, a cada encontro, o caminho de volta.

Esta tese é dedicada a todos vocês, que me acompanharam nesta trajetória, corpo a corpo, até a última linha.

*O que buscamos na ficção não é tanto a realidade,  
mas a epifania da verdade*

Azar Nafisi

## Resumo

Uma das marcas da literatura brasileira contemporânea é a narração em primeira pessoa associada a uma consciência do/a autor/a do seu papel de produtor/a de representações sociais a partir de um espaço de formação discursiva. No campo literário brasileiro, escritoras colocam em cena problemas de representações de gênero a partir de novos desenhos de corporalidades. Personagens adoentadas, com distúrbios alimentares, vivendo outras práticas da sexualidade ou envolvidas em crises de padronização são alguns dos tipos encontrados em romances publicados pelas editoras mais importantes do país – Companhia das Letras, Record e Rocco – entre 2001 e 2010, período compreendido neste estudo. De modo consciente ou não, estas escritoras põem em ação a *política da localização*, ao sugerir a discussão de questões sociopolíticas a respeito das mulheres a partir do seu ponto central de diferenciação, o corpo feminino.

Contaminada por autoras/es de diversas áreas de conhecimento, como a ciência política, a história e a crítica de arte, e ancorada nos conceitos de *representação*, *gênero* e *corpo*, analiso dez romances das autoras Adriana Lunardi, Carol Bensimon, Carola Saavedra, Cíntia Moscovich, Elvira Vigna, Livia Garcia-Roza e Tatiana Salem Levy. Nos três capítulos de análise acrescento obras de artes visuais de diferentes criadoras para um diálogo interartes, pensando como as questões das corporalidades femininas são movimentadas por outras expressões artísticas. Um dos objetivos desta tese é observar que tipos corporais são cartografados nos romances brasileiros contemporâneos das editoras de maior visibilidade. Além disso, pergunta-se o que esses desenhos dissonantes dizem sobre os problemas de representação e o descentramento de gênero no campo literário brasileiro.

Palavras-chaves: representação, gênero, corpo, literatura brasileira contemporânea, política da localização.

## Abstract

One of the marks of contemporary Brazilian literature is first-person narration associated with awareness by the author of his/her role of a producer of social representations deriving from a space of discursive formation. In the Brazilian literary field, writers pose gender representation problems derived from new designs of corporalities. Sick characters, characters with eating disorders, having other sexual practices or experiencing a crisis of standardization are a few of the types which can be found in novels published by the most important publishing houses in the country – Companhia das Letras, Record e Rocco – between 2001 and 2010, period comprised in this study. Consciously or not, these authors put into action the *politics of location*, as they suggest the discussion of sociopolitical questions about women from their central point of differentiation, the female body.

Contaminated by authors from several areas of knowledge, such as political science, history as well as art criticism and history, I analyze ten novels written by Adriana Lunardi, Carol Bensimon, Carola Saavedra, Cíntia Moscovich, Elvira Vigna, Livia Garcia-Roza and Tatiana Salem Levy. In the three chapters of analysis I add visual arts works from different artists in order to promote interart dialogue, reflecting about how the questions of female corporalities are moved by other forms of artistic expressions. One of the aims of this thesis is to observe which corporal types are mapped in contemporary Brazilian novels from publishing houses with greater visibility. Besides that, one enquires about what these dissonant drawings say about the problems of representation and the decentering of gender in the Brazilian literary field.

Keywords: representation, gender, body, contemporary Brazilian literature, politics of location

## **Índice de obras visuais** **(por ordem de apresentação)**

Fernanda Magalhães, fotografia da performance *Mulheres Gordas*, 2006.

Fernanda Magalhães, *A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia*, 1995.

Hannah Wilke, fotografia da artista diante de *S.O.S Starification Object Series* (1974-1982).

Hanna Wilke, série *Intra- Venus* (1991-1993).

Márcia X., *Os Kaminhas Sutrinhas* (detalhe de instalação), 1995.

Márcia X., *Os Kaminhas Sutrinhas* (fotografia de instalação), 1995.

Márcia X., *Desenhando com terços* (fotografia de performance), 2000.

Monica Mansur, *cubo cristal* (impressão em époxisobre vidro), 2004.

Monica Mansur, *exame ecoendoscopia*, s/d.

Monica Mansur, *Tomos* (impressão em acetato 40 x 160cm), 2001.

Ana Vieira, sem título (fotografia pintada), 1973.

Ana Vieira, *Santa Paz Doméstica, domesticada?* (instalação), 1977.

Toulouse-Lautrec, *Femme qui tire son bas* (guache s/cartão, 615 x 445cm), 1894.

Toulouse-Lautrec, *Rue des Moulins* (óleo s/cartão, 54 x 39cm), 1894.

Brígida Baltar, *Torre* (série de 9 fotografias. 28 x 19 cm), 1996.

Brígida Baltar, *Abrigo* (foto-ação, projeção de slides, vídeo 40 x 60 cm), 1996.

Elvira Vigna, *Pensar com Sócrates* (ilustração), 2012.

Elida Tessler, *Inda* (instalação), 1996.

Elida Tessler, *Inda* (detalhe de instalação), 1996.

Elida Tessler, *Claviculario* (instalação), 2002.

Lenora de Barros, *Contra Mão* (fotografia 40 x 60 cm), 1994.

Nan Goldin, *Jimmy Paulette and Tabboo! Undressing* (fotografia), 1991.

Barbara Kruger, *Your Gaze Its The Side of My Face* (photographic silkscreen on vinyl 139.7 x 104.1 (55 x 41cm), 1981.

Lenora de Barros, *Mim quer sair de si* (fotografia - 82 x 60), 1994.

Lenora de Barros, pormenores de *Poema* (impressão digital s/ gatorfoam, 204 x 43 cm), 1978.

## Sumário

<b>Introdução.....</b>	<b>11</b>
<b>I. Representação e gênero – questões da narrativa literária.....</b>	<b>17</b>
Apropriações de um conceito.....	25
Escrever para existir.....	30
Corpolatria e arte.....	36
<b>II. Gordura e Doença.....</b>	<b>41</b>
Os corpos dissonantes em <i>Por que sou gorda, mamãe?</i> .....	42
Identidades, pós-modernidade e feminismos.....	48
Corporalidade e representação.....	51
Resposta ao corpo.....	56
Por fim.....	59
A doença manifesta em <i>Corpo estranho</i> .....	61
A teoria da arte e o corpo manuseado.....	71
<i>Duas iguais</i> e a lei do desejo.....	76
O amor através do espelho.....	78
A doença que apaga os gêneros.....	88
<b>III. Papéis de gênero e estereótipos.....</b>	<b>92</b>
Corpo e casa em <i>Solo feminino</i> .....	93
O espaço do comedimento.....	100
Papéis criados, papéis forjados em <i>Nada a dizer</i> .....	107
Conceitos de contrabando.....	113
Performance e estereótipos.....	117
Invenção, memória e violência na busca de <i>A chave de casa</i> .....	122
Segredos guardados de uma vivência particular.....	124
Viagem ao redor da cama.....	129
Da excitação à paralisia: o sexo no jogo de poder.....	133

<b>IV. Outros corpos.....</b>	<b>136</b>
Outras sexualidades ou como dissimular um corpo.....	137
Narrador(a), por opção.....	144
Corpos que incorporam novos arranjos.....	150
Corpo de delito e estrutura binária.....	152
Interdição no campo literário.....	155
Corpo em balbucio.....	159
Um enredo e uma personagem fora de cena.....	162
O corpo que não está lá.....	168
A narrativa sonora de <i>Paisagem com dromedário</i> .....	172
Acústica material na literatura.....	174
Perfis, discursos.....	178
<b>Considerações finais.....</b>	<b>183</b>
<b>Bibliografia.....</b>	<b>188</b>

## **Introdução**

O corpo dá início à cartografia de homens e mulheres. É suporte onde muitos embates sociais, de gerações diferentes, em todas as partes do mundo, aparecem espelhados. No campo das artes visuais, em especial, o corpo feminino é tomado como objeto de arte para reclamar a sua representação social e também questionar outros temas. Isso porque nele são investidos poderes de origens diversas (o discurso médico, a religião, a escola, a família etc). As artistas põem em prática o que a poetisa feminista Adrienne Rich<sup>1</sup> diz ser essencial em qualquer discussão sociopolítica em torno das mulheres: o debate deve ser iniciado a partir do seu próprio corpo. É neste extremo ao mesmo tempo mais perto de si que se ocultam e/ou reproduzem preconceitos e estereótipos de gênero, etnia, classe social.

A literatura brasileira, ao mesmo tempo em que percebe o lugar de destaque que o corpo detém, é também mais um espaço de construção e representação ideológica. Sobre uma corda-bamba, ela se equilibra entre representações padronizadas e tentativas de rompimento do que está posto. Não é o caso de ter um papel salvador para o fim de preconceitos e interdições, mas de se colocar e se assumir como parte do problema também. No Brasil, país em que os estereótipos investidos contra as mulheres aparecem da entrevista para um posto de trabalho ao último comercial de cerveja, repensar as representações das mulheres deve ser um assunto permanente. Daí, uma das preocupações que serviu de ponto de partida desta tese é questionar que papel a literatura brasileira contemporânea cumpre como agente que pensa sobre os corpos.

A pergunta central desta pesquisa é: as escritoras brasileiras contemporâneas problematizam as corporalidades a partir das representações sugeridas em suas obras? Ao compreender o discurso como um espaço de poder e de formação de objetos<sup>2</sup>, uma das preocupações da pesquisa, desde o princípio, foi observar quais corpos femininos aparecem perfilados na narrativa contemporânea e que temas evocam. Quando aparentemente ausentes ou sem materialidade, como os corpos são balbuciados em termos discursivos.

Para a definição do *corpus*, foram utilizados os seguintes critérios: todas as obras literárias devem ser escritas por autoras mulheres, devem ser enquadradas no gênero romance, devem ter sido publicados entre 2001 e 2010, não podem ser rotuladas como romance policial, de autoajuda, infantojuvenil, histórico ou ficção científica (o que implicaria em outras especificidades que não nos interessava observar). Por fim,

---

<sup>1</sup> Rich, “Notas para uma política da localização”.

<sup>2</sup> Foucault, *A ordem do discurso*.

devem ter sido publicados pelas três maiores editoras do país (Companhia das Letras, Record e Rocco), o que lhes garante maior visibilidade. Os dois últimos critérios utilizados têm por base a metodologia da pesquisa *A personagem do romance brasileiro contemporâneo 1990-2004*<sup>3</sup>, coordenado pela professora Regina Dalcastagnè, na Universidade de Brasília (UnB). Os dados deste levantamento ajudam a compor o pano de fundo desta tese.

Ainda atenta à primeira diretriz do *corpus*, foram escolhidas obras nas quais apareçam temas relevantes para a discussão proposta no projeto. Assim, foram analisados os romances de Adriana Lunardi (*Corpo estranho*), Carol Bensimon (*Sinuca embaixo d'água*), Carola Saavedra (*Paisagem com dromedário*), Cíntia Moscovich (*Por que sou gorda, mamãe?* e *Duas iguais*), Elvira Vigna (*Deixei ele lá e vim, Coisas que os homens não entendem e Nada a dizer*), Livia Garcia-Roza (*Solo feminino*) e Tatiana Salem Levy (*A chave de casa*).

Para cada bloco de análise, os dois primeiros compostos por três romances e o último por quatro romances, recorro a casos das artes visuais nos quais encontro discussões e temáticas semelhantes que me permitem aprofundar algumas questões pertinentes. A partir dos trabalhos de artistas visuais de vários países, proponho pensar como as questões de representação da corporalidade feminina são deslocadas em diferentes tipos de arte (literatura, artes visuais, cinema). Embora não se trate de um trabalho comparativo, assumo as artes visuais como parte da metodologia de análise. *Performances*, instalações e quadros transfiguram-se em lupas para me fazer enxergar melhor os romances analisados. As obras de arte se alinham a teorias críticas diversas na sedimentação do terreno onde analiso as narrativas brasileiras contemporâneas.

Ao trazer elementos de outra expressão artística para o campo literário, recorro dois trabalhos que problematizam o fim das barreiras que separam áreas distintas de interesse. Um deles é o trabalho de Hal Foster, *Recodificação*, em que o autor expõe como a pós-modernidade torna possível o fim das áreas limítrofes. De acordo com ele, isso aconteceu na medida em que a relação da arte com as representações sociais foi alterada. Conforme esclarece Foster:

É nesses termos que o objeto de arte de fato, o campo da arte mudou, na medida em que o velho decoro iluminista de formas distintas de expressão (visual *versus* literária, temporal *versus* espacial), enraizado em áreas

---

<sup>3</sup> O corpus desta pesquisa teve 258 obras, de 165 autores. Ao todo, 1245 personagens foram analisadas. Cf. Dalcastagnè, *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*.

separadas de competência, já não é mais obedecido. E com essa desestruturação do objeto e de seu campo, surgiu um descentramento do sujeito, tanto em relação ao artista quanto ao público.<sup>4</sup>

Isso tem a ver também com a “impureza” textual, com a desconstrução que é prática pós-modernista. Não mais ligados à pureza das formas artísticas tradicionais, os pós-modernos procuram as interconexões, as brechas de representação social. Um caminho possível para isso está em apagar as linhas que demarcam as áreas, permitindo que um tipo de arte ilumine a outro. Ou que uma área de conhecimento corrobore a análise de outra.

Assim, essa tese, na qual analiso narrativas literárias, é contaminada por outras áreas de conhecimento desde seu momento inicial. O primeiro capítulo, dedicado aos conceitos fundamentais do estudo, traz reflexões sobre representação, a partir de estudiosas/os da ciência política, da história, do cinema e das teorias feministas. Gênero e corpo são analisados à luz do pensamento das filósofas Judith Butler, Julia Kristeva e da crítica de arte Griselda Pollock, entre outros autores/as. Por fim, um dos conceitos que justifica a escolha de um *corpus* representado integralmente por autoras mulheres é a “política da localização”, nos termos da poetisa feminista Adrienne Rich.

O segundo capítulo traz o primeiro bloco de romances analisados. Nele, os temas comuns são distúrbios alimentares (anorexia e compulsão alimentar) e doença. Narradoras ou personagens imprescindíveis para o enredo são acometidas por essas questões. Em *Por que sou gorda, mamãe?* (2006), *Corpo estranho* (2006) e *Duas iguais* (2004), as crises internas de gênero são reverberadas em corpos adoentados ou com problemas alimentares. Também penso estas representações, recuperando o estudo de Regina Dalcastagnè<sup>5</sup>. De acordo com a pesquisa *Mapeamento de personagens do romance brasileiro: anos 1970, anos 1990*, quando descritas por autoras mulheres, as personagens estão dentro do peso, são magras, têm cabelos escuros e mais curtos. Elas são mais saudáveis, mais preocupadas e mais descontentes com o próprio corpo. No total, apenas 3,7% são consideradas doentes e nenhuma personagem aparece como dependente química. Quando construídas por um autor homem, o primeiro grupo atinge a marca de 23,1% e as dependentes químicas são 15,4% das mulheres dos livros.

---

<sup>4</sup> Foster, *Re-codificação: arte, espetáculo e política cultural*, p. 178.

<sup>5</sup> Dalcastagnè, “Representações restritas: a mulher no romance brasileiro contemporâneo”. Neste texto, Dalcastagnè refere-se especificamente à análise de personagens femininas e masculinas em 389 romances produzidos ao longo de dois períodos de 15 anos cada. Em um segundo momento, foi realizado um recorte específico com a análise em profundidade de uma amostra de 150 personagens femininas do período recente.

No terceiro capítulo, os corpos narrados sofrem com os padrões de gênero exigidos socialmente. *Solo feminino* (2002) evidencia os estereótipos. Ao mesmo tempo, a narradora do livro delata a prisão familiar em que seu corpo gendrado vive. Outros corpos, não apenas femininos, aparecem representados. O romance *Nada a dizer* (2010) é um caso importante ao trazer questões de gênero e sexualidade a partir da voz narrativa de uma mulher mais velha. Os “problemas de casal” acontecem entre um homem na faixa dos 60 anos e uma mulher madura. Com filhos adultos, eles vivem o embate do presente tradicional com um passado de experimentação do corpo, da sexualidade e do consumo de drogas ilícitas. *A chave de casa* (2010) é narrado por uma protagonista que se divide em algumas facetas: a filha com a mãe adoentada, a neta a procura da casa do avô materno na Turquia, a amante apaixonada e oprimida pelo companheiro, a mulher paralisada sobre uma cama. Embora apareçam doenças, o que mais chama a atenção neste romance são os papéis gendrados e distribuídos em diferentes narrativas, como se várias mulheres, e não só uma, narrassem aquelas histórias.

A análise é finalizada no quarto capítulo, dividido em dois subtópicos. No primeiro, Elvira Vigna aparece como escritora de exceção, com dois romances: *Coisas que os homens não entendem* (2002) e *Deixei ele lá e vim* (2006). Ela é um caso diferenciado por problematizar os papéis de gênero a partir de sexualidades dissonantes. Os corpos aparecem inevitavelmente como parte do processo de subjetivação de suas personagens. No primeiro romance, um corpo, em especial, é narrado a partir da memória de uma jovem violentada sexualmente. No segundo subtópico, *Sinuca embaixo d'água* (2009) e *Paisagem com dromedário* (2010) trazem os corpos não descritos, porém construídos a partir de discursos. *Sinuca* é um exercício de construção textual de uma personagem ausente. A escritora Carol Bensimon assume a intenção de escrever uma narrativa em que a protagonista não está lá. Já *Paisagem com dromedário* inquieta por trazer outros vetores na narrativa, como o recurso de transcrição de vozes e sons captados por gravador.

Do primeiro ao último livro analisados, observamos dois extremos de representações. Do caso mais notório, nem por isso menos emblemático, dos corpos com problemas alimentares e/ou adoentados aos corpos que não estão na narrativa, mas assim mesmo existem no contexto da obra. O conjunto de dez romances dessa tese, ao mesmo tempo em que mostra a diversidade de olhares sobre os corpos femininos, exhibe as preocupações similares das autoras. Todas, assumidamente ou não, questionam as

corporalidades presentes na historiografia literária ao proporem novas angulações. Os livros não solucionam o problema, mas os lampejos de ressignificação demonstram a tentativa de experimentar, de questionar a tradição.

Reafirmo outro aspecto importante para a compreensão desse trabalho: a tentativa de leitura dessas obras à luz das obras de arte indicadas nos capítulos. As artistas cujas obras dialogam com as narrativas são: Ana Vieira (Portugal), Barbara Kruger (Estados Unidos), Brígida Baltar (Brasil), Elida Tessler (Brasil), Hannah Wilke (Estados Unidos), Fernanda Magalhães (Brasil), Lenora de Barros (Brasil), Márcia X. (Brasil), Monica Mansur (Brasil) e Nan Goldin (Estados Unidos).

Problemas e desafios relacionados aos corpos são assuntos recorrentes em diversas manifestações artísticas, porém proponho refletir especialmente, no campo literário, como as representações dos corpos nas narrativas ficcionais destas autoras podem esconder questões importantes sobre o debate sobre gênero, corporeidade e saúde no Brasil. Penso, ainda, que as escritoras não escapam a uma ideia de padrão corporal, ainda que uma “reconfiguração”, no termo de Elizabeth Grosz<sup>6</sup>, seja sugerida. Descritos ou pouco visibilizados, estes corpos apontam temas graves, mas também conseguem, em alguns casos, narrar outras histórias possíveis.

---

<sup>6</sup> Grosz, “Corpos reconfigurados”.

# **I**

## **Representação e gênero: questões da narrativa literária**

Quando as artistas do Guerrilla Girls se apresentaram pela primeira vez em público, em 1985, ressonorizaram um barulho já conhecido no mundo das artes desde os anos de 1960. Vestidas de guerrilheiras, usando máscaras de gorila e pseudônimos de artistas de diversas épocas e nacionalidades, como Frida Kahlo, Anaïs Nin e Georgia O'Keeffe, as feministas do Guerrilla Girls protestam contra o sexismo, o racismo e a corrupção nas artes, na política e na cultura *pop*. Adeptas das estatísticas, elas gostam sempre de lembrar que menos de 5% dos artistas representados na seção de arte moderna do Metropolitan Museum, de Nova York, são mulheres. Porém 85% dos nus do mesmo museu são femininos. Os anos de 1960, de quem as “garotas gorilas” são herdeiras diretas, foram um marco para os feminismos que reivindicavam o papel das mulheres como produtoras de discursos e não apenas consumidoras do que se dizia *para* e *sobre* elas.

Cientes da interferência da *perspectiva social* sobre a história, ainda nesta década, em diversos campos artísticos, mulheres trataram de se visibilizarem como agentes e sujeitos do que era produzido. Estas mostraram novas formas de olhar e narrar sobre um grupo antes simplesmente inferiorizado, naturalizado e adequado às prerrogativas do mundo patriarcal. A trajetória dos últimos 50 anos, em termos políticos, significa muito mais que a ruptura na leitura tradicional da história, mas também da tradição artística. Assim, a literatura (e o fazer literário) soma-se ao rol de expressões artísticas também contaminado pela problematização de um discurso masculino universal e inquestionável. Se, por um lado, a história é forjada com seus episódios e suas personagens emblemáticas, se às artes foram interditados determinados sujeitos, deve-se repensar também em uma história da literatura que torna visíveis determinadas autoras e oculta outras<sup>7</sup>.

Quando as mulheres artistas começam a se colocar como produtoras, além de se deixarem ver, também permitiram que uma inédita pergunta pairasse no ar: é possível representar o gênero? Em torno desta questão central está uma série de outras dúvidas, que ainda hoje movimentam reflexões e debates acalorados. Se o gênero é em si tema de intermináveis discussões, o que dizer sobre a representação desse conceito tão polêmico e o que isso significa em termos políticos? Afinal, mulheres artistas não querem ser vistas como sujeitos únicos e fixos. Pelo contrário, quando se colocam nas

---

<sup>7</sup> A partir de agora, todas as referências para autor, escritor, artista (e demais substantivos e adjetivos que podem ser usados tanto no feminino quanto masculino) receberão flexão no feminino. Casos de exceção, quando se referirem apenas aos homens, serão marcados no masculino.

narrativas, em pinturas, *performances* em *video art* e esculturas, elas reivindicam um espaço próprio. Isto também contribui para que o debate acerca dos gêneros se torne consistente. Ao produzirem e se colocarem como “sujeitos mulheres”, elas questionam o cânone, a historiografia da arte, reordenam o princípio da tradição a partir da produção do conhecimento sob um viés feminista.

Rita Terezinha Schmidt<sup>8</sup> argumenta que, num âmbito geral,

[...] pode-se dizer que o principal aporte feminista à produção de conhecimento ocorre na construção de novos significados na interpretação das experiências das mulheres no mundo, de modo que a realidade, como construção imaginária e simbólica, possa ser interrogada, repensada, e transformada.<sup>9</sup>

Isso se dá em torno da produção de mulheres que pensam os feminismos e pensam, também, sobre uma perspectiva diferenciada de quem normalmente fala (a voz masculina), ainda que a artista não defina seu posicionamento como uma intervenção feminista.

Neste capítulo, pretendo problematizar a discussão sobre a própria representação. Adiante, acrescento a reflexão sobre gênero e corpo em uma nova ordem de representação. A tese é acompanhada continuamente pela premissa de que a literatura brasileira recente é espaço onde questões do sujeito são aprofundadas por suas autoras e personagens, que uma consciência da representação está presente, independente do resultado alcançado. Ao mesmo tempo, percebo essa literatura, adaptada ao tempo histórico, econômico e político em que está inserida, intrinsecamente ligada à sociedade em debate.

Não podemos perder de vista, também, uma das marcas das autoras brasileiras contemporâneas, que pode ser definida como uma consciência das dificuldades associadas ao lugar da fala<sup>10</sup>. As diferentes dicções observadas na literatura recente dizem respeito tanto ao momento atual da literatura quanto ao percurso de valoração estética que desconsiderou, muitas vezes, a diversidade cultural, social, étnica e de gênero no Brasil. Os parâmetros de valoração tendem a desconsiderar expressões particulares, colocando-as em nichos marginalizados de produção e circulação. Personagens e temas destoantes são enquadrados nas literaturas “específicas”, negra, marginal, feminina etc. Reconhecer este movimento no campo literário brasileiro é bem

---

<sup>8</sup> Schmidt, “Recortes de uma história: a construção de um fazer/saber”.

<sup>9</sup> *Idem*, p. 29.

<sup>10</sup> Dalcastagnè, *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*.

mais que reivindicar a devida atenção a autoras e assuntos. O que está em jogo, sobretudo, é a própria conceituação do que é o literário. Não parece possível a inclusão por parâmetros que são, desde sua origem, excludentes.

A cientista política Iris Marion Young, em “Representação política, identidade e minorias”<sup>11</sup>, reúne diversos argumentos a respeito do tema. Assim como cito Young, outras referências a respeito de representação são tomadas por empréstimo de outras áreas, como a história e o cinema. De acordo com Young:

Muitos dos discursos sobre a representação assumem implicitamente que a pessoa que representa se põe numa relação de substituição ou identidade com os muitos representados, que ele ou ela está presente por eles na sua ausência. Contrariamente a essa imagem da representação como substituição ou identificação, conceitualizo a representação como um *relacionamento diferenciado* entre atores políticos engajados num processo que se estende no espaço e no tempo.<sup>12</sup>

Ao localizar “espaço” e “tempo”, Young considera que a representante não necessariamente deva estar ou ser identificada com a representada. Ela atua como uma delegada para falar em nome de um grupo, mas sem ter os mesmos interesses e opiniões como pré-requisito para a sua atuação. No limite do que se espera de um ato de representação e o que de fato acontece é que se instala a crise de participação e representação, sobretudo no campo político. Não à toa, algumas autoras defendem que a representação de grupos é incompatível com a autêntica democracia, visto que acreditam ser impossível representar quem de fato deve ser representado. Contra esse argumento, Young alerta que a representação em si não enfraquece a participação inclusiva, ainda que os grupos não se sintam representados a contento. Em outros termos, o descompasso entre representados e representantes não é motivo suficiente para tornar a representação inviável ou dispensável.

À luz das análises dicotômicas de Benjamin Barber e Roberto Dahl<sup>13</sup>, Young conclui que não se pode pensar em representação a partir da lógica identitária. Esse seria um erro capaz de abortar qualquer discussão logo de saída. Segundo Young, um caminho possível está no conceito de *différance*<sup>14</sup>, de Jacques Derrida. De acordo

---

<sup>11</sup> Young, “Representação política, identidade e minorias”, p. 142.

<sup>12</sup> *Idem*, p. 142.

<sup>13</sup> Enquanto o primeiro afirma ser a representação uma falácia, o segundo considera inevitável representar.

<sup>14</sup> O termo *différance* foi cunhado por Jacques Derrida em 1968, à luz de suas pesquisas sobre a teoria saussuriana e estruturalista da linguagem.

com a *différance*, que nega o princípio de uma essência identitária, rompe-se a obrigatoriedade da identificação e instaura-se o pensamento de que as coisas podem ser similares sem serem idênticas. Dependendo do ponto de referência e do momento do processo, as coisas podem ser diferentes, mas não opostas. O conceito de *différance* dá ênfase ao processo e ao relacionamento e não à substância em si, destacando, assim, intervalos de espaço e tempo. O conceito derridariano dialoga com a perspectiva de Young, uma vez que dá destaque à relação posta e nega uma essência. Ainda segundo a interpretação de Young:

Conceitualizar a representação em termos de *différance* significa reconhecer e afirmar que há uma diferença, uma separação entre o representante e os representados. Evidentemente, nenhuma pessoa pode pôr-se por (stand for) e falar como uma pluralidade de outras pessoas. A função do representante de *falar por* não deve ser confundida com um requisito identitário de que o representante *fale como* os eleitores falariam, tentando estar presentes por eles na sua ausência.<sup>15</sup>

Assim, não se deve criticar a representante por ser alguém distinta e separada da representada. A *différance* compreende a descrição de um relacionamento entre as representadas e a representante e das representadas entre si numa situação na qual tanto a temporalidade do passado quanto o futuro antecipado deixam vestígios nas ações de cada uma delas. O desafio é como fazer com que representantes e representadas não percam a conexão entre si, mais que a necessidade de se colocarem no lugar da outra.

Hanna Pitkin<sup>16</sup> considera que a legítima representante faz avaliações independentes, sabendo e antecipando o que as eleitoras desejam. Para a autora, um dos modos de pensar a representação é a partir da autorização, que, afinal de contas, é um modo de delegar a um indivíduo a função de representar oficialmente outros. Na esfera política, as representadas são articuladas, procuram umas as outras e conseguem por fim colaborar para uma agenda de questões. O processo parlamentar dá certo quando as autorizações são participativas e inclusivas em suas deliberações. Pitkin defende que definir a representante como mera delegada dissolve o significado específico da atividade representativa. A boa representante é aquela que ouve sugestões, dialoga com diferentes grupos e tenta acertar em posições consensuais.

---

<sup>15</sup> Young, “Representação política, identidade e minorias”, p. 149.

<sup>16</sup> Pitkin, *The concept of representation*.

Diante dos impasses da representação, Young apresenta algumas alternativas para o que ela chama de “modos de representação” e que ajudam a entender como acontecem os processos de representação na esfera política hoje. Dos conceitos que ela elabora, o de *perspectiva social* se adequa às questões suscitadas na análise literária. Ela argumenta que

[...] a diferenciação de grupos propicia recursos para um público democrático comunicativo que visa estabelecer a justiça, uma vez que pessoas diferentemente posicionadas têm diferentes experiências, histórias e compreensões sociais, derivadas daquele posicionamento.<sup>17</sup>

Ou seja, posicionados diferentemente na sociedade, os grupos tendem a ter visões e compreensões diferenciadas sobre os processos sociais e suas consequências. Quando localizados em diferentes lados, em uma relação de desigualdade estrutural, os indivíduos podem perceber os processos sociais de modo diferente. A partir dessa explicação preliminar, teoriza-se que pessoas localizadas próximas umas das outras no mesmo campo social têm visões mais aproximadas daquelas que estão mais distantes dentre si no mesmo campo. Embora sejam perspectivas diferentes, não se pode dizer que uma é mais correta do que a outra. Pode-se dizer apenas que são olhares diferenciados.

A *perspectiva social* é o modo de ver os processos sociais de indivíduos de um mesmo campo, porém posicionados em polos diferentes. Por isso, artistas como as feministas do Guerrilla Girls reclamam o lugar das mulheres nos museus, porque consideram que as perspectivas sociais vistas nas salas de visitação são representações sexistas que ignoram as mulheres como produtoras de discurso.

Reservar os espaços do museu para os nus femininos mostra o quanto é natural a *perspectiva social* que vê o corpo feminino (prioritariamente jovem) como objeto de contemplação artística. Isso acontece até mesmo de modo inconsciente. Dada perspectiva pode ser expressa por um texto religioso, uma canção que recupera traços de uma cultura nativa ou numa letra de *hip hop*. Em todos os casos, são concebidas quase como sendo naturais, quando na verdade são construções sociais que permitem que determinados indivíduos ocupem determinados espaços e, desse ponto, tenham uma visão do todo, sem necessariamente determinar o que veem.

---

<sup>17</sup> *Idem*, p. 162.

A *perspectiva social* torna-se problema, para algumas teóricas, quando se questiona a representação de grupos em termos de experiências, interesses e opiniões supostamente comuns a todos os membros do grupo. Torná-los iguais apagaria as diferenças que são necessárias ao entendimento social e ao cooperativismo. Em outros termos, é o que Ella Shohat e Robert Stam<sup>18</sup> afirmam

[...] a despeito de que não existe uma verdade absoluta, nenhuma verdade distante da representação e da disseminação, ainda existem verdades contingentes, qualificadas a partir de certas perspectivas, que informam a visão de mundo de certas comunidades.<sup>19</sup>

Percebe-se isso tomando como exemplo a representação das mulheres. No Brasil, nos anos de 1980, o surgimento do movimento de mulheres negras é motivado pela necessidade de discussões e reivindicações de questões próprias desse grupo e que não apareciam no movimento de mulheres de então, formado em sua maioria por brancas, de classe média e com mais escolaridade. Logo, tratar o movimento de mulheres como se todas as participantes fossem iguais apaga questões importantes para os subgrupos. Quando mulheres brancas levantaram as bandeiras contra a violência doméstica pela primeira vez no país, deixando em um segundo plano questões como acesso à educação e desigualdade nas relações trabalhistas, mulheres negras ainda permaneciam com essas primeiras bandeiras hasteadas. A tensão surgida entre os subgrupos pode ser explicada por Anne Phillips em “De uma política de idéias a uma política de presença?”.

No desenvolvimento subsequente da política feminista, a questão de quem pode falar melhor *por* ou *em nome* de outro tornou-se uma importante fonte de tensão, pois, lá, já que os homens tinham sido desalojados de seu papel de falar pelas mulheres, parecia bastante óbvio que as mulheres brancas também deviam ser desalojadas de seu papel de falar pelas mulheres negras, mulheres heterossexuais pelas lésbicas e mulheres de classe média pelas de classe operária.<sup>20</sup>

O pensamento de Phillips interessa àquelas que estudam literatura porque recupera pontos de vista que clareiam um problema: a questão não estaria em quem deveria falar e de que perspectiva, como destacam Shohat, Stam e Young, mas sim em como assegurar oportunidades iguais e integrais a mulheres diferentes, seja por etnia,

---

<sup>18</sup> Shohat; Stam, *Crítica da imagem eurocêntrica*.

<sup>19</sup> *Idem*, p. 263.

<sup>20</sup> Phillips, “De uma política de idéias a uma política de presença?”, p. 275.

cor, orientação sexual, posição nas relações de produção, condição física ou região do mundo em que nasceram. A partir dessas considerações, pode-se ainda pensar sobre outro aspecto da representação, a *autenticidade*, uma vez que, cientes de que nenhum grupo social é composto de indivíduos idênticos, não se pode exigir uma cópia do que está posto na sociedade. No caso da literatura, analisada como um tipo de arte no qual as representações são construídas e expressadas, deve-se pensar no papel dos signos na materialização dos discursos. Roger Chartier<sup>21</sup> acredita que, ao representar, também se constrói o objeto representado:

Incorporando as divisões da sociedade (que não são, de maneira alguma, redutíveis a um único princípio), os sistemas que geram representações devem ser considerados, ao mesmo tempo, como produtores sociais, uma vez que enunciam falhas e classificações posteriores. Além disso, a linguagem não pode ser considerada como a expressão transparente de uma realidade exterior ou de um significado anterior. É em seu próprio funcionamento, em seus personagens e convenções, que a significação se constrói e a realidade é produzida.<sup>22</sup>

Tantas definições sobre o que seria *representação*, para além da básica definição do dicionário – tornar presente ou suprir a falta de –, dá mais responsabilidade à investigadora e também à leitora ao se confrontar com uma obra. Qualquer que seja a representação, esta não é sólida, muito menos em estado puro. O que se lê, vê, assiste, escuta, é produto de uma representação, justamente por isso não está imune de *perspectiva social* e da “orquestração de discursos ideológicos”, lembrando o termo usado por Mikhail Bakhtin<sup>23</sup> a respeito do assunto.

O produto artístico, na literatura, nas artes plásticas etc, é um texto mediado de um mundo sócio-ideológico que também é texto e discurso. Na prática, qualquer discurso é resultado ou vem depois do que já está posto, um texto subliminar, uma atmosfera discursiva, que já se respira, mas que algumas vezes não chega a ser materializada. Por isso, Bakhtin diz que a arte é inegavelmente social, porque constitui uma “enunciação”. Como pontuam Shohat e Stam, o que está em jogo não é a

---

<sup>21</sup> Chartier, *El mundo como representación*.

<sup>22</sup> “Incorporando las divisiones de la sociedad (que no son de ninguna manera reductibles a um principio único), los esquemas que generan las representaciones deben ser considerados, al mismo tiempo, como productores de lo social puesto que ellos enuncian los desgloses e clasificaciones posteriores. Por otra parte, el lenguaje no puede ya ser considerado como la expresión transparente de una realidad exterior o de un sentido dado previamente. Es en su funcionamiento mismo, em sus figuras e sus acuerdos, como la significación se construye e la “realidad” es producida”. (tradução minha) Cf. Chartier, *El mundo como representación*, p 4.

<sup>23</sup> Bakhtin, *A estética da criação verbal*.

honestidade em relação ao real e, acrescento, nem a defesa de uma cota de representação, mas sim como os discursos são organizados, de modo que apareça a diversidade de perspectivas. Afinal, ao representar, apresenta-se uma delegação de vozes diferenciadas.

Por fim, parece-me pertinente incluir neste tópico a definição trazida pelo *Dicionário da crítica feminista*<sup>24</sup>. De acordo com ele, a representação é um termo que marca a distância entre a experiência e a sua formulação. Ele

[...] dá conta da forma como as ideologias rapidamente se incorporam nos objectos, apresentando-se, assim, como presenças reais no mundo. Nesse sentido, as representações facilmente se transformam nos representantes, pois tornam-se nas vozes de um determinado grupo com poder.<sup>25</sup>

Semelhante ao pensamento de Roger Chartier, para as feministas, a representação cria, suporta ou altera ideias sobre a identidade de gênero, da qual tratarei mais adiante.

A representação mostra vários níveis de tensão, o que inclui a mais cara delas, a possibilidade de não representar a contento o conjunto de perspectivas sociais vistas no mundo do lado de fora da literatura. Na compreensão das autoras comentadas neste tópico, por melhor intencionados que possam estar, escritores homens não têm como representar as experiências das mulheres com toda a sua complexidade, ainda que suas representações femininas sejam possíveis e legítimas. Do mesmo modo que às mulheres não cabem a responsabilidade de representação fidedigna de toda a parcela feminina do mundo.

### **Apropriações de um conceito**

Marie-Victoire Louis, em “Diga-me: o que significa gênero?”, enumera uma série de definições ou empregos para o termo. O texto causa estranhamento porque muitas definições, absolutamente diferentes entre si, são postas lado a lado reproduzindo a metodologia de um dicionário. Daí é possível se dar conta de que estamos diante de um terreno absolutamente movediço. Às vezes, uma definição desconstrói a anterior. Para uma breve noção do que Marie-Victoire apresenta, aponto a

---

<sup>24</sup> Macedo, *Dicionário da crítica feminista*.

<sup>25</sup> Beer, “Representation Women: Representing the Past”, p.77-8.

seguir algumas passagens que mostram a apropriação do termo “gênero”, para os mais diversos significados.

VIII. Li haver pertencimentos de *gênero*, conflitos de gênero, consciências de gênero, discriminações de gênero, uma hierarquia de gênero, desigualdades de gênero, práticas de gênero, privilégios de gênero, relações de gênero, representações de gênero, papéis de gênero, sentimentos de pertencimento ao gênero...

XVI. Li, ainda, existir um gênero humano; que sempre existiram dois gêneros humanos: o do homem e o da mulher; que o gênero poderia se referir aos homens e às mulheres, aos homens ou às mulheres, ao masculino e ao feminino; que o gênero, masculino ou feminino, é o conjunto de atributos que uma sociedade vincula aos indivíduos a partir do fato de terem nascido homens ou mulheres; que o gênero é o processo de definição do masculino e do feminino em uma dada sociedade...<sup>26</sup>

A autora também apresenta as incertezas que são sugeridas ao tema, inclusive quando se pensa na questão da naturalização de gênero. Feministas lutam para não tratar do tema a partir da distinção sexual, contra a ideia de naturalização, mas ao mesmo tempo reconhecem que o lugar de onde se fala, a experiência e o corpo feminino também são componentes de seus discursos. A listagem traz mais um aspecto importante. A vasta apropriação do conceito, inclusive por áreas de conhecimento diversas, evidencia a dificuldade em categorizar o que tratamos como “gênero”, ao mesmo tempo em que serve de munição para a pesquisadora. Na opinião de Marie-Victoire, o uso de *gênero* esfumaça conceitos fundamentais, como “mulheres”, “feminismos” e “patriarcado”.

A questão teórica e política central é o fato de o emprego desse termo permitir a produção de análises que abstraem as relações patriarcais de dominação. Mais ainda. Desde que se reconheça terem sido todas as relações de dominação construídas sobre a evidência da dominação patriarcal – algo dificilmente negável –, então o emprego da palavra *gênero* permite não só abstrair essas relações, mas também todas as outras.<sup>27</sup>

Ainda na corrente feminista francesa, Anne-Marie Devreux prefere o uso da teoria das relações de sexo, elaborada na França na década de 1980 e da qual é uma das colaboradoras. Para ela, o gênero é uma das modalidades pelas quais a relação social entre os sexos se expressa, mas não toda a relação. Além do que as relações entre os homens e as mulheres constituem uma relação social, no sentido marxista do termo. Uma primeira razão para Devreux preferir esta denominação está na valorização da

<sup>26</sup> Louis, “Diga-me: o que significa gênero?”, p. 714-7.

<sup>27</sup> *Idem*, p. 722.

opressão material, enquanto pensadores como Pierre Bourdieu preferem tratar da dominação nas formas simbólicas. Ao tornar o material tão importante quanto o simbólico, Devreux acredita que a teoria das relações de sexo enriquece o pensamento marxista, que define a relação social como uma oposição estrutural de duas classes com interesses antagônicos. A segunda razão parece-nos mais simples e, por isso mesmo, mais complexa. Para esta corrente francesa, o conceito de gênero evita mencionar o “sexo” ou eufemiza-o:

Ora, a referência ao sexo biológico parece-me essencial pois a classificação social dos indivíduos, desde o nascimento, é operada sob esse critério ou, mais precisamente, sob a representação social segundo a qual esse critério é de uma importância primordial para classificar os indivíduos.<sup>28</sup>

A partir dessa compreensão, entende-se que classificar e definir os indivíduos no nascimento, pela presença ou ausência de pênis, já constitui um ato social. Logo, o sexo é a representação que torna possível a classificação e, a partir daí, a trajetória do indivíduo, com diferenças e hierarquizações. O termo gênero tornaria mais suave a discussão sobre a dominação masculina, como se não tocar em “sexo” pudesse polir as pesquisadoras da área. O gênero seria uma categoria única enquanto sexo daria conta de duas classes em confronto.

Se, por um lado, teóricas como Marie-Victoire Louis e Anne-Marie Devreux veem prejuízo no uso do termo gênero, outras consideram um avanço, no sentido de que, ao empregá-lo, pressupõe-se falar de outros grupos circunscritos socialmente a partir de marcações culturais e identidades sexuais, como gays, lésbicas e travestis. Ou seja, gênero permite a extensão de análise para além do caso das mulheres. Não fosse o desenvolvimento deste conceito, temas de um chapéu comum de conhecimento, como a *teoria queer*, não existiriam, pelo menos nos moldes como conhecemos. Logo, ao adotar o conceito de gênero, consegue-se incluir outros sujeitos, ampliando a discussão sobre o padrão heteronormativo, também patriarcal.

Proponho traçar um pontilhado entre o conceito de *gênero* e de *perspectiva social*, por compreender que, ao fazer uso do “gênero”, põe-se em prática a *perspectiva social* de um determinado grupo. Claro que, neste ponto, também, não se pode perder de vista a reflexão sobre a garantia da voz e o uso de representações de perspectivas contrárias a esses grupos. Ella Shohat e Robert Stam citam a questão racial como

---

<sup>28</sup> Devreux, “A teoria das relações sociais de sexo: um quadro de análise sobre a dominação masculina”, p. 563.

exemplo, mas também podemos nos apropriar deste caso para pensar nas mulheres. Ao se referir ao filme *O nascimento de uma nação* como racista, eles defendem que:

[...] O fato de que filmes são representações não os impede de ter efeitos reais sobre o mundo: filmes racistas podem angariar adeptos para a Ku Klux Klan ou preparar terreno para políticas sociais retrógradas.<sup>29</sup>

Contra a mera marcação de gênero como sexo, Judith Butler<sup>30</sup> argumenta que o gênero não deve ser concebido somente como a inscrição cultural do sentido num sexo pré-determinado, mas designar também o aparelho de produção no qual os sexos propriamente ditos são estabelecidos. Por uma perspectiva similar, Teresa de Lauretis afirma que a construção do gênero é tanto o produto quanto o processo de representação. Neste percurso, o gênero como construção é um produto ideológico de representação e pode ser pensado ainda a partir do conceito de tecnologia sexual de Michel Foucault<sup>31</sup>. Conforme argumenta Lauretis:

Para isso, pode-se começar a pensar o gênero a partir de uma visão teórica foucaultiana, que vê a sexualidade como uma “tecnologia sexual”, desta forma, propor-se-ia que também o gênero, como representação e como auto-representação, é produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana.<sup>32</sup>

Lauretis defende que, assim como ocorre com a sexualidade, o gênero não é algo natural dos corpos, nascido com os seres humanos, mas um conjunto de efeitos produzidos nos corpos e expressos nos comportamentos e nas relações sociais. Ela avança nos pressupostos de Michel Foucault, uma vez que este pensa nas tecnologias sociais sem abordar as diferenciações de sujeitos homens e mulheres. Já Lauretis pensa o gênero como uma tecnologia sexual .

Tratar o gênero como a representação de uma relação explicita o caráter relacional deste conceito. O “sistema sexo-gênero” estabelece valores e hierarquias sociais aos indivíduos.

Se as representações de gênero são posições sociais que trazem consigo significados diferenciais, então o fato de alguém ser representado ou se

---

<sup>29</sup> Shohat; Stam, *Crítica da imagem eurocêntrica*, p. 262.

<sup>30</sup> Butler, *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*.

<sup>31</sup> Foucault, *História da sexualidade I - A vontade de saber*.

<sup>32</sup> Lauretis, “A tecnologia do gênero”, p. 208.

representar como masculino ou feminino subentende a totalidade daqueles atributos sociais.<sup>33</sup>

Não à toa, a reflexão proposta por Lauretis bordejia o conceito de “ideologia”. Segundo ela, ao dizer que a ideologia representa a relação imaginária dos indivíduos com a relação real em que vivem, Althusser também parecia descrever o funcionamento do gênero, mesmo considerando que a teoria marxista pensa na esfera de pública, nas relações de produção e tangencia as questões privadas, nas quais, em tese, entraria o gênero.

Recuperando a posição de Joan Kelly, que diz ser o pessoal também político, Lauretis expõe a fragilidade do pensamento de que existiriam duas esferas (privada e pública). Em vez disso, ela endossa a opinião de Joan Kelly de que o que existe de fato são conjuntos inter-relacionados de relações sociais, seja de trabalho, classe, raça e sexo-gênero. Com o agravante de que as mulheres são mais prejudicadas nessas relações pela condição de gênero.

A importância desse raciocínio está na compreensão de que economia e sexo não estão dissociados. É a partir da dominação da mulher, na qual o elemento sexo aparece, que são construídas as demais estruturas sociais, com variáveis política e econômica. Logo, o gênero está no início da cadeia, no que Lauretis chama de “instância primária de ideologia”.

É interessante notar a conciliação dos conceitos de representação e gênero. A representação de gênero afeta a construção e a representação subjetiva do gênero, por isso acrescento que o não dito, os dejetos do discurso, também constroem a representação. Isso é claramente percebido na literatura brasileira contemporânea produzida por mulheres, a partir da cartografia visual das personagens. Posso dizer que, a exemplo do que acontecesse em outros espaços de produção de sentido, o corpo é o território de inscrições políticas engendradas.

Que risco haverá no discurso literário ao propor ou coibir determinadas representações de gênero? Mulheres, homossexuais, transexuais podem ser representadas por um gênero? É aceitável dizer que, ao representar mulheres e *gays*, constrói-se uma representação de gênero, se seguirmos à risca a definição de que gênero

---

<sup>33</sup> *Idem*, p. 212.

é, “na verdade, a representação de uma relação, a relação de pertencer a uma classe, um grupo, uma categoria”<sup>34</sup>.

Quanto mais se avança no assunto, mais camadas de tensão aparecem. Desta vez, cabe colocar que, mesmo se tratarmos os subgrupos citados como “marginalizados”, eles ainda têm grandes diferenças entre si. Mulheres, ainda que fazendo parte de uma agenda sexista e preconceituosa, ainda têm para si um território específico, o feminino, dado o sexo biológico com o qual nasceram. Já os demais, *gays*, transexuais e lésbicas, são deslocados de qualquer espaço de categorização para a aceitabilidade social. Simplesmente não são incorporados por lugar nenhum, o que configura mais uma dificuldade. O controle sobre seus corpos é um exercício contínuo. Além disso, o mais comum é que seus corpos sejam representados pelos outros (ainda que haja exceções como no caso de escritoras lésbicas que publicam em selos segmentados, para citar exemplo). Este fato não apenas denuncia uma literatura que pensa moderadamente sobre o assunto, como também chama a atenção para a probabilidade de que distorções e estereótipos acompanhem esses grupos. Logo, a discussão sobre as representações dos gêneros não pode ser dissociada da vivência subjetiva da corporalidade.

### **Escrever para existir**

A dificuldade de tratamento do termo gênero associado à marcação do sexo lembra o quanto os discursos biológico e médico são presentes na sociedade.

Gênero é uma categoria que, segundo Elizabeth Weed, permanece problemática, justamente pelo facto de ser, entre todas as diferenças (como raça, classe ou religião), aquela que mais teima ainda em radicar na biologia. É isso que faz dela um pólo sempre resistente e deslocado.<sup>35</sup>

Ao representar o gênero, as autoras têm a chance de problematizar a própria representação de escritoras. A “literatura feminina” (entre aspas de propósito) seria aquela que fala sobre temas eleitos por escritoras mulheres, quando, na verdade, instituiu-se o que é assunto de escritora e assunto de escritor. Processo semelhante ocorre em outros espaços, como na política, em que as mulheres ocupam assento em

---

<sup>34</sup> *Idem*, p. 210.

<sup>35</sup> Macedo; Amaral, *Dicionário da crítica feminista*, p. 87.

comissões parlamentares de temas relacionados à família, à infância, ao idoso, não apenas por opção, mas porque outros espaços lhe são interditados.

Em termos políticos, sem negar a valoração estética das obras literárias, escrever significa, para as autoras mulheres, a chance de se autorrepresentarem como produtoras culturais e como mulheres. Mesmo aquelas que não assumem esta preocupação colaboram neste processo, ao fazerem ecoar um pensamento diferente do que a maior parte da historiografia literária faz questão de manter viva. Portanto, a luta pela representação em si já configura novas possibilidades para a história. Uma das questões postas é que possibilidades rumo a uma outra base de representação existem no campo literário. Nelly Richard coloca que a escrita em si mesma já faz parte da mudança. Ela afirma que:

Qualquer escrita, pronta para alterar as pautas da discursividade masculina/hegemônica, compartilharia o “devir-minoritário” (Deleuze-Guattari) de um feminino que opera como paradigma de desterritorialização dos regimes de poder e captura da identidade, normatizada e centralizada pela cultura oficial.<sup>36</sup>

Richard vê de modo problemático a crítica literária feminista que tenta rastrear as representações das mulheres e suas experiências à procura de uma “autenticidade” da condição da mulher. Em “A escrita tem sexo?”, ela aborda problemas e limitações dessa crítica:

Por uma parte, sua concepção naturalista do texto – o texto concebido como simples veículo expressivo de conteúdos vivenciais – defende um tratamento realista da literatura de mulheres, que se vê desafiado por aquelas obras nas quais a escrita protagoniza um trabalho de desestruturação-reestruturação dos códigos narrativos; trabalho esse feito para violentar a estabilidade do universo referencial e para desfigurar, assim, todo pressuposto de verossimilhança dos mecanismos de personificação e identificação feminino-literárias.<sup>37</sup>

Ela também chama atenção para o fato de que o conteúdo do “feminino” pode essencializar uma identidade, o que vai na contramão dos estudos feministas. Em vez disso, deve-se considerar o movimento que identidade e representação fazem se unindo e se tangenciando no transcurso do texto. A escrita como produção textual e a identidade como jogo de representação construindo e desconstruindo a ideia de “feminino”.

---

<sup>36</sup> Richard, “A escrita tem sexo?”, p. 133.

<sup>37</sup> *Idem*, p. 130.

Ao investigar se o gênero pode ser textualizado, a teórica francesa aproxima suas reflexões das concepções de *representação*, *autoridade* e *legitimidade*, de Ella Shohat e Robert Stam. É o que se pode ver quando ela afirma que a condição de mulher não necessariamente garante a representação de questões das mulheres no texto, assim como “ser mulher” não garante o exercício crítico de uma feminidade, que questiona o masculino, nem o masculino como axioma do poder da cultura oficial. Ou seja, é possível que homens descentrem e mulheres não. Na literatura brasileira contemporânea, encontram-se casos em que o discurso procura descentralizar os papéis naturalizados e universalizados. Algumas autoras mulheres desnudam seus corpos e seus papéis sociais a partir das identidades de gênero, em alguns casos problematizando gênero e temas correlatos.

O corpo como ponto de partida tem muitas razões de ser. Uma delas é o fato deste ser o primeiro elemento de identificação e apresentação de qualquer indivíduo. Quando olhamos em volta, somos capazes de definir os sujeitos que encontramos pela cor da pele, tipo de cabelo, estatura, roupas e acessórios que usa. Também podemos definir homens e mulheres por peculiaridades de seus corpos, se usam cadeira de rodas, próteses médicas ou ainda se fizeram alguma intervenção estética, como colocação de *piercing* ou tatuagem. Não se pode fugir da materialidade dos corpos, porque ela é absolutamente presente em nosso cotidiano.

Impossibilitada de percorrer a vasta biografia sobre o assunto, que vai do discurso médico à antropologia, recorro e justifico alguns estudos e pesquisas que, a meu ver, contribuem para a reflexão sobre o corpo para a análise literária. Em vez de “corpo”, talvez o mais apropriado seja usar o plural “corpos”, dada a diversidade de gestos e corporalidades que formam esse constructo social. Como lembra Rosângela Fachel de Medeiros, os vários tipos vão do corpo biológico, da anatomia e dos estudos intervencionistas e invasivos da medicina; o corpo social em interação com outros; o corpo estético da beleza corporal que ganha cada vez mais espaço nos meios de comunicação e no imaginário social, o corpo antropológico; o corpo objeto de arte e admiração; o corpo da psicologia e psicanálise, o corpo subjetivo, abordado pelo instrumental teórico e clínico da psicanálise.<sup>38</sup>

Localizado em distintos eixos de discussão e de saberes, o corpo é, ao mesmo tempo, matéria e pano de fundo para processos de compreensão do mundo, das

---

<sup>38</sup> Medeiros, *Cinema e Identidade Cultural: David Cronenberg questionando limites*.

sociedades e das mudanças ininterruptas da história. Mas, muito antes de ser usado como objeto de arte, inclusive na literatura, ele acumula uma história particular, que atravessa civilizações e que também, por si só, fala de sujeitos de todas as épocas. Em um mundo como o de hoje, em que a maioria dos indivíduos reside em áreas urbanas, pelo menos na fatia Ocidental de que temos notícias pelos diferentes suportes midiáticos, o estresse, a violência, a síndrome do pânico, o consumo de drogas e álcool, o uso de remédios que ajudam a “harmonizar” a relação entre a matéria e a mente têm como alvo este corpo contemporâneo. Ele também enfrenta provocações diárias para manter-se em movimento, pelas cartilhas da “boa saúde”, defensores da necessidade permanente de atividade física, de manter-se jovem a partir de tratamentos de beleza, e magro, ainda que esse objetivo, levado ao extremo, chegue às práticas de anorexia e bulimia. Diante dos desafios da pós-modernidade, da fragmentação do sujeito e do individualismo, resta a homens e mulheres recuperarem o domínio sobre seus corpos.

De acordo com David Le Breton, a corporalidade é percebida como uma arena rica e requisitada para estudos a partir dos anos de 1960, em parte como resultado da “crise de legitimidade das modalidades físicas da relação do homem com os outros e com o mundo”<sup>39</sup>, ampliada consideravelmente com o feminismo, a “revolução sexual”, a expressão corporal, o *body-art*, a crítica do esporte, a emergência de novas terapias, proclamando bem alto a ambição de se associar somente ao corpo etc. Comparando com outros temas, como trabalho, mundo rural, família e juventude, para citar exemplos, o corpo entra como objeto nas ciências sociais a partir do questionamento das legitimidades, das falhas de referência, da desordem aparente. Baudrillard, Michel Foucault, Norbert Elias, Pierre Bourdieu e Erving Goffman são alguns dos pensadores que acabam por tocar no corpo em seus estudos sobre representações e simbologias. Ou seja, embora nenhum deles tivesse a pretensão de tratar o tema em específico do corpo, acabaram por abordá-lo. Imersos em um cenário coletivo das ciências sociais e atentos ao que poderia surgir na contemporaneidade, os pesquisadores dos anos de 1960 e 1970 previram a excelência do tema.

O trabalho de M. Mauss (1934), citado por Novaes<sup>40</sup>, pensa além da questão biológica, tendo o corpo uma dimensão social e cultural. É ele quem cunha o termo “técnicas do corpo” ao definir que há uma educação social determinando nosso modo de caminhar, sentar, postar as mãos e sorrir. Já em 1921, ele chamava atenção para uma

---

<sup>39</sup> Le Breton, *A sociologia do corpo*, p. 9.

<sup>40</sup> Novaes, “A dimensão simbólica do corpo: corpo, agenciamento e regulação”, p. 43.

série de gestos cotidianos modelados pelo campo social no trabalho *A expressão obrigatória dos sentimentos*. Mauss chama de “técnica”, uma vez que considera a gestualidade humana aprendida, ensaiada e jamais natural.

No princípio do século XX, como pontua Joana de Vilhena Novaes<sup>41</sup>, o corpo vai reunir o conjunto de discursos que hoje vemos em voga e que prometem a perfeição. Em outros tempos, os modos de “aperfeiçoamento” do corpo servem para aferir nossos avanços civilizatórios, independente das práticas serem positivas ou não para a sociedade.

O corpo, visto como rascunho a ser corrigido, aperfeiçoado, surge a partir do século XVIII, com o progresso da ciência que carrega uma série de discursos para aproximá-lo da perfeição. A serviço disso está a medicina, a antropologia médica e suas derivações, como morfologia, genética, psiquiatria e psicanálise. Somaram-se, ao longo do tempo, a esses ramos, a educação física, a cosmetologia, a dietética e a cirurgia. Por isso, podemos dizer que a noção de corpo que temos hoje é uma invenção moderna, movimentada por esses elementos que surgem a partir dos avanços científicos.

Le Breton questiona não só o que entendemos como corpo, mas a própria representação que se faz dele. Do mesmo modo, as escolhas teóricas que termino listando neste trabalho são reflexões que ajudam a mostrar a minha perspectiva sobre o assunto e a construir meu próprio entendimento sobre o que chamo de “corpo”. Significa dizer que esses autores não apresentam todas as considerações sobre o tema, mas, ainda assim, me dão importantes elementos para pensar sobre a organização do mundo e a inserção de homens e mulheres em contextos de tantas violências, muitas delas reverberadas nos corpos dos indivíduos. Assim, pensar o corpo também a partir de sua representação, parece-me mais que pertinente na observação da literatura brasileira contemporânea. Como coloca Le Breton:

As representações do corpo são representações da pessoa. Quando mostramos o que faz o homem, os limites, a relação com a natureza ou com os outros, revelamos o que faz a carne. A caracterização do corpo, longe de ser unanimidade nas sociedades humanas, releva-se surpreendentemente difícil e suscita várias questões epistemológicas. O corpo é uma falsa evidência, não é um dado inequívoco, mas o efeito de uma elaboração social e cultural.<sup>42</sup>

Diante da falta de unanimidade a respeito das representações do corpo, a antropologia e a sociologia tentam compreender a corporalidade como estrutura

---

<sup>41</sup> Novaes, “A dimensão simbólica do corpo: corpo, agenciamento e regulação”.

<sup>42</sup> Le Breton, *A sociologia do corpo*, p. 26.

simbólica e, a partir disso, elencar representações, imaginários e modos de agir variáveis nas sociedades. Essas ciências pretendem perceber os tipos de corpos que existem, sob quais condições e o que isso pode significar para o coletivo e o individual. Ainda na esteira de contribuições dos anos de 1970, estão alguns trabalhos fundamentais de Michel Foucault, um dos autores reinterpretados por teóricas feministas que pensam questões da corporalidade feminina. Susan R. Bordo trabalha nesta perspectiva, afirmando que:

[...] os corpos femininos tornam-se o que Foucault chama de “corpos dóceis”: aqueles cujas forças e energias estão habituadas ao controle externo, à sujeição, à transformação e ao “aperfeiçoamento”. Por meio de disciplinas rigorosas e reguladoras sobre a dieta, a maquiagem, e o vestuário - princípios organizadores centrais do tempo e do espaço nos dias de muitas mulheres - somos convertidas em pessoas menos orientadas para o social e mais centradas na automodificação.<sup>43</sup>

A disciplinarização dos corpos das mulheres aparece como uma opressão de gênero praticada por elas mesmas, ainda que os fatores condicionantes estejam alojados na sociedade capitalista. Este tipo de controle perpassa idades, raças, classes sociais e orientações sexuais diferentes. Muitas vezes, a disciplina é vista como necessária e não problematizada nem questionada. Por isso, ainda que as práticas que nos interessam estejam longe das praticadas nos conventos e nos exércitos citados por Foucault, posso dizer que muitos modos de vivenciar os corpos na contemporaneidade são marcados pela mesma noção disciplinar. O pensamento de Foucault se intercala ao de Mauss quando ambos concluem que o indivíduo não chega a questionar a sua condição de adestramento e termina por achar toda corporalidade natural e orgânica.

Para os feminismos dos anos de 1960, algumas bandeiras de luta estão diretamente ligadas ao corpo feminino, seja a relação com a sexualidade, a imagem de si, a autoestima, a pornografia etc. Na década de 1970, as teóricas francesas (Julia Kristeva, Hélène Cixous, Luce Irigaray) reclamaram o corpo como lugar da diferença e território de resistência. Os novos feminismos seriam, por assim dizer, uma “política do corpo”, ou seja, um conjunto de lutas organizadas em torno da saúde da mulher, da sexualidade feminina, contra a violência e a pornografia, além de reflexões a respeito da maternidade e do envelhecimento.

Ao pensarmos este mesmo corpo como um território, uma cartografia, um espaço ocupado, chegamos a um dos conceitos mais emblemáticos para a discussão dos

---

<sup>43</sup> Bordo, “O corpo e a reprodução da feminidade: uma apropriação feminista de Foucault”, p. 20.

atuais feminismos, o de “política da localização”, cunhado pela poetisa norte-americana Adrienne Rich. Para ela, a política da localização é “começar, assim, não por um continente, por um país ou por uma casa, mas pela geografia mais próxima – o corpo”.<sup>44</sup>

### **Corpolatria e arte**

Do mesmo modo que a pintura, a fotografia e a literatura, na virada do século XIX para o século XX, o surgimento do cinema também dá sua contribuição para a representação do corpo. O acréscimo feito por esta arte era o movimento do corpo. A partir de então era possível caminhar, sentar, saltar, virar-se, tal e qual na vida real. Enquanto os irmãos Lumière realizavam suas primeiras projeções, o físico alemão Wilhelm Conrad Roentgen descobriu o raio X, mais uma informação que remete à investigação e à espetacularização do corpo. Como acrescenta Medeiros:

Essas novas tecnologias que possibilitam a captação da imagem têm em sua origem o desejo de reproduzir o ser humano e a maneira como ele vive. Registrar e perpetuar a imagem pode ser visto como uma forma científica de fazer o corpo resistir à morte. Contudo, esse é um novo corpo, um corpo espectral, um duplo fantasmagórico descarnado que sobrevive para além da vida.<sup>45</sup>

Os movimentos de arte moderna do início do século XX também são influenciados pelas mudanças proporcionadas pela ciência e pelas tecnologias e fazem uma nova ruptura do modo de representação do corpo. Nas artes plásticas, um marco é a obra *Les Femmes d'Alger (O Jovem Orelha)* (1907), de Pablo Picasso. Em vez de uma soma de elementos coesos e belos, como era na tradição clássica da representação do corpo idealizado, o artista apresenta cinco personagens femininas com ângulos duros, olhos e narizes grandes e corpos que parecem refratados, sem encaixe aparente no todo do quadro.

Cubismo, Futurismo e Dadaísmo dão novas perspectivas ao corpo humano, que deixa de ser inteiro e passa a ser fragmentado, exigindo mais do espectador. A exemplo de Picasso, em *Nu descendant un escalier* (1912), Marcel Duchamp apresenta um corpo com partes multiplicadas, sugerindo o movimento e a sobreposição de partes. A fragmentação total do corpo, com o abandono da unidade, aparece em *Guernica* (1937). Nele, não mais importa o todo, e um pedaço de fragmento passa a ter o mesmo

---

<sup>44</sup> Rich, “Notas para uma política da localização”, p. 17.

<sup>45</sup> Medeiros, *Cinema e Identidade Cultural: David Cronenberg questionando limites*, p. 162.

valor da integridade como acontecia nas obras de arte clássicas. Os passos seguintes de experimentação nas artes são ainda mais radicais, quando os corpos dos artistas entram em cena na *Body Art*.

Novaes, em pesquisa sobre beleza e feiúra no Rio de Janeiro, recupera as origens do padrão de beleza feminino como imitação do norte-americano recorrendo aos anos de 1970. No Brasil, a classe média e alta carioca se espelhou no exemplo estrangeiro, importando valores e padrões estéticos.

É nos anos de 1970 que as bonecas *Barbie* começam a ser comercializadas nos magazines e *shopping centers* da Zona Sul. Estas são simbolicamente representativas do verdadeiro *marketing* de vivências corporais que compõe o *bodybusiness* e suas práticas e técnicas de disciplinarização do corpo.<sup>46</sup>

As modificações corporais também datam desta década, quando um maior número de pessoas passa a praticá-las. As interferências no corpo são experiências no âmbito da estética, do sexo, das crenças, da ciência e da violência. Todas essas áreas da vida estão ligadas às manipulações corporais. As três primeiras motivam as alterações, a quarta permite que técnicas surjam e sejam aprimoradas e, por fim, a quinta banaliza o corpo, assim como a dor e a morte.

Susan R. Bordo, em “O corpo e a reprodução da feminidade: uma apropriação feminista de Foucault”, compara a anorexia nervosa e a bulimia na segunda metade do século XX à neurastenia e à histeria na segunda metade do século XIX, salientando que os dois primeiros distúrbios alimentares já existiam no século XIX, no entanto atacam de forma mais dramática o último século. Além disso, tornou-se característico da cultura dos anos de 1980 tratar a bulimia e a anorexia tal e qual se combatia a epidemia de histeria na era vitoriana. Essas desordens aparecem como textualidade no corpo e expõem o gênero para quem as lê.

Penetrando nessa estrutura, vemos que, olhando a histeria, a agorafobia ou a anorexia, encontramos o corpo de quem sofre profundamente marcado por uma construção ideológica da feminilidade típica dos períodos em questão. Naturalmente, essa construção está sempre homogeneizando e normalizando, tentando suprimir as diferenças de raça, classe e outras, insistindo para que todas as mulheres aspirem a um ideal coercitivo, padronizado.<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> Novaes, *O intolerável peso da feiúra: sobre as mulheres e seus corpos*, p. 85.

<sup>47</sup> Bordo, “O corpo e a reprodução da feminidade: uma apropriação feminista de Foucault”, p. 23.

Em nome de um padrão, as mulheres são igualadas e qualquer sinal de diferenciação (como etnia ou idade) é apagado. Do mesmo modo que são criadas características que deem às mulheres uma só face. A histeria dava a elas um perfil tomado como exclusivamente feminino. Os excessos praticados pelas mulheres “perturbadas”, contraditoriamente, eram vistos pelos médicos do século XIX como traços de feminilidade, o que foi usado durante décadas para classificar a histeria como feminina.

O corpo, inteiramente manipulado para seguir um padrão, também é alvo de outras técnicas de individualização, senão pelo emagrecimento, por marcas que proporcionem uma nova e única leitura de si. É interessante notar que todas as tentativas interpretadas como massificação de padrões têm por objetivo exatamente o contrário – a individualização a partir da acentuação de uma marca ou de uma parte do corpo.

As modificações corporais e as artes plásticas têm a corporeidade como um valioso componente de produção, manuseada até mesmo em situações limite. Neste primeiro campo, destacam-se as modelagens do corpo reforçando formas e características próprias do ser humano, como dietas, musculação e cirurgias plásticas. Ou ainda elementos e formas que não possuem correlato com os pertencentes ao corpo humano, como *piercing*, implante estético, escarificação e tatuagem.

Nas artes, aparece a *performance* estruturalmente baseada na *collage*, técnica criada por Max Ernst (1891- 1976) e que consistia na justaposição e na colagem de imagens não relacionadas, selecionadas arbitrariamente. A *performance* é interdisciplinar e nela predominará, num dado evento, a formação da artista (artes plásticas, cênicas etc.). *Performances*, fotografias, esculturas e pinturas de artistas dos séculos XX e XXI dão a ver esse corpo que é alvo de desejo, mas também eliminam dejetos. No caso das *performances*, outra questão é da artista/o que encarna um papel usando muitas vezes o próprio corpo. Nestes casos, instaura-se a reflexão sobre os corpos falseados na sociedade.

Em *O corpo como objeto de arte*, Henri-Pierre Jeudy acrescenta uma série de reflexões a respeito do problema utilizado como objeto artístico a partir da tese de que o corpo tomado como objeto de arte seria um estereótipo de nossa realização cotidiana. “Falar do corpo como objeto de arte é jogar com a estereotipia, não para

desfazê-la, mas para mostrar como as contradições que ela parece ultrapassar manifestam sempre sua tensão”.<sup>48</sup>

Ao inserir o corpo na construção de uma metáfora sobre a própria sociedade em que vive, Jeudy lembra que o corpo impulsiona e orienta vários modos de reverberar sua denúncia. É o que se observa nos trabalhos de algumas artistas plásticas contemporâneas, que problematizam questões relacionadas ao corpo, à sexualidade e à beleza a partir de inscrições artísticas que optam por fazer do corpo, às vezes até o das próprias autoras, a madeira matriz de sua arte. Sob este tópico, voltaremos a falar em capítulo subsequente.

Ao mesmo tempo, a introdução do corpo nas reflexões de gênero dá um passo importante para a discussão a respeito das diversidades corporais, da representação e da luta pela significação dos corpos, tendo em vista as subjetividades em contraponto ao padrão construído e imposto de modo vertical, por equipamentos como o Estado, a escola e a mídia.

Elizabeth Grosz, em “Corpos reconfigurados”, salienta que o feminismo adotou acriticamente muitas suposições filosóficas em relação ao papel social do corpo, contribuindo para a misoginia que caracteriza a razão ocidental. Ao adotar a bifurcação do ser em mente e corpo, pensamento e extensão, razão e paixão, psicologia e biologia, o corpo perdeu em importância.

Assim, o corpo é o que não é a mente, aquilo que é distinto do termo privilegiado e é outro. É o que a mente deve expulsar para manter sua “integridade”. É implicitamente definido como desregrado, disruptivo, necessitando de direção e julgamento, meramente incidental às características definidoras de mente, razão, ou identidade pessoal em sua oposição à consciência, ao psiquismo e a outros termos privilegiados no pensamento filosófico.<sup>49</sup>

Ao atentarmos para o corpo que deve não só ser silenciado, mas deve ser instrumento de denúncia feminista, utilizamos esse mesmo corpo, antes docilizado, para tornar-se útil como objeto de arte. Neste momento, nele se inscrevem as condições das mulheres que propõem, por exemplo, outras estéticas corporais, novas relações com a sexualidade, modos de pensar a inserção feminina na sociedade e a biologização e utilização do corpo das mulheres em experimentos científicos.

---

<sup>48</sup> Jeudy, *O corpo como objeto de arte*, p. 29.

<sup>49</sup> Grosz, “Corpos reconfigurados”, p. 48.

Nos romances apresentados nessa tese, aparecem temas caros à condição de mulher, como a padronização estética, a feminidade, os relacionamentos amorosos e as estruturas familiares normativas. Não se deve esquecer que a questão da representação de gênero na literatura brasileira contemporânea é, antes de tudo, um risco. Digo “risco” porque, em se tratando do que é chamado pejorativamente de “assunto de mulher”, o próprio “representar” é questionável pela cultura patriarcal. Muitas dessas autoras escrevem a partir do *space-off* de que fala Teresa de Lauretis. É a luta pela representação de gênero que se antecipa ao produto propriamente fabricado por essas mulheres. Em primeiro lugar, o direito à voz, depois à liberdade para tratar do que as convém, criando novos padrões e apontando brechas de mudanças sociais já vislumbradas na sociedade. Ainda acrescentando Richard:

Sem dúvida nenhuma, a escrita é o lugar onde este espasmo da revolta opera mais intensivamente, sobretudo quando palavra, subjetividade e representação têm seus registros ideológicos e culturais desconectados, a ponto de implodir a unidade linguística que amarra o sentido à economia discursiva da frase e do contrato.<sup>50</sup>

Penso que não importa tanto a solução das narrativas. Prefiro observar as saídas que essas personagens enfrentam e que, a meu ver, têm relação direta com as marcações de gênero e com os problemas de representação. Elas enfrentam angústias que estão vinculadas aos papéis impostos e à expectativa que a sociedade instaura nas mulheres. Por esta razão, a crítica feminista e a crítica literária feminista devem desenvolver teorias e práticas de transformação sociocultural.

---

<sup>50</sup> Richard, “A escrita tem sexo?”, p. 139.



## II Gordura e Doença

## Os corpos dissonantes em *Por que sou gorda, mamãe?*

As formas são avolumadas, multicoloridas quando vistas em conjunto. Falam de corpos largos, alguns que cresceram com o mundo lhes desejando opacidade. Porque a regra não diz, em nenhum momento, que cabem gorduras a mais, pneuzinhos escorregando calças afora, braços e pernas invadindo territórios alheios, sem pedir licença. A fotógrafa e *performer* brasileira Fernanda Magalhães (1962-) dá destaque aos corpos gordos e um dos modos como faz isso torna seu trabalho ainda mais significativo. Em 2006, ela realizou uma *performance* com pessoas comuns, que acompanhavam o trabalho da artista e emprestaram seus corpos como objeto de arte. Eram quatro mulheres (uma delas a própria Fernanda), que vinham sendo fotografadas e entrevistadas pela artista e que sabem o que é o peso da gordura. Mais que isso, sabem o peso que é ser vista e identificada como alguém gordo. Quantas vezes perderam o nome ou tiveram o adjetivo “gorda” em substituição ao nome próprio, esquecido no meio de uma conversa. Em caso de desagravo, a definição é a melhor forma de ofensa a essas pessoas. A *performance* Mulheres Gordas compõe o “Ação 8” do projeto Corpo-reconstrução ação ritual performance, posteriormente organizado em livro com o mesmo nome.<sup>51</sup>



Fernanda Magalhães, fotografia da *performance* Mulheres Gordas, 2006.

<sup>51</sup> Magalhães, *Corpo-reconstrução ação ritual performance*, p. 213.



Fernanda Magalhães, fotografia da *performance* Mulheres Gordas, 2006

A sentença vivenciada por essas mulheres – de que gordas são, antes de qualquer outra definição, gordas – aparece também na ficção brasileira contemporânea. Em ambos os casos, o conceito de abjeção, de Julia Kristeva<sup>52</sup>, posteriormente problematizado por Judith Butler em *Gender Trouble – Feminism and the Subversion of Identity*, serve para lançar luz sobre o assunto e sobre a representação dos corpos femininos na produção contemporânea. De acordo com a leitura de Butler, a discussão proposta por Kristeva acerca da abjeção sugere os usos de uma ideia estruturalista de tabu construtor de fronteiras para construir o sujeito singular por exclusão. Ainda nos termos de Butler:

O “abjeto” designa aquilo que foi expelido do corpo, descartado como excremento, tornado literalmente “Outro”. Parece uma expulsão de elementos estranhos, mas é precisamente através dessa expulsão que o estranho se estabelece. A construção do “não eu” como abjeto estabelece as fronteiras do corpo, que são também os primeiros contornos do sujeito.<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> Cf. Butler, *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, p.191. Butler cita a autora do conceito de abjeção em *The Powers of Horror: An Essay on Abjection*, Julia Kristeva: “A náusea me faz recusar o leite, me separa da mãe e do pai que o ofertam. “Eu” não quero nem ver esse elemento, signo do desejo deles, “eu” não quero ouvir, “eu” não o assimilo, “eu” o expilo. Mas já que a comida não é um “outro” para mim, que existo apenas no desejo deles, eu expilo a mim mesma, cuspo-me fora, torno-me eu mesma abjeta no próprio movimento através do qual “eu” afirmo me estabelecer”.

<sup>53</sup> *Idem*, p. 190-1.

O abjeto põe em causa a própria subjetividade uma vez que usa o “descartável” para compor o sujeito. O que se vê a partir dos anos de 1960 e 1970 é que o corpo saudável e “limpo” passa a dividir galerias e museus com o corpo miseravelmente humano como matéria da arte. Fluidos, excrementos, sangue, tudo aquilo que, em tese, deveria ser escondido, é trazido à tona por artistas que, na esteira das discussões sobre a representação do corpo feminino, problematizam o modelo reproduzido até então.

Saltando daquele momento de reclamação a respeito do corpo feminino para os anos de 1990, proponho um diálogo entre a *performance*<sup>54</sup> de Fernanda Magalhães e o romance *Por que sou gorda, mamãe* (2006), de Cíntia Moscovich. Nos dois casos, as participantes da *performance* e a narradora do livro vivem a experiência da abjeção a partir de um corpo gordo. Posso dizer que as *performances* de Magalhães me servem de moldura para a leitura do romance de Moscovich. Mais, ajudam-me a pensar a condição dessa narradora, inconformada com o próprio corpo.

Magalhães se coloca nas *performances*. A mulher do romance, que conta sua história, não tem meias palavras para definir o grupo do qual faz parte. Linha a linha, lista definições para o sujeito gordo como se cada uma delas fosse um verbete autônomo do dicionário. Como se a narradora, naquele momento, fosse alguém que ofende uma gorda que passa na rua. Posicionando-se do outro lado dessa experiência corporal, descreve os gordos, tentando explicar cientificamente quem são e a marca do peso corporal naturalizada como o gênero e o sexo:

Ser gordo não significa apenas o contrário de ser magro.  
Gordos são pusilânimes.  
Gordos são suspeitos de ter caráter fraco e determinação quebradiça.  
Covardes. Mentirosos.  
Gordos se escondem para comer.  
Não têm um pingote de vergonha na cara.  
Gordos são simpáticos porque nunca serão bonitos.  
São sorridentes porque têm de disfarçar porquêiras emocionais.  
Quasímodos.  
Gordos são seres humanos que não merecem caridade ou confiança.<sup>55</sup>

As artes, na contemporaneidade, oferecem um terreno propício para que as questões do abjeto apareçam como metáfora para falar de tipos de minoria social. Isto é fortemente visto na *body art*. Já na literatura, pode ser observado na representação de

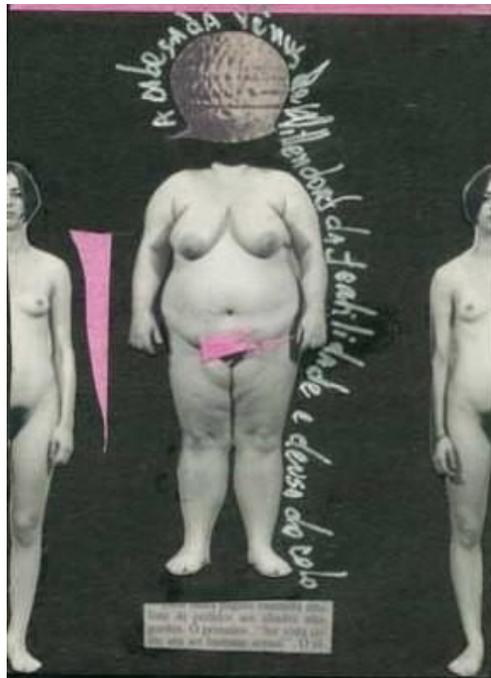
---

<sup>54</sup> Refiro-me especificamente à *performance* Mulheres Gordas.

<sup>55</sup> Moscovich, *Por que sou gorda, mamãe?*, p.25.

tipos corporais que incomodam a leitora, nem sempre no corpo materializado propriamente, mas também nos comportamentos das personagens. Se o “não eu” faz parte da construção de um desenho de sujeito, posso dizer que me estabeleço como sujeito ao negar aquilo que me constitui, mas também assumindo o abjeto como aspecto identitário. É o caso das personagens gordas.

Se saltasse das 251 páginas do romance de 2006, a narradora de Moscovich talvez aceitasse participar de uma *performance* organizada por Fernanda Magalhães. Não por outro motivo, porque a protagonista tem uma inquietação sobre a vida que não poderia partir de outro lugar, que não o corpo, o seu próprio corpo, o abjeto que a identifica e que ela repudia. Nas *performances* de Magalhães, um ritual revela os corpos. É com base numa ritualística que transcende o corpo que sujeitos mulheres e homens resignificam os corpos taxados de gordos, abjetos por adequação social. Cada um tem o corpo banhado de tinta fresca, colorida. O passo seguinte é encostar seus corpos em grandes lençóis brancos, como se os corpos fossem o carimbo encharcado de tinta e os tecidos o papel em branco, secado ao vento. Reafirmar a corporalidade, neste caso, é propor outro tipo de representação e também assumir-se como tal.



Fernanda Magalhães, *A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia*, 1995.

Na imagem acima, do trabalho *A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia* (1995), Fernanda Magalhães mistura informações de jornal, anotações e imagens clássicas. No detalhe da cabeça, vemos um recorte da Vênus de Willendorf.

Datada de 20000 a.C, a Vênus, descoberta na Áustria em 1908, é considerada uma das mais antigas representações femininas da história. Trata-se de uma Vênus gorda, por isso a escolha bem pensada de Magalhães ao propor um diálogo entre a história da arte e as novas Vênus, estigmatizadas, no entanto, no contexto da pós-modernidade.

Na ficção de Moscovich, também há um ritual performatizado a partir da escrita em torno do corpo gordo. A narradora tenta entender porque engordou 22 quilos. Organizado como diário, o livro é uma proposta de prestação de contas da narradora com a própria mãe, que lhe deu os primeiros alimentos, ensinou-lhe a comer e daí em diante passou a ser considerada a culpada de tudo, o que inclui o sobrepeso da filha.

O romance de Cíntia Moscovich trata, com comicidade, o desespero de uma narradora sem nome. A corporalidade é o pano de fundo dos seus questionamentos, o ponto de partida, sobre o qual fala a política da localização de Adrienne Rich:

Onde quer que se trave uma luta contra a dependência, a dependência específica da mulher, é através da nossa localização num corpo feminino que a questão deve ser abordada a partir de agora.<sup>56</sup>

Do mesmo modo que, em cena, a *performance* trata da representação de corpos gordos reais, a literatura pode “performatizar”, a seu modo, com as ferramentas próprias da linguagem escrita, os corpos das personagens. Daí, é preciso apreender que a *performance*, antes de uma encenação das negativas (o que não é pintura, o que não é escultura, o que não é cinema, o que não é dança constitui a *performance*), é um ato representacional que pode ter vínculo com situações cotidianas, a exemplo do que acontece na literatura. Sendo assim, o texto de ficção também pode vir travestido de *performance*, assim como a dança ou o cinema.

Liliana Coutinho lembra a relação desse tipo de produção com a representação moderna, recuperando que a *performance* vem de uma matriz de arte popular, não sofisticada, ao contrário do que é apresentado hoje nos grandes museus.

Se é possível traçar as origens da performance nas artes populares, nos vários espetáculos e pequenos rituais com os quais o quotidiano sempre se cruzou, essa mesma linha de raciocínio pode mesmo levar-nos a compreender como a

---

<sup>56</sup> “Localizar-me no meu corpo significa mais do que simplesmente compreender o que significa para mim ter vulva, um clítoris, um útero e peitos. Significa reconhecer esta pele branca, os lugares aonde ela me tem levado, os lugares aonde ela me tem impedido de ir”. Cf. Macedo, *Género, identidade e desejo – antologia crítica do feminismo contemporâneo*, p. 20.

performance – entendida na sua definição múltipla de ação, festa e ritual – pode estar na origem da representação moderna.<sup>57</sup>

A performance, segundo a argumentação de Coutinho, mistura elementos da cultura de massa, conhecimento popular, códigos cotidianos e referências da alta cultura, como textos clássicos e canônicos. Nos dias de hoje, essa representação pode enquadrar num mesmo plano um texto autoral com várias camadas de interpretação de cânones e referências à cultura *pop*, de massa, unindo a uma só linha condutora, por vezes, séculos de tradição da arte.

Cíntia Moscovich assume a tentativa de “refazer”, a partir de uma narradora feminina, uma versão de *Carta ao Pai*, de Franz Kafka<sup>58</sup>. Justificativas para isso não faltam, uma vez que a narradora de *Por que sou gorda, mamãe?* também é judia (assim como Moscovich) e credita à mãe sua personalidade fraca e assustada, como o fez Kafka, em relação ao pai, nas mais de cem páginas escritas entre 1917 e 1919.

O texto funciona como uma paródia pós-moderna, com um elemento forte, a narração a cargo de uma voz feminina. O título é a expressão máxima desse propósito da autora, de diálogo com a mãe demarcado em vários momentos:

Mamãe, me endereço à senhora, preciso de ajuda. Que a senhora me ajude a palmilhar esse território metafísico das recordações. Que me ajude a mandar essa dor embora. Quero voltar a ter um corpo.<sup>59</sup>

O livro traz outros temas destacados, como o amor não consumado, que acontece com uma das avós da narradora, expresso por meio da doença e do distúrbio alimentar, respectivamente; as personagens masculinas demarcando a posição de enquadramento; e as questões corporais, que mais parecem a materialização dos conflitos de relacionamento das personagens principais com os demais sujeitos da narrativa.

---

<sup>57</sup> Coutinho, “De que falamos quando falamos de performance?”, p. 13.

<sup>58</sup> Escrita em 1919, *Cartas ao Pai* é uma publicação póstuma de uma carta que Franz Kafka escreveu e nunca chegou a ser enviada. Nela, o filho fala sobre a relação conturbada com o pai, um comerciante judeu e autoritário, que despertou em Kafka muitos conflitos.

<sup>59</sup> Moscovich, *Por que sou gorda, mamãe?*, p. 19.

## Identidades, pós-modernidade e feminismos

O pós-modernismo desestabiliza posições e conceitos, coloca novamente na ordem das problematizações o que está posto no mundo social. O verbete *feminismo* anda próximo do *pós-modernismo*, uma vez que daria a este “consciência política”, sentido social<sup>60</sup>. As problematizações feitas por mulheres em diversas áreas seriam uma espécie de contribuição ao debate, investindo questões cotidianas na teorização sobre o pós-moderno. Em outros termos, as mulheres adicionariam conteúdos oriundos de suas reclamações, no âmbito das artes, por exemplo, para a discussão mais ampla da pós-modernidade.

Um dos pontos mais importantes é o questionamento da representação, quando as próprias mulheres foram excluídas de tal tarefa na história da arte. Um processo semelhante ao que Stuart Hall chamou atenção. Andreas Huyssen, em “A cultura de massas como mulher. O ‘outro’ do modernismo”, recorda a questão:

Stuart Hall tem toda a razão quando sublinha que o sujeito oculto no debate sobre a cultura de massas é, precisamente, “as massas” – as suas aspirações políticas e culturais, as suas lutas e a sua pacificação através das instituições culturais. [...]

Na era do socialismo emergente e dos primeiros grandes movimentos femininos da Europa, as massas em convulsão eram também mulheres, batendo às portas da cultura masculina dominante.<sup>61</sup>

É no desenrolar desse pensamento que temas caros da agenda feminista aparecem em vários modos de manifestações artísticas. Assim, a questão da representação dos corpos femininos na arte, cobrada pelas feministas desde os anos de 1970, surge tanto na literatura quanto nas artes visuais como um caso prático do “Feminismo pós-moderno”, a que se referiam Nancy Fraser e Linda Nicholson nos anos de 1990.<sup>62</sup>

Também é relevante notar por que o corpo surge como questão primeira, uma vez que é visto como polo de luta e resistência, como sustenta Elizabeth Grosz<sup>63</sup>. Assim, a vida privada do corpo é o ponto de partida do romance de Cíntia Moscovich.

---

<sup>60</sup> A partir da pergunta feita por Laura Kipnis, “*Será o feminismo a consciência política do Pós-modernismo?*”, Macedo aborda os distintos modos como o Feminismo problematiza o Pós-Moderno. Cf. Macedo, *Narrando o pós-moderno: reescritas, re-visões, adaptações*.

<sup>61</sup> Huyssen, “A cultura de massas como mulher. O ‘outro’ do modernismo”.

<sup>62</sup> Refiro-me ao artigo “Social Criticism without Philosophy: an Encounter between Feminism and Postmodernism”, publicado na antologia editada por Linda Nicholson (1990), *Feminism/Postmodernism*.

<sup>63</sup> Grosz, “Corpos reconfigurados”.

“Usar-me como matéria de ficção: aí está a única forma de saber o que foi, porque preciso saber o que foi para o novo começo”<sup>64</sup>, adverte a narradora no prólogo.

Moscovich não escreve apartada de referências e tradições. Ainda que tente imprimir uma marca ao romance, assume uma das fontes da qual bebe, no caso, o livro *Carta ao Pai*, de Franz Kafka. A narradora propõe uma prestação de contas com a figura materna, a essa altura acusada pelo temperamento inseguro e frágil da personagem. O livro é um plano traçado. Algo semelhante ao que ocorre no livro kafkiano. No entanto, não escreve como tentativa de copiar o original, mas mais o usando como inspiração, como madeira-matriz para daí em diante fazer um percurso diferente da personagem de Kafka, no caso, mostrando a percepção feminina de relação com a figura materna. Também é interessante notar a opção narrativa da autora dirigindo-se diretamente à mãe, retomando Kristeva, para quem a linguagem poética seria o retorno ao terreno materno.

O romance, de capa colorida, humor ácido, é organizado com seriedade do prólogo ao epílogo, situando a família, as tradições judaicas, radiografando até mesmo personagens com quem a narradora não conviveu, mas que, de alguma forma, contam a história de suas antecessoras e, assim, contam também a sua história.

É de se pensar que, como plano literário que pretende reelaborar um texto clássico da literatura ocidental, a obra da escritora gaúcha, antes mesmo de qualquer desenrolar das personagens, seria em si mesmo uma *performance* a partir do original kafkiano. Uma *performance* em que a personagem principal muda de gênero, assim como a personagem vista como motor da narrativa; em Kafka o pai, em Moscovich, a mãe.

Como expressão literária, é um exemplo de escrita pós-moderna, porque dá o primeiro passo a partir do retorno à origem, a um texto que vem primeiro e que inaugura o questionamento sobre o corpo feminino gordo na literatura brasileira contemporânea. É pós-moderno também por assumir deliberadamente um projeto ficcional, usando da ironia e do burlesco para tratar de temas fundamentais da obra. Enquanto que à superfície o livro pode ser visto como literatura menor, livro sobre futilidade, literatura de menor expressão, em uma camada mais escondida, como a que proponho analisar nessa tese, parece-me um projeto muito mais ambicioso. Moscovich não mexe no terreno sacralizado dos cânones literários de qualquer jeito ou aparentando

---

<sup>64</sup> Moscovich, *Por que sou gorda, mamãe?*, p. 13.

pouca responsabilidade. Uma vez que se lança a esse propósito, o romance ganha fôlego. A narrativa assume um risco.

Do ponto de vista das questões de gênero, a pós-modernidade desestabiliza “posições naturais”, o que dá a ver novas representações, antes bloqueadas pelos sistemas de poder. Nos termos de Lyotard, o conhecimento da pós-modernidade não é apenas mais um instrumento de poder. A consciência do pós-moderno refina nossa sensibilidade às diferenças e aumenta a nossa tolerância ao incomensurável.

Na obra de Moscovich, a voz bloqueada no passado seria a de uma mulher, judia, na faixa dos 40 anos, com sobrepeso. As posições naturalizadas dizem respeito a um corpo normativo, que apontaria para uma identidade fixa, o que se sabe, não existe. O corpo da personagem principal, em particular, e das personagens secundárias do romance, funcionam como a tábula onde são inscritos os significados culturais. Esse corpo, para Butler, meio passivo, age

[...] então como o instrumento pelo qual uma vontade de apropriação ou interpretação determina o significado cultural em si mesma. Em ambos os casos, o corpo é representado como um mero instrumento ou meio com o qual um conjunto de significados culturais é apenas externamente relacionado. Mas o “corpo” é em si mesmo uma construção, assim como o é a miríade de “corpos” que constitui o domínio dos sujeitos com marcas de gênero.<sup>65</sup>

Logo, o corpo não é apenas resultado, como também método, percurso, ação. Não é uno, muda conforme o tempo, a situação histórica, os agentes externos. Para a narradora, a crise identitária é materializada no sobrepeso. Para uma de suas avós, a negação de uma situação aparece por meio da hipocondria. É interessante notar que as duas avós, de nascimento “Rivke”, Rosa em iídiche, perdem o nome para os apelidos “Vovó Gorda” e “Vovó Magra”. A referência ao nome Rosa aparece apenas uma vez em todo o romance. Todas as personagens do livro são definidas a partir de seus corpos e de seus hábitos alimentares. A trama se desenvolve a partir da questão corporal, de onde partem outros problemas, como a maternidade e a presença judaica.

O corpo da narradora é também um corpo cheio de culpa, parte dela tendo origem na história de seus ancestrais, o que já aponto como uma das estratégias da narradora para se eximir da responsabilidade com a própria aparência. Contraditoriamente, esse mesmo corpo “fútil” é visto como aparato fundamental para algumas ideologias. O filósofo Michel Foucault esclarece que o corpo ganha atenção

---

<sup>65</sup> Butler, *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, p. 27.

quando é percebido como algo manipulado, modelado, treinado e obediente. Ou seja, passa a ter valor quando pode ser usado em benefício de um grupo. Em *Vigiar e punir*, ele costura o raciocínio, ancorado na História, da utilização do corpo como ferramenta do poder, questão a que ele também se dedica em *História da sexualidade III – o cuidado de si*. Segundo Foucault,

[...] houve, durante a época clássica, uma descoberta do corpo como objeto e alvo do poder. Encontraríamos facilmente sinais dessa grande atenção dedicada então ao corpo – que se manipula, se modela, se treina, que obedece, responde, se torna hábil ou cujas forças se multiplicam.<sup>66</sup>

No mesmo trabalho, ele elabora um dos conceitos usado numa apropriação feminista, “corpo dócil”. Para Foucault, é dócil o corpo que pode ser submetido, utilizado, transformado e aperfeiçoado para atender a uma demanda de poder.

Como veremos a seguir, um dos embates da narradora de *Por que sou gorda, mamãe?* está em docilizar esse corpo. Ela odeia os métodos (dieta, exercícios físicos, uso de roupas que disfarcem a gordura e a flacidez), mas também não sabe como fugir deles, porque para se enquadrar socialmente, é preciso segui-los.

### **Corporalidade e representação**

A relação entre corpo material e cultura é recorrente na história. Para os egípcios, uma questão crucial era a imortalidade da alma, o que asseguraria o retorno da alma do faraó. Essa imortalidade era expressa nas representações e recomendações do corpo. Era o jeito dos egípcios esperarem o retorno da alma. Daí surgirem as técnicas de conservação – embalsamação e mumificação.

Os gregos promovem a ruptura do entendimento que ligava a alma à vida eterna. Os corpos dos gregos eram diferenciados entre os sexos masculino e feminino a partir do calor corporal. O corpo masculino era quente porque tinha sido aquecido durante a gestação. Por não precisar de nenhum aparato para conservar o calor, os gregos poderiam fazer atividades diárias desnudos, de onde parte o culto às belas formas corporais. Já as mulheres, com pouco calor corporal, deveriam andar sempre vestidas para conservar esse calor. A arte grega interessa-se pelas minúcias do corpo humano. Os gregos avançam em relação a outras civilizações porque procuram esculpir as diferenças dos corpos, como uma forma de experimentar e descobrir esses corpos.

---

<sup>66</sup> Foucault, *Vigiar e punir*, p. 117.

Até esse momento da história, o corpo era objeto de admiração e até prazer, mas, com o advento do Cristianismo nesta sociedade, a relação do homem com o corpo muda radicalmente. O corpo passa a ser responsabilizado pelo espírito. Conforme essa ideologia foi se sofisticando, o corpo passou a ser cercado por normas que procuram moralizá-lo e encaixá-lo no sistema padronizado<sup>67</sup>. Os padrões estão no comportamento em público, no mundo privado, no modo de comer e de se vestir. Como define Susan R. Bordo: “ele é uma poderosa forma simbólica, uma superfície na qual as normas centrais, as hierarquias e até os comprometimentos metafísicos de uma cultura são inscritos e assim reforçados através da linguagem corporal concreta”.<sup>68</sup>

As mais diversas manifestações artísticas se contrapõem às exigências, se não representando um corpo material próximo do real, mostrando um corpo improvável, nem por isso menos condizente com as preocupações do seu tempo. Os corpos gordos de Fernando Botero (1932) ou, em situação limite, os nus não convencionais de Lucien Freud (1922), são exemplos de como o corpo, em momentos diferentes da história, serve de pano de fundo para discussões sobre o mundo social.

Enquanto uma das leituras sobre a obra de Botero associa os corpos gordos à ganância do homem, o pintor alemão Lucien Freud (neto do fundador da psicanálise, Sigmund Freud) abusa do que não é o padrão contemporâneo de beleza. O quadro *Benefits Supervisor Sleeping*, por exemplo, traz uma mulher obesa esparramada sobre o sofá, em estado de sono profundo.



Lucien Freud, *Benefits Supervisor Sleeping*, 1995

---

<sup>67</sup> Neste momento, refiro-me especificamente ao Cristianismo, embora saibamos que a padronização de comportamentos perpassa diferentes matizes religiosas.

<sup>68</sup> Bordo, “O corpo e a reprodução da feminidade: uma apropriação feminista de Foucault”, p. 19.

O corpo nu deixa à mostra dobras e vincos de um corpo não idealizado. O real e a vulnerabilidade ao alcance do espectador. Do mesmo modo, esse corpo aparece na literatura, de forma mais ou menos velada, traçando os contornos das personagens. Aliás, vale ressaltar que toda personagem tem feição, se não descrita do ponto de vista do corpo material, definida do ponto de vista discursivo, de modo que o leitor, com auxílio ou não de descrição, imagina a forma física dessa personagem. A questão da *representação* aparece invariavelmente e é dada ao leitor como um elemento de apreensão da obra.

Nos casos em que aparecem personagens gordas, é interessante notar como a autora constrói essa opção, se fazendo uso de estereótipos e distorções, exatamente com o objetivo de chamar a atenção da leitora, ou numa tentativa de aproximar ao máximo as personagens de situações cotidianas. Não se pode descartar, também, a possibilidade da autora usar de estereótipos inconscientemente.

No romance de Cíntia Moscovich, a narradora e protagonista sofre pela imposição de padrão corporal imposto pela sociedade. Sofre, principalmente, porque desde criança lhe foi ensinado um corpo e agora, na vida adulta, ela percebe que esse corpo não tem espaço, e exigem-lhe outro. As dobrinhas não cabem no mundo de silhuetas enxutas. Assim, ela se sente sem identidade entre os magros, quando, na verdade, abandona a identidade de magra e passa a adotar a identidade de gorda.

É a crise apontada por Stuart Hall ao citar as palavras do crítico cultural Kobena Mercer: “a identidade somente se torna uma questão quando está em crise, quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza”<sup>69</sup>. Portanto, a narradora mantém uma identidade, soma de vários acúmulos, o fato de ser branca, mulher e judia, mas, ainda assim, sente-se deslocada e fragmentada. É o que pode ser explicado quando Stuart Hall define identidade:

[...] (esta) é definida historicamente e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor do ‘eu’ coerente”.<sup>70</sup>

A narradora fala exaustivamente da dificuldade de se viver tendo um corpo gordo, por isso a narrativa é marcada pela reafirmação da dicotomia magro/gordo. A leitora cria uma expectativa de descobrir se houve ou não uma adesão ao padrão

---

<sup>69</sup> Hall, *A identidade cultural na pós-modernidade*, p.9.

<sup>70</sup> *Idem*, p. 13.

imposto, se a narradora se convenceu de que seguir as normas deve ser tomado como lei de sobrevivência, ou se haveria lugar no mundo para as pessoas acima do peso.

A personagem sabe bem que a exibição do corpo e da vida que é levada dentro dele é, sempre que possível, motivo de avaliação das outras. Sem conseguir parar de comer, ela conta que começou a se sentir inchada nos últimos quatro anos e por fora já não cabia mais nas roupas. Um problema que não é, digamos, exclusividade dela. Pelo contrário, habita uma espécie de mundo paralelo, onde nem todo mundo entra – o dos provadores e quartos trancados:

Nos provadores, às ocultas, mulheres aos gemidos e suor tentam espremer seus babados em panos de corte reto, disfarçando a flacidez nas cores neutras. Protegidas por cortinas, diante de espelhos viciados, refrescando a nudez frouxa sob ventiladores, cada uma dessas mulheres vê de perto o abastardamento da fantasia. Entre elásticos e tecidos esgarçados, o desejo ou a necessidade de se vestir não corresponde a um sentimento de bem-estar moral e estético; em definitivo, é uma atrapalhação que deve acabar logo, de uma vez, com urgência – antes se possível.<sup>71</sup>

Ao mesmo tempo em que ela expõe o desespero feminino para se fazer caber nas roupas das lojas, que encolhem com o passar dos anos, a narradora faz uso de estereótipos para classificar duas das personagens mais importantes da trama, as avós materna e paterna, “Vovó Gorda” e “Vovó Magra”. Elas são fundamentais na história por duas razões: porque explicam o respeito aos hábitos alimentares da família e porque carregam passagens pessoais que justificam alguns dos “traumas” familiares. É assim que, pela primeira vez, ela se refere às avós:

Vinte e dois quilos pesam muito mais do que parece: tornei-me lenta, cansada, arisca. Triste, muito, e muito melancólica como Vovó Gorda. Arisca como minha mãe. Minha alma decerto se mostra no corpo, esse corpo confortável corpo, que passou, por excesso, a ser tão incômodo. Um estorvo. Chegar ao peso adequado é penoso. A dor também pesa. Atiçada pelas lembranças, pesa mais ainda.<sup>72</sup>

No capítulo seis, a narradora se dedica a contar a história da Vovó Magra e seus antepassados, “uma linhagem de personagens recheados de tragédia e protegidos por mantos de gordura”<sup>73</sup>. Termina sendo a explicação para o apelido da avó e para o comportamento da mãe, por quem nutre rancor e mágoa. Vovó Magra viveu um amor impossível por um *gói*. Se antes ela já não conseguia engordar, embora gostasse muito

---

<sup>71</sup> Moscovich, *Por que sou gorda, mamãe?*, p. 17

<sup>72</sup> *Idem ibidem*.

<sup>73</sup> *Idem*, p. 58

de comer, depois da desilusão, mergulhada numa profunda tristeza, a situação se agravou. “Por isso, entenda: ela comia analgésicos, tranquilizantes e purgativos”, diz a narradora à mãe.

Impossibilitada de viver suas próprias escolhas, Vovó Magra adere à “estética do comedimento”, educando o seu corpo para aguentar as situações vividas e, assim, atender ao que a sociedade espera dela – resignação, uma vida dedicada ao marido judeu e aos filhos nascidos dessa união. De acordo com Goellner<sup>74</sup>, essa estética pode ser identificada em várias instâncias que atuam na educação dos corpos, como a alimentação, o vestuário e a família.

Michel Foucault nomeia de “corpos dóceis”<sup>75</sup> esses corpos passíveis de adestramento. Segundo ele é “dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado”<sup>76</sup>. Portanto, apropriando-me da colocação de Foucault, posso dizer que os corpos femininos são dóceis à medida que procuram seguir um padrão, sejam eles corpos estigmatizados ou não.

Na obra analisada há um desfile de sucessivos corpos docilizados. Das avós que aprendem e ensinam o que comer e o que é atribuição feminina na família judia, à narradora que assume querer emagrecer para reencontrar sua identidade. Neste segundo caso, pesa o estigma de gorda, do mesmo modo que o abjeto é descartado do sujeito, numa espécie de limpeza física e simbólica, daí o desejo de se livrar das características físicas adquiridas.

Por fim, no caso da Vovó Magra, o uso de tranquilizantes pela personagem funciona como um dispositivo de representação daquela que, em parte, consegue explicar pelos menos duas gerações de mulheres da família da narradora. De Vovó Magra, a “fundadora da dinastia dos hipocondríacos”, como frisa a autora, parte a razão por que a mãe sente-se rejeitada e transfere isso para os filhos, entre eles a narradora.

Se estigmatizados, estes corpos apresentam um problema a mais. A narradora, por exemplo, define o olhar alheio para seu corpo como quem está em permanente julgamento e deseja urgentemente mudar de condição. Neste caso, da condição de gorda para a de magra. Erving Goffman diz:

---

<sup>74</sup> Goellner, “A cultura fitness e a estética do comedimento: as mulheres, seus corpos e aparências”.

<sup>75</sup> Embora não tivesse nenhuma interpretação feminista, o termo “corpos dóceis” foi alvo de diversas leituras feministas, que se apropriaram do conceito para tentar explicar a dominação feminina. Cf. Foucault, *Vigiar e Punir*.

<sup>76</sup> *Idem*, p. 118.

[...] sentimos que o estigmatizado percebe cada fonte potencial de mal-estar na interação, que sabe que nós também a percebemos e, inclusive, que não ignoramos que ele a percebe. Estão dadas, portanto, as condições para o eterno retorno da consideração mútua que a psicologia social de Mead nos diz como começar, mas não como terminar.<sup>77</sup>

## Resposta ao corpo

A resposta para a pergunta que dá título ao livro de Moscovich poderia ser a mais óbvia e simples que possa existir. Tornou-se gorda porque comeu demais. No entanto, a narradora não se satisfaz com essa alternativa. Ela estende uma linha do tempo ao longo do livro à procura da resposta. Investiga o comportamento das avós, descobre as decepções amorosas das mulheres da família, viaja até a memória das bisavós. Por vezes, tem-se a impressão de que a escritora se perdeu ou resolveu mudar o assunto do livro no meio do caminho. Mas o problema de ter se tornado gorda reaparece.

À personagem não é dado nome ou idade. Nem tampouco se sabe ao certo se o que está exposto é uma escrita em palimpsesto – vida da autora e ficcionalização misturados –, ou se é tudo invenção. O que se tem com segurança é uma narrativa em que o peso da memória e do corpo material se misturam, marcando irremediavelmente a vida da narradora. Também que a condição de abjeto faz com que esse corpo titubeie entre querer ser outra e querer ser aceita como é. Mais que conclusões para a narrativa, o romance aponta para uma das questões que incomodam as feministas. Ter de ter um corpo, ao mesmo tempo em que “a especificidade corporal das mulheres é usada para explicar e justificar as posições sociais e as capacidades cognitivas diferentes”.<sup>78</sup>

Para Michel Foucault, os discursos são práticas que formam, sistematicamente, os objetos sobre os quais se fala. Posso dizer, ainda, que a personagem-narradora de Moscovich constrói um corpo por meio do discurso. Ela tem em mente um corpo ideal, que é a redenção para anos de comilança e descuido consigo mesma. Ela tem, também, um corpo material, conquistado como se fosse uma senha de acesso ao afeto da família (comer para agradar ao pai e às avós) a que pertence. No entanto, esse mesmo corpo passou a ser um fardo.

---

<sup>77</sup> Goffman, *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*, p. 27.

<sup>78</sup> Grosz, “Corpos reconfigurados”, p. 24.

O corpo construído pelo discurso é também o corpo que faz a história dessa mulher. No dizer de Pierre Bourdieu, “o sujeito e o objeto da biografia (o entrevistador e o entrevistado) têm de certo modo o mesmo interesse em aceitar o *postulado do sentido da existência* contada (e, implicitamente, de qualquer existência).”<sup>79</sup>

A procura desesperada pelo corpo magro é o que pode fazer a narradora se sentir novamente alguém, como se a identidade tivesse se perdido em meio à gordura. É o que transparece quando ela diz ainda no prólogo: “Por pudor e receio, não consegui revelar ao médico esse reconhecimento da ausência de mim”<sup>80</sup>.

Escrito entre janeiro de 2005 e junho de 2006, *Por que sou gorda, mamãe?* traz um tema de destaque entre as preocupações femininas e feministas e tratado como tabu pela filosofia. A respeito da desvalorização deste tema, Elizabeth Grosz comenta: “A filosofia, como disciplina, excluiu subrepticamente a femilidade, e como consequência, a mulher, de suas práticas, através de sua codificação usualmente implícita da femilidade como desrazão associada ao corpo”.<sup>81</sup> Ela lembra, ainda, a relação de oposição mente/corpo, homem/mulher, alinhando as representações, valorizando e desqualificando temas, o que é o caso do corpo.

Diante disso, *Por que sou gorda, mamãe?* termina por tratar corajosamente um tema “menor”. Além da questão do adestramento do corpo, há ainda uma importante relação costurando toda a obra, o papel desempenhado pela mãe, a quem é endereçado o livro. A figura materna é apontada como causa de várias passagens da vida da narradora. Inclusive o mais importante deles, o fato de ser gorda. É a partir da mãe que a narradora resolve vasculhar as gavetas da memória da família, como se nelas fosse possível encontrar a razão de tudo, a coerência, usando um dos termos escolhidos por Pierre Bourdieu, que faltará em sua vida.

Sem dúvida, temos o direito de supor que a narrativa autobiográfica inspire-se sempre, ao menos em parte, na preocupação de atribuir sentido, de encontrar razão, de descobrir uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, uma consistência e uma constância, de estabelecer relações inteligíveis, como a do efeito com a causa eficiente, entre estados sucessivos, constituídos como etapas de um desenvolvimento necessário.<sup>82</sup>

---

<sup>79</sup> Bourdieu, “A ilusão biográfica”, p. 75.

<sup>80</sup> Moscovich, *Por que sou gorda, mamãe?*, p. 19.

<sup>81</sup> Grosz, “Corpos reconfigurados”, p. 5.

<sup>82</sup> Bourdieu, “A ilusão biográfica”, p. 74.

Assim, a narradora lembra os fatos que, em sua visão, são esclarecedores do destino do seu corpo e adverte, desde o começo, que o livro trata-se de uma tentativa de recuperação:

Este é o começo doloroso e persistente da nova etapa de minha vida. Que se inicia ali, um pouco adiante, no ponto final deste prólogo. Depois, trato de purificar a memória em invenção. Mas só depois daquele ponto final. Porque meu ofício é exclusivamente escrever - o que significa erro em cima de erro - há um livro a ser escrito. Usar-me como matéria de ficção: aí está a única forma de saber o que foi, porque preciso saber o que foi para o novo começo.<sup>83</sup>

Atrás do que Pierre Bourdieu chama de “postulado do sentido da existência contada”, o sujeito da história, no caso, a narradora, procura no objeto principal da biografia as justificativas para uma conclusão previamente definida. Por esta razão, não cabe à mulher atribuir-se a culpa e fazer da narrativa um outro livro. O sentido da obra só pode existir se ela posicionar os elementos da narrativa biográfica como estão: primeiro as avós Magra e Gorda, como são chamadas, e suas frustrações em família; depois a mãe, ou a “senhora”, que suspeita não ter sido desejada pelos pais; depois a narradora, também com o sentimento de ser rejeitada pela mãe, enquanto esforça-se para agradar o pai, inclusive comendo dos pratos que ele gosta.

O começo proposto pela narradora visita a casa da infância e as heranças paternas e maternas, partindo do lugar onde tudo teve origem – a Europa. O fato de puxar esse fio de memória se justifica quando ela nos apresenta a relação familiar com o ato de comer. Apesar de sério, ao episódio não falta um tom humorado, estratégia discursiva por excelência da autora, o que se pode notar na escolha colorida da edição e no formato do título, referência à missiva kafkaniana:

Para quem vem de uma família que, nos miseráveis e congelados vilarejos judeus da Europa, passou fome de comer só repolho ou só batata, para a qual, naqueles *shtetels* carne era uma abstração que os dentes nem conheceram e que se acostumou a aplacar o oco do estômago com sopa de beterraba ou com aquele *mameligue*, que nada mais era do que um mingau meio inosso de farinha de milho e água, a obsessão por comida nada tem, ou nada deveria ter, de extraordinário.<sup>84</sup>

Em outro trecho, ela assenta a narrativa na infância. É quando admite que não sabe quando começou a comer feito gente grande. Só sabe que, desse demarcador

---

<sup>83</sup> Moscovich, *Por que sou gorda, mamãe?*, p. 13.

<sup>84</sup> *Idem*, p. 21.

em diante, nunca mais parou. À infância ainda cabem os primeiros traumas de comparação com as outras meninas de sua idade. No trecho, percebe-se que a narradora sente um incômodo e um sentimento de estar desajustada desde a juventude, quando lhe são dados padrões de comparação:

Demorei a me acostumar com o tamanho do meu corpo. Com o comprimento de minhas pernas e braços e, principalmente, com a circunferência de minha cintura – compacta. Nas fotos de quando eu tinha meus dez ou onze anos, apareço tão desajeitada quanto redonda. [...]

Enquanto minhas colegas frequentavam lojas e butiques nas quais se vendiam roupas pra meninas-moças, enquanto elas andavam de shorts, minissaias, enquanto se metiam em blusas muito justas que ostentavam as novas formas femininas, eu me contentava em cinzentas lojas de confecções para senhoras, nas quais conseguia vestidos, saíões e camisões, tudo o que merecesse superlativos.<sup>85</sup>

Ao longo do livro, percebe-se que não só o processo de emagrecimento é um processo de resgate da identidade, como o corpo do qual tanto a narradora fala é mais que o corpo material. Por isso, ela finaliza afirmando saber porque é gorda e dá a entender que não é simplesmente pelo ato de comer.

### **Por fim...**

Mais cinco quilos, a bordo de uma bicicleta cor-de-rosa, serão perdidos. Recuso-me remexer mais no passado. Não se angustie, mamãe. Nós duas sabemos que não vale a pena – falta que a senhora serenize seus dias e deixe também de remexer no passado. Depois de eu colocar o ponto final, por favor, mamãe, não deixe de recompor sua alegria, seu desejo e sua piedade. A senhora perdoará a vida. E eu terei esquecido que cheguei até aqui apesar da senhora.<sup>86</sup>

O epílogo da obra é o momento final de acertos de contas da narradora com a mãe e o pai, quando se traz à tona as frustrações de uma vida inteira. Ao pai, não são pedidas desculpas, enquanto à mãe é feita essa exigência. “Não posso pedir desculpas à senhora, mamãe, por uma adolescência siderada e lasciva, porque não me arrependo: de alguma forma eu tinha de me compor.”<sup>87</sup>. Mas adiante, ela complementa

---

<sup>85</sup> *Idem*, p. 37.

<sup>86</sup> *Idem*, p. 250.

<sup>87</sup> *Idem*, p. 249.

que o passado escreve o presente e é ciente dessa responsabilidade. Tanto sabe que faz questão de estar na memória ou na narrativa biográfica de quem conta.

O epílogo, ao contrário do que se espera, não tem fim, mas mais uma interrogação, a mesma que abre a narrativa. Dirige-se à mãe porque, a essa altura do livro, a narradora já encontrou a resposta para si. Ela é gorda por um acúmulo de dramas familiares. Portanto, ser gordo, na obra, significa estar desajustado e sentir-se renegado, deslocado. Ernest Laclau, lembrado por Stuart Hall, afirma que “uma estrutura deslocada é aquela cujo centro é deslocado, não sendo substituído por outro, mas por ‘uma pluralidade de centros de poder’”.<sup>88</sup>

Ao indagar porque ela é gorda, a narradora na verdade pergunta por que ela está em descompasso com os demais, por que ela não consegue se localizar. Eis a grande busca dessa mulher, que enxerga no corpo um lugar de travessias necessárias ao sujeito. No caso do corpo gordo, uma infelicidade do destino. Em oposição, o corpo magro, quando sadio, seria a expressão de uma vida plena e realizada.

O corpo da narradora é também protagonista dessa vida ou dessa história. No dizer de Pierre Bourdieu, “a vida é inseparavelmente o conjunto de acontecimentos de uma existência individual, concebida como uma história e a narrativa dessa história”<sup>89</sup>. Ela escreve à procura da resposta e também para começar uma nova fase da vida, agora com o corpo e o espírito bem mais leves.

---

<sup>88</sup> Hall, *A identidade cultural na pós-modernidade*, p. 16.

<sup>89</sup> Bourdieu, “A ilusão biográfica”, p. 74.

## **A doença manifesta em *Corpo estranho***

Se em *Por que sou gorda, mamãe?* as questões mal resolvidas da narradora são corporalizadas no sobrepeso, em *Corpo estranho*, de Adriana Lunardi, aparecem na forma de doença, na diabetes e nos distúrbios alimentares. O romance de 2006 traz o corpo manuseado e uma estranha conexão com os amores que findam ou são interrompidos por razões externas ao convívio e ao desejo dos envolvidos. Nesse romance, também nota-se o esforço da autora em estabelecer relações com várias referências das artes visuais, pintura, fotografia e até do cinema. Se, por um lado, oferece ao leitor uma leitura interessante, por outro torna o livro forçosamente hermético, em uma experiência que se perde num labirinto de referências.

*Corpo estranho* mistura as histórias de Mariana, ilustradora botânica, mais de 60 anos; Manu, fotógrafa, 20 e poucos anos, com diabetes; e Paulo, possível amante do irmão de Mariana, José, morto há muitos anos num acidente de carro. As histórias dessas personagens e desses corpos se misturam a especificidades das atividades das duas personagens femininas: a fotografia e a ilustração botânica. Ambas as artistas optam por retratar pulsões de vida (plantas, pessoas, movimento). Numa mirada minuciosa, *Corpo estranho* é propositalmente detalhista como a aquarela que Mariana deseja pintar ao longo da narrativa.

Neste tópico, pretendo me ater às referências às artes, trazendo os pensamentos de Andreas Huyssen e Griselda Pollock para o debate sobre as temáticas consideradas feministas e a representação das mulheres. Também reflito, especificamente, sobre os corpos das duas personagens principais e as questões de gênero a partir de um corpo adoentado.

### **Corpos de Vênus**

Vênus é mote de uma incontável lista de obras de arte, para citar algumas: O nascimento de Vênus, de Botticelli, Vênus de Milo, Vênus de Willendorf, A Vênus e o espelho, de Velázquez. Ela também inspirou várias artistas feministas, que questionam a representação historicamente feita das mulheres. É o caso da norte-americana Hannah Wilke (1940-1993), cujo trabalho *Intra-Venus* (1991-1993) propõe uma quebra à representação padrão da personagem feminina. Hannah Wilke expõe o seu próprio corpo doente, em tratamento contra um câncer, como objeto e arte. *A performer*, um dos

exponentes das artes dos anos de 1960/70, morreu de linfoma e teve os últimos trabalhos fotografados pelo marido e divulgados após a sua morte. Wilke tem como uma das marcas da sua carreira o uso do próprio corpo como matéria-prima, o que chegou, inclusive, a ser mal interpretado por correntes feministas à época<sup>90</sup>.



Hannah Wilke, fotografia da artista diante de S.O.S Starification Object Series (1974-1982)

Em exposição na Fundação Serralves (2011), na cidade do Porto (Portugal), *Off the Wall*, Wilke atua em um vídeo considerado um dos mais importantes em sua carreira de *performer*. Isto porque, em *Through the large glass*, a artista simula um *striptease* inexpressivo, representando modelos da época, só que com movimentos mecânicos e alguns exagerados. Durante a *performance* realizada em 1976, no Museu da Filadélfia, a audiência podia vê-la por detrás de um vidro rachado, referência direta e assumida de um dos últimos trabalhos de Marcel Duchamp. A leitura da crítica de arte é de que Wilke usou deliberadamente sua imagem e sua sexualidade para enfrentar a representação erótica da mulher na história da arte e na cultura de massa.

Hannah Wilke se soma a uma série de artistas feministas que nos anos de 1970 reclamam o corpo como lugar de diferença, dando seguimento ao passo dado na

---

<sup>90</sup> As informações aqui comentadas foram consultadas nos seguintes catálogos: AIZPURU, Margarida et al. *Kiss kiss bang bang – 45 años de arte y feminismo*. Bilbao: Museu de Bellas Artes de Bilbao, 2007 e GRAW, Isabelle et al. *Hannah Wilke 1940-1993*. Berlim: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 2000.

década anterior, quando se começou a re-conceitualizar o corpo feminino<sup>91</sup>. Ela também abre caminho para que a discussão do corpo se torne pauta na arte contemporânea. Como pontua Ana Gabriela Macedo:

No contexto do mundo globalizado e pós-industrial, as mulheres continuam ainda a lutar pelo reconhecimento da “materialidade” do corpo feminino e pela necessidade de deixar bem vivas as marcas da sua inscrição na prática quotidiana, na linguagem, na arte.<sup>92</sup>

Nos anos de 1990, a partir do linfoma, Hannah Wilke fez uma série de trabalhos, sempre destacando o corpo em declínio, o corpo manuseado ao ser tratado devido à doença. Por esta razão, trago-a para este momento da tese em que me proponho pensar sobre o corpo doente. Em *Intra-Venus*, indicada abaixo, a artista refaz algumas posições clássicas nas belas artes. No entanto, seu corpo, com o esparadrapo, usado no transplante de medula óssea, dá a ver algo fora do lugar, o estranhamento de que o “belo”, a ser contemplado, pode ter outra conotação. Os esparadrapos também aparecem no trabalho da artista brasileira Monica Mansur, no tópico seguinte, ao tratar do romance *Duas iguais*, em que mais um corpo doente é narrado por uma autora brasileira contemporânea.



Hanna Wilke, série *Intra-Venus* (1991-1993).

A artista lembra as personagens Manu e Mariana, no romance de Adriana Lunardi e, somando-se a estas, representa um corpo que resiste em paralelo ao discurso médico que sentencia seu fim. São três imagens de Vênus adoentadas, mas que resistem no espaço da arte, a primeira, na *performance*; a segunda, na fotografia; e a terceira, na pintura, respectivamente. São exemplos de pulsões de vida na arte, em contraposição à decadência de seus corpos.

<sup>91</sup> Outros trabalhos interessantes da artista são *Hannah Wilke T-Art* (1974), *SOS Starification Object Series* (1974) e *Brushstrokes* (1992). Cf. AIZPURU, Margarida et al. *Kiss kiss bang bang – 45 años de arte y feminismo*.

<sup>92</sup> Macedo, “Re-presentações do corpo, questões de identidade e a “política da localização”, p. 16.



Hanna Wilke, série Intra-Venus (1991-1993).

Mariana, a personagem que abre o romance e cuja idade é apenas sugerida no decorrer na narrativa, e somente revelada ao final do romance, acompanha o nascimento de uma bromélia (que também aparece na ilustração da capa do livro) para produzir uma ilustração. Interessante é a metáfora que acompanha essa personagem. A bromélia, planta tipicamente brasileira, mas com algumas formações fora do país, floresce apenas uma vez em seu ciclo de vida, na fase adulta. Logo, Mariana espera um momento único e um marco de vida e de morte da espécie.

Ao mesmo tempo, lembro a crítica de arte Griselda Pollock, no artigo “Visiones de Sexo c. 1920”<sup>93</sup>, no qual discorre sobre uma representação da feminidade feita com recorrência - a associação do feminino com a temporalidade e com temas florais. Neste texto, ela fala particularmente da associação da mulher a uma flor, o Lírio Cala. As questões propostas por Pollock me ajudam a pensar como o corpo feminino, mesmo em representações despercebidas, como o caso de uma aquarela, mantém perigosas associações ideológicas:

Ambas as questões estão bastante batidas e as analogias entre as mulheres e as flores têm uma longa história na ideologia sexista que considera as mulheres e as flores desleais, superficiais e causadoras de melancolia, por serem belas na juventude, mas destinadas a murchar e morrer. Desta forma, a transitoriedade conecta o feminino e a flor a uma aparência atraente, mas finalmente à morte.<sup>94</sup>

---

<sup>93</sup> Pollock, *Encuentros en el museo feminista virtual*, p. 221-281.

<sup>94</sup> “Ambos temas están bastante trillados y las analogías entre mujeres y flores tienen una larga historia en la ideología sexista que considera a las mujeres y las flores desleales, superficiales e inductoras de melancolía por aparecer bellas en la juventud pero estar destinadas a marchitarse y morir. De esta,

Ao pensar no caso específico da artista americana George O’Keeffe (1887-1986), conhecida pintora de paisagens que posa nua para seu companheiro fotógrafo, Pollock indaga se a flor, vista frequentemente como analogia do interior feminino, pode converter-se como representação do desejo por um mesmo sexo. E mais, se esse tipo de representação pode visualizar questões feministas invisíveis de outro modo. A partir dessa segunda questão tento interpretar o papel da personagem feminina, ilustradora botânica, numa obra em que o corpo feminino doente é fundamental. Que metáfora, a autora tenta construir e por que motivo.

Ao mesmo tempo em que espera o nascimento da bromélia, Mariana revive internamente um fato marcante na sua vida, a morte trágica e prematura do irmão, há 20 anos. A ilustradora botânica também procura se desvencilhar de uma culpa, recorrendo a outras personagens também envolvidas na narrativa, como é o caso de Paulo, sugerido como um possível namorado do irmão morto. Mariana vive em uma situação de isolamento e, enquanto a narradora de Moscovich procura resposta por meio de cartas dirigidas à mãe, ela busca as respostas que precisa na observação, no silêncio interior que propicia um encontro consigo mesma:

Há muito ela não vai à cidade nem recebe visitas a quem encomendar as tintas. Sente apertar um enjôo ao mero pensamento de ter outra pessoa em casa. De uns anos para cá, achava que os estranhos vinham se tornando mais estranhos ainda, que uma mutação viesse transformando a olhos vistos a humanidade, alguma coisa que se estendia para além do vocabulário particular de cada época, das roupas e dos cabelos, da música e da salvação da hora. Uma mudança de fundo, mais complicada do que as coceiras do conhecimento – correndo sempre atrás do novo, um novo qualquer, qualquer um.<sup>95</sup>

Aos poucos, o leitor também conhece José, pela recordação que Mariana traz dele, mas, sobretudo, pela falta que ela registra repetidas vezes, reconhecendo que para ela o pensar era uma atividade feita em conjunto com ele. José é o primeiro sinal de perda e morte no livro, anunciada no prólogo. O corpo morto, manuseado de qualquer jeito, é dele. “Tudo sofre uma reforma lexical abrupta, novos vocábulos reverberam

---

manera la fugacidad conecta la feminidad e la flor a una apariencia atractiva pero en último término a la muerte.” (tradução minha). Cf. Pollock, “Visiones de sexo c. 1920”, p. 223.

<sup>95</sup> Lunardi, *Corpo estranho*, p. 13-14

uma frieza técnica inesperada em nossa língua, e de repente até a mais querida das pessoas passa a ser chamada de o corpo”<sup>96</sup>, sentença no primeiro parágrafo.

Da apresentação em primeira pessoa, Lunardi passa para a narração em terceira pessoa, apresentando as duas figuras femininas que dão contornos à obra, primeiro Manu e depois Mariana. É interessante notar que, em todos os casos, inclusive o das personagens secundárias, a apresentação se dá primeiramente a partir da exploração desses corpos. Trata-se do ponto inicial de localização, lembrando mais uma vez Griselda Pollock, ao dizer que os novos feminismos se constituem em larga medida como uma política do corpo. Assim, é possível pensar que o romance, ainda que não conste nenhuma inscrição feminista por parte da autora, insere questões próprias do feminismo contemporâneo, porque este:

[...] não é apenas uma história descontínua de ideias ou de expressões culturais, nem uma história de movimentos e campanhas por uma mudança social. O feminismo pode ser concebido novamente como um espaço significativo, o espaço no qual, através de um imperativo feminista, nós ao mesmo tempo negamos as ordens de significação falocêntrica existentes e, em luta com a representação, geramos significados críticos e até novos significados.<sup>97</sup>

Manu, ao que se vê, é a dona (ou vítima?) de um corpo doente, em permanente tratamento. Em uma das primeiras passagens, ela aparece em cena, deitando-se no chão, aplicando insulina e fechando os olhos, ciente de que pode se sentir mal após a aplicação, coordenando seus passos para que mais uma sessão de medicação tenha êxito e não crie problemas.

O corpo de Manu é um corpo rascunho, que precisa ser corrigido, aperfeiçoado com o apoio da ciência, cujo progresso a partir do século XVIII permitiu o surgimento de uma série de discursos para aperfeiçoá-lo. De acordo com Joana de Vilhena Novaes, em “A dimensão simbólica do corpo: corpo, agenciamento e regulação”, o corpo reúne muitas promessas de perfeição:

Para a ciência do nosso mundo contemporâneo, o corpo é uma das peças centrais de aferição do dispositivo de civilização: cirurgia plástica intensiva, clonagem, manipulação genética etc., independentemente de seus aspectos positivos ou negativos, são medidas de “avanço” da civilização. Um passo

---

<sup>96</sup> *Idem*, p. 7.

<sup>97</sup> Pollock, “A política da teoria: gerações e geografias na teoria feminista e na história das histórias da arte”, p.205.

adiante na direção do corpo perfeito, última promessa do processo evolutivo.<sup>98</sup>

As duas personagens não possuem corpos perfeitos e tentam reparar as imperfeições por motivos diferentes. Manu, por uma questão de vida ou morte. Mariana, como se verá mais adiante, chegou a ter problemas de alimentação, e o ato de comer é, ainda na vida adulta, uma dificuldade a ser enfrentada.

Tinha passado por vários distúrbios de alimentação, comendo demais ou odiando ter de ingerir até o mínimo apropriado. Desconhecia os luxos do paladar, a corrupção de alguns temperos, a predileção de um prato que se quer repetir. Para ela, aquele almoço era uma tarefa penosa, que consistia em enfiar a comida na boca, mastigar e engolir até julgar a quantidade satisfatória. Toma um gole de água para ajudar a descer um pedaço de carne.<sup>99</sup>

Como ocorre no romance de Cíntia Moscovich, o ato de comer pode ser interpretado como algo penoso, difícil de se realizar, ainda que a personagem credite uma razão para isso. No caso da narradora de *Por que sou gorda, mamãe?*, a questão é a culpa por gostar de comer demais. No de Mariana, a culpa é por não comer, alimentando-se com o mínimo julgado necessário. Para as duas, comer era um ato associado ao sofrimento.

Joana Vilhena Novaes, em *O intolerável peso da feiúra*, recorda que, muitas vezes, o corpo gordo é associado à feiúra. Relatos de pacientes entrevistadas na pesquisa da psicóloga contam que a luta pela manutenção do peso estava sempre à espreita de suas vidas, porque ser bonita e ser magra são características que andam lado a lado. Além disso, um dos fatores que aquelas mulheres alegam para manterem ou tentarem se manter magras são os relacionamentos matrimoniais. Ou seja, ser magra e manter o casamento ou o amor também são fatores correlatos.

Outra leitura interessante e que caminha no mesmo sentido é a de Denise Bernuzzi de Sant'Anna<sup>100</sup>, também em uma associação entre feiúra e doença. Sant'Anna traz informações importantes relacionadas ao discurso médico sobre o corpo feminino. Em "Cuidados de si e embelezamento feminino: fragmentos para uma história do corpo no Brasil", a autora faz um apanhado cronológico dos anos de 1920 a 1960, destacando o período em que a feiúra deveria ser combatida como doença.

---

<sup>98</sup> Novaes, "A dimensão simbólica do corpo: corpo, agenciamento e regulação", p. 46-47.

<sup>99</sup> Lunardi, *Corpo estranho*, p. 228.

<sup>100</sup> Sant'Anna, *Políticas do corpo*.

Na sociedade desse período, o médico teve lugar de destaque para a organização social das famílias de elite. A falta de beleza era traduzida em termos de doenças. Isso dá a ver que, em vez da cosmetologia, quem dava as prescrições era o discurso médico. Por meio de políticas mínimas do cotidiano, seja na higiene como na alimentação, fortalece-se o que a autora chama de “a cultura do espaço íntimo”, na qual o corpo feminino ocupa lugar de destaque. Essa cultura do espaço íntimo é feita de normatizações a partir da esfera individual e que, no caso das mulheres, começa com o controle do corpo ou a não aceitação das diversidades corporais (ser velha ou gorda, por exemplo).

O triângulo formado por Mariana, Paulo e José relaciona-se ao ato de comer, uma vez que, depois da morte trágica de uma das personagens, a ilustradora botânica passa a ter problemas alimentares. A história da morte do irmão, recontada mil vezes em sua cabeça, mistura-se com a pulsão de viver, logo, de alimentar-se.

Embora seja a personagem feminina mais velha do romance, Mariana, por vezes, parece a mais imatura, aquela que precisa de cuidados, de alguém que diga como deve viver (em sua casa, a personagem Elisa faz a comida e pede a ela que coma). Enquanto Manu, com a saúde mais frágil, termina por externar uma coragem natural. Ela é a personagem que parece refletir pouco sobre si mesma, como se a vida fosse um antigo rolo de cinema, disparado para começar a projeção, sem tempo para interrupções, para parar/pensar/fazer, viver com o que se tem no momento, sem lamentações.

Não se pode perder de vista que, para Manu, seu único referencial de saúde é aquele, com diabetes desde a infância, ao contrário de um adulto que leva uma vida normal, até descobrir que tem um câncer. Manu sempre precisou de cuidados e disciplinar os reflexos e as ações do seu organismo. Talvez por isso ela tenha uma relação aparentemente apaziguada com a doença. É o que se nota no momento em que é relatado o seu primeiro encontro com Diego. Para os dois jovens, a perfuração dos corpos é um ritual; a dela com insulina, a dele com drogas.

Por causa de uma fechadura fajuta é que ela e Diego se conheceram. Ela tinha ido a um churrasco e se aplicava no banheiro do quarto da amiga, quando foi surpreendida pelo garoto careca, que vestia uma camiseta 9 da seleção brasileira e entrava tão decidido como se tivesse sido empurrado para dentro. Era a primeira vez que um estranho a via assim, sentada no chão do banheiro, uma agulha enfiada no umbigo. Enquanto ouvia o silêncio constrangido do outro, tratou de terminar logo com a injeção. Então ouviu: você também?<sup>101</sup>

---

<sup>101</sup> Lunardi, *Corpo estranho*, p. 93.

A cena narra o engano inicial quando Diego, entrando no banheiro para se picar, encontra Manu e acredita que ela também é usuária de drogas. Já na fase do namoro, Manu coloca em prática um velho desejo, de documentar seringas e alguém se perfurando. “Pensava em mostrar corpos e perfurações, a mistura de automutilação, erotismo e agressividade que há naquele ato”, justifica a narradora na página 116. Talvez não passasse pela sua cabeça que Diego fosse o sujeito a ser fotografado, o que acabou acontecendo, sem resistência do namorado, que sequer se preocupava em aparecer em um ato ilegal.

Com o passar do tempo (cerca de três anos de relação), Manu se apercebeu que as semelhanças entre os dois voltavam aos seus olhos como algo nem sempre bom de ser visto. Havia diferenças claras entre eles e que Diego não se dava conta. Ele se picava por diversão, ela contava dia após dia.

Mas ele podia parar, encontrar substitutos para seus brinquedos; ela, se parasse, morreria. Naquela noite, organizando a ordem das fotos, descobriu que Diego nunca acreditou realmente nisso; tinha excessiva fé em Ahab, seu mentor.<sup>102</sup>

Também é possível associarmos perfeição à questão da disciplina, uma vez que, para Foucault, o hospital é um dos locais onde os regulamentos disciplinares dos corpos são colocados em prática. O hospital e, posso acrescentar, a medicina, como fatores que equilibram o corpo para a vida em sociedade. Para Foucault, um conjunto de regulamentos militares, escolares, hospitalares controla e corrige as operações do corpo. Trata-se do registro técnico-político que, junto ao anátomo-metafísico, faz o que ele chama de “Homem-máquina”.<sup>103</sup> A personagem Manu é frequentadora de hospitais desde a infância, habituou-se ao ambiente, ao ponto de manter a calma nas vezes em que se sente mal. Os 20 e poucos anos de vida a tornaram experiente no assunto. Por outro lado, embora dependente de medicação e acompanhamento médico, na vida social, Manu aparenta uma autonomia, seja para o uso da insulina, seja para saber como proceder caso sinta algum mal-estar em decorrência da doença.

As estratégias das personagens também dialogam com os desafios da pós-modernidade, quando ainda se fala sobre a fragmentação do sujeito e do individualismo. Como objeto de arte, o romance traz representações do estado em que o sujeito é visto,

---

<sup>102</sup> *Idem*, p. 117.

<sup>103</sup> Foucault, *Vigiar e punir*, p. 117-8.

doente, frágil, aos pedaços, ao mesmo tempo em que mostra as tentativas de recuperação do domínio sobre os seus corpos. Manu, Mariana e Paulo são três casos às voltas com problemas pessoais e de relacionamentos, tentando dominar corpos, muito longe da perfeição.

A interpretação de um mundo em crise e o questionamento da legitimidade da relação de homens e mulheres com o mundo, segundo David Le Breton, tornam o corpo uma arena rica e requisitada para estudos a partir dos anos de 1960. Os feminismos, a “revolução sexual”, o *body-art*, a emergência de novas terapias são alguns exemplos de como se ambicionou libertar o corpo. Não é à toa que a *performance* é a forma de arte mais visível nos anos de 1970, época da arte conceitual. É também, nesse período, que surgem os trabalhos fundamentais de teóricos como Baudrillard, Foucault, Bourdieu e Goffman.

Esta é uma das razões para que, ao ler um texto ficcional como *performance*, penso ser possível aproximá-lo de um caso concreto de *performance* nas artes visuais. Enquanto Adriana Lunardi “performatiza” a criação de uma personagem doente, mostrando o sujeito em crise, mas ainda assim tentando manter seu corpo no controle, Hannah Wilke, sem controle aparente por conta do câncer, dá seu corpo como objeto de arte, ressignifica o espaço de perda/dor/morte por meio da arte. O resultado é esteticamente chocante, mas ao mesmo tempo muda o olhar do público sobre o belo e as Vênus intocáveis da história da arte.

### **A teoria da arte e o corpo manuseado**

O narrador<sup>104</sup> de Adriana Lunardi teoriza sobre a arte. É um narrador que quer mostrar sofisticação, num tom parecido ao de Rodrigo S. M., de Clarice Lispector, em *A hora da estrela* (1977). Se o narrador de Macabéa quer mostrar domínio com a língua legítima, tomando por empréstimo a nomenclatura usada por Pierre Bourdieu, no romance de Lunardi, o narrador quer mostrar intimidade com o universo da arte. No entanto, o resultado é um excesso de referências, lembrando que o narrador manipula a narrativa, dá o tom das personagens, dita quem são os bons, os maus, os fortes e os fracos.

---

<sup>104</sup> O prólogo do romance parece ser narrado por Mariana, por se tratar de uma voz feminina que acompanha o desfecho de um acidente. No entanto, do capítulo I em diante, o narrador não aparenta ser nenhuma das personagens.

O intelectual de Adriana Lunardi é o detentor do conhecimento, o que me remete ao dualismo cartesiano, que associa a mente à masculinidade e o corpo à feminilidade. Assim, ele é o elemento masculino que põe as personagens femininas em outra escala de importância. Por outro lado, se pensarmos nos termos propostos por Andreas Huyssen, caímos numa interessante reflexão sobre as representações de gênero e a cultura de massa. Segundo ele, referindo-se à *Emma Bovary*, de Flaubert:

Um importante aspecto do meu argumento em termos de diferença e de representações de gênero na cultura de massa é que a mulher (*Madame Bovary*) é tida como uma leitora de literatura inferior – subjectiva, emocional e passiva – enquanto o homem (Flaubert) emerge como um escritor de literatura genuína e autêntica – objetivo, irônico e com perfeito domínio dos meios estéticos.<sup>105</sup>

Esta associação da cultura de massa às mulheres e da cultura autêntica como prerrogativa dos homens, no século XIX, excluiu as mulheres do domínio da arte de elite, no entanto, ganhou novos contornos com a revolução industrial e a modernização da cultura. Dando um salto histórico até os anos de 1970, o feminismo nas artes articula as formas de arte da elite com gêneros da cultura de massas e da cultura cotidiana. O resultado pode ser visto tanto na *performance* quanto em narrativas de autoria feminina, que problematizam o espaço da intelectualidade, terreno obrigatoriamente masculino.

No terceiro capítulo, quando as referências começam a ser dadas, uma sucessão de indicações aparece, uma após outra. Vão da artista botânica inglesa, Margaret Mee, que viveu no Brasil nos anos de 1950 e fez em guache mais de quatrocentas ilustrações de espécies da Amazônia, seguindo pela citação a E. Twiting, P. S. Bury, S. A. Drake, que desenhavam e assinaram com iniciais para esconder a condição feminina, além das pontas soltas: Michelangelo, Turandot, Richmond. Mariana espera ser amada no futuro, a partir da ilustração daquela bromélia, como foram admiradas as referências listadas em um só capítulo.

A seguir, a metáfora para explicar um detalhe trivial da narrativa, o uso da casa que hospedará uma visita de Mariana, é *La pedrera*, de Gaudí, em Barcelona.

Em seu dicionário de ironias, de uso exclusivamente doméstico, é assim que Mariana se refere à casa vizinha, em alusão ao edifício surrealista projetado por Gaudí, afastado da obra por querer adicionar a cada dia novos ornamentos que a tornavam infinita e onerosa.<sup>106</sup>

---

<sup>105</sup> Macedo; Rayner, *Gênero, cultura visual e performance: antologia crítica*, p. 171.

<sup>106</sup> Lunardi, *Corpo estranho*, p. 64.

A erudição do narrador se estende para as personagens. Nesse sentido, o narrador de Lunardi é bem mais cordial com os outros partícipes do romance e deixa claro que Mariana, para citar um exemplo, entende de alta cultura, não sendo uma mera pintora *naïf*: “Preferia reler os textos de Panofski e a iconologia de Cesare Ripa a comentar a última edição dos segundos cadernos. Considerava o silêncio seu único luxo e fazia-se até de surda para forçar o interlocutor a calar-se também”.<sup>107</sup>

No entanto, ao se remeter, a todo instante, a nomes canônicos em diversas áreas artísticas, Lunardi dá (intencionalmente ou não) ao leitor a condição de por em crise a autoridade intelectual, uma vez que as referências são postas mais por exibicionismo do que para acrescentar um conteúdo. O narrador, que tanto se arvora de sua intelectualidade e a dos seus personagens, cai na cilada da paródia, traço da pós-modernidade que põe em causa o que é posto como melhor, aceito, a ser seguido.

Porém, mais que o uso indiscriminado ou não de citações das artes, um elemento muito importante que aparece é a associação do corpo e da maturação da narrativa com a natureza. Nos dois casos, saímos da observação das artes para encontrar duas artistas que observam e produzem. O compasso entre a narrativa e a natureza é bem expresso na imagem da bromélia a ser pintada por Mariana. O tempo em que ela aguarda o nascimento é o tempo em que se dá a reflexão dessa personagem sobre a morte trágica do irmão e sua relação com esse fato. É como se, à espera do desabrochar da bromélia (único, repito), ela fosse dissecando o trauma, sendo o desfecho do nascimento a libertação dessa mulher.

Em outra vertente de análise, Manu, que tem o corpo sucessivamente marcado pelos tratamentos para controlar o diabetes, fotografa o namorado se picando. São dois corpos em cena, o que perde a vivacidade para a doença e o saudável, porém que passa a morrer a cada injeção. Ou o corpo doente que vê outro corpo morrendo aos poucos, em troca de adrenalina e prazer.

Em *O corpo como objeto de arte*, Henry-Pierre Jeudy faz uma série de reflexões a partir da tese de que o corpo tomado como objeto de arte seria um estereótipo de nossa realização cotidiana. “Falar do corpo como objeto de arte é jogar com a estereotipia, não para desfazê-la, mas para mostrar como as contradições que ela parece ultrapassar manifestam sempre sua tensão”.<sup>108</sup>

---

<sup>107</sup> *Idem*, p. 66.

<sup>108</sup> Jeudy, *O corpo como objeto de arte*, p. 29.

Ao inserir o corpo na construção de uma metáfora sobre a sociedade em que vive, Jeudy lembra que esse mesmo corpo impulsiona e orienta vários modos de denúncia social. É o que se observa nos trabalhos de artistas plásticas como Fernanda Magalhães, Hannah Wilke, Jo Spence, Jenny Seaville e de Monica Mansu (comentada no próximo tópico), que problematizam questões relacionadas ao corpo a partir de inscrições artísticas. Todas usam o próprio corpo como objeto de arte. Elas terminam por dar o devido valor (perdido) ao corpo quando da bifurcação feita entre mente e matéria, bem lembrada por Elizabeth Grosz.<sup>109</sup>

Muitas escritoras contemporâneas, como Lunardi e Moscovich, fazem um movimento semelhante ao colocar os corpos das personagens no centro de discussão, fazendo com que o que importa nas narrativas transpasse esses corpos e, a partir daí, toque em questões além da corporeidade, porém condizentes com a condição da contemporaneidade.

Uma das questões é o corpo debilitado e que, por vezes, tem as marcas de gênero apagadas pela doença, tornando-se, assim, apenas um corpo. Outras questões são o controle do corpo e o manuseio desse corpo por outras pessoas, devido à doença ou à debilidade. Em uma cena em que Manu sente-se mal, Lunardi dá pistas de como é o cotidiano da personagem:

*Nada costuma acontecer assim rápido comigo.* Manu pensa, ao alcançar os largos degraus de pedra, onde a porta semi-aberta deixa vazar a luz dourada e acordes de música *lounge*. Sua vida era feita de cautelas, de longas liturgias quotidianas. A mais inocente saída, o mais simples programa social era cercado das preocupações de um rei em visita ao estrangeiro. Um ritual tão demorado que a fazia desistir muitas vezes. Manu respira mais fundo. Seu cabide de dependências é carregado de itens: seringas, insulinas de ação rápida e prolongada, fitas e lacentas, medidor de glicose, antidepressivos e remédio para pressão e para os rins. A lista do kit sobrevivência vem crescendo.<sup>110</sup>

A marcação inicial em itálico, feita pela narradora, é a fala de Manu que inicia a descrição do seu cotidiano. Assim como acontece no começo do livro, em que a personagem é apresentada a partir do problema físico que enfrenta, toda a fragilidade de Manu é colocada em questão. O discurso médico sobre o corpo e a narrativa que tenta domar esse corpo são situações recorrentes na história da literatura. Um caso exemplar é o romance de Mary Shelley, de 1816. *Frankenstein*, clássico do terror, mostra o fascínio

---

<sup>109</sup> Grosz, “Corpos reconfigurados”.

<sup>110</sup> Lunardi, *Corpo estranho*, p. 90.

do ser humano por um corpo que pode ser “construído”. Mais: antecipa questionamentos sobre o corpo fragmentado na contemporaneidade. Mary Shelley cria o até ali impossível – o corpo feito em laboratório. Superposição de órgãos, dentes, cabelos, ciência e tecnologia para fazer uma cópia. Em vez da morte, a recriação, que faz da obra (Frankenstein) maior que o criador (Victor Frankenstein). Cito Shelley nesse momento porque sua narrativa é a mostra das promessas da ciência, esta que pode protelar a vida de Manu, alterar o corpo de Mariana, só não pode ressuscitar José.

David Le Breton, em “A síndrome de Frankenstein”, chega a afirmar que o futuro do corpo, questionado hoje tanto pela literatura de ficção quanto pela científica, é uma realidade simbólica. Já existe porque essa realidade é a meta a ser alcançada pelos estudos, pesquisas e narrativas de hoje. Le Breton é radical ao dizer que, dadas as intervenções, por cirurgias, implantes, uso de medicamentos, o corpo torna-se cada vez mais não humano para ser o protótipo do que foi um dia. Ou seja, ao ser alterado, ele torna-se menos humano e mais um experimento, como aconteceu com Frankenstein.

O manuseio do corpo, tendo por justificativa a doença, ao mesmo tempo em que tira a autonomia do sujeito, torna-o um objeto. Manu sente o impacto de ser vista como diabética e avalia ser esta a pior parte do tratamento:

Dentre os cuidados realistas ou delirantes, o que mais a irritava era a contínua necessidade de estar acompanhada. O excesso de gente – médicos, enfermeiras, empregadas, professores e avó, todos de olho nela – despertara-lhe um respeito sagrado pela solidão. Mesmo com suas debilidades e sua atenção dispersa, mesmo conhecendo os riscos todos da doença, achava que tinha direito a estar só. Desvencilhar-se era, assim, a mais antiga de suas artimanhas, a que exigira mais trabalho e inspiração para ser realizada.<sup>111</sup>

Ao mesmo tempo, o corpo doente é representado como um corpo sem as marcações de gênero aos olhos de quem, antes da enfermidade, via-o diferente. É o que veremos se repetir no romance *Dois iguais*.

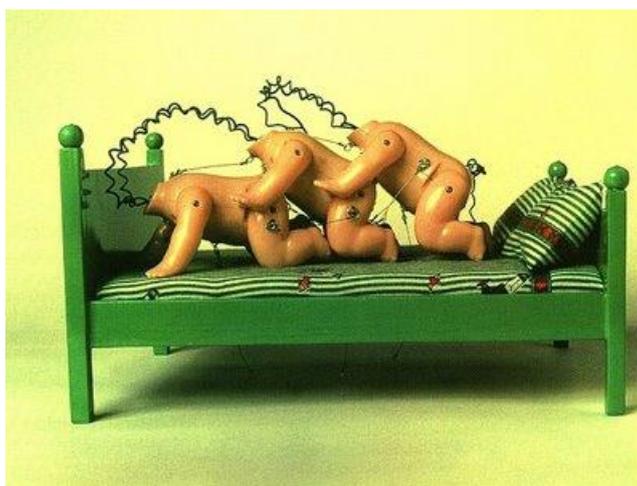
---

<sup>111</sup> *Idem*, p. 90.

## ***Duas Iguais e a lei do desejo***

Nos anos de 1990, a artista brasileira Márcia X. (1959-2005) surpreendia o público e incomodava a sociedade ao expor o trabalho *Os Kaminhas Sutrinhas*, instalação protagonizada por uma série de bonecos e bonecas, sem cabeças, encenando posições sexuais sobre camas de brinquedo. Nenhum dos bonecos, às vezes postos em dupla ou em trio, fazia a tradicional pose “papai mamãe”. Ao colocar os brinquedos infantis em posições sexuais e mais, ao infantilizar o ato sexual, a artista problematiza a heteronormatividade e os modelos aprendidos desde a infância sobre gênero, sexo e desejo.

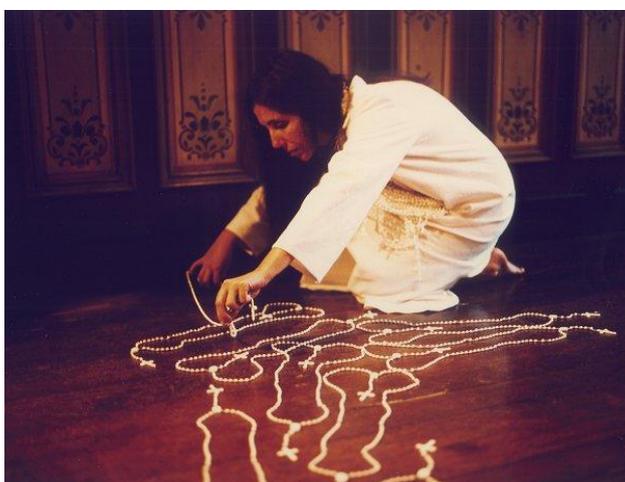
Márcia X. investe sobre os papéis femininos, a maternidade, a alimentação, a rotina, a limpeza, a beleza e a religião. Mistura signos, causando comicidade e incômodo, tanto que teve de trocar o nome com que assinava seus trabalhos, depois de um mal-estar com a homônima Márcia Pinheiro, estilista famosa nas colunas sociais. Em 1985, Márcia e o seu então marido, o poeta Alex Hamburger, protagonizaram uma *performance* na Feira Internacional do Livro em que a artista aparecia completamente nua. No dia seguinte, a *performance* foi noticiada em jornais do Rio de Janeiro, e a estilista não gostou de ter seu nome ser confundido em fato tão escandaloso. A partir daí, a artista Márcia passou a assinar Márcia X., num tom lúdico, absolutamente de acordo com as obras que produziu.



Márcia X., detalhe da instalação *Os Kaminhas Sutrinhas*, 1995.



Márcia X., fotografia da instalação *Os Kaminhas Sutrinhas*, 1995.



Márcia X., fotografia da performance *Desenhando com terços*, 2000.

Outro trabalho importante na carreira de Márcia X. foi *Lovely Babies*, apresentado no ano de 1992, e em que mais uma vez o *strip-tease* é deslocado do seu esperado efeito, como vimos acontecer no tópico anterior com Hannah Wilke. De camisa e cueca, na qual aparece um volume que simula o órgão sexual masculino, Márcia X. desmonta a imagem de mulher sensual. Em seguida, ao retirar o objeto, até então não identificado, de dentro da cueca, vê-se uma bonequinha, acariciada e ninada pela *performer*. Este é o primeiro clímax da apresentação. A seguir, a bonequinha eletrônica passa a engatinhar sugerindo diferentes posições sexuais.<sup>112</sup>

Em seus trabalhos, entre 1980 e 2005, mesmo ano de seu falecimento, Márcia X. trata ainda do estatuto da arte e da artista e, embora seu trabalho tenha a forte marca da perversão e da sexualidade, o começo de tudo está na normatividade esperada

---

<sup>112</sup> Tvardorskis, *Figurações Feministas na Arte Contemporânea – Márcia X.*, Fernanda Magalhães e Rosângela Rennó.

do corpo feminino. Para isso, usa bonecas e bichos de pelúcia, reduz o órgão sexual masculino em brinquedo. Márcia X. potencializa o que foge à norma, deixa se sobressair o que é repugnado, reprimido, estigmatizado e desencorajado nos atos sexuais. Assim, o pênis aparece como representação da dominação falocêntrica, e a artista nega o que, alerta Foucault, *a scientia sexualis* estabelece como verdade.

A *scientia sexualis* versus *ars erótica* pode ser observada em leituras feministas de textos infantis, como também pode ser vista em um trabalho como o de Márcia X., em que signos são usados para infantilizar o ato sexual ou, ainda, os brinquedos são expostos com menos inocência do que se costuma pensar. Em outros termos, Foucault<sup>113</sup> diz que a *scientia sexualis* produz saberes e discursos científicos que capturam as práticas sexuais, classificam-nas, definem-nas, estabelecendo o que é normal e anormal, certo e errado, heterossexual e homossexual. Daí que, mesmo nas relações heteroafetivas, a *scientia sexualis* dita o que deve ser encorajado ou não, como determinadas posições sexuais.

A heterossexualidade normativa e a atuação da *scientia sexualis* também aparecem no romance *Duas iguais* (2004), de Cíntia Moscovich. Outra questão importante, o corpo doente, já explorado no tópico anterior, também é abordada. A heterossexualidade normativa (o amor entre duas mulheres é banido) e o declínio do corpo a partir de uma doença são os dois motores da narrativa. Por isso penso que a artista brasileira Márcia X., ao questionar de modo radical a heterossexualidade como norma e as normas da heterossexualidade, usando por viés a religião, dialoga com o romance de Moscovich.

Na leitura de *Duas iguais*, detenho-me à abordagem de dois aspectos relevantes da obra: o corpo a partir de uma sexualidade não-normativa e a conexão entre sexualidade e doença para a representação de um tipo de corporalidade feminina.

## **O amor através do espelho**

Uma observação inicial é necessária. Como em *Por que sou gorda, mamãe?*, a autora coloca uma personagem de família judia na trama. Embora Márcia X. não fale do judaísmo propriamente, o que interessa nesse momento é a localização de

---

<sup>113</sup> Michel Foucault cunha os termos *scientia sexualis* e *ars erótica* em *A história da sexualidade I – a vontade de saber*.

uma prática religiosa condicionando os padrões comportamentais<sup>114</sup>. Lembro ainda que, como uma das religiões que descendem de uma matriz judaica, o cristianismo também organiza o mundo a partir de uma disposição heterossexual, discriminando qualquer outro tipo de arranjo para a constituição da família. Apesar das especificidades, o que está em jogo é um olhar em que a diferença sexual se faz presente e que aponta para novos entendimentos a respeito das relações sociais e da (auto) compreensão de mulheres e homens como sujeitos.

A respeito do espaço judeu nas artes, Griselda Pollock, ao analisar as obras de Charlotte Salomon e Bracha Ettinger<sup>115</sup>, recorre ao pensamento de Julia Kristeva. Esta anseia pela terceira geração do feminismo como a fase do movimento em que a diferença sexual, pensada no âmbito da linguagem e da cultura, não deve ser descartada:

O terceiro momento reconhece que não é possível perder de vista o dilema humano e as possibilidades criadas pela diferença sexual como um efeito simbólico registrado psicologicamente de acesso à cultura e à linguagem – o simbólico - enquanto garantimos a aplicação dos direitos humanos, mas sem os riscos relacionados ao feminismo da forma como tem sido levantado por estas duas gerações.<sup>116</sup>

Ao revisitar obras de Márcia X., certamente nos damos conta de meia dúzia de temas urgentes para a artista. No entanto, isso não acontece apenas por meio de um discurso panfletário e político. A ironia presente nos trabalhos de Márcia X., o corpo escancarado, o esvaziamento de alguns significados, reconfiguram o olhar sobre suas obras. Ela se soma a uma série de artistas que, declaradamente feministas ou não, trazem em seus trabalhos provas concretas de uma descendência artística, somente permitida a partir dos feminismos. O mesmo pode-se dizer a respeito da literatura, uma vez que alguns temas só podem ser abordados em sequência de uma prática literária

---

<sup>114</sup> No contexto das artes visuais, um nome que se tornou emblemático acerca do judaísmo é a alemã Charlotte Salomon (1917-1943), cujo trabalho como pintora, associado à sua biografia trágica (a artista foi morta grávida de cinco meses em Auschwitz), tem o caráter de denúncia social e documental a respeito da perseguição aos judeus durante a Segunda Guerra Mundial. Sobre o assunto, Cf. Pollock, “Espacio judío/Tiempo de las mujeres”.

<sup>115</sup> Sobre esta artista, Cf. Pollock, “Las gracias de la catástrofe”.

<sup>116</sup> “El tercer momento reconocerá que no podemos permitirnos perder de vista el dilema humano y las posibilidades creadas por la diferencia sexual como un efecto simbólico psíquicamente inscrito de acceso a la cultura y al lenguaje – lo simbólico – mientras nos aseguramos la aplicación de los derechos humanos pero sin los riesgos que encierra el feminismo tal y como ha sido planteado por estas dos generaciones.” (tradução minha). Cf. Pollock, *Encuentros em el museo feminista virtual*, p. 303. As duas gerações a que se refere Pollock neste texto são aquela em que o movimento social e político das mulheres pelos direitos e pela seguridade eram as bandeiras principais do feminismo, e a segunda, quando, em oposição ao feminismo baseado na igualdade de direitos, investigou, celebrou e escreveu a diferença feminina (a geração da *écriture feminine*). A terceira geração seria aquela que, de certo modo, fizesse convergir os aspectos sociais e políticos com a abordagem de uma diferença sexual que interfere no simbólico.

anterior. Em outros termos e atendo-me ao caso concreto do romance em análise, chegue-se à questão da sexualidade dissonante quando outras questões já foram levantadas nos romances escritos por mulheres.

A sexualidade surge como chave de entrada ao romance *Duas iguais*. O livro conta a história de Clara e Ana, amigas que se descobrem apaixonadas aos dezesseis anos. Narrado quase totalmente por Clara, o texto apresenta alguns capítulos em que há alteração da narração. Em “Ana em Paris”, a voz narrativa dirige-se à Ana. Nos parágrafos finais, o narrador mais uma vez é trocado, o que não parece uma simples troca textual. Em muitas passagens, Clara se refere ao duplo da amiga, como no título do livro. Nesse capítulo, é a vez de Ana fazer a mesma consideração. Logo, me parece que esse embaralhamento textual surge como estratégia discursiva de Moscovich para dizer que Ana e Clara, ligadas pelo amor e pela atração sexual, sentem-se como uma só pessoa. Ou, em uma segunda leitura, Ana duplicada, uma vez que, em Paris, sozinha, toca o corpo lembrando o corpo feminino de Clara. O trecho diz:

Teu duplo, réplica de ti, esta agora é que és. A outra que paira em ti desde sempre, que levita entre as camadas da tua pele, que te confunde os conceitos. Tua conformação já não te pertence porque é outra que te constitui; mais do que insistente recordação, ela é tua matéria de amor. O suave visgo te escorre, como se da outra escorresse, brotam de teus dedos círculos e elipses, a outra de irresistível efeito sobre ti; o véu dos cabelos te queimam as coxas, a língua te atíça a delicadeza. A outra, de formas adolescentes nas tuas formas que se vão engrossando; a outra, que entretanto, é tu mesma, aquela da qual foste par, àquela a quem disseste que eras igual.<sup>117</sup>

O amor proibido entre duas mulheres, entre as iguais, tem reação da família de Clara, que provoca a primeira separação. Anos mais tarde, o amor é novamente interrompido pela doença de Ana. Este é o segundo romance de Moscovich em que aparece uma história amorosa proibida por questões familiares. Nos dois casos, a tradição judaica fala mais alto e determina os casais que podem ou não ficar juntos<sup>118</sup>. Em ambos os casos, o corpo verbaliza a frustração amorosa, por meio de uma doença ou um distúrbio emocional.

Mais uma vez, destaco o levantamento da pesquisa *A personagem na literatura brasileira contemporânea (1990-2004)*<sup>119</sup>, que indica personagens adoentadas

---

<sup>117</sup> Moscovich, *Duas iguais*, p. 90-1.

<sup>118</sup> Em *Por que sou gorda, mamãe?*, a personagem Vovó Magra é impedida de casar com um *gói*. O tema foi detalhado no tópico I deste mesmo capítulo.

<sup>119</sup> Dalcastagnè, “Representações restritas: A mulher no romance brasileiro contemporâneo”.

como uma das categorias em debate. Quando escritas por autores homens, 23,1% das personagens femininas são caracterizadas como doentes e 15,4% como dependentes químicas. Nos romances escritos por mulheres, o primeiro percentual cai para 3,7% e não foram localizadas personagens com dependência química. O que chama atenção nos dois casos é a representação fragilizada das mulheres, tendo como local de manifestação o seu próprio corpo.

Em *Duas iguais*, um aspecto que chama atenção é a nomeação dos capítulos, sobretudo dos últimos, quando já se sabe da má-formação no tronco cerebral de Ana: “*Medulla oblongata*”, “As formas de morrer”, “Dura-máter”, “Ana e seu sono” e “O fim”. Os capítulos caminham em um crescente que atinge seu ponto máximo quando Ana tem de ser submetida a uma cirurgia. Neste ponto, o amor discriminado não faz mais diferença, porque a morte aparece próxima e é verdadeiramente o único fato que importa.

Um dos pontos (talvez o principal deles) de negação do amor entre as duas jovens é o preconceito familiar, sobretudo da família de Clara, de tradição judaica. O reencontro, anos depois, é acompanhado da notícia da doença de Ana. Para Clara, a proximidade com a morte aparece também na lembrança da perda do pai. Em ambos os casos, o leitor tem diante de si trechos que mostram como a cultura judaica trata os corpos dos seus mortos, e de quem os perde, assim como a mudança de postura das pessoas diante de uma morte dada como certa.

A respeito disso, o capítulo “A viagem” traz informações sobre a cultura hebraica e a morte em itálico, orientando a leitora. A morte é descortinada aos poucos, para Clara, enquanto seu pai decai, sugerindo que não somos ensinados sobre isso:

A morte nunca fora alvo de preocupação, nunca gerara angústias maiores. Ou então, começava a perceber, eu nunca perguntara nada sobre o tema porque silenciosa e ardorosamente havia desejado que, numa subversão à ordem natural, ele sobrevivesse a mim.<sup>120</sup>

Sucessiva à morte do pai, aparecem as dores no corpo de Clara, ela também sentindo um descompasso entre o corpo e a alma, também vivendo na sua corporalidade os sabores da vida, as perdas cotidianas a partir do que ela chama de “a dor primária”:

---

<sup>120</sup> *Idem*, p. 59.

Havia, antes e cronicamente, muitos martírios, mas aquelas dores de cabeça começaram no evento da morte de meu pai. A dor primária gerava outras dores, desacordos entre alma e corpo, borbotões de sofrimento. Comprimidos e comprimidos, uma lista incontável, e suplicava à minha própria memória que, através de alguma letargia, se esquecesse: da minha adolescência, das perdas, da melancolia, da dor; queria esquecer-me da própria faculdade das lembranças.<sup>121</sup>

No romance, o judaísmo aparece como principal empecilho, porta-voz e regulador do controle, dos cuidados com o corpo e a sexualidade. Nesta esteira de raciocínio, tanto a literatura quanto as artes visuais aparecem como reação aos controles relativos ao corpo e, como consequência, subvertendo os discursos dominantes e a própria cultura que tange posturas e determina escolhas. Este mesmo corpo, que devemos acrescentar, não só espaço de discussão, mas sendo ele mesmo propositor da crítica, é o lugar de conhecimento e também do mistério a ser contido. Em “Visiones de Sexo”, a crítica de arte Griselda Pollock recorda a representação de *Pandora* (1981), a partir da obra de Harry Bates, na entrada da Tate Gallery de Londres. A obra baseia-se no protótipo neoclássico da *Vênus* e sobre a qual a crítica pontua:

Pandora, assim com a interpretação cristã de Eva, conecta a curiosidade feminina, principalmente sobre a própria sexualidade, a transgressão e o perigo. O interior do corpo feminino evocado pela imagem da caixa deve permanecer fechado, as mulheres nunca devem abrir, conhecer. O mito de Pandora ou de Eva exclui a mulher, a si mesma, negando o conhecimento de si mesma e qualquer conhecimento adicional para a humanidade que poderia obter por meio da exploração “da invisível especificidade sexual do feminino” como fonte de significado.<sup>122</sup>

A partir de uma intervenção como a de Pollock, friso como as obras de arte, seja na literatura seja nas artes visuais, transgridem quando tocam no terreno sacralizado da sexualidade. Na maior parte das vezes, a simples abordagem é vista com maus olhos, é desqualificada, pois, tal como na caixa de Pandora, não pode ser revelada. À mulher, o seu próprio corpo continua sendo um conteúdo limitado, por isso as artes cumprem um papel tão importante para descortinar alguns assuntos. Também, como já é sabido, de

---

<sup>121</sup> *Idem*, p. 97.

<sup>122</sup> “Pandora, al igual que la interpretación cristiana de Eva, conecta la curiosidad femenina, especialmente sobre su propia sexualidad, a la trasgresión y el peligro. El interior del cuerpo femenino evocado por la propia imagen de la caja debe permanecer cerrado, la mujer nunca lo debe abrir, conocer. El mito de Pandora o Eva, forcluye la mujer, a si misma, negando el conocimiento de si misma y cualquier conocimiento suplementario para la humanidad que podría llegar a través de explorar «la invisible especificidad sexual de lo femenino» como una fuente de significados.” (tradução minha) Cf. Pollock, *Encuentros en el museo feminista virtual*, p. 222.

propor outros tipos de representação que tirem a mulher do lugar de observada e as coloque no papel de observadoras.

*Duas iguais* é um caso notável de narrativa sobre a busca por uma maior liberdade com o corpo e o imaginário sexual a respeito das relações entre pessoas do mesmo sexo. A autora escolhe a adolescência como fase inicial da narrativa, mostrando a descoberta sexual a partir do olhar de Clara e, também, os problemas que surgem nos principais espaços de socialização nessa faixa etária: a família e a escola. Moscovich mostra uma relação entre duas jovens pautada no amor e em que o sexo é apenas uma das variáveis, apesar da sua indiscutível importância. E o faz narrando o medo e as incertezas tão comuns nesta fase da vida:

Estávamos as duas inundadas de uma novidade assustadora. No meu peito, tudo apertava, e era uma guerra de trincheiras o que eu gerava na sensação de angústia – essa angústia que, de uma forma ou de outra, nunca me deixou. Eu sabia que Aninha se dera conta. Evidente e óbvio. Cheguei a pensar que ela havia se dado conta muito antes do que eu.<sup>123</sup>

Esta passagem precede o primeiro beijo, quando a revelação do amor entre as duas se confirma. “Ela era o meu primeiro amor. Eu intuía. Eu queria. Sempre com os olhos fechados, entreabri a boca no aguardo do encontro que senti que me excitava, que me excitaria ainda mais e fui feliz”.<sup>124</sup>

A propósito da transgressão presente na obra, ao desconstruir a ideia de perversão ligada ao amor homossexual (como nos brinquedos infantis de Márcia X.), lembro Norma Telles quando ela diz que:

As artistas se aproveitam da ideia de maleabilidade feminina para tornar evidente a falácia de um corpo inato, biológico, suporte instintivo de um gênero indistinto. O corpo instável oferece oportunidade de novas aberturas, novas identificações, novos prazeres. Idéias elaboradas durante todo um século e que se projetam para o novo milênio.<sup>125</sup>

A narrativa de Clara e Ana é iniciada com uma interrogação: “– E agora, o que é que a gente vai fazer?”<sup>126</sup>. A frase surge quando, diante da descoberta do amor entre as duas, Ana de repente se dá conta de que não havia caminho de volta. Lança a pergunta à narradora, Clara, que, do alto dos seus dezesseis anos, também não tem

---

<sup>123</sup> Moscovich, *Duas iguais*, p. 33.

<sup>124</sup> *Idem*, p. 37.

<sup>125</sup> Telles, “As belas e as feras”, p. 15.

<sup>126</sup> Moscovich, *Duas iguais*, p. 75.

resposta, não encontra saída. São duas jovens, mulheres, “duas iguais”, como uma delas lembra em diferentes passagens, apaixonadas uma pela outra.

Nesta obra, a questão da representação do corpo tem vínculo direto com a orientação sexual das personagens e os embates contra a lei do desejo. Assim, a leitora descobre quem é Clara a partir de seu discurso, em primeira pessoa, a respeito de Ana. O corpo de Clara traz uma forte carga, sua autodefinição a partir de uma sexualidade divergente. Em outros termos, é a partir da relação amorosa, da experiência de um desejo homossexual, que Clara é delineada e também delinea Ana. Ocorre de modo semelhante ao que pode ser visto na obra de Márcia X., artista que atrela o desejo ao corpo, como defende Luana Saturnino Tvardovskas:

A produção artística de Márcia X. - suas instalações, objetos e performances - dialoga com as temáticas do corpo e do erotismo na contemporaneidade, dentro de uma perspectiva feminista. É importante notar que, neste registro, corpo, sexualidade e subjetividade são conectados também no pensamento e vêm sendo amplamente tematizados. Na atualidade, falar do corpo implica remeter à sexualidade e à própria percepção da constituição de si.<sup>127</sup>

Não é a primeira vez que Moscovich fala do amor entre mulheres. Os contos “À memória das coisas afastadas”, “Mi Buenos Aires querido”, de *O reino das cebolas*; “Morte de mim”, de *Anotações durante o incêndio*; e “Cartografia”, de *Arquitetura do Arco-Íris*, também apresentam casos em que o amor entre pessoas do mesmo sexo movimenta a narrativa. Como veremos neste e no próximo capítulo, a partir de obras de Elvira Vigna, Cíntia Moscovich é uma das autoras que, no cenário contemporâneo da literatura brasileira, problematiza os espaços sacralizados de gênero. Em seu caso específico, muitas vezes relacionando com a tradição judaica, uma vez que também é tema recorrente nos seus romances<sup>128</sup>. De acordo com Virgínia Maria Vasconcelos Leal:

Em *Duas iguais*, a história “proibida” das personagens Clara e Ana dialoga com a tradição judaica, em um cruzamento do discurso religioso com o amoroso. Esclarecendo aqui que a família de Clara é judia. O amor delas, que não pode ser pronunciado, é aproximado à tradição judaica, na qual o nome de Deus também é impronunciável, algo que não pode ser representado

---

<sup>127</sup> Tvardovskas, *Figurações Feministas na Arte Contemporânea – Márcia X.*, Fernanda Magalhães e Rosângela Rennó, p. 59.

<sup>128</sup> Em conversa com a autora em outubro de 2011, em ocasião do encontro Conexões Itaú Cultural, em Santiago de Compostela (ES), Moscovich disse que não tem o judaísmo como tema de sua obra, até porque não pretende ser autora “de um tema”. Mas reconhece que procura trabalhar com os mitos da sua família, muitos relacionados à tradição judaica.

tampouco por imagens, mas apenas tetragrama YHWH- que significa “Eu sou quem sou”, logo não possui atributos”.<sup>129</sup>

Devo acrescentar ainda que a relação entre mulheres e religião é também uma relação de poder. Na maior parte das vezes, a religião define o papel das mulheres na sociedade, seu lugar e suas ações. As mulheres também são encorajadas no exercício da religião, vista como um local de acesso ao saber e à expressão. Ainda assim, elas encontram barreiras limítrofes não impostas aos homens. Ou seja, têm acesso ao conhecimento, mas com limitações determinadas pela religião praticada.

A experiência amorosa entre Clara e Ana figura como um dispositivo de resistência, ainda que no plano da escrita, uma vez que autora e personagens põem em debate a própria heterossexualidade, o “ser mulher” e a sequência de comportamentos que se espera a partir dessa definição radicada na biologização dos corpos. Nos termos de Judith Butler, ao definir a lésbica, “uma categoria que problematiza radicalmente tanto o sexo quanto o gênero como categorias descritivas políticas estáveis”.<sup>130</sup>

Três momentos marcam a narrativa: o primeiro deles, o amor da adolescência, inicialmente cheio de vontade de driblar o mundo e vencer as dificuldades, até os episódios de exposição e ridicularização, mostrando a verdade nua e crua de que as pessoas não as aceitariam, como na passagem a seguir: “No recreio, saíamos a nos procurar dentro do desespero. Até que um dia, no pátio da escola, escutamos em alto e bom som: – Qual de vocês é o homem?”<sup>131</sup>. Nas passagens seguintes, Clara e Ana são separadas. A última notícia de Ana é que ela teria ido viver em Paris. A narrativa pula uns anos, até chegar na fase adulta em que Clara, jornalista, independente, parece flertar com uma amiga de trabalho, mas termina por namorar Vítor. O peso da morte do pai tem um papel determinante para a decisão da personagem. É como se, na ausência da figura paterna, ela não pudesse desrespeitar a sua memória. Ou seja, a homossexualidade deveria ser tolhida em qualquer circunstância, por respeito à família, à moral e aos bons costumes.

O segundo momento é marcado pelo casamento. Resignada, Clara atende ao que a família espera de si e confirma o “ser mulher” como a repetição de um gesto, de um comportamento para o bem-estar social. Como defende Butler, é a repetição mecanizada dos atos, em uma espécie de *performance*, que molda o comportamento das

---

<sup>129</sup> Leal, “Deslocar-se para recolocar-se: os amores entre mulheres nas recentes narrativas brasileiras de autoria feminina”, p. 35.

<sup>130</sup> Butler, *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, p. 164.

<sup>131</sup> Moscovich, *Dois iguais*, p. 45.

mulheres. Ao casar-se com Vítor, Clara torna-se mulher, cumpre o ritual rigoroso da feminidade em que o corpo é o principal alvo, realiza o projeto repetido e sustentado da feminilidade. De acordo com Butler:

Ser do sexo feminino é, de acordo com esta distinção, uma facticidade que não tem significado, mas ser mulher é ter-se tornado mulher, é forçar o corpo a adaptar-se a uma idéia histórica de “mulher” em si mesma, é induzir o corpo a tornar-se um signo cultural, a materializar-se em obediência a uma possibilidade historicamente delimitada, e fazê-lo como um projecto corporal continuado, sustentado e repetido.<sup>132</sup>

Ou seja, ser mulher pressupõe obedecer ao que se espera desta condição, repetir comportamentos e atos que reforcem o “ser mulher”, em oposição ao homem.

Diante do pedido de casamento, Clara lembra imediatamente do pai, já morto à época. Não que não gostasse de Vítor, mas ela mesma assume que, do mundo das paixões, ela vivia lamentalmente distante. Apesar da negativa, por meio do silêncio inicial, ela toma sua decisão:

A aliança entre os dedos. Uma onda súbita e inadvertida: como por instinto, como por pressa, como quem não pode esperar, como por entusiasmo, colhi a jóia e, ato contínuo, repetindo o gesto tirânico, lutando contra os nós das falanges, fiz-me noiva eu mesma.<sup>133</sup>

O terceiro momento traz dois grandes eventos relacionados: o reencontro de Clara e Ana, seguido da descoberta da doença da amiga, e a revelação do amor homossexual ao marido da narradora. No momento de maior fragilidade de Ana, Clara não pensa duas vezes e vai ao encontro da amiga, deixando de lado a culpa, o marido e a família:

Fui até o banheiro, tomei uma ducha rápida, vesti-me: máxima urgência, a maior de todas, Ana podia morrer. Antes de sair, deixei a aliança de casamento, em cima da mesa de jantar. O rebrilho metálico trouxe-me a imagem do sorriso do meu pai. Pensei de imediato na minha mãe e nos meus irmãos, todos atrás do mais-que-perfeito. O meu, agora, estava desfeito.<sup>134</sup>

Embora o posicionamento da narradora seja de quem adere à norma, o mais importante, proposto por Moscovich, parece-me a luta interna desta mulher às voltas

---

<sup>132</sup> Butler, “Actos performativos e constituição de género – Um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista”, p. 73.

<sup>133</sup> Moscovich, *Dois iguais*, p. 130.

<sup>134</sup> *Idem*, p. 206.

com um destino que não quer para si. Clara tem uma vida marcada por escolhas que não condizem com a expectativa da família. Além da sexualidade, há a escolha da profissão, não encorajada pelo pai, embora aceita com reservas. Em pleno anos 2000, Clara é a personagem escolarizada, de classe média-alta, que ainda precisa do aval da família ou da sociedade. O conflito da personagem é expressão dos embates que dividem a arena política com conquistas feministas reconhecidas. Ou seja, alguns pontos, como o direito à educação e ao mundo do trabalho, foram vencidos (pelo menos no Brasil branco, de classe média, diga-se de passagem). Mas outros, como a liberdade com o corpo e a sexualidade, ainda merecem atenção. Daí a corporalidade ser tão presente nas artes. Uma corporalidade que ganha significado no discurso, lembrando mais uma vez Foucault, quando no contexto das relações de poder.

Do mesmo modo que artistas visuais, notoriamente “afastadas” da história da arte, retornam ao discurso falocêntrico e às violências simbólicas evidenciando o controle, os cuidados relativos ao corpo e à sexualidade, mulheres escritoras atacam práticas e discursos instituídos e de difícil desconstrução. Estas escritoras também estão na luta por um lugar ao sol, levantando pontos importantes para as mulheres e sem saberem se se firmaram no campo literário. De fato, o que autoras como Moscovich e outras propõem é a subversão dos discursos de dominação a partir de novas figurações para a sexualidade, esta “uma organização historicamente específica do poder, do discurso, dos corpos e da afetividade”<sup>135</sup>.

Destaco, mais uma vez, que as artistas que não se definem como feministas também se inserem em complexas estratégias e práticas em que as questões da corporalidade e da sexualidade aparecem. Isso também se dá questionando o próprio fazer artístico e o seu estatuto. O que define o texto como literário? Que temas são tomados como de primeira e segunda linha? Que rigor formal ou relação com idioma é preciso para que o texto ganhe estatuto de arte? São questões que me parecem pertinentes uma vez que, em uma tentativa de desqualificar a literatura produzida por mulheres, torná-la ou divulgá-la como “menor”, muitas vezes a nomenclatura “literatura feminina” é mal empregada. Nas artes visuais, provocações semelhantes seriam: o que separa o panfletário do pornográfico e do artístico? São questões que bordejam a produção contemporânea e que devem ser evidenciadas em sua análise.

---

<sup>135</sup> Cf. Butler, *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. p. 137.

A atenção também deve recair sobre a subjetividade feminina, como lembra Griselda Pollock. Para a crítica de arte, o falocentrismo interfere em nossa noção da subjetividade feminina, inferiorizada frente à masculina. As artes, apesar dos questionamentos, de habitarem terreno propício à liberdade e à proposição de novos modelos, também são pressionadas pelas relações de poder que constroem os discursos sobre homens e mulheres. Daí a urgência para que as questões de gênero apareçam de forma transversal na crítica das artes, lembrando sempre que não existe neutralidade política nas imagens artísticas.

*Lovely Babies*, de Márcia X., joga com o espectador, fazendo-o pensar nos pudores quanto ao sexo como algo anteriormente construído. Além disso, o órgão sexual masculino ganha outro sentido quando usado por artistas mulheres. Luana Saturnino Tvardovskas, em uma pesquisa que alinha as obras de Márcia X., Fernanda Magalhães e Rosângela Rennó, frisa que:

Nas obras de arte produzidas por mulheres, a utilização do órgão masculino, apreendido como representação da dominação falocêntrica, é produtora de uma crítica de gênero bastante específica e localizada que não pode ser colocada no mesmo estatuto de representações eróticas produzidas por homens.<sup>136</sup>

### **A doença que apaga os gêneros**

O segundo tema colocado por Moscovich é o do corpo doente, peça principal para o desfecho do relacionamento não permitido. O que aparentemente pode parecer uma saída pela porta dos fundos, ou seja, a resolução que a autora encontra para que o amor entre Ana e Clara não se concretize, toma outro sentido se pensarmos na doença também como representação do grotesco. Se para Wolfgang Kayser<sup>137</sup> o grotesco é exatamente o que não deveria existir, o corpo doente de Ana é a representação de algo que precisa desaparecer, mas que, por meio de um problema de saúde, ultrapassa uma barreira de preconceito. A doença, contraditoriamente, é o momento em que a sexualidade dessa mulher é deixada em segundo plano, pelos seus parentes, como se as marcas de gênero fossem apagadas pelo risco da morte. É o que se vê no trecho em que Clara visita a amiga já debilitada:

---

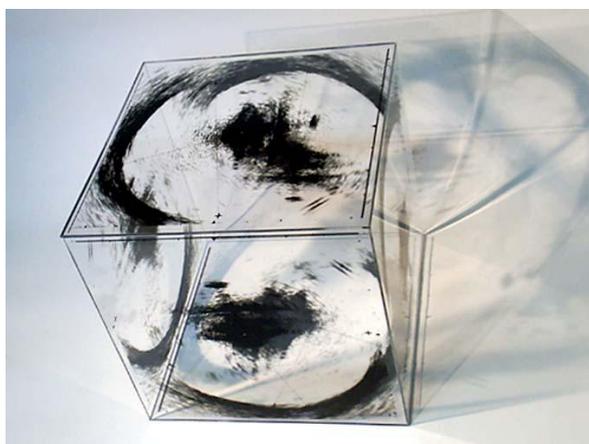
<sup>136</sup> Tvardovskas, *Figurações feministas na arte contemporânea – Márcia X., Fernanda Magalhães e Rosângela Rennó*, p. 52.

<sup>137</sup> Kayser, *O grotesco: configuração na pintura e na fotografia*.

- Clara, Ana não fala outra coisa senão em voltar a vê-la. Seja bem-vinda em nossa casa.

Abandonei o café e fiquei olhando a mulher. Quis dizer-lhe alguma coisa, mas continuei muda, embaraçada e triste. Os pais de Ana também se constrangiam. Eles sabiam sempre souberam de nós, as duas, decerto soubessem de meu marido. Agora, num ato extremo de amor, concediam. Que nobreza era aquela que as tragédias propiciavam?<sup>138</sup>

Por meio da voz da narradora, a autora imagina o que se passa no corpo doente de Ana. Imagina o que se passa no organismo da amiga, em processo semelhante ao que faz a artista brasileira Monica Mansur, que também explora imagens médicas. Em sua primeira exposição, em 1995, ela apresentou obras produzidas a partir de raio-X e impressas sobre esparadrapo e gaze.



Monica Mansur, *culo cristal*, 2004.

Ela batizou de “Refotografias” as imagens de exames médicos expressas e utilizadas a posteriori em suas obras. A respeito da obra da artista, Rosana Horio Monteiro esclarece que

O centro de suas reflexões é a reprodução mecânica, são as possibilidades da imagem mediada. A artista não busca nas imagens médicas inspiração para o seu trabalho, mas parte dele próprio, numa analogia, por exemplo, entre o processo de gravura e os cortes dos planos topográficos.<sup>139</sup>

---

<sup>138</sup> Moscovich, *Dois iguais*, p. 211.

<sup>139</sup> Monteiro, *Das imagens médicas às imagens artísticas: as refotografias de Monica Mansur*.



Monica Mansur, *exame ecoendoscopia*, s/d.



Monica Mansur, *Tomos*, 2001.

Mary Russo, em *O grotesco feminino*, relaciona o corpo feminino com a caverna da abjeção, de onde viria a rejeição do homem, que se sentiria superior, ao contrário da mulher, em condição abaixo da humana. Sua metáfora é a gruta: “baixa, escondida, terrena, escura, material, imanente, visceral”<sup>140</sup>. Segundo ela, o corpo feminino carrega em si as condições do sujeito grotesco: capacidade de reprodução, secreções, caroços, inchaços e cicatrizes. A associação do grotesco como algo marginal e superficial aproxima-o ao corpo feminino, sobretudo na modernidade, quando a

<sup>140</sup> Russo, *O grotesco feminino*, p. 13.

mulher é identificada como o sujeito que se preocupa com a aparência. Linda Nochlin também dá sua contribuição à discussão ao dizer que:

Como metáfora do corpo, a caverna grotesca tende a parecer... a cavernosa anatomia do corpo feminino. Freud remete o diferente à mesma imagem, ao útero feminino, "ao lugar onde cada um de nós viveu um dia e no início", assim como o diferente, esses corpos são familiares – como eles incorporam um retorno a algo onde cada um de nós já esteve – e, ao mesmo tempo, misteriosos, representando o que não pode ser conhecido ou mesmo observado.<sup>141</sup>

Sugiro pensar o corpo de Ana, grotesco a partir da doença, que a faz expelir o que deve ser evitado. Ele deixa a olhos vistos o que, para alguém saudável, foge à norma. Ana vivencia um segundo estado do grotesco. Não aquele colocado por Russo e destacado por Nochlin, mas o que problematiza socialmente a sexualidade da personagem e, por isso, faz desse corpo um espaço de resistência.

A doença aparece como um estado de apagamento dos gêneros, uma vez que o corpo doente é manuseado por profissionais da medicina, independente de ser homem ou mulher. Diante da iminência da morte, o corpo é apenas um corpo. Acerca desse manuseio, Clara diz:

O que te fizeram? Entraram por dentro de ti, vasculharam tuas artérias, navegaram teu sangue, avistaram a topografia de teu cérebro, os dois hemisférios como mundos parelhos e reflexivos: descobriram a ilha maldita que expandia em tua cabeça. Te violaram, Aninha. Acariciei-te a cicatriz medonha, junção imperfeita da carne, o sangue estancado numa ânsia de plaquetas e corpúsculos, a constituição lenta das cicatrizes. Espalhei os dedos no meio dos pêlos e ali repousei, cansada, muito cansada.<sup>142</sup>

O corpo adoentado escapa às representações erotizadas da corporalidade feminina, como acontece com Hannah Wilke, porque ele se assemelha a uma imagem clínica, que vê um ser humano, nem homem, nem mulher. No capítulo a seguir, "Papéis de gênero e estereótipos", dou sequência ao tema da representação dos corpos por meio dos papéis de gênero e da heterossexualidade normativa, a partir da análise dos romances *Solo feminino*, *Nada a dizer* e *A chave de casa*.

---

<sup>141</sup> "As bodily metaphor, the grotesque cave tends to look like... the cavernous anatomical female body'. Freud refers the uncanny to the same image, to the female womb, 'the place where each one of us lived once upon a time and in the beginning', like the uncanny, these bodies are familiar – as they embody a return to something where each of us has been – and mysterious at the same time, representing that which cannot be known, or even looked it" (tradução minha). Cf Nochlin, *The body in pieces. The fragment as a Metaphor of Modernity*, p. 107.

<sup>142</sup> Moscovich, *Dois iguais*, p. 222-3



Ana Vieira, sem título (fotografia pintada), 1973

### III

## Papéis de gênero e estereótipos

## Corpo e casa em *Solo feminino*



Ana Vieira, instalação *Santa Paz Doméstica, domesticada?*, 1977.<sup>143</sup>

Na instalação *Santa Paz Doméstica, domesticada?* (1977), a artista portuguesa Ana Vieira (1940- ) teatraliza o espaço doméstico pelo ordenamento do que nele é posto, mas, sobretudo, pela intimidade forjada, pelos segredos escondidos em cada objeto à mostra. O espaço é o principal narrador da obra. Formado por pedaços, objetos soltos, dá a ver uma personagem feminina a partir de uma experiência sensorial, sugerida no plano arquitetônico com espelho, flores e esmalte para unhas. Trata-se de uma sala apertada, opressiva, assemelhando-se a uma caixa.

O título da obra, anexado à parede, em forma de pergunta, é o primeiro incômodo lançado ao público. Além da legenda, os visitantes recebiam um texto em que era descrita uma mulher, de costa para o público. Ela está localizada em uma varanda, acena com a mão e entra em casa para mais um dia de trabalho doméstico. Em vez da mulher tradicionalmente representada, a mulher artista coloca no espaço da sala-de-estar um corpo invisível e uma narrativa completa sobre uma personagem feminina. A casa como espaço doméstico é o lugar de disciplinarização dos sujeitos, vivam estes com companheiros, mães, filhos ou avós. No espaço da casa, cada qual cumpre o seu papel, teatraliza a própria vida às custas, por vezes, de submissões e violências.

É a partir das ideias de casa e de um corpo feminino sugerido e construído a partir desse espaço arquitetônico que trago a obra de Ana Vieira para um diálogo interartes. Opto pela artista portuguesa porque no romance analisado, *Solo feminino* (2002), de Livia Garcia-Roza, o espaço doméstico é a moldura da trama. Ou ele mesmo

<sup>143</sup> Ana Vieira/Shelter Walls. Cam-Fcg/Governo dos Açores/Museu Machado Castro (ed.), Ponta Delgada: CAM-FCG/Governo dos Açores/Museu Machado Castro.

o cenário onde se desenvolvem os conflitos da narradora Gilda e as personagens que a acompanham em diferentes tipos de relações. Interessante também me parece o nome, que remete a mais de uma interpretação: *solo musical*, *solidão*, ou ainda *solo* como *terreno*, *territorialidade*, *espaço*, *casa*.

*Solo feminino* conta a história de Gilda, mulher de vinte e poucos anos, que mora com a mãe, o tio, é paquerada pelo chefe e tem um amante casado. O romance, cujo subtítulo se chama “amor e desacerto”, narra as diferentes relações desta protagonista. O livro de Livia Garcia-Roza é um dos romances brasileiros contemporâneos em que se observa as duas faces de uma mesma experiência feminina. Por um lado, os papéis de gênero seguidos a partir da disciplinarização dos corpos; por outro, os pontos de fuga de mulheres e homens tolhidos pela tecnologia do gênero.

Ao mesmo tempo em que a protagonista Gilda atende a vários estereótipos femininos, numa narrativa rápida, direta e, por vezes, propositalmente confusa como representação da personagem em meio à crise, no decorrer do livro, essa mulher ganha nova postura, mais reflexiva e propositiva sobre a própria vida. Em vez da mãe e do amante ditarem-lhe o que deve ser feito, Gilda, com seu próprio passo, resolve que desfecho quer para si, ainda que suas decisões impliquem em desacertos, decepções e sofrimento. O “acordar” dessa personagem, a simples possibilidade de dar um final improvável para si, configura um tipo de resistência a partir da literatura, faz dessa mulher a dona de sua própria narrativa.

A literatura não poderá resolver problemas que acontecem fora dos livros e nem pretendo discutir se este é seu papel. Mas ela pode, assim mesmo, contribuir para a construção dos papéis de gênero, denunciando omissões, fazendo diferentes escolhas, mudando o perfil do que normalmente é visto nos romances. A personagem Gilda sinaliza exatamente para esta mudança de conduta ao problematizar os estereótipos femininos. A experiência desta protagonista é materializada em primeiro plano pelo corpo, um corpo que atende a uma série de exigências, inclusive estéticas, mas que no decorrer da narrativa ganha novos gestos. No começo do livro, vê-se a mulher jovem, que tem no corpo o principal atributo.

Detalhe importante é que, apesar da imagem jovem, sensual e quente, Gilda vive um grande dilema – o de nunca ter tido um orgasmo. A narradora coloca a questão, pouco tratada na literatura sob o viés feminino, sem meias palavras. Livia Garcia-Roza escolhe os caminhos mais espinhosos. Em vez de uma vida sexual satisfatória aos 26 anos, a autora escolhe a insatisfação da personagem. No lugar de uma protagonista que

luta com unhas e dentes para constituir uma família padronizada com seu amante, essa mulher abandona o projeto no meio do caminho. O primeiro aspecto levantado, o da sexualidade, mostra o descompasso do corpo de Gilda e de seus parceiros, algo penoso e real.

Antes de retirar a roupa em frente ao espelho, me vi desfeita, beirava os vinte e sete, e nem uma única vez tivera prazer sexual, estava mal... Deitei pensando em me masturbar, mas em todas as vezes me cansara mortalmente... De repente, vi a porta se abrir devagarinho; mamãe, perguntando o que tinha acontecido. Mandei que fosse ver se eu não me encontrava na gaiola de Arnaldinho. Aos berros, claro.<sup>144</sup>

Michelle Perrot<sup>145</sup> diz que um silêncio envolve a *vida íntima* do corpo da mulher. Trata-se de um silêncio que diz respeito às etapas de transformação do corpo feminino, menos ritualizado que o dos meninos. Algo parecido acontece com a sexualidade, inclusive no extremo etário, a menopausa, tratada na “semiclandestinidade”, demonstrando que em cada etapa da vida das mulheres um aspecto do corpo é ocultado.

A vida sexual feminina, cuidadosamente diferenciada da procriação, também permanece oculta. O prazer feminino é negado, até mesmo reprovado: coisa de prostitutas. A noite de núpcias é a tomada de posse da esposa pelo marido, que mede seu desempenho pela rapidez da penetração: é preciso forçar as portas da virgindade como se invade uma cidade fechada. Daí o fato de tantas noites de núpcias se assemelharem a estupros, cujo relato é indizível. George Sand foi uma das primeiras a se atrever a denunciar o que ela mesma vivera.<sup>146</sup>

Seja na descrição dos comportamentos ou na narrativa sobre a sua própria corporalidade, vê-se o corpo como peça fundamental. A liberdade desejada por Gilda é diretamente relacionada ao espaço da casa, na perspectiva de que nela lhe foram ensinados desde a infância os padrões de relacionamento a serem seguidos. Relacionada também com o próprio corpo, atraente, porém solitário, à procura de um amor estável e duradouro. Elizabeth Grosz, ao refletir sobre o corpo e a cidade, também se debruça sobre o papel dos espaços domésticos na constituição dessa relação de territorialidade. Segundo ela:

Se os corpos não são culturalmente pré-determinados, os ambientes construídos não podem alienar os corpos que eles mesmos produzem.

---

<sup>144</sup> Garcia-Roza, *Solo feminino*, p. 102.

<sup>145</sup> Perrot, “Os silêncios do corpo da mulher”.

<sup>146</sup> *Idem*, p. 16-7.

Contudo, a rápida transformação de um ambiente pode revelar-se hostilizante, de tal modo que um corpo inscrito por um determinado meio cultural pode vir a encontrar-se num outro meio de forma involuntária.<sup>147</sup>

Assim, a casa da infância, no passado acolhedora e desejada, pode se transformar no local de martírio na vida adulta, quando as expectativas dos sujeitos que vivem nela se tornam opostas<sup>148</sup>.

Para Grosz, a cidade orienta e organiza as relações familiares, sexuais e sociais na medida em que divide a vida dos sujeitos nos domínios público e privado. A cidade separa geograficamente as posições sociais e as localizações dos indivíduos no espaço doméstico (o quarto de casal, a sala de jantar, o isolamento do idoso ou do doente): “Estes espaços, divisões e interconexões constituem os meios através dos quais os corpos são individualizados no sentido de se tornarem sujeitos”<sup>149</sup>. A organização da cidade, sua geografia e arquitetura, é um interveniente do corpo social, embora não seja seu aspecto mais significativo.

Por exemplo, a estrutura da família influencia tal constituição de forma mais directa e visível, embora também seja, até certo ponto, uma função da geografia social das cidades. No entanto, os outros elementos e normas da cidade imiscuem-se e afectam todos os outros elementos que integram a constituição da corporalidade e/como subjetividade, afectando a maneira como o sujeito vê os outros (a arquitetura doméstica e a divisão do lar em quarto conjugal, separado dos outros espaços da habitação, bem como a especialização de divisões é uma questão significativa), bem como o entendimento, alinhamento e posicionamento do sujeito relativamente ao espaço.<sup>150</sup>

Para Gilda, a casa materna, local em que vive e para onde regressa depois do rompimento com José Júlio, é um local de aprisionamento e disciplinarização dos corpos, expresso, sobretudo, pela mãe, que a deseja casada conforme a tradição, e uma das irmãs, que também mantém um relacionamento padrão. No entanto, a narradora é descrita como opositora dessas expectativas, seja no modo como se veste, nos gestos quando anda na rua ou no trabalho e nos relacionamentos íntimos. O enredo é aparentemente simples.

Gilda resiste por meio de uma corporalidade não aceita, embora em um último momento, diante da doença da mãe, ela assuma que quer mudar, ter uma vida

---

<sup>147</sup> Grosz, “Corpo-cidades”, p. 96.

<sup>148</sup> Para outras leituras sobre a casa em narrativas de escritoras brasileiras, Cf. Xavier, “A casa no imaginário feminino”.

<sup>149</sup> *Idem*, p. 98.

<sup>150</sup> *Idem*, p. 96.

que não envergonhe a matriarca. Diante da imagem explosiva, de “mulher-fatal”, retomo o fato de que a vida sexual de Gilda passa longe de uma experiência tranquila e resolvida. Pelo contrário, por vezes, o ato sexual é descrito como mecanizado, apressado e atordoado. Apesar dos atributos físicos, Gilda não tem uma vida sexual satisfatória, o que a faz perguntar sobre seu próprio corpo. Na última vez em que esteve com José Júlio, já depois de uma tentativa frustrada de morarem juntos, ela tenta mais uma vez ter uma boa experiência na cama com o parceiro. No entanto, o mau resultado se repete e Gilda diz: “Fui embora com uma sensação danada. De que servia o corpo todo que eu tinha?”.<sup>151</sup>

Um detalhe que chama a atenção e que, mais uma vez, põe a beleza de um corpo feminino em choque com uma sexualidade não satisfatória está na imagem da capa do livro. Trata-se da obra *Femme qui tire son bas*, de Toulouse-Lautrec (1864-1901), pintor francês do final do século XIX, conhecido, entre outros aspectos, pela representação de prostitutas e cabarés franceses como o Moulin Rouge. Embora não saibamos se a autora participou da escolha do uso desta imagem, num primeiro momento, a associação imediata é da simples apropriação da obra por se tratar de um corpo feminino, seminú, arrumando-se, como acontece em uma sequência de passagens da personagem Gilda.



Toulouse-Lautrec, *Femme qui tire son bas* (guache s/cartão, 615 x 44,5 cm) , 1894.

No entanto, ao conhecer-se a obra de Toulouse-Lautrec, uma outra camada de interpretação é sugerida. São vários os quadros em que o pintor e litografista

---

<sup>151</sup> Garcia-Roza, *Solo feminino*, p. 105.

representa mulheres se vestindo, desnudando-se, lavando-se ou se olhando no espelho. Um quadro muito semelhante ao que ilustra a capa de *Solo feminino* e pintado no mesmo ano é *Rue Des Moulins. A revisão médica: duas mulheres seminuas de costas* (1894). Nele, duas mulheres se preparam para o exame médico, considerado humilhante para as prostitutas<sup>152</sup>.



Toulouse-Lautrec, *Rue des Moulins* (óleo s/cartão, 54x39cm), 1894.

Ainda que a história da arte veja em Toulouse-Lautrec um artista com preocupações sociais, sem me alongar nesse tema, o uso dessa imagem ou desse artista pode soar problemático, sobretudo se considerarmos a leitura da obra como uma representação em primeira pessoa de uma mulher que quer narrar a própria história. Também se considerarmos a autora, assumidamente ou não, como mais uma artista que reclama a representação feminina no campo das artes.

Livia Garcia-Roza, assim como outras escritoras mulheres e artistas visuais, põe em movimento uma “política do corpo” como parte de sua luta em nome da representação. De acordo com a crítica de arte Griselda Pollock, à luz dos novos feminismos todas as bandeiras de lutas, reivindicações para as sexualidades femininas, contra a violência e a agressão, bem como contra a pornografia, a maternidade e o

---

<sup>152</sup> “Los habitantes de los burdeles le permiten captar de forma directa un movimiento natural, la curva de un cuerpo más o menos desvelado, nunca con una finalidad obscena o erótica, sino porque en este mundo confinado tiene a su alcance la realidad humana, sin careta ni falso pudor. Cada uno de los instantes de la vida cotidiana de las prostitutas le interesa, incluso aquellos que más crudamente reflejan este universo: *Dos mujeres semi-desnudas de espaldas* describe la fila de espera antes de la inspección médica legal: las mujeres hacen cola, con la camisa subida, para someterse a ese humillante examen”. Cf. Devynck; Bozal, *Toulouse-Lautrec de Albi e de otras colecciones*, p. 15.

envelhecimento, articulam o corpo como lugar de destaque. Por isso também o modo como o corpo aparece representado é tão importante.

O corpo é uma construção, uma representação, um local onde a marca da diferença sexual é inscrita, e é devido ao facto de o corpo ser um símbolo que ele tem sido tão investido na política feminista como um local privilegiado da nossa resistência.<sup>153</sup>

A protagonista de Garcia-Roza trava uma luta entre a subordinação à casa e ao modelo doméstico e à libertação do corpo. É interessante um trecho em que a personagem percebe que, até ali, não lhe resta muito mais que a corporalidade:

No dia em que mamãe soube que José Júlio era casado, me entregou a todos os santos conhecidos e aos parentes que tinham morrido. Aliás, não sei com que direito ela entregou a minha alma... Por isso mesmo me sobra apenas o corpo, disse, e ela se benzeu.<sup>154</sup>

Gilda faz o movimento de sair da casa materna para viver o relacionamento amoroso, depois retornando, ao constatar que não estava feliz com José Júlio. Volta ao terreno materno, mas sem o espírito de quem retrocede, porque ali ela já avançara no domínio da própria vida. É ela quem decide deixar o companheiro, com quem o relacionamento estava longe do que idealizou. Ela também volta à casa materna a procura de um lugar onde se refazer. Contraditoriamente, procura conforto onde viveu opressão. Essa casa opressora, uma das células de produção e circulação do poder, pode bem conter a sala apertada de Ana Vieira, porque as casas da artista.

[...] *topoi* recorrente da sua pesquisa – são sempre a nossa casa, ou casa nenhuma feita nossa, à medida do nosso reconhecimento, das nossas aspirações, espaços sensíveis onde tudo de nós procura lugar. “Aqui quero ver entrar”, assim abre a artista porta ao espectador acrescentando de intencionalidade um discurso fundamentado na ideia de atravessamento. É sempre *através da obra* que os seus objetos e espaços se constroem, deixando entrever, suscitando a dúvida, estimulando o desejo e nunca expondo.<sup>155</sup>

A narradora de Livia Garcia-Roza é quem reclama uma constituição de família problemática, de uma casa fracassada, o que é claramente percebido na desilusão das irmãs, na solidão da mãe e no estado mental do tio Lili, dividido entre a

---

<sup>153</sup> Pollock, “A política da teoria: gerações e geografias na teoria feminista e na história das histórias da arte”, p. 200.

<sup>154</sup> Garcia-Roza, *Solo feminino*, p.15.

<sup>155</sup> Ruivo, “Ana Vieira. Projecto Coultação/Desocultação, 1978”, p. 84.

loucura e a lucidez. Também é possível pensar além do corpo como extensão da casa, mas a casa como partícipe desse corpo. Lembrando Líliliana Coutinho acerca da artista portuguesa:

Dizer então, como o faz Ana Vieira, “A minha imagem é sempre um corpo” adquire um sentido que ultrapassa a esfera artística e, na sua obra, a importância da matéria e de toda a experiência do corpo na concepção da imagem. Faz-nos pensar acerca do modo que as imagens têm de nos falar de como concebemos a consciência do corpo no nosso quotidiano público e privado.<sup>156</sup>

A narradora de Livia Garcia-Roza caminha à procura da consciência do seu corpo. Gilda é o sujeito criado para cumprir um papel ensinado e repetido e que, diante da menor tentativa de burlá-lo, recebe reações diversas. Ela resiste negociando, apostando nos estereótipos em diversas vezes, intimamente refletindo sobre o que tudo aquilo representa e, afinal, perguntando-se de que vale o seu corpo-casa de mulher. A variação entre mostrar e esconder, ser conservadora e transgressora, se repete dentro da obra. A casa, como espaço de comedimento, no caso de Gilda, é colocada abaixo. Em vez do silêncio, uma nova possibilidade de representação.

### **O espaço do comedimento**

Autoras como Livia Garcia-Roza preferem observar alguns dos problemas sociais brasileiros a partir de um diagnóstico do seu tempo - de que a solidão serve de moldura para várias vidas, divididas pela insatisfação tanto na esfera pública quanto na privada. Os desarranjos familiares, a hierarquização de poder no trabalho pelas marcações de gênero, a escolha ou não da maternidade, o direito ao prazer são alguns dos assuntos que bordejam o texto, cuja narradora parece não falar com a leitora, mas gritar, em completo desespero diante da vida posta. A luta da personagem é para quebrar o silêncio doméstico, interrompido poucas vezes pelo discurso desfragmentado do tio louco, pelas reclamações da mãe, propagadora do *status quo*. Nesta casa, uma série de mecanismos investe para que Gilda seja comidada, atendendo ao que se espera de um sujeito feminino.

No mesmo período que encontramos personagens que vivem o dilema dos padrões *versus* ruptura, encontramos outros modos de narrar. No conjunto de textos analisados, pode-se dizer que as autoras brasileiras contemporâneas têm duas posturas.

---

<sup>156</sup> Coutinho, Ana Vieira, p. 9.

A primeira delas oculta a fisionomia das personagens, a não ser a partir do comportamento destas (quando posso saber que tipo de roupa ela gosta de usar, a cor predileta, o que come, como se porta em público); e outra, que apresenta opções corporais divergentes do padrão estabelecido. Em alguns casos, essa segunda possibilidade pode aparecer travestida de estereótipos ou caricaturas, mas ainda assim dá a ver um tipo de corpo para a personagem e em que medida destoa ou não do que é preconizado.

O assunto pode parecer nebuloso, à primeira vista, mas é só percorrer a literatura sobre nacionalismos que encontramos preocupação, dúvida ou curiosidade semelhante. Aqui abro um breve parêntese para comentar uma obra que inspira algumas das reflexões a seguir, a dos corpos silenciados. Em *Ficções de fundação*, Doris Sommer percorre o rastro dos textos sobre amor nos romances da América Latina do século 19, encontrando uma relação intrínseca entre romances de amor e os nacionalismos. Um dos questionamentos da pesquisadora dá o pontapé inicial para lembrarmos que a literatura pode ser tanto espaço de coerção como de transgressão: “Vale a pena perguntar por que os romances nacionais da América Latina – aqueles que os governos institucionalizaram nas escolas e que agora não mais se distinguem das histórias patrióticas – são, todos eles, histórias de amor”.<sup>157</sup> Sommer recupera os trabalhos de Benedict Anderson e Michel Foucault<sup>158</sup>, unindo-os numa mesma linha de raciocínio que lança luz sobre as suas provocações.

Como que assumindo o discurso um do outro como sua própria base estável, Foucault mapeia os corpos sexuais como lugares de produção nacional e de vigilância governamental, enquanto Anderson se espanta com o apego libidinal que temos ao corpo político. O século XVIII é lembrado não apenas para racionalizar o sexo (Foucault, 23-24), mas também por desenhar mapas como o logos (o lócus, também?) do desejo. Em um paradoxo duplo, a repressão estava produzindo o desejo ao mesmo tempo em que impérios difusos estavam gerando uma paixão patriótica pelo território local. No entanto, Foucault não se pergunta como a Nação é engendrada, e Anderson não menciona que os contornos definidos dos novos corpos (nacionais) os estavam tornando objetos do desejo possessivo burguês.<sup>159</sup>

Assim como o amor nos romances é visto como incentivo político, imagino que o silenciamento dos corpos nos romances também pode ser utilizado como um tipo de dispositivo da sexualidade. Para Foucault, este permite a captura de práticas

---

<sup>157</sup> Sommer, *Ficções de fundação*, p. 47.

<sup>158</sup> Cf. Sommer se refere às *Comunidades Imaginadas* de Anderson e *História da sexualidade*, de Foucault.

<sup>159</sup> *Idem*, p. 56.

amorosas e sexuais, moldando os corpos e condicionando as condutas dos indivíduos. Ou seja, emudecer os corpos também é investir politicamente.

Do mesmo modo que o discurso amoroso mascara uma condição social, o modo como os corpos são narrados fala sobre o comprometimento e a sujeição de homens e mulheres. Porque, ainda pensando em Foucault<sup>160</sup>, os dispositivos da sexualidade agem, inclusive, determinando os desejos, suas especificidades, para atender ao ideal de nação. Toda e qualquer manifestação não conivente com esse padrão, na contracorrente, é visto como poluidor, como desagregador da conduta social. Se pensarmos no corpo como uma gestualidade possível, o silêncio dos corpos será mecanismo para evitar revoltas e divergências.

Embora Foucault se debruce sobre a questão da historização do sexual, teóricas como Susan R. Bordo interpretam o filósofo na perspectiva feminista para refletir sobre o corpo e a reprodução da feminidade. É também por um caminho parecido que pego por empréstimo o “amor” na análise de Doris Sommer e outro conceito foucaultiano, o “corpo dócil”. Do mesmo modo que o amor forja um tipo de narrativa oficial, o silenciamento dos corpos ou a configuração de alguns trejeitos também me oferecem outra história, distante dos “conflitos” e daquilo que pode questionar a ordem.

Diversos autores, de Platão até as feministas francesas, usam uma imagem da morfologia corporal como instrumento de diagnóstico sobre a sociedade e a política. Bordo<sup>161</sup> lembra, inclusive, que nossas crenças e nossos engajamentos políticos podem ser traídos pela “dinâmica cotidiana de nossos corpos”, quando estes simplesmente não conseguem fazer um percurso diferente da regra social.

Na sociedade posta, nossos corpos são organizados e controlados sutilmente. É a partir dessa engenharia que os corpos materiais se tornam úteis para o consumo e, portanto, para o crescimento do capital desse Estado. A contradição colocada por Naomi Wolf aparece quando percebemos que as mulheres, ao mesmo tempo em que ganharam espaço e autonomia na esfera do trabalho, gastam muito mais tempo para modelar e treinar seus corpos. Esse comedimento dos corpos não atinge apenas a vida adulta, mas começa na infância, em outro local de aparelhamento social, segundo Foucault, a escola.

---

<sup>160</sup> Foucault, *História da sexualidade I, a vontade de saber*.

<sup>161</sup> Bordo, “O corpo e a reprodução da feminilidade: uma apropriação feminista de Foucault”.

Através da busca de um ideal de feminidade evanescente, homogeneizante, sempre em mutação – uma busca sem fim e sem descanso, que exige das mulheres que sigam constantemente mudanças insignificantes e muitas vezes extravagantes da moda – os corpos femininos tornam-se o que Foucault chama de “corpos dóceis”: aqueles cujas forças e energias estão habituadas ao controle externo, à sujeição, à transformação e ao “aperfeiçoamento”.<sup>162</sup>

A personagem Gilda, de Livia Garcia-Roza, antes de tomar consciência do processo que está vivenciando, utiliza o próprio corpo e um comportamento lascivo para conquistar seu espaço e se sentir melhor. Uma das passagens da personagem, quando se prepara para encontrar o amante, até então casado e com quem tem dia e hora marcada, mostra o esforço de transformação dessa mulher, que praticamente vira outra, encarna uma personagem, para parecer fatal e convencer o parceiro do mesmo:

Fui me preparar. Demorei para escolher o que usar, quase todas as minhas roupas são curtas, leves e transparentes; é o que importa, construir uma ilusão de nudez, mas nessa manhã queria algo forte, que estourasse na tela, acabei optando pelo meu vestido de seda violenta (sic), esse é direto e impactante, e colo bonito combina com decotão... Batom escarlate, *blush*, base em pó líquida, sombra dourada, rímel, lápis de sobrancelhas e contorno dos olhos... A ordem é brilhar! Me maquiei, escovei os cabelos até meus dedos não mais aguentarem, calcei sandálias plataforma (elevar o corpo aos píncaros dos olhares...) e nas orelhas enfiei argolas douradas.<sup>163</sup>

O trecho deixa claro o esforço das mulheres (e não só da personagem Gilda) para, digamos, se encaixar na personagem feita especialmente para o seu gênero. O esforço para caber no espaço de feminilidade que lhe é apropriado é o comedimento e também o lugar de silêncio para outras corporalidades, outros modos de existir socialmente.

Ao mesmo tempo, devo lembrar que numa mesma obra, como é o caso de *Solo feminino*, as situações de comedimento dividem espaço com os casos em que o silêncio é quebrado. Em várias narrativas contemporâneas, observa-se autoras mulheres correndo atrás do “direito ao grito”, seja nos romances em que o corpo tem outra fisionomia ou exercita uma sexualidade divergente da que se espera dele. Ou quando a maternidade é vista com olhos não naturalizantes, de quem simplesmente não concorda que seu corpo seja definido a partir do útero.

De acordo com Virgínia Maria Vasconcelos Leal,

---

<sup>162</sup> Wolf, *O mito da beleza*, p. 20.

<sup>163</sup> Garcia-Roza, *Solo feminino*, p. 18.

Livia Garcia-Roza é a (autora) que mais traz o processo de construção da identidade de gênero no seio da família nuclear burguesa e como isso pode trazer adoecimento para o indivíduo, em especial às mulheres retratadas, que chegam a criar uma linguagem fraturada num terreno marcado pela falta de comunicação.<sup>164</sup>

As fraturas na obra de Livia Garcia-Roza podem ser observadas na linguagem apressada, nos cortes de raciocínio das personagens, na mudança de temas tratados pela própria narradora, demonstrando a aflição da personagem. O ritmo curto das frases fala mais que a escolha estilística da autora. É a urgência de Gilda, a corrida desenfreada atrás de uma felicidade imaginada.

A outra ponta dessa fratura é o adoecimento de várias personagens: a empregada doméstica, o tio louco, a mãe que fica cada vez mais doente conforme a narrativa avança. As duas etapas de fratura da narrativa, no entanto, não são separadas. Elas se misturam em uma mesma camada, em que linguagem e representação das personagens podem ser observadas a seguir:

Demorei a sair por causa da mamãe. Passada a agitação, a dores voltaram. Voltei a ligar para o parente. Ele passou uma medicação extra em função da morte do passarinho. Contei claro. E quando ele perguntou pela equipe de enfermagem, quase respondo que estava num torneio, em breve chegaria. Mas disse que aguardávamos a chegada da moça. Na verdade, Dadá ficou esperando, porque Nina não mais saía das meditações, alegando que todas eram para mamãe; duvido que não pense no colega de saias.<sup>165</sup>

Nesta passagem, vê-se o modo quase frenético em que ela faz referência à mãe adoentada, ao mesmo tempo em que cita a espera pela enfermeira, de Dadá, a frequência de Nina nas meditações. Ao final do parágrafo, tem-se a imagem de quem tenta dar conta de tudo, recuperar em poucas linhas um fio condutor muito maior, onde várias pessoas estão envolvidas. É exatamente o que acontece na vida de Gilda, que se vê condicionada à aprovação da mãe, às vidas dos outros parentes, ao amor de José Júlio.

*Solo feminino* nos faz pensar sobre os problemas de representação de gênero na literatura contemporânea, bem como nas alternativas apresentadas por autoras brasileiras. Isso porque, como lembra Cíntia Schwantes em “Espelho de Vênus: questões da representação do feminino”, na literatura, torna-se muito evidente a disseminação das crenças de uma determinada sociedade e das ferramentas utilizadas

---

<sup>164</sup> Leal, *As escritoras contemporâneas e o campo literário brasileiro: uma relação de gênero*, p. 212.

<sup>165</sup> Garcia-Roza, *Solo feminino*, p. 195.

por esta para a condução de uma espécie de “controle”. Assim, o Romantismo, idealizador de construção de uma identidade nacional, e o Naturalismo, que prega a utilização da literatura como um instrumento de saneamento da sociedade, são bastante ilustrativos. O mesmo acontece quando o assunto é o estabelecimento dos conceitos de feminilidade e masculinidade.

No tocante à feminilidade, a literatura desempenha a função de modelo a ser seguido, ou evitado, com uma frequência inusitada. Ao contrário de outras minorias pouco frequentadas, as mulheres (brancas, de classe média, heterossexuais) desempenham o papel de protagonistas de uma variedade de títulos que abrange vários gêneros literários em diversos sistemas literários. Toda uma fatia do subsistema da literatura popular, a dos romances cor-de-rosa, é centrada em protagonistas femininas.<sup>166</sup>

Assim, a literatura atua como um dos sistemas de representações que articula os processos de subjetividade através de formas culturais. Ao mostrar o que está posto, ao problematizar o que é tido como verdadeiramente natural e a-histórico, autoras põem em xeque a ideologia que coloca “masculino” e “feminino” como identidades fixas e invariáveis, e também como se houvesse uma lista de recomendações finita de como exercer a masculinidade e a feminilidade.

Também a partir deste último argumento, parece-me relevante que a personagem masculina de maior destaque seja o tio, meio louco, meio infantil. Na posição em que ele é apresentado, o gênero quase desaparece. Em vez do “homem”, a narrativa forma uma camada turva, deixando ver apenas o “louco” ou o “problemático”. O que o fez ficar assim não é esclarecido no livro, apesar da narradora lançar algumas hipóteses, a última diretamente ligada à família e à casa.

Ele padece de uma tristeza aguda e infinita; nos piores dias, dorme debaixo da cama. Mamãe diz que foi a partir de quando a mãe morreu, o irmão nunca mais se recobrou, acha também que o episódio coincidiu com seu declínio como homem, tudo isso contribuiu para que ele se acabrunhasse. [...] E eu, cheguei à conclusão de que meu tio atingiu um tal ponto de insuportabilidade da família, que mal consegue dar uma espiada.<sup>167</sup>

Se em *Solo feminino* a casa aparece como o local que reúne as patologias familiares, o desassossego e os desajustes, no próximo romance analisado, *Nada a dizer*, veremos a casa inacabada, enquanto a relação entre um homem e uma mulher

---

<sup>166</sup> Schwantes, “Espelho de Vênus: questões da representação do feminino”, p. 303.

<sup>167</sup> Garcia-Roza, *Solo feminino*, p. 9.

maduros começa a ruir. Elvira Vigna é outra autora que problematiza os papéis de gênero e, no caso do livro em questão, tem a imagem da casa familiar como pano de fundo da desestruturação que contamina as personagens.

## Papéis criados, papéis forjados em *Nada a dizer*

O primeiro capítulo do romance *Nada a dizer* chama-se “A casa”, nomeado sem indicativo de dia e mês, ao contrário do que acontece com os demais. Além dele, apenas o último capítulo, “A morte”, repete este formato, fazendo com que todo o livro se assemelhe a um diário da narradora. São os dois únicos momentos em que a autora (ou narradora) escolhe outro tipo de titulação, o que pode indicar quais temas são relevantes no desenvolvimento narrativo.

Quando os capítulos não expressam dia específico, são nomeados apenas com o mês em que a história ocorreu. Em vez de personagens mulheres mais jovens, conforme observado na pesquisa *A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004*, e seus dilemas, encontra-se a voz narrativa centrada em uma mulher madura e seu relacionamento com um homem de mais de 60 anos.<sup>168</sup> A narrativa se passa na maturidade da relação, embora a personagem principal recorra ao passado para explicar e entender o que se passa.

A casa da narradora aparece sempre inacabada, em suspenso, como o relacionamento que declina e põe em causa as crenças e as certezas de uma vida construída juntos. A casa incompleta, ao invés da casa “aparentemente” pronta, com modelos pré-fabricados de espacialidade, convivência e papéis de gênero, é habitada por personagens que também se soltam das amarras sociais. Embora em uma situação banal, a traição dos cônjuges, a própria liberdade de modelos, seja questionada.

Traçando um paralelo com *Solo feminino*, em que na casa padronizada figuram a mãe, a filha solteirona, o tio problemático e os papéis que devem ser exercidos independente da falência daquela família, *Nada a dizer* problematiza a padronização dos relacionamentos amorosos, da família e da casa, como arquitetura que incorpora e constrói algumas instâncias de relacionamento. A diferença entre os dois romances é que em *Nada a dizer* o próprio espaço demonstra incompletude, o próprio espaço em desajuste é alegoria para a derrocada do relacionamento do casal. Não há o modelo ideal, corporificado na casa, de aprisionamento do sujeito, como acontece em *Solo feminino*.

---

<sup>168</sup> De acordo com a pesquisa, já citada anteriormente, as mulheres representadas são mais jovens que os homens. A maioria se concentra na idade adulta (43,3%), em segundo lugar vêm as mulheres jovens (33,8%), seguida das mulheres na maturidade (21,4%). Quando as personagens são homens, a ordem de maior representação é idade adulta (48,4%), maturidade (29,8%) e juventude (19,9%).

A casa de *Nada a dizer* é materializada, descrita, narrada. Não é imaginada simplesmente pelo leitor. Também não aparenta ser mero ponto de fuga, uma vez que a própria narradora mostra a imprevisibilidade com que ela é ocupada, montada, construída. O trecho a seguir mostra um dos momentos de mudança de residência da família, o que dá pequenas pinceladas do que seria a “casa padrão” (com filhos, bichos e plantas) e o modo como o casal leva a vida, numa espécie de improviso permanente, em nome da vontade de arriscar, de decidir os destinos sem preocupação com uma rotina programada:

A casa ainda estava com os caixotes da mudança no meio, porque havíamos chegado de São Paulo no dia 20 de outubro. Nem um mês antes dessa viagem de Paulo ao Rio. Além de não ter passado nem um mês, o pouco tempo para arrumações havia sido agravado por outra viagem dele, anterior, no dia 1º de novembro.

Tínhamos decidido nos mudar para São Paulo de repente, que era como decidíamos as coisas. Vontade, desde sempre. Até que um dia dissemos Vamos?

“Vamos”.

E fomos (viemos), com todos os filhos, bichos e plantas.<sup>169</sup>

As sequências acrescentam uma imagem interessante: a do tijolo, e a constatação, por parte da narradora, de que o lugar onde viviam não tinha aparência de casa. Do mesmo modo que o romance não traz um modelo de casa, também não traz modelos para quem vive nela. A falta de padrões ou a ruptura proposital dos padrões para o espaço arquitetônico são espelhadas no espaço da intimidade. Vejamos os dois trechos que fomentam esses comentários, ponto de partida para a análise em questão:

E até mesmo com tijolos, que guardávamos por ali, para alguma necessidade que poderia ser a de fazer uma estante urgente, armar uma churrasqueira para alguém que chegava na hora do almoço, ou construir um murinho para prender um cachorro visitante em local separado dos gatos de casa. Nosso apartamento no Rio era uma cobertura, com terraço enorme, de cimento. Um quintal.

O argumento para trazer tudo isso era: se precisarmos de tijolos, é melhor tê-los à mão do que catar um lugar que venda tijolo numa cidade que não conhecemos bem.<sup>170</sup>

Outro improviso semelhante aos tijolos são os caixotes que eram empilhados na casa e cuja existência é definida pela narradora como “divertida”. Eles tentam por ordem à desorganização, separar os caixotes da mudança a partir do

---

<sup>169</sup> Vigna, *Nada a dizer*, p. 21.

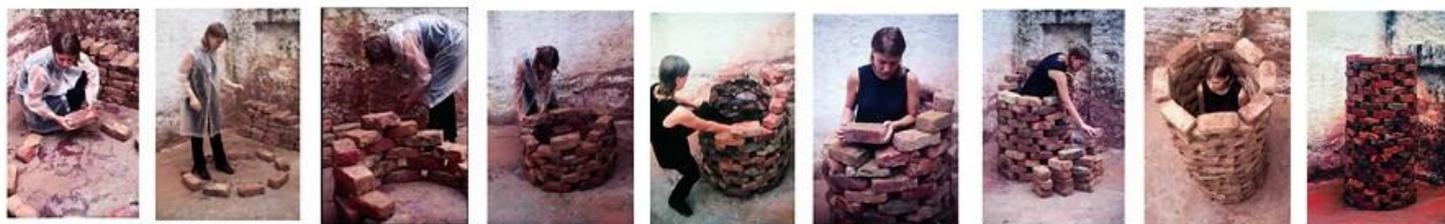
<sup>170</sup> *Idem*, p. 21-2.

conteúdo de cada um deles, tornando mais fácil encontrar o que é preciso. Na passagem a seguir, escapa mais uma consideração interessante, as visitas “sem diálogo” ao casal que empilha caixotes, demonstrando também que eles viviam uma espécie de “isolamento”, com poucos amigos, vida social restrita na nova cidade em que vivem:

Nesse período da nossa chegada em São Paulo, de visitas sem diálogo e caixotes fechados, o que menos me incomodava eram os caixotes. Achava-os divertidos. E a seu empilhamento acabamos dando uma certa lógica: os mais perto de uma determinada parede era onde deveríamos procurar os sapatos e roupas; os que ficavam embaixo da futura estante, claro, estavam com nossos livros. Os caixotes, na verdade, combinavam com o resto – o resto do tempo presente, o tempo já paulista, a casa como ela era, e o resto no tempo passado de nossas vidas, como éramos, desde sempre. Afinal nunca tínhamos, em nenhuma de nossas caras anteriores, nos dado ao trabalho de organizar um índice único, uma única aparência a um todo que pudesse ser chamado A Casa.<sup>171</sup>

Vê-se ainda que, mesmo na procura por uma coerência, não havia desconforto com a falta de uma aparência única, de casa tradicional, arrumada para ser chamada de “A Casa”, para receber quem quer que fosse. A reserva dos tijolos descrita pela narradora lembra o trabalho da artista brasileira Brígida Baltar (1959- ), “Torre” (1996), uma ação a partir de tijolos para construção. O universo feminino e a intimidade doméstica são os motivos das obras realizadas com materiais retirados da própria residência onde a artista morou por quinze anos, no bairro de Botafogo, zona sul do Rio de Janeiro.

Tijolos, saibro, poeira e cascas de tinta são usados nesta obra que antecede outro trabalho importante, “Abrigo” (1996), em que a artista escava uma das paredes de sua casa com o objetivo de formar a sua silhueta. Depois, Brígida entra nesta espécie de casulo. Ou seja, ela adentra a casa, mistura-se com a parede, formando um “corpo-casa”.



Brígida Baltar, *Torre* (série de 9 Fotografias. 28 x 19 cm), 1996.

<sup>171</sup> *Idem*, p. 21-2



Brígida Baltar, Abrigo (Foto-ação, projeção de slides, vídeo 40 x 60 cm), 1996.



Herdeira conceitual dos neoconcretos Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape, Brígida Baltar traz em sua obra o exercício da experimentação e da provocação das espectadoras. As obras com “fragmentos” da casa, caso de “Torre” e “Abrigo”, são o ponto de partida para outras captações no decorrer de sua carreira e que termina por marcar a sua obra (até agora) pela coleta de elementos da natureza como neblina e orvalho.

Construir a casa dentro da própria casa, como que expandindo o limite da existência dentro de uma proteção, de um aconchegante lugar. Os tijolos retirados da parede construíram a Torre-abrigo, revelando a estreiteza entre o corpo, a casa, a proteção. Do ato de extrair os tijolos faz-se o pó. Materialidade transformada em comunicação. O armazenar poeticamente substâncias comuns em sua vida, às vezes ocorre pelo acaso, às vezes por uma busca ativa.<sup>172</sup>

Observar o texto de Elvira Vigna à luz das torres e abrigos de Baltar permite-nos perceber a escritora voltando ao estágio inicial da casa, o “levantar” de cada material, como forma de pensar também no que nos põe de pé, as referências da família, o primeiro espaço de socialização, a história pregressa dos tijolos, onde estão impressas as memórias dos sujeitos<sup>173</sup>.

Em “Torre”, Brígida Baltar aparece na ação. É personagem de sua obra que, ao ser finalizada, também sugere a presença física de pessoas, sem estarem lá, como faz Ana Vieira em suas casas levantadas com tecidos e tinta ou com objetos não-aleatórios do ambiente doméstico. Os pedaços também são colocados como fragmentos, porém destacados, como cada peça da mobília portuguesa. Os tijolos da casa de *Nada a dizer* não viajam sem motivo. Carregam uma fatia de memória e são carregados pelos seus donos. Funcionam como as paredes familiares de Baltar. A narradora de Vigna chega a admitir que “não havia aparências unificadas”. Embora se referindo à casa, a afirmação pode perfeitamente ser empregada com relação aos seus moradores. Não há aparências iguais, não há tijolos idênticos. No entanto, a “casa de família” como espaço produtor

---

<sup>172</sup> Rolim, “Tunga, Brígida Baltar e Rosana Palasyan. Movimento e fenômeno – a herança neoconcreta”, p. 176.

<sup>173</sup> De acordo com Rolim: “Brígida Baltar, ao longo de sua produção artística até o presente momento, teve a casa, construção sólida, abrigo para o corpo físico, definição de construção, alicerce, força, como ponto deflagrador fundamental de inúmeros trabalhos. A partir de sua casa: moradia e ateliê, ela coletou a água que vertia das goteiras em dias de chuva e em seguida eram guardadas cuidadosamente em potes de vidro, num ato de cuidado com a matéria frágil, que ao ser armazenada com zelo se aglutinava, criando força e sentido, tornando-se comunicação. A parede escavada originou a forma que podia abrigar; no limite entre o dentro e fora, experimentando o próprio corpo”. *Idem*, p.176.

de afetividade e condutas sociais só há uma, independente do lugar. Por esta razão, os tijolos fazem as viagens e as mudanças que seus donos vivem<sup>174</sup>.

Elizabeth Grosz afirma que a cidade é uma força ativa na constituição de corpos e na corporalidade dos sujeitos. A casa, como vimos no tópico anterior e retomamos neste, funciona como uma microcidade, onde os papéis de gênero são exercitados. O espaço íntimo da casa treina os corpos para o espaço privado, mas também para o espaço público. Interessa-me, especialmente, pensar como as personagens femininas se movimentam nos espaços das casas na manutenção de um *status*, na quebra de expectativas, pois, em termos literários, pode-se dizer que estas mulheres, descritas por mulheres, são construídas de modo diferenciado. Elas podem sinalizar outros tipos de narrativas ou corroborar a reprodução secular de papéis de gênero. Do mesmo modo que, no campo das artes visuais, um movimento de ruptura aparece, influenciando, inclusive, a produção teórica sobre feminismos e questões de gênero.

Conforme a narrativa avança e a certeza da traição apavora a narradora de *Nada a dizer*, seu corpo desmorona como a própria casa que vai ao chão. No trecho a seguir, a confusão do que é a mulher “na casa” e a mulher “no espaço público”, produtiva, autônoma, aparece. Porém, desta vez, para destacar como o caso extraconjugal do marido a afetou profundamente, de um modo que a impedia de administrar minimamente outras áreas da vida. A passagem mostra ainda como esse corpo, que treinou voluntariamente para ter outro tipo de relação afetiva, para não cumprir a reação de gênero planejada para si, termina sucumbindo.

Eu podia desejar, por momentos, Paulo morto. Mas quem morria era eu. Magra por não comer, com os cabelos caindo por conta do estresse, olheiras de não dormir, olhos inchados de tanto chorar, eu também não trabalhava. O meu projeto pessoal do livro, recusado logo após o Carnaval, continuava na gaveta ou era mandado a outros eventos pretendentes, sem empenho, sem carta de apresentação, sem ânimo.<sup>175</sup>

Como podemos observar, o corpo e a casa não se separam uma vez que a *performance* de gênero, consciente ou inconsciente, é um dos constituintes do sujeito. Um dos motivos do mal-estar da personagem narradora repousa no conflito entre a probidade e a não consciência do que ela vivencia.

---

<sup>174</sup> Para saber mais sobre o percurso da artista, Cf. Baltar, *Passagem secreta*.

<sup>175</sup> Vigna, *Nada a dizer*, p. 113.

## Conceitos de contrabando

Um caso prático desta discussão pode ser pensado a partir da pesquisa de Paola Bergnstein Jacques, intitulada *Estética da Ginga: a arquitetura das favelas na obra de Hélio Oiticica*. Nesta obra, a autora se movimenta entre a arquitetura e a estética, assumindo o estudo da obra de Hélio Oiticica como “ferramenta teórica para essa tentativa de resgatar a estética própria do espaço das favelas cariocas”<sup>176</sup>. Jacques analisa o que, em termos formais, seria a “não arquitetura” a partir da obra de Oiticica, um dos mais representativos artistas brasileiros, criador do termo “Tropicália”, em instalação homônima realizada no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro em 1967.

A noção de uma espacialidade própria, conectada a conceitos como Fragmento, Labirinto e Rizoma, são o ponto de partida para se pensar a temporalidade como marca das favelas. O que me chama atenção neste trabalho e, por esta razão trago neste momento, é a lucidez com que a pesquisadora, na tentativa de amarrar duas pontas distintas - arquitetura e artes -, coloca à leitora as próprias dificuldades que uma empreitada como esta apresenta. O que ela chama de “figuras conceituais” são, na verdade, figuras formais que pretendem tocar o “conceitual” e, a partir dele, o “real”, com o objetivo de analisar o processo propriamente e não a forma<sup>177</sup>. Perceber a arquitetura a partir da arte de Oiticica desloca o objeto de estudo de sua área original, deixa-o flutuar por mais de um centro de discussão, dá margem para enxergar aquilo que a arquitetura, sozinha, não seria capaz de ver.

Outros casos procuram alinhar diferentes manifestações de arte. A pesquisadora Maria do Carmo de Freitas Veneroso vai longe, comentando o relacionamento particular da arte visual com a poesia. Neste caso, a aparição da letra no quadro e a letra como imagem na poesia são absolutamente pertinentes. Essa fluidez entre os tipos de arte aponta para a desconstrução das categorias tradicionais, “ao mesmo tempo em que a escrita explora sua estreita relação com a imagem, a arte restitui à escrita sua materialidade, sua qualidade de “coisa desenhada”<sup>178</sup>. Ela faz, ainda, uma reflexão interessante sobre o próprio objeto livro ser imagem da escrita ou a escrita da imagem, além de defender a bandeira de interconexão entre áreas:

---

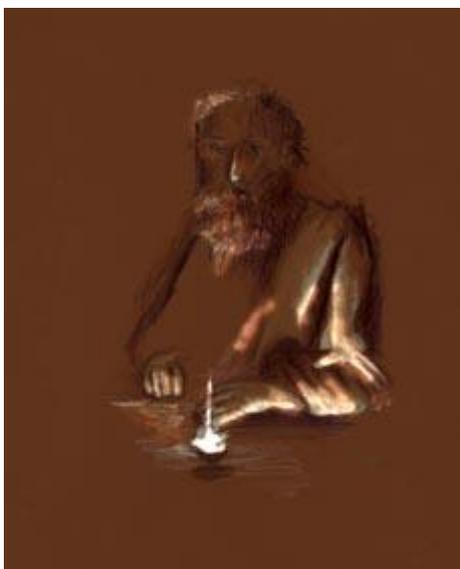
<sup>176</sup> Jacques, *Estética da Ginga: a arquitetura das favelas na obra de Hélio Oiticica*, p. 16.

<sup>177</sup> *Idem*.

<sup>178</sup> Veneroso, “A letra como imagem, a imagem da letra”, p. 63.

O surgimento de novas mídias tem colaborado para a destruição de limites até mesmo entre artes plásticas, música, teatro, literatura, cinema, vídeo, fotografia etc. Uma análise da arte atual tem, necessariamente, que levar em consideração essa interação entre as linguagens, e conseqüentemente, o artista como um “sujeito em permanente crise e em permanente mutação” (Barthes), um “sujeito em processo” (Kristeva).<sup>179</sup>

Esta espécie de “contrabando” conceitual torna-se pertinente quando observamos o modo pendular com que artistas se movimentam entre mais de um tipo de arte. A escritora Elvira Vigna tem em sua trajetória trabalhos como ilustradora, embora não se defina como artista plástica e afirme não produzir mais nessa área<sup>180</sup>. De todo modo, a passagem da artista pelo desenho e pela pintura dialoga com a leitura que proponho neste trabalho, por isso não se trata de um mero detalhe curricular.



Elvira Vigna, ilustração para o livro *Pensar com Sócrates*, 2012

O fato de Elvira Vigna alguma vez ter pintado, ainda manter o trabalho de ilustradora, indica que a autora, seja na literatura, seja nas artes plásticas, procura diferentes códigos para se comunicar a respeito dos temas de seu interesse. Demonstra, também, um olhar que declina à observação, aos detalhes, ao pormenor. É na capacidade de registrar com tinta uma imagem aparentemente abstrata, banal ou

---

<sup>179</sup> Veneroso, “A letra como imagem, a imagem como letra”, p. 47-8.

<sup>180</sup> Em conversa com a autora em janeiro de 2012, Elvira Vigna disse que não se define como artista plástica. Em sua *homepage* ([www.vigna.com.br](http://www.vigna.com.br)- acessado em 10 de junho de 2012), diz que é jornalista e enumera as exposições de que participou apresentando “técnicas experimentais”; “Pinturas cafajestes” (1990), “Dimensões do tempo” (1996) e “Imagens mentirosas” (1998). Elvira Vigna expôs basicamente em galerias e não tem catálogo ou “livro objeto” publicados. No site, a artista lista algumas das obras ilustradas por ela, como o trabalho mais recente, *Pensar com Sócrates* (Walter Omar Kohan), editora Lamparina, 2012.

imperceptível aos olhos dos outros, é na proibidade para tornar um enredo ou tema corriqueiro na literatura (traição) no gancho para uma narrativa que dissecas as angústias de uma mulher, que Elvira Vigna se localiza como artista contemporânea.

Um dos pontos de diferenciação da narrativa tradicional em *Nada a dizer* está em uma composição que escolhe personagens em choque com suas próprias experiências culturais. A narradora vive a dicotomia da transgressão dos anos de 1960 e o comportamento uniforme de quem é traído pelo companheiro e, sobretudo, pelas próprias convicções. No trecho abaixo, ela desenha quem são eles:

Eu e Paulo nos conhecemos há muito tempo. Mas não é nem isso. É que nos formamos com uma identidade que é, não digo contrária a pessoas como N., mas muito diferente delas. Fomos nós, os que fizeram sessenta anos no início do século XXI, os que lutaram e enfrentaram hostilidades de todo tipo para que pudéssemos viver, todos, do jeito que quiséssemos, trepando com quem quiséssemos, sem que as peias e o jugo de uma estrutura burguesa conservadora tivesse algo a ver com as decisões pessoais de cada um. Eu, com uma filha que decidi ter. Paulo, experimentando sexualidades e estilos de vida em grupo. Eu, à *la Leila Diniz* – que inclusive conheci bastante bem – levando minha barriga alegre e solta, ao sol. Paulo com suas letras de música proibidas, com seu carrinho velho, enfrentando o perigo, para levar amigos clandestinos de um lugar a outro.<sup>181</sup>

A questão geracional é uma informação determinante para os questionamentos da narradora, quando ela mesma procura uma explicação razoável para o descompasso entre as experiências passadas e o seu comportamento no presente. Iris Marion Young lembra as normas de respeitabilidade baseadas na conduta e a noção de limpeza associada a esta. De acordo com a cientista política, em *La justicia y la política de la diferencia*,

A conduta respeitável está preocupada com a limpeza e o decoro, pelas meticulosas regras de decência. As regras governam cada um dos aspectos da conduta relativa às funções corporais e à disposição do ambiente.<sup>182</sup>

Essas regras dizem respeito à conduta no ambiente privado, doméstico, no ambiente profissional, na vida em comunidade e também isoladamente. Dizem respeito à comida, às excreções, ao sexo, nascimento, asseio corporal e até mesmo à linguagem. Dessa forma, o corpo é limpo não apenas pelo controle da higiene, como também

---

<sup>181</sup> Vigna, *Nada a dizer*, p.82.

<sup>182</sup> “La conducta respectable está preocupada por la limpieza y el decoro, por las meticulosas reglas de la decencia. Las reglas gobiernan cada uno de los aspectos de la conducta cotidiana relativa a las funciones corporales y la disposición del entorno”. (tradução minha) Cf. Young, *La justicia y la política de la diferencia*, p. 231.

porque na vida individual ou em coletividade, mantém aspectos considerados “limpos”, como a monogamia, a heterossexualidade, a prática de posições sexuais “enquadradas” no que é permitido socialmente para a época.

Se a linguagem passa necessariamente pelo código utilizado, Elvira Vigna, mais uma vez, sinaliza para a despadronização ao usar verbos, substantivos ou construções que não se enquadram nas normas de respeitabilidade. Ao empregar “trepar” ou “pau”<sup>183</sup>, a escritora rompe a limpidez da linguagem aceita, porque:

a linguagem também está governada por regras de decência: algumas palavras são limpas e respeitáveis, outras sujas, e muitas, especialmente aquelas relacionadas com o corpo ou a sexualidade, não deveriam pronunciar-se quando se está em companhia respeitável.<sup>184</sup>

Para Young, todos os modelos são associados à decência corporal, à contenção e à limpeza. Neste ponto, o termo usado por Young tem estreita relação com o pensamento de Mary Douglas em *Purity and Danger*, ao tratar do que é aceito e tolerado, das posturas e formas de troca apropriadas. Douglas alerta que, a partir do exagero das diferenças (dentro/fora, masculino/feminino), cria-se uma aparência de ordem<sup>185</sup>.

Outros autores trabalham ideias correlatas, como Simon Watney, que, na esteira do pensamento de Douglas, fala sobre a construção contemporânea dos sujeitos “poluidores” da sociedade, caso dos portadores de HIV, transexuais, entre outros. Conforme seu pensamento, recuperado por Judith Butler:

Não só a doença é representada como a “doença gay”, mas na reação histórica e homofóbica da mídia à doença registra-se a construção tática de uma continuidade entre o *status* poluído do homossexual, em virtude da violação de fronteiras que é o homossexualismo, e a doença como modalidade específica de poluição homossexual.<sup>186</sup>

Se, neste romance, identifico na linguagem empregada por Elvira Vigna uma conduta possivelmente definida como “poluidora”, em *Deixei ele lá e vim*, a escritora apresentará o próprio sujeito poluidor, personificado na personagem transexual

---

<sup>183</sup> “Trepar com quem quiséssemos seria, para mim e para Paulo, sempre uma liberdade que nos orgulhávamos de ter, por tê-la conquistado arduamente.” Cf. Vigna, *Nada a dizer*, p. 42.

<sup>184</sup> “El lenguaje también está gobernado por reglas de decencia: algunas palabras son limpias y respetables, otras súcias, y muchas, especialmente aquellas relacionadas con el cuerpo o la sexualidad, do deberían pronunciarse cuando se está en compañía respetable”. (tradução minha) Cf. Young, *La justicia y la política de la diferencia*, p. 231.

<sup>185</sup> Butler, *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*.

<sup>186</sup> *Idem*, p.189.

Shirley Marlone. Como veremos no próximo capítulo, ela é interpretada como personagem feminina, uma vez que é assim que se reconhece e se identifica.

### **Performance e estereótipos**

Casa desforme, personagens despadronizadas. Os papéis criados para os gêneros e repetidos até a exaustão no ambiente doméstico são, em *Nada a dizer*, forjados. O esforço narrativo para quebrar ou, pelo menos, problematizar um tipo de representação de referência, aparece na arquitetura inacabada, nas personagens que não seguem à risca o que se espera delas, mas também na linguagem que constrói personagens e enredo.

A sonoridade da linguagem e o simbólico que bordeja a escrita lembram que a língua, por ser material, compõe corpos políticos, modelando-os.

Entre representação e intervenção, a linguagem se encaixa nos sistemas de opressão, mas de maneira sutil [...] Mas a linguagem é física; falar ou escrever representa um ato concreto de responsabilidade e escolha.<sup>187</sup>

Não é apenas a impureza da linguagem de Vigna que chama atenção. Neste romance, a autora apresenta outra característica que a aproxima de outras obras analisadas nesta tese, em termos de estratégia discursiva. Cíntia Moscovich, em *Por que sou gorda, mamãe?*, e Tatiana Salem Levi, em *A chave de casa*, este último analisado no próximo tópico, trazem narradoras que escrevem ao mesmo tempo em que narram suas histórias. Ou seja, a autora narra a partir dessas protagonistas, personagens que, voluntariamente, resolvem escrever, assumindo este ato como uma estratégia de “superação” ou enfrentamento do problema. Interessante notar que, assim como os papéis são divididos pelos gêneros, o ato da escrita, tomado e assumido pelas mulheres, é político. As mulheres dos livros, ao escreverem durante a narrativa (em forma de carta em Moscovich, em forma de diário em Vigna e Salem Levy), dessacralizam um espaço socialmente masculino.

O ato da escrita dá margem para pensarmos em duas questões já trazidas no capítulo “Gordura e Doença”, porém agora analisadas a partir do espaço da casa como ambiente de formação do sujeito: a *performance* e o estereótipo. A anatomia determina a *performance* dos gêneros. No caso da ruptura dessas *performances*, sem referente

---

<sup>187</sup> Dépêche, “Reações hiperbólicas da violência da linguagem patriarcal e o corpo feminino”, p. 212.

natural ou original, caberá ao corpo incorporar os novos modos de representar o gênero. Se alguém ousa encenar *performances* diferentes daquelas esperadas para o seu gênero, rompendo com as noções de feminilidade e problematizando os gêneros, tornando “impuros” os comportamentos das mulheres, é visto como uma exceção, uma má conduta do gênero em questão.

É o caso da narradora de *Nada a dizer*, que deixa claro sua tentativa de não performatizar o gênero (ou seria, por meio da linguagem, um novo tipo de *performance*?), defendendo um passado de aprendizagem, experimentação e transgressão. Muito embora, em algumas passagens, ela mostre a dicotomia dos diferentes papéis vivenciados, o de militante do movimento estudantil e o de mãe, por exemplo. O que não invalida, obviamente, a reflexão da narradora.

O que ela põe em causa é a diferenciação entre a sua experiência e a do companheiro Paulo, na mesma época, quando os dois tentavam vivenciar uma *performance* diferenciada e praticada na época. Só que Paulo era o homem militante e ela a militante, mulher e mãe, o que altera os papéis, o que configura outro tipo de tentativa:

Fui mãe quase adolescente e definitivamente solteira. Larguei a faculdade para trabalhar e sustentar minha filha. Minha raiva de maconha vem dessa época e acompanha outra raiva: a dos jovens universitários que se achavam o ó do bobó com suas palavras de ordem, suas reuniões teóricas e uma hierarquia rígida em que não havia lugar para mulheres nos postos mais altos [...]. Então nas raras vezes em que nos encontrávamos, esse amigo dele dissertava longamente sobre sua indiscutível importância histórica. E eu revidava com minha biografia, que, se não tinha prisões ou fugas pela Dutra durante a madrugada, também não tinha, para me ajudar, pai de classe média e sequer de boa vontade.<sup>188</sup>

Mesmo sendo esposa e mãe, a narradora tenta romper a performatividade esperada para o seu gênero, tenta fazer outro tipo. Além da *performance*, o estereótipo é exercitado na construção da personagem N., amante de Paulo, como na passagem em que diz que a amante do marido vestia “inacreditáveis e justos vestidos estampados que fazem ficar parecendo uma arara tropical”<sup>189</sup>. Ou na comparação a seguir:

Vinte anos mais moça do que eu e Paulo, N. se movia, muito segura de si, num ambiente de burguesia fechada, satisfeita consigo mesma, sem questionamentos políticos ou sociais de tipo algum. Acumulativa. N. queria a imobilidade, a permanência na cama ou na mesa da sala de visitas. Não havia

---

<sup>188</sup> Vigna, *Nada a dizer*, p. 63-4.

<sup>189</sup> *Idem*, p. 147.

gays ou experimentos sem rótulos em seus relacionamentos. Era uma diferença entre elas e nós e, eu sei, também por isso mesmo, um fascínio. Trepar com quem quiséssemos seria, para mim e para Paulo, sempre uma liberdade que nos orgulhávamos de ter, por tê-la conquistado arduamente. Temos com o assunto a cerimônia que dedicamos às coisas que não vêm de graça.<sup>190</sup>

O estereótipo não é somente recurso de análise da obra. Ele também faz parte do plano traçado por Vigna. Em discurso na Academia Brasileira de Letras, em ocasião da entrega do prêmio “Ficção”, do qual *Nada a dizer* foi o vencedor em 2011, a autora disse: “queria algo quase estereotipado, que a técnica da narração se comparasse com o ultrarealismo na pintura”<sup>191</sup>.

Não se pode esquecer que a leitora tem acesso à voz da narradora traída e somente à dela. Até mesmo a posição de Paulo pode ser questionada, uma vez que ele mesmo poderá ser personagem da narradora traída. O indicativo máximo está no título do livro, “Nada a dizer”, como se a frase tivesse sido proferida pelo traidor.

Ao tratar das instabilidades identitárias, a autora termina por apresentar também um panorama dos relacionamentos na contemporaneidade, mostrando que não há qualidades fixas nos sujeitos. Mais do que acontecimentos, a narrativa traz as reflexões da narradora, numa tentativa de refazer o passado para entendê-lo, ou na melhor das hipóteses, para resignar-se.

Esta mulher, que conta como se deu o envolvimento de Paulo com N., é precisa nas descrições de idas rápidas ao motel e encontros sorrateiros. Em determinada passagem, ela justifica que foi Paulo quem lhe contou, mas é possível pensar que parte do que é narrado seria a interpretação do relato do marido e o restante o seu “achismo” sobre o que aconteceu. Nesse ponto, de pensar como as coisas aconteceram, a narradora pode pintar os eventos com as suas cores: o sexo sem graça dos amantes, a descrição das roupas e da maquiagem de N.

Como lembra Ella Shohat e Robert Stam em “Estereótipo, realismo e luta por representação”, a questão não se localiza na “fidelidade a uma verdade ou realidade preexistente, mas na orquestração de discursos ideológicos e perspectivas coletivas”<sup>192</sup>. No caso de Vigna, a perspectiva da narradora. Se o papel de gênero (feminino) pode ser forjado, a narradora, desejando e lutando para não cumpri-lo à risca, as representações

---

<sup>190</sup> *Idem*, p. 41-2.

<sup>191</sup> Áudio com o discurso da autora disponível em <<http://vigna.com.br/livnadacri/>>. Homepage acessada em: 11 jun. 2012.

<sup>192</sup> Shohat; Stam, *Crítica da imagem eurocêntrica*.

dos demais envolvidos na narrativa (marido e amante) também podem ser forjadas, maquiadas para estereotipar uma personagem.

Parece-me que, em vez de colocar a narradora como grande heroína da história (as narrativas de Elvira Vigna não têm heroínas), a autora quer problematizar a própria prática discursiva como propositora de uma narrativa única. Em vez disso, ela apresenta personagens ou histórias em que mais de uma via aparecem, deixando nas mãos da leitora a missão de selecionar a verdade. Porque, ao escrever, a narradora enfrenta seus próprios fantasmas, expõe seu ponto de vista sobre as pessoas que interferem em sua vida, mostra sua reação diante delas ou narra a reação que gostaria de ter tido diante delas. A leitora tem uma visão parcial do todo, por isso, nunca se saberá o que poderia ter sido diferente.

Neste ponto, descansa um dos fascínios da literatura, ou da arte de uma forma geral, observar e/ou perceber como a autora constrói a narrativa; qual o tempo verbal, a narradora, a estrutura textual escolhida, pois, em tese, todos estes elementos comunicam e formam a história a ser contada. Não fosse assim, se Elvira Vigna escolhesse uma narradora em terceira pessoa do singular, a perspectiva de análise da obra, com certeza, migraria para outro lugar. Porque, para Bakhtin, a arte não irá apenas representar. As enunciações que compõem a arte são em si mesmas sociais e históricas.

A literatura, e, por extensão, o cinema, não se referem ao “mundo”, mas representam suas linguagens e discursos. Em vez de refletir diretamente o real, ou mesmo refratar o real, o discurso artístico constitui a refração de uma refração, ou seja, uma versão mediada de um mundo sócio-ideológico que já é texto e discurso.<sup>193</sup>

A perspectiva de quem narra é o que dá o tom de *Nada a dizer*, inclusive ao mostrar as incongruências da narradora, que ora relembra um passado que defendia a transgressão, ora conta o que foi a vida vivida ao lado de Paulo.

Nessa época, nessas viagens, com seus colegas de trabalho e, achava eu, também por causa de nossas constantes e perenes brigas, ele saiu, me disse ele algum tempo depois, por duas ou três vezes com garotas de programa. Era algo perfeitamente assimilável – e até esperável – no meio em que trabalhava, defendeu-se. No *big ideal*. Hein? Tínhamos feito, a vida inteira, coisas não assimiláveis. Era como se, de repente, ele homem-padrão, eu virava mulher-padrão, e assim devêssemos viver, adotando os critérios de gênero da maioria. Eu o olhava, perplexa, insegura, perdida.

---

<sup>193</sup> *Idem*, p. 264.

Tínhamos, na nossa história e na dos nossos filhos, a negação desses papéis predeterminados.<sup>194</sup>

Por fim, em uma passagem, ela demonstra vontade, ainda que rápida, de se assemelhar à amante do marido. Este último aspecto é tratado em termos corporais, estéticos, mas construído sob o estereótipo da “Outra”.

Vigna parece dar continuidade aos questionamentos de seus livros anteriores, em que a ordem das coisas, dos gêneros, da composição da sociedade tal e qual conhecemos é colocada em xeque. Como em *Coisas que os homens não entendem* e *Deixei ele lá e vim*, a autora está interessada nas identidades, que tanto podem ser voláteis quanto estão em permanente construção. A casa, neste caso, em vez de abrigo, é o local de fuga dos modelos. Talvez por esta razão apareça terminantemente inacabada em toda a obra.

---

<sup>194</sup> Vigna, *Nada a dizer*, p. 100.

## Invenção, memória e violência na busca de *A chave de casa*

“O corpo paralisado é também o corpo que me faz sair do lugar, o motor primeiro da viagem que decidi empreender”.  
(Tatiana Salem Levy)

Em zigue-zague, Tatiana Salem Levy escreve seu romance de estreia, recuperando falas esquecidas no tempo, ecos ouvidos ao longe ou, aos poucos, perdidos dentro de uma casa velha, abandonada no passado. São várias as personagens que, pela idade avançada, pela doença ou pela morte, dão à narradora autoridade para ser a principal voz da história. O romance, que também é resultado de sua tese de doutorado em Estudos Literários pela PUC-Rio, é construído pela alternância de passagens sobre as vidas da própria narradora, do avô - que teria entregue à neta a chave da casa da família na Turquia -, da mãe. Estas são as angulações de contato direto com a narradora, porém, outras personagens ainda surgem na trama, como a tia-avó, a mãe e a ex-namorada do avô. Essas personagens, juntas, misturam-se e põem de pé a narrativa.

Publicado primeiramente em Portugal, em seguida no Brasil (2007), e depois Espanha, França, Itália e Turquia, *A chave de casa* fala de memória e perda, esta segunda considerada um dos temas mais marcantes para a autora.<sup>195</sup> O romance completo parece um experimento acerca das fronteiras entre autora, narradora e personagem. Talvez pela amálgama claramente exposta, também porque a leitura exige da leitora esforço para não perder o fio da meada, para não trocar o “de quem se fala” entre um capítulo e outro. A disritmia proposital do romance dá o tom da narrativa, fragmentada na escrita e na estrutura do texto, como parece ser todo tipo de memória.<sup>196</sup> Entre um capítulo e outro, o foco narrativo é alternado. Colchetes são usados para separar a voz interna da personagem principal, em diálogo consigo mesma, ou para distinguir a voz da narradora e de sua mãe. Os capítulos curtos, sem titulação, podem se estender por três páginas ou ser resolvidos em três linhas.

No entanto, o embaralhamento que acabo de comentar é apenas uma das chaves de leitura da obra, não a única. Proponho uma leitura deste romance, em conjunção com *Solo feminino* e *Nada a dizer*, analisando como os corpos femininos também aparecem representados tendo como pano de fundo a casa metaforizada.

---

<sup>195</sup> Em entrevista, Tatiana Salem Levy diz que se cada autor tem uma obsessão, a dela é a “perda”.

<sup>196</sup> Faço uso das palavras da própria autora sobre o romance. De acordo com Tatiana, um dos temas principais da narrativa é a memória. “O que me interessa na memória é que ela é muito fragmentada, estilhaçada” (Tatiana Salem Levy em entrevista à Debe Produções. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=SrBwPys8Wio>>. Acesso em: 14 jun. 2012).

Diferente dos livros citados, neste a casa existe no imaginário da narradora e na memória dos antepassados. Ela não é habitada por quem narra, mas não deixa de existir por isso, fisicamente ou não. Pelo contrário, é a arquitetura que proporciona a viagem dessa mulher, jovem, filha de imigrantes, de descendência turca. No romance de Levy, a casa é muito mais que um lugar onde se vive cotidianamente, um espaço doméstico. A casa ganha ares continentais, que pode ser Esmirna, Rio de Janeiro ou Lisboa. A casa é, portanto, o lugar de origem. A chave é o acesso ao passado nesta localidade, por onde os antepassados e a própria narradora (Tatiana) estiveram. A chave de casa é a chave da identidade da narradora.

Presas a uma cama, em decorrência de uma paralisia, a narradora do romance se depara com a chave dada por seu avô, imigrante turco, que teria vindo ao Brasil para fugir da guerra. Mais adiante, o real motivo da “fuga” é revelado: a não realização de um amor, proibido pela família da jovem por quem se apaixonara. A narradora não sabe ao certo se a casa existe, nem porque foi dada a ela esta missão. Porém, a voz da mãe (morta) ou a própria voz interna a encorajam a sair do estado de imobilidade, letargia em que está mergulhada para correr atrás da casa. A viagem remete não apenas ao reencontro com o passado, aos antepassados desconhecidos da jovem. É, mais que uma viagem geográfica, um passo dado internamente, na tentativa de libertar-se do que tanto a atormenta.

Mais duas histórias costuram o livro: a doença progressiva e morte da mãe e a relação da mulher com seu amante, do prazer desenfreado do sexo à violência simbólica e física. A casa, com paredes e muros imaginários, abriga todas essas relações que, lidas em conjunto, mostram os espaços de dor formados em um corpo feminino.

O primeiro ponto a ser tratado neste tópico diz respeito ao aspecto autobiográfico do romance, uma vez que a autora tem passagens de vida que a identificariam *a priori* como a narradora ou protagonista do romance. A isso, podemos somar ainda os relatos de Tatiana Salem Levy sobre a produção do livro. Após este assunto, falarei de dois outros aspectos relevantes. O primeiro tratará das doenças, da personagem principal, com paralisia, e da mãe. O segundo, sobre a relação da narradora (ou será outra personagem?) com o amante, da atração à primeira vista à relação de violência estabelecida entre eles, da submissão imposta pelos papéis de gênero ao abuso da força pelo homem. Em comum nos três tópicos, como veremos, aparecem corpos marcados por dores e sofrimento, fazendo-nos pensar que, para as personagens

femininas, tal e qual temos visto nas artes visuais, o corpo é o principal sítio de representações.

Escolho encerrar este capítulo com a leitura de *A chave de casa* (deslocando-o, inclusive, do capítulo “Gordura e Doença”), porque nele, muito mais que metáforas sobre a casa, tenho a situação mais aproximada de um espaço, propositalmente, movimentando a trama. A casa de Tatiana Salem Levy é um terreno de silêncio, dor, descoberta, reencontros, invenção e memória.

### **Segredos guardados de uma vivência particular**

A orelha do romance de Levy faz as honras da casa<sup>197</sup>: “Neta de judeus turcos, nascida em Lisboa, emigrada para o Brasil aos 9 meses de idade”. O leitor não precisa avançar no romance para fazer a pergunta: será, afinal, um romance autobiográfico? Ou, em outros termos, a narradora é Tatiana Salem Levy? Não que haja um problema em ficcionalizar a partir da memória. Pelo contrário, a literatura é habitada por muitos exemplos em que o texto é afetado pela vida. Um dos casos mais próximos de Levy e, nesta tese, já trazido quando falei de *Por que sou gorda, mamãe?*, é o de Kafka, também judeu, também em torno da herança e da influência (do pai nele, da mãe em Cíntia Moscovich e em Tatiana Salem Levy). De todo modo, resta sempre a dúvida sobre qual seria o limite entre o biográfico e o ficcional. Pierre Bourdieu diz que:

A história de vida é uma dessas noções do senso comum que entraram como contrabando no universo científico; inicialmente, sem fazer alarde, entre os etnólogos, depois, mais recentemente, com estardalhaço entre os sociólogos. A história de vida é pelo menos pressupor - e isso não é pouco - que a vida é uma história e que, como no título de Maupassant, *Uma vida*, uma vida é inseparavelmente o conjunto de acontecimentos de uma experiência individual concebida como uma história e o relato dessa história.<sup>198</sup>

A problematização do autor não toca diretamente nesta afirmação, mas pode ser somada se pensarmos que todo relato de vida traz a voz de uma vivência particular de quem escreve. Esta questão já foi tratada à exaustão por Michel Foucault, em *O que é um autor?*, reinterpretado por muitos outros autores/as sem que chegassem a um consenso. Jacques Fux e Agnes Rissardo chegam mais perto de uma resposta ao analisarem *A chave de casa* como “autoficção”. Para isso, voltam às origens do termo:

---

<sup>197</sup> Uso como referência a 6ª edição brasileira, publicada em 2010, pela Editora Record.

<sup>198</sup> Bourdieu, “A ilusão biográfica”, p. 183.

Nem genuína autobiografia, nem puramente romance. A rasteira no leitor é provocada por um recurso que vem sendo utilizado por muitos autores brasileiros contemporâneos: a autoficção. Cunhado pelo francês Serge Doubrovsky, em 1977, para definir o seu livro *Fils*, o termo designa uma construção literária que, ao misturar a escrita do eu a um outro eu ficcional, produz um gênero híbrido que se situa entre a autobiografia e a ficção, entre a memória e a imaginação (FIGUEIREDO, 2007). Assim, ao trabalhar estrategicamente seu ímpeto autobiográfico pelo viés ficcional, Levy recorre ao que se convencionou chamar de autoficção.<sup>199</sup>

Pensar no problema da autoria e mais, da autoficção, permite-me, neste momento, olhar para a obra de uma artista visual brasileira que, como acontece com Tatiana Salem Levy, volta à memória da família, aos objetos da casa demarcando um tempo, à imagem da mãe. A gaúcha Elida Tessler (1961- ) recupera nos objetos esquecidos da família ou que não têm mais utilidade (como no caso das meias-calças da mãe) material para pensar a temporalidade e a memória. De acordo com a curadora da exposição *Elida Tessler – Vasos Comunicantes*, Angélica de Moraes:

A análise formal de uma obra quase sempre é insuficiente para atingir seus conteúdos mais importantes. Isso é especialmente verdadeiro no trabalho de Elida. Ao apropriar-se dessas meias e reconfigurar seus significados simbólicos, a artista realizou delicada operação poética que tem a palavra como elemento central. *Inda* é advérbio de ação que persiste no tempo, que ainda é. A obra remete a uma ausência quase tátil. As meias pendem, vazias e inertes, mas estranhamente alegres e belas. As meias pertenceram à mãe, já falecida, da artista. Ela chamava-se Ida. Ou Inda, no dialeto ídiche.<sup>200</sup>

Do mesmo modo que Levy, Tessler inventa uma nova narrativa a partir da memória, porque a partir do momento em que o objeto é deslocado do seu tempo, do seu lugar e do seu uso primeiro, é reinventado. Além disso, a memória que fomenta a produção da artista é uma seleção, uma escolha feita por ela, mas não necessariamente o “voltar atrás” ao que realmente foi ou aconteceu. As meias de *Inda* são resgatadas mais na memória afetiva de Elida Tessler artista do que naquilo que seria a memória de quem a possuiu, a mãe da artista.

---

<sup>199</sup> Rissardo; Fux, “Herança e migração em A chave de casa de Tatiana Salem Levy”, p. 25.

<sup>200</sup> Moraes, “Tempo de viver, tempo de lembrar”, p. 7.



Elida Tessler, instalação *Inda*, 1996.



Elida Tessler, detalhe da instalação *Inda*, 1996.

Algumas coincidências podem ser interpretadas como pontos de contato entre as obras de Elida Tessler e Tatiana Salem Levy. A primeira delas é descendência judaica, reverberada nos trabalhos das artistas<sup>201</sup>. No romance, a presença dos antepassados é assumida na fala da narradora ao dizer:

---

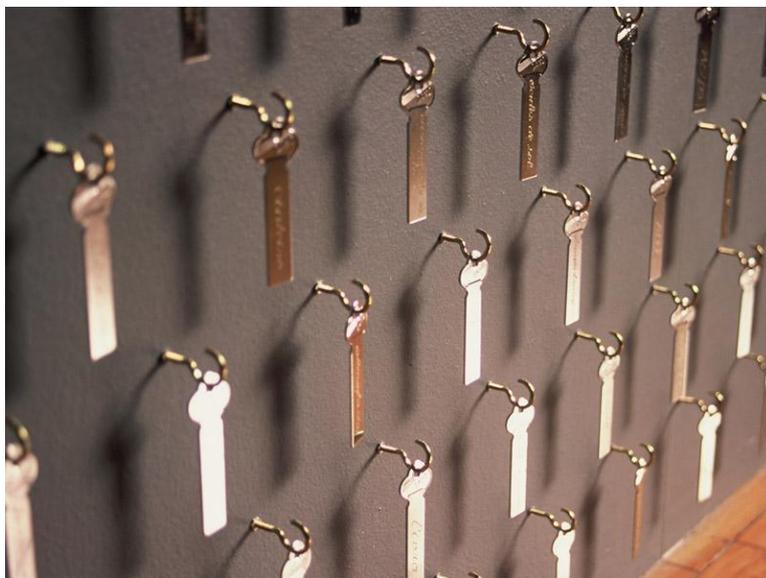
<sup>201</sup> Um segundo trabalho de Tatiana Salem Levy é *Primos: histórias da herança judaica*, coletânea organizada com Adriana Armony e publicada pela Record em 2010. O livro reúne vários escritores com descendência árabe e judaica, entre eles Cíntia Moscovich, autora de *Por que são gorda, mamãe?*, analisado no capítulo 2 desta tese.

Às vezes sinto que é alguém que nunca conheci, mas que fala através de mim, do meu corpo. Como se meu corpo não fosse apenas meu, e a cada momento eu percebesse essa multiplicidade, a existência de outras pessoas me acompanhando.<sup>202</sup>

Ou quando apresenta o seu corpo, após sentenciar na primeira linha do livro que escreve com as mãos atadas:

De resto, não saberia o que fazer com este corpo que, desde a sua chegada ao mundo, não consegue sair do lugar. [...] Não falo de aparência física, mas de um peso que carrego nas costas, um peso que me endurece os ombros e me torce o pescoço, que me deixa dias a fio – às vezes um, dois meses – com a cabeça no mesmo lugar. Um peso que não é todo meu, pois já nasci com ele. Como se toda vez em que digo “eu” estivesse dizendo “nós”. Nunca falo sozinha, falo sempre na companhia desse sopro que me segue desde o primeiro dia.<sup>203</sup>

No mesmo guião, aparece a presença da mãe da narradora, de sua bisavó que viu o filho migrar para o Brasil a contragosto, e de Portugal. Três imagens de abrigo, de acolhida, aconchego. “Nasci no exílio: em Portugal, de onde séculos antes minha família havia sido expulsa por ser judia”<sup>204</sup>. Do mesmo modo, Elida Tessler deixa assentar a memória da mãe nas meias penduradas ou na gravação dos nomes de objetos da casa materna em *Claviculario*.



Elida Tessler, instalação *Claviculario*, 2002.

---

<sup>202</sup> Levy, *A chave de casa*, p. 49.

<sup>203</sup> *Idem*, p. 9.

<sup>204</sup> *Idem*, p. 25.

Neste último trabalho, a artista confecciona em chaves sem segredo nomes de objetos de casa listados pela mãe e encontrados, ao acaso, pela filha na casa da família. São palavras-chaves, mas que não entregam o mistério, guardam-no na verdade. Do mesmo modo que a chave da casa do avô de Tatiana Salem Levy guarda o segredo da descendência.

Em comum, as imagens das figuras maternas e a casa, como procedência, ponto de partida para o trabalho artístico da artista plástica, preâmbulo da travessia do turco imigrante narrado por Levy. Na passagem em que o avô se despede da família para pegar o navio que o levará à América do Sul, a narradora lembra o aspecto fúnebre que envolvia a mãe da personagem, “parecia um embrulho negro quando veio se despedir do filho. Véu, vestido, sapatos, olheiras, boca, tudo azul de tão preto”<sup>205</sup>.

Tatiana Salem Levy é herdeira de uma geração de escritores que reconfiguram a representação do imigrante. Linhagem preenchida por autores como Samuel Rawet, Salim Miguel, e que nos anos de 1980 refletiu, na arte, um período de grandes transformações mundiais.

É nesse contexto marcado por uma grande euforia e profunda desilusão que se observa na literatura brasileira o retorno da temática da imigração e da figura do imigrante como pontos articuladores de uma reflexão sobre a inscrição do sujeito nacional no conjunto do patrimônio cultural e no devir da nação.<sup>206</sup>

A recusa de um realismo memorialista, de uma tese etnicista, coloca o imigrante em confronto com sua própria comunidade cultural. Assim, ao sair, o imigrante se desloca e se aparta daquilo que seria a sua zona de conforto e não se encaixa no novo cenário. Termina por ser excluído de ambas possibilidades de pertencimento cultural. Em Tatiana Salem Levy, isto é evidenciado na constatação da narradora de que nasceu no exílio, não fala o idioma dos antepassados e, na infância, os rituais à mesa eram forjados em nome da tradição. “Tudo não passava de uma grande encenação: éramos judeus um dia por ano”<sup>207</sup>.

A casa acompanha o movimento de partida para o Brasil deste jovem homem, que resolve mudar de continente por conta de um amor proibido<sup>208</sup>. É como se

---

<sup>205</sup> *Idem*, p. 19.

<sup>206</sup> Tonus, “O imigrante na literatura brasileira: instrumentalização de uma figura literária”, p. 93.

<sup>207</sup> Levy, *A chave de casa*, p. 130.

<sup>208</sup> Do mesmo jeito que acontece em *Por que sou gorda, mamãe?*, em que uma das avós da narradora se apaixona por um *gói*, neste romance, um casal é separado por oposição dos pais. O homem migra para o Brasil. A mulher comete suicídio pouco tempo depois.

cada objeto, tal e qual aqueles, cujos nomes foram gravados nas chaves de Tessler, absorvessem a memória do tempo e das pessoas.

Era como se a casa toda soubesse, mas não o dissesse: os pais, os irmãos, mas também o teto, as paredes, a louça por lavar, a sala arrumada, as almofadas, laranja em seu exato lugar no sofá, uma em cada assento, a lâmpada do abajur acesa, os quartos ainda escuros, tudo e todos carregavam nesse dia uma dor muda, um medo mudo, uma ansiedade muda. Era o silêncio que pesava, pedindo a alguém que parte: por favor, fique.<sup>209</sup>

Do mesmo modo, a chave dada à narradora é a guardiã de um segredo, que não necessariamente precisa de solução. A narradora pode simplesmente inventar um desfecho para tudo isso. Não à toa, ela usa o verbo “criar” entre parênteses, delatando a sua própria manipulação da história:

Conto (crio) essa história dos meus antepassados, essa história das migrações e suas perdas, essa história da chave de casa, da esperança de retornar ao lugar de onde eles saíram, mas nós duas (só nós duas) sabemos ser outro o motivo da minha paralisia.<sup>210</sup>

As estratégias com que as obras incluem esses tipos de personagens, ou a própria memória com a personagem nas narrativas, produzem uma história de vida. Porém, esta não passa de representação, de uma “ilusão biográfica”, nos termos de Bourdieu, que fica muito evidente no texto de Tatiana Salem Levy.

Os colchetes que demarcam os diálogos interiores das personagens mostram o jogo de representação, o ato criador que propositalmente problematiza o que é a voz da autora e o que é a voz da personagem principal. Isso se dá pelo fluxo do pensamento da narradora, mas também por meio da fala da mãe, aparentemente não autorizada a falar, mas que ganha voz por meio do discurso da mulher que conta a história. A mãe, portanto, fala pelas brechas do texto da filha, o que pede atenção redobrada da leitora.

### **Viagem ao redor da cama**

Algumas incertezas ocupam todo o romance: se a mãe está morta ou viva, se o avô conta a verdade, se a casa existe, quem é o amante que intercala a obra, se a viagem realmente é feita, se a viagem é fruto da imaginação da narradora doente. Certezas à parte, dois pontos merecem destaque: o primeiro, de que há dois corpos

---

<sup>209</sup> *Idem*, p.19.

<sup>210</sup> *Idem*, p.62.

enfermos em questão (da mãe e da filha); e a segunda de que a viagem é um recurso retórico, metáfora de sobrevivência dessa mulher com o corpo paralisado sobre a cama. É o caso de se perguntar se ela, afinal, jamais conseguiu se levantar, jamais deu um passo fora da casa, por isso a imagem de viagem é tão libertária. A viagem permite-lhe ter um corpo novamente, os trechos eróticos permitem que essa mulher tenha sua sexualidade de volta, enquanto a violência não acontece. Essas são as chaves que lhe devolvem pernas e braços sãos, móveis. Fux e Rissardo fazem mais uma conexão entre esse corpo adoentado e as heranças migratórias:

A protagonista de *A chave de casa* é acometida de uma paralisia e de um sofrimento somatizado em seu corpo. A chave dessa dor seria a carga do seu passado, de sua herança, da diáspora e da migração que a personagem deve suportar. A narradora pode ser relacionada a alguns personagens presentes em Franz Kafka e Samuel Rawet que também somatizam esses mesmos processos migratórios em seus próprios corpos.<sup>211</sup>

Casa, corpo, herança, feminino se misturam neste romance encorajado por vozes femininas e onde as personagens mulheres são mais trabalhadas que os homens. Elas são a narradora, a mãe, a tia-avó e a ex-namorada do avô. A viagem, aparentemente imaginada, é usada como motor para fazer a narradora levantar-se. A voz da mãe (morta?) diz: “[Você não imagina o alívio que acabo de sentir. Há quanto tempo está esparramada nessa cama, inamovível? Há quanto tempo lhe peço para se levantar?]”<sup>212</sup>. A próxima pista de que a personagem está paralisada aparece na página seguinte:

Não sei se conseguirei realizá-la, se algum dia sairei do meu próprio quarto, mas a urgência existe. Meu corpo já não suporta tanto peso: tornei-me um casulo pétreo. Tenho o rosto abatido, olheiras muito mais velhas do que eu. Minhas bochechas pendem, ouvindo o chamado da terra. Meus dentes mal conseguem mastigar. Sinto um incômodo abissal, como se a gravidade agisse com mais intensidade sobre mim, puxando duas vezes meu corpo para baixo.  
[...]  
Sem me levantar, pego a caixinha na mesa de cabeceira. Dentro dela, em meio a pó, bilhetes velhos, moedas e brincos, descansa a chave que ganhei do meu avô.<sup>213</sup>

Em uma comunicação sobre o seu projeto de tese de doutoramento, que resultou neste romance, Tatiana Salem Levy assume o ponto de partida da narrativa. As

---

<sup>211</sup> Rissardo; Fux, “Herança e migração em *A chave de casa* de Tatiana Salem Levy”, p. 28.

<sup>212</sup> Levy, *A chave de casa*, p. 11.

<sup>213</sup> *Idem*, p. 12.

declarações da autora corroboram ainda a ideia de autoficção, da qual acabei de falar. A experiência da escrita surgiu de sua própria experiência corporal ou corporificada também pela herança migratória. Segundo a autora:

Na verdade, tudo começou com uma experiência pessoal de doença que, se não paralisou de fato meu corpo, sem dúvida me deixou paralisada. Foram meses sem conseguir sair da cama, o pescoço rígido, os ombros feito pedra e uma insônia sem fim. Em meio a médicos, remédios e, sobretudo, nomes nunca ouvidos, dei início a uma busca do sentido, uma busca de meus próprios nomes. Afinal, o que significa ser neta de quatro imigrantes, fazer parte de uma família que ao longo dos séculos – ao que se sabe desde o XVII – teve de deixar sua terra natal inúmeras vezes e procurar em terra estranha algum acolhimento possível? Ou ainda: o que significa crescer entre lembranças de viagens e não conseguir sair do lugar?

[...]

Fechada em casa, eu diria até mesmo na minha casa assombrada, vasculhei meu arquivo doméstico. Fotos, cartas, diários. Em Esmirna, Lisboa, Florença, Paris, Istambul, Rio de Janeiro. Pessoas às vezes estranhas, casas desconhecidas, papel descolorado, lugares que nunca vi. Eventualmente, alguma anotação no reverso da fotografia: “vovô na Turquia”; “mamãe na ótica”. Sempre alguém em algum lugar, mas raramente alguém em casa. Quase nenhuma foto no interior. O que mais me chamou a atenção foi o relato de uma prima-avó, escrito a mão, em que ela conta a história da família na Turquia, a viagem para o Brasil e o estabelecimento no novo país. Não cheguei a conhecer praticamente nenhuma das pessoas citadas, mas enquanto lia o texto tinha a sensação de que estavam todos vivos em mim, como se nos conhecêssemos há longo tempo. Então, ficou claro que era esse o caminho que eu precisava seguir, que, antes de mais nada, eu precisava dialogar com meus antepassados, com os fantasmas que rondavam a casa.<sup>214</sup>

A narradora (autora) não é a única cujo corpo padece de alguma enfermidade. A mãe, que surge no início do romance como alguém que não se sabe viva ou morta, também é narrada a partir do corpo adoentado. Vale ressaltar que, embora o corpo do avô também apareça adoentado em dada passagem, nas mulheres, a força da dor que assola os corpos tornando-os doentes e imóveis é muito maior. A doença, como apresentei no primeiro capítulo dessa tese, é um rompante, uma explosão da personagem acorrentada metaforicamente.

Somente depois de mais da metade do romance, o nascimento da mãe da narradora é relembrado. Seu pai desejava um filho homem e ela nasceu justamente depois que esse filho homem morreu com apenas três meses de vida.

---

<sup>214</sup> Tatiana Salem Levy na comunicação “Do diário à ficção: um projeto de tese/romance”. Disponível em <[www.avatar.ime.uerj.br](http://www.avatar.ime.uerj.br)>. Acesso em: 19 jun. 2012.

Desconfiado de um segundo castigo divino, ele se controlou para não bradar contra os céus quando entrou no quarto do hospital e viu uma menina nos braços da esposa. Depois de um menino morto, uma menina. Ela estava ali, frágil, tentando sugar um pouco de leite da mãe, e nem imaginava o quanto teria de ser forte na vida. Era como se seu corpo guardasse um segredo que seria desvelado anos mais tarde, quando comessem a aparecer os primeiros sinais da dor. Mas, mesmo depois de grande, já adulta, quando fosse enfrentar a ditadura e, mais tarde, o câncer, jamais perderia essa fragilidade que se podia perceber no seu corpo de bebê.<sup>215</sup>

Para Rissardo e Fux, o romance é sustentado por uma “espinha dorsal bastante nítida”, que é a dicotomia mobilidade/imobilidade. Este duo aparece na personagem do avô quando proibido de casar-se com a filha do dono da loja onde trabalhava, e quando decide deslocar-se, migrando para o Brasil. Aparece, também, em Rosa, a namorada do avô que, obrigada a casar-se com um pretendente escolhido pela família, comete suicídio. Está também na narradora paralisada na cama, mas que decide fazer a viagem (física ou não) até seus antepassados. Esta mesma narradora apresenta outras facetas, como a de mulher submissa ao amante. Nesta relação, ela vai do prazer à violência, em uma construção narrativa que tenta acompanhar a decadência da relação. A atração sexual e o possível amor se transformam em violência física e psicológica.

Mobilidade/imobilidade, impulso/refreamento, passado/presente, prazer/dor, vida/morte. Todas essas dicotomias, presentes no cotidiano das sociedades modernas, perpassam o romance de Levy, mas escapam da banalidade pela forma não-linear e fragmentária com que são trabalhadas na narrativa: ora elas se apresentam em polaridades, ora se misturam e se entrecruzam pela própria característica contraditória da vida e do ser humano.<sup>216</sup>

A imobilidade da narradora encontra pontos de fuga por meio dos vestígios da família. É daí que se torna possível fazer a viagem até o passado, mas que não deixa de ser, em todo caso, apenas invenção. O mais importante, parece-me, no entanto, o jogo que a autora faz mostrando comportamentos incongruentes, porque na vida fora dos livros também é difícil mantermos a coerência na totalidade das vezes. A mulher criada por Tatiana Salem Levy, se for uma só, vive situações completamente diferentes a depender de com quem se relaciona: a mãe, o amante, o avô, os novos conhecidos na Turquia etc. Os movimentos durante todo o transcurso da obra denotam também a dificuldade de enquadramento da personagem principal.

---

<sup>215</sup> Levy, *A chave de casa*, p. 112.

<sup>216</sup> Rissardo; Fux, “Herança e migração em *A chave de casa* de Tatiana Salem Levy”, p. 35-6.

## Da excitação à paralisia: o sexo no jogo de poder

Os estudos de gênero, a partir dos anos de 1990, destacam-se ao mostrar a mulher como um instrumental analítico e não apenas descritivo. Berenice Bento, a partir de uma leitura de textos clássicos de Joan Scott, afirma que é preciso problematizar os limites do relacional baseado nos sexos. As ligações entre gênero e corpo foram construídas para parecerem a-históricas e destituídas de conteúdo político, ou seja, o oposto do que de fato ocorre:

A história do corpo não pode ser separada ou deslocada dos dispositivos de construção do biopoder. O corpo é um texto socialmente construído, um arquivo vivo da história do processo de produção-reprodução sexual. Nesse processo, certos códigos naturalizam-se, outros são ofuscados ou/e sistematicamente eliminados, postos às margens do humanamente aceitável.<sup>217</sup>

A relação da narradora de *A chave de casa* com seu amante é sustentada por noções básicas de diferenciação entre os sexos, a diferenciação a partir do relacional e o binarismo. O romance é um bom instrumental para se pensar como as relações ainda podem ser construídas a partir dessas dicotomias. E mais, como o sexo pode ser usado no jogo de poder entre homens e mulheres.

A relação começa a partir de um encontro casual e de um “amor à primeira vista”. Até mais da metade do romance, as passagens curtas sobre o casal intercalam os capítulos sobre a mãe (doença e relação com a Ditadura Militar), o avô e os diálogos internos da narradora. Os trechos focam a relação baseada na atração física e no sexo, mostrando o pouco espaço de convivência e diálogo entre o casal. Trata-se basicamente de um homem viril e de uma fêmea disponível sempre que solicitada:

Quando acordei estava molhada, a sua mão por debaixo da minha saia, a calcinha afastada para o lado. Estávamos rolando a Itália de carro, do norte ao sul. Acordei como quem acorda de um sonho erótico, mas era a sua mão, era os seus dedos curiosos. O carro em alta velocidade, e você com apenas uma das mãos no volante. Meu corpo lubrifico, não tive como sentir. Quando abri os olhos, você mirava o horizonte. Então, fechei-os novamente e fingi continuar dormindo. [...] Seu dedo cada vez mais ligeiro, já não pude me conter e movimentei o corpo, apenas a tempo do suspiro final.<sup>218</sup>

O primeiro sinal de que a paixão poderá desmoronar aparece quando, após uma pequena sucessão de primeiros parágrafos com o mesmo começo (“Quando você

---

<sup>217</sup> Bento, *A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual*, p. 87-8.

<sup>218</sup> Levy, *A chave de casa*, p. 81.

aproximou docemente os lábios dos meus ouvidos, sabia que faria um pedido”), a narradora explode: “Eu disse não, não quero, estou cansada dos seus pedidos”<sup>219</sup>. A primeira agressão física surge na continuação desse diálogo, com o amante apertando-lhe os pulsos e, com uma ponta fina de lápis, rasgando-lhe a pele do braço.

A narradora responsabiliza o amante ou a relação sexual-afetiva pela sua paralisia. Esta passagem é também a que comprova ser narradora e personagem a mesma mulher. “mas nós dois (só nós dois) sabemos ser outro o motivo da minha paralisia. [...] Eu fiquei assim. Fui perdendo a mobilidade depois que o conheci. Depois que o amei: depois que conheci a loucura através do amor, o nosso”.<sup>220</sup>

Enquanto antes a fala da narradora estabelece um diálogo com a mãe<sup>221</sup>, agora, com uma construção propositalmente parecida, esta se dirige ao amante para finalizar o mesmo trecho dizendo: “Foi o amor (excedido) que me tirou um a um, os movimentos do corpo. Que me deixou paralisada nessa cama fétida de onde hoje não consigo sair”.

Mais adiante, a narradora, abandonada pelo parceiro, espera que ele reapareça, tornando-se cada vez mais imóvel sobre a cama e perdendo a esperança de um dia voltar a se mexer. Nesse misto de doença, dependência e medo, a relação continua, com a narradora sem saber ao certo que saída tomar, o que fazer. A narrativa não linear guarda para as últimas páginas do romance as passagens dessa mulher no limite da submissão e à mercê da loucura. A passagem a seguir mostra o resultado da conversa que a narradora tem com o namorado, na tentativa de romper o relacionamento.

Você me mostrou seu sorriso sarcástico, era evidente que não me entregaria de bandeja o que era inteiramente só seu. Nunca assumiria uma derrota. Você não disse uma palavra sequer. Simplesmente arrancou a minha blusa, me empurrou com força no sofá, obrigando-me a esticar o corpo. Arrancou-me a calcinha com movimentos bruscos e penetrou imediatamente seu dedo no meu sexo seco. *No meu rosto, apenas terror.* No meu corpo, a impossibilidade de movimento. Eu já tinha esgotado as minhas forças, e você sabia disso. Você se aproveitava disso. Abaixou o short e ali mesmo, naquele sofá onde outras vezes nos amamos, deitou-se em cima de mim. Eu estava abandonada, entregue à sua vontade, *feito me culpasse pelo que acabara de falar.* Tinha o sexo áspero, e nem a sua saliva era capaz de umedecê-lo. *Você se rejubilava com a minha dor.* Você me perguntou: então, não é bom? Não

---

<sup>219</sup> *Idem*, p.119.

<sup>220</sup> *Idem*, p. 133.

<sup>221</sup> O mesmo trecho comentado neste parágrafo já foi citado na página 37 desta tese. “Conto (crio) essa história dos meus antepassados, essa história das migrações e suas perdas, essa história da chave de casa, da esperança de retornar ao lugar de onde eles saíram, mas nós duas (só nós duas) sabemos ser outro o motivo da minha paralisia”. *Idem*, p. 62.

respondi. Não é bom?, você insistiu. Permaneci muda. Não é bom? Não, eu disse, finalmente. Então, como que para calar a minha resposta, você saiu de dentro de mim e me penetrou a boca com uma violência ríspida, *eu quase sem conseguir respirar*. Você me penetrou a boca até gozar e só retirou seu sexo quando teve a confirmação de que eu já havia engolido tudo. Depois me segurou o rosto com força e, com o olhar transbordando de ironia, afirmou: está vendo como podemos ser felizes juntos?<sup>222</sup> (grifos meus).

A violência que persegue a personagem e cresce gradativamente não aponta para a continuidade da relação. A violência aparenta não ter solução. Do mesmo modo que, sobre a cama, ela se questiona se morrerá apodrecida, do mesmo jeito que a viagem em busca dos antepassados parece sem desfecho. Não há soluções visíveis para nada. É no meio dessa encruzilhada que Tatiana Salem Levy mata uma das personagens, quase no mesmo ponto em que a narradora começa o caminho de volta para o Brasil, para a casa, para o presente, onde o passado, em definitivo, já foi superado.

Segurei as duas pontas do lençol, enroscado ao pé da cama e puxei-o para cima de você, cobrindo-o inteiramente, fosse um sudário. Em seguida, peguei a faca que havia buscado na cozinha e, segurando-a com as duas mãos, atravessei seu ventre. Senti o metal rasgando sua pele macia, perfurando a carne, o estômago. Senti o metal roçando os ossos da sua costela, e então larguei a faca. Você deu um grito de dor e levantou a cabeça, descobrindo a parte de cima do lençol. Você tinha os olhos abertos. Nossos olhos se encontraram pela última vez, e então pude ver a raiva, o medo e a derrota estampados no seu rosto.<sup>223</sup>

Como em círculo, o último capítulo é o primeiro da viagem. O avô pergunta se a narradora está pronta. Ela abre a caixinha de velharias, pega a chave empoeirada e dá as mãos ao avô. É na imagem de duas gerações e da chave entre as mãos que se encerra o romance.

*Solo feminino*, *Nada a dizer* e *A chave de casa* nos apresentam algumas representações possíveis de corpos femininos que sofrem opressão, que procuram uma válvula de escape, que problematizam sua própria condição, suas crenças e suas tradições. Em contato com as obras de Ana Vieira, Brígida Baltar e Elida Tessler, nos apresentam ainda “a casa” como espaço que potencializa comportamentos, fomenta *performances* de gênero, servem, por fim, como ensaio para o que depois é posto em prática no espaço público. Por detrás dos muros das habitações, preconceitos e estereótipos são ainda mais investidos.

---

<sup>222</sup> Levy, *A chave de casa*, p. 198.

<sup>223</sup> *Idem*, p. 202.



Lenora de Barros, *Contra Mão*, 1994

#### **IV**

### **Outros corpos**

## Outras sexualidades ou como dissimular um corpo

A primeira parte deste capítulo se debruça sobre dois livros da escritora Elvira Vigna, *Coisas que os homens não entendem* e *Deixei ele lá e vim*. Antes disso, porém, é preciso destacar uma questão metodológica. O equilíbrio entre nomes de autoras e de obras foi posto como preocupação da pesquisa. Este aspecto foi levado em consideração como forma de não isolar qualquer escritora do *corpus*, privilegiando algum nome ou destacando-o para criticar aspectos particulares de sua obra. A investigação dedicaria um capítulo aos livros em que aparecessem personagens mulheres em um corpo que evoca sexualidades dissonantes por meio de relações homoafetivas e da transexualidade. No entanto, o resultado encontrado a partir do recorte escolhido (um deles o de editoras, conforme esclarecido no início desta tese) fez com que Elvira Vigna não tivesse pares nesta discussão<sup>224</sup>. Assumo Vigna como um caso particular no *corpus* de análise e também na produção brasileira mais recente. O capítulo é dividido em dois tópicos, ambos trazendo corporalidades dissonantes se comparados aos corpos descritos nos capítulos anteriores deste estudo.

Se até agora a pesquisa apresentou corpos e posso dizer também objetos de pesquisa “indisciplinados”, seja por uma corporalidade que rompe com o padrão posto, seja porque os comportamentos executados por estes corpos vão no sentido contrário do *status quo*, em Elvira Vigna esta condição é levada à máxima experimentação. Afirmo isso ao considerar que, em *Coisas que os homens não entendem* e *Deixei ele lá e vim*, as personagens principais divergem do projeto heterossexual a que mulheres e homens são condicionados desde o nascimento. No primeiro romance, vemos um jogo incerto e previamente abandonado de relações homoafetivas e, no segundo, o corpo transexual, lido como feminino, uma vez que a narradora refere-se à sua própria condição como de mulher<sup>225</sup>.

*Coisas que os homens não entendem*, publicado em 2002, narra uma viagem de regresso. Nita, a personagem principal, está de volta ao Rio de Janeiro, depois de partir em fuga para Nova York. Ela havia deixado o Brasil após matar acidentalmente o

---

<sup>224</sup> Lembro, ainda, que Elvira Vigna está presente no capítulo anterior, com o livro *Nada a dizer*, em uma leitura diferenciada da que será feita agora. Questões gerais e fundamentais da sua obra, no entanto, como a problematização dos papéis de gênero, aparecem em todos os seus romances.

<sup>225</sup> Recordo que *Dois iguais*, de Cíntia Moscovich, livro que também traz uma relação homoafetiva, aparece no primeiro capítulo desta tese. Porém, optei por deixá-lo em outro momento do trabalho, pois, neste caso, o tema que me parecia mais relevante, embora conectado com a questão da sexualidade na obra, era o corpo adoentado e não a sexualidade. Nos dois livros que analiso agora, o corpo dissonante aparece como “grande tema”.

amigo Lia. Outras personagens, com demandas temáticas próprias, recheiam o enredo: o pai de Lia, de quem Nita teria sido amante; a Lia, mulher do homem morto; a mãe de Lia; Eva, com quem Nita ensaia ter uma relação amorosa, o que termina sem ser concretizado. Grosso modo, este é o quadro inicial proposto por Elvira Vigna e a partir do qual cada personagem se movimenta.

O romance repete uma característica narrativa que acabou por se tornar fórmula em Elvira Vigna. Um “romance policial forjado”, porque embora haja crime, haja suspeitos entre outros elementos que compõem uma história policial, a escritora não está preocupada com desfechos para os casos. O principal não é o crime, quem o cometeu, como será descoberto, seus desdobramentos. O crime aparece como pano de fundo para uma fuga, para a dúvida lançada às leitoras e à própria narradora. É o motivo, mas não o tema. Suas personagens são visivelmente instáveis, vivem em desassossego, o que pode ser verificado do ponto de vista descritivo e no arranjo textual de Vigna. Precisam de óculos escuros, querem esconder a própria face, planejam novos espaços para viver, fogem na surdina. Estamos diante de um jogo que simula um gênero literário, pretensamente tenso, com clímax e pontos-chaves de revelação. No exercício de produzir este gênero, as personagens de Vigna também simulam. A respeito da associação da obra de Vigna ao romance policial, a pesquisadora Virgínia Maria Vasconcelos Leal diz:

Os romances de Elvira Vigna trabalham em um gênero literário “falsamente” policial. Apesar de suas narrativas poderem ser assim “vendidas”, pois sempre aparecem cadáveres, policiais e crimes, não é a “resolução” de um assassinato o principal mote do enredo. O foco narrativo de seus romances é sempre a primeira pessoa e suas protagonistas são (ou podem ser, em alguns casos) as perpetradoras dos assassinatos ou acidentes causadores de morte.<sup>226</sup>

Algo semelhante acontece com Sérgio Sant’Anna, autor cujas histórias também são movimentadas a partir de um crime, e também preocupado com o comportamento humano muito mais do que com a absolvição de suas protagonistas como as criminosas da trama. Se as obras destes dois autores fossem quadros, os crimes cometidos por suas personagens talvez constassem nas legendas, mas jamais estariam

---

<sup>226</sup> Leal, “O gênero como construção nos romances de cinco escritoras brasileiras contemporâneas”, p. 87-8.

no centro da pintura, não seriam o grande assunto a ser questionado, ainda que apareçam no título das obras<sup>227</sup>.

Se no gênero policial original há um criminoso a esconder-se e policiais à espreita, em Elvira Vigna o que se quer esconder é um corpo, no qual é investida uma vida pregressa a ser esquecida (caso de *Deixei ele lá e vim*, como veremos a seguir). As personagens desejam apagar um passado inconveniente e inscrevem, em seus próprios corpos, as mudanças culturais, sociais e políticas que permitem ou alijam novos comportamentos.

Em *Coisas que os homens não entendem*, o esquecimento dá lugar ao controle, quando a narradora Nita se envolve com Eva, em Nova York. Em uma sequência rápida: um novo país, uma nova cidade, novos amigos, um novo arranjo amoroso/sexual. O enredo pode ser sintetizado nos seguintes momentos, em ordem cronológica: Nita vai para Nova York depois de matar acidentalmente Aureliano, o Lia. Nita conhece e tem um envolvimento com Eva em Nova York. Depois de um tempo, Nita retorna sozinha ao Rio de Janeiro, onde tenta compreender tudo o que aconteceu. Primeiro e terceiro pontos desta síntese se encontram.

Há um desconforto da protagonista em relação à personagem Eva, ainda que não fique claro em que medida se deu o relacionamento entre elas. O que vaza da fala da narradora é uma mistura de *mea culpa* e negação de um envolvimento homossexual. Aí está o primeiro sinalizador da sexualidade dissonante, mesmo que à leitora não sejam dadas certezas do tal envolvimento:

Eu *nunca trepei com Eva* durante todo esse tempo que passei em Nova York, não tecnicamente. Gostava de sentir o poder, gostava dos gemidinhos, mas, nas primeiras mãos que ela estendeu, brequei: não, você não. Não sei por que lembrei disso agora, falando nos estupros. Na verdade, não tenho grandes experiências no assunto, por isso não sei, só imagino, porque isso eu não vivi. *Não foi um estupro*, no meu caso, justamente, não foi, *antes, em menina, no que pode ter sido o começo do caminho que deu em Eva*. Não dá pra dizer que foi estupro, no meu caso esse é o ponto. (grifos meus).<sup>228</sup>

O trecho acima não resolve a questão, uma vez que estamos diante de uma personagem não confiável, que foge, que tem dificuldades para compreender sua própria história, que em alguns momentos cai em contradição, atropela as próprias declarações. Logo, se o texto é uma corrida atrás de um alibi, não será a leitora a

---

<sup>227</sup> Aqui vale lembrar que Sant'Anna é autor de "Um crime delicado" e o título "Deixei ele lá e vim", de Vigna, é extraído da fala de uma personagem, que se afirma inocente em um crime.

<sup>228</sup> Vigna, *Coisas que os homens não entendem*, p. 40.

primeira a cair em convencimento. Pelo contrário, uma das interpretações possíveis é a de que quem fala, a narradora, mente acreditando nas suas próprias mentiras.

Entre as possíveis mentiras de Nita está a sustentação de que não havia desejo em relação à Eva. Nita pode ser alvo de desejo, mas não assume protagonizar isso. O desejo sexual divergente incomoda e se estabelece como desordem, por isso ela o nega na primeira linha do parágrafo, iniciando a conversa com “nunca trepei”.

Ainda que haja poucas descrições materiais dos corpos femininos nesta obra, qualquer caracterização física é superficial para representar estes perfis. Os corpos de *Coisas que os homens não entendem* são desenhados a partir das sexualidades vivenciadas (lésbica e bissexual, prioritariamente) e da violência de gênero associada ao sexo (o estupro da Lia, do qual falarei a seguir).

Dois corpos, em especial, chamam a atenção nesta obra. Do corpo de Nita reverbera uma dicção padronizada, uma tentativa de realçar o gênero da narradora com o corpo que lhe é natural. O cenário é mais ou menos o seguinte: se Nita se assume como lésbica, ela se defronta com o dilema sexualidade *versus* sexo/gênero. Se tem um corpo feminino, logo deveria direcionar seu desejo para um corpo masculino. Mas se Nita se assume bissexual, ela ocupa um espaço de mais difícil classificação, pois a bissexualidade coloca em outro grau o problema do gênero *versus* sexo. Em *Problemas de gênero*, Judith Butler ilumina esta discussão ao afirmar que:

A heterossexualização do desejo requer e institui a produção de oposições discriminadas e assimétricas entre “feminino” e “masculino”, em que estes são compreendidos como atributos expressivos de “macho” e “fêmea”. A matriz cultural por intermédio da qual a identidade de gênero se torna inteligível exige que certos tipos de “identidade” não possam “existir” – isto é, aquelas em que o gênero não decorre do sexo, nem do gênero. Nesse contexto, “decorrer” seria uma relação política de direito instituído pelas leis culturais que estabelecem e regulam a forma e o significado da sexualidade.<sup>229</sup>

À luz do trecho citado, a homossexualidade e a bissexualidade, não decorrentes do sexo e dos gêneros, existem a partir de arranjos que passam ao largo da matriz cultural, portanto não são reconhecidas. As produções de identidade “autorizadas” são aquelas que aparecem nos corpos biologicamente masculinos e femininos. Identidades divergentes simplesmente são tolhidas, não são aceitas.

---

<sup>229</sup> Butler, *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, p. 38-9.

O que Elvira Vigna faz, mais que perfilar outros tipos de significação para as sexualidades das personagens, é mostrar à leitora outros modos de subjetivação que atravessam a experiência sexual por meio do corpo. A variação ou a instabilidade de Nita sobre seu próprio corpo diante do desejo dá sinais desse movimento da autora. Não importa se, efetivamente, Nita é lésbica ou heterossexual. Mais vale pensar o questionamento da narradora, ou melhor, o incômodo da narradora diante da chance de assumir-se homossexual.

A indecisão de Nita é mais um movimento de vai e volta, de viagem dentro da obra, para além dos trânsitos entre Brasil e Estados Unidos. Do mesmo jeito que sair do seu país de origem é abrir portas para uma experiência nova (aquela com Eva?) e o retorno, caminho de volta para um cenário em que cada coisa já tem seu lugar, a heterossexualidade.

As variações de circunstâncias envolvendo as personagens, de acordo com Virgínia Maria Vasconcelos Leal, dão pistas para a compreensão dos múltiplos sentidos do título da obra. A pesquisadora chega à outra interpretação, assumida pela própria Vigna, na justificativa do nome do romance:

Desde o mais denotativo, como um desabafo feminino, até referências a Os Lusíadas, de Camões. Nita, a narradora, está entre Nova York e o bairro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro, de onde teria saído alguns anos antes, em uma espécie de fuga. [...] Nita enfrenta “coisas que os homens não entendem” (não mais as perigosas coisas do mar, do Canto V de Camões), não só os grandes desafios da aventura ultramarina, chegada que, no fim, estaria no seu relacionamento com Nando, irmão do morto.<sup>230</sup>

A aproximação intencional ao texto de Camões dá-se no plano da viagem. Não se quer relacionar o texto com a tradição literária, embora possamos reconhecer que o clássico português dá a ver um tema posteriormente recorrente na literatura, a viagem.

Um dos embates proposto pela narradora é a problemática da volta. O que fazer com o novo que se encontra? A cidade deixada, bem como as pessoas, foi modificada, assim como a viajante não passou imune à experiência de estrangeira. Como fazer as pessoas entenderem o que foi a viagem? Quem se interessaria pelo movimento do outro, quando suas vidas seguirem seus cotidianos?

---

<sup>230</sup> Leal, “O gênero como construção nos romances de cinco escritoras brasileiras contemporâneas”, p. 89-90.

Nita desconstrói o mito de heroína (ou de herói, no caso dos viajantes de Camões), uma vez que ela e a narrativa quebram as estruturas tradicionais. O ponto de chegada não é um paraíso e as coisas não estarão resolvidas. Sugerida como um mulher de sexualidade não convencional, Nita não cumpre o que se espera de uma heroína ou de qualquer personagem feminina, ainda que ela faça suas tentativas, como no romance com Nando, irmão do amigo assassinado. Nita realiza uma viagem ou viagens reconfiguradas em “espaços” e “tempos” de outros livros de Elvira Vigna. Em *Nada a dizer*, as viagens podem ser as mudanças domiciliares. No livro mais recente, de 2012, *O que deu para fazer em matéria de história de amor*, materializa-se na travessia da sala até o quarto. Ou seja, as viagens de Vigna não demoram o tempo gasto pelos viajantes de Camões, porém acontecem internamente, enquanto os corpos dessas personagens ganham novos contornos identitários.

Em uma história paralela, aparece o tema do estupro. Lia, mulher de Aureliano, é violentada por um jovem assaltante que rouba CDs no terraço da residência do casal. É neste episódio que aparece, pela primeira vez, o revólver, que depois será disparado acidentalmente contra o Lia. Passado o estupro, o Lia e a Lia guardavam dinheiro e arma em um móvel da casa. Enquanto o Lia tenta reorganizar a vida, a Lia sofre a memória da violência. Neste ponto, o controle e o esquecimento do uso do corpo se misturam. Lia sofre calada seu trauma, ao lado do marido e sem o apoio da mãe, figura feminina que, em tese, deveria dar o conforto, por ser mulher e mãe, por se compadecer com a situação vivida. A vida sexual do casal tem agora um intruso recorrente – a sombra do estupro – e a mãe, que praticamente cogita a violência como opção da filha, passa a ter sua presença indesejada.

De noite, o garoto dormindo, ele sem uma palavra tira a roupa, sobe em cima dela, uma vontade nova, como não tinha há muito tempo, todas as noites, todas, mesmo quando está menstruada. Depois, se vira para o canto e não dorme, ela sabe que ele não dorme. Até que quem dorme é ela, cansada, agitada, e deixa ele lá, as costas dele, ele de costas para ela e, ela sabe, ele está com os olhos abertos.

Como não poderia chorar por isso, chorou por outra coisa, o estupro, sim, o estupro. E depois parou. E depois disso a mãe esteve lá só mais algumas poucas vezes. A filha não chamou mais, e se chamasse ela talvez desse uma desculpa para não ir, o pouco a fazer e o menos ainda a inventar, a vida que se repetia.<sup>231</sup>

---

<sup>231</sup> Vigna, *Coisas que os homens não entendem*, p. 39-40.

Embora o estupro passe a ser um assunto velado, vê-se no trecho acima como a violência reconfigurou a família ou, pelo menos, a relação de Lia com duas figuras centrais na sua vida, a mãe e o marido, com quem aparentemente tinha um casamento satisfatório.

Na voz da narradora, Lia assume que o estupro não mudou o comportamento do Lia, porém não é o que transparece na descrição da noite do casal. Quem dorme, cansada do dia, cansada de pensar no ocorrido, cansada do sexo contratual que o casamento impõe (até quando está menstruada), é Lia. Quem fica em claro é o marido, sem tocar no assunto, talvez sem ter sequer discernimento para refletir a fundo sobre o que aconteceu.

Do outro lado da cama, ou da relação, a Lia vive atormentada com a memória da violência. Ao seu corpo, não é dado trégua, nem pelo estuprador, nem pelo marido, nem pela mãe. O corpo de Lia é o corpo abusado pelo violentador, o corpo sem escolha diante das investidas sexuais do marido, o corpo resignado à condição de mulher, segundo a moral da mãe.

Na organização do livro, o estupro aparece ainda como uma clara preocupação de Elvira Vigna. Antes do episódio de Lia, a narradora já havia sinalizado-o. Quando ambienta a história, passada no bairro de Santa Teresa, Rio de Janeiro, sem dar pormenores do assunto, ela diz: “Da primeira vez, quando roubaram os CDs, pegaram a moça. E por pegarem querendo dizer estupraram. Que fim será que levou a Lia”.<sup>232</sup>

A narradora é a única informante que temos na obra. Como já dito antes, trata-se de uma narradora que começa o romance fazendo o trajeto de volta, depois de uma temporada fora. O que ficou no Brasil? A lembrança da morte do Lia, o estupro de Lia e os lapsos (não de memória) de compreensão sobre como tudo se deu. Depois de regressar ao país, de envolver-se com Eva, de esconder o passado, Nita é a narradora de uma história filtrada pela memória e pela dicção de personagens que, não se sabe ao certo como, são informantes de Nita. Eles podem ser apenas interpretados, passivamente, por esta narradora duvidosa. E se o estupro não passar de um pretexto para justificar a existência da arma do crime?

Mesmo com muitas dúvidas em cena, algumas estratégias são pertinentes na obra e até repetidas em outros romances de Vigna, como o fato da narração se dar

---

<sup>232</sup> *Idem*, p. 27.

sempre por meio de uma voz feminina. Em um segundo plano, estão os conflitos vividos pelas personagens femininas, seja pela sexualidade, seja por situações de violência ou discriminação. Por fim, *Coisas que os homens não entendem*, *Deixei ele lá e vim* e *Nada a dizer* apresentam sempre a reconstituição de um passado por suas narradoras. Não parece à toa a escolha da voz narrativa no feminino, uma vez que estas protagonistas estão sempre em busca de um acerto de contas consigo mesmas. Simulando discursos, tropeçando em falhas narrativas, elas escrevem na tentativa de se livrarem de algo que acreditam ter manchado o passado e comprometido o futuro. E, em definitivo, a causa da mancha nunca é um crime.

### **Narrador(a), por opção**

*O Lia contava as coisas, de um jeito que ele tinha, de quem contava para ver se, pela reação de quem escuta, conseguia entender o que ele próprio estava contando. Era um contar sempre perplexo, de quem pergunta, o do Lia. E depois de sua morte, eu já em Nova York, suei inteira quando percebi que esse contar para ver se entendia o que ele próprio contava era um pouco o que eu fazia, sem parar, me contando, sem parar, a mesma história.*

Nita, em *Coisas que os homens não entendem*.

Se tomarmos como referência “O narrador” de Walter Benjamin, por certo sentiremos um incômodo diante dos livros de Elvira Vigna. Um dos mais proeminentes nomes da Escola de Frankfurt simplesmente restringe sua análise ao narrador masculino, o que não é mera questão de esquecimento ou falta de referências femininas no campo das artes. Para Benjamin, a narrativa tem caráter de aconselhamento, advinda da tradição oral, alimentando-a, um dos motivos pelos quais critica o surgimento do romance moderno e apregoa a morte da narrativa. O bom narrador é aquele que, a partir do mergulho em sua experiência, consegue aconselhar os outros. Ora, se ainda na época dos seus escritos, nos anos de 1930, eram “concedidos” às mulheres apenas espaços de exceção, não é demais lembrar que o campo da intelectualidade e do aconselhamento deveria ser também terreno absolutamente masculino. As grandes narrativas da história da humanidade buscam nos épicos a consolidação dos gêneros, não apenas o romance, sendo estes épicos todos narrados por vozes masculinas.

Daí advém a crítica de Marina Werner<sup>233</sup>. A autora ressalta o esquecimento ou a forma excludente com que Benjamin e outros trataram as contadoras de histórias, esquecendo o caráter feminino do narrador. Ele ignora que este tipo de comunicação milenar e artesanal, muitas vezes, foi feito por mulheres. Os contos de fadas não são considerados pela sua crítica.

Benjamin não imagina uma vez sequer que seus contadores de histórias possam ser mulheres, ainda que identifique de modo tão claro e eloquente a conexão entre o trabalho rotineiro e repetitivo e a narrativa – contar histórias é em si “uma forma artesanal de comunicação”, escreve ele, acrescentando em seguida que está “enraizada no povo [...] um ambiente de artífices. [...] Ignora a figura da fiandeira, a mulher madura com sua roca, que pode trabalhar na cidade ou no campo, fixa num lugar ou em movimento, no mercado ou em peregrinação até Canterbury, e que se tornou um ícone genérico da narrativa das capas das coleções de contos de fadas a partir de Charles Perrault.<sup>234</sup>

Cerca de oitenta anos depois das reflexões de Benjamin, a literatura mundial perfila uma série de escritoras mulheres, que brigam por reconhecimento, espaços editoriais, legitimidade no campo literário. Neste sentido, Elvira Vigna é um caso interessante, ao apropriar-se de um texto clássico, o de Camões, nome certo entre os notáveis épicos cabíveis às reflexões de Benjamin, desestruturando a narrativa tradicional, em termos de enredo, uso do tempo interior *versus* exterior, posição/gênero do narrador e a opção exclusiva por narradoras mulheres.

A escolha da autora relaciona-se à problematização do fazer literário. Em um terreno em que tudo aparentemente seria verdade - a história contada, os *flashes* sobre a vida da narradora, o encadeamento dos fatos -, a memória de Nita é o primeiro indício de que algo pode não correr bem. A inconfiabilidade da personagem principal é o ponto de partida da narrativa e também da leitora, já avisada de que a empreitada de meias verdades está por começar.

Nossa principal informante assume a dificuldade de entendimento e falha de memória, ou seja, a incerteza sobre indícios que desenham a história, que montam e ou tentam montar o que foi aquele momento antes de Nova York, antes do crime, antes da viagem de ida. Das coisas banais na casa de Eva ao passado em Santa Teresa, faltam pedaços a serem contados ou para ajudarem a contar uma história.

---

<sup>233</sup> Warner, *Da fera à loira: sobre contos de fadas e seus narradores*.

<sup>234</sup> *Idem*, p. 48.

Mas agora, porque preciso começar, tento lembrar mais uma vez da cara de Eva dizendo hã, hã, e o que me vem não sei mais se é o que era a cara dela ou se sou eu, montando uma cara, restauração de pintura renascentista, porque isto eu sei: ela era gorda e rosa, renascentista.<sup>235</sup>

Ela se esforça para lembrar, porque está disposta a contar ou porque precisa contar para se livrar do peso. Só por isso, tenta extrair da memória tudo o que for possível, até mesmo uma expressão de Eva perdida entre os esquecimentos.

Se falta memória para refazer pormenores importantes, sobra em outros momentos da narrativa, como quando Nita lembra de Santa Teresa, “que eu conheço de cor”, garante. O caminho tantas vezes percorrido aparece sem dificuldades na cabeça da protagonista, e isso já é vestígio do que entra ou não entra no enredo.

Você salta no Curvelo e vira à esquerda, e você vira à esquerda simplesmente porque é para lá que sua perna vai. Você salta no Curvelo e vira à esquerda. Pega a Dias de Barros e anda. E aí o que? A vontade de continuar andando até atravessar todas as ruas iguais à Dias de Barros, todas as ruas que todos nós temos, nas nossas lembranças, e que vêm de todos os tempos passados, e no meu caso todas essas ruas vão dar em uma menininha de vestido de organdi.<sup>236</sup>

Acontece que ela ainda não está em Santa Teresa. Está na praia, sem fazer ideia do que acontecerá quando chegar lá. Por enquanto, ela apenas imagina. Sabe que vai saltar no Curvelo e, estrangeira que se sente, independentemente do espaço geográfico ocupado, saber de cor como chegar a um lugar dá à Nita o sentimento de domínio, pertencimento, adequação à cidade. Lembro que ela vem de Nova York, que a narradora é uma narradora em fuga. Então, mesmo aos tropeços, na vida e no próprio discurso falho, melhor ser a narradora de si mesma e dos fatos consigo relacionados do que deixar a incumbência nas mãos de um narrador.

A começar por uma das metáforas recorrentes na estrutura narrativa tradicional, a viagem, que dá a oportunidade para que o narrador benjaminiano possa viver a experiência, apreendê-la e passar adiante. O viajante é o narrador que tem por obrigação, diante do narrado, de ensinar algo. Por esta razão, as melhores narrativas seriam as menos psicológicas, para que a memória oral dos fatos, sem grandes rodeios, pudesse passar a narrativa adiante. As histórias diretas são aqueles mais fáceis de serem contadas. Mas o que dizer quando a viagem, mesmo metaforicamente, não dá os passos largos propostos por Benjamin? Ou quando a preocupação com a viagem é o que

---

<sup>235</sup> Vigna, *Coisas que os homens não entendem*, p. 8.

<sup>236</sup> *Idem*, p. 19.

movimenta a trama, muito mais que o deslocamento em alto-mar, como fizeram os navegantes cantados no épico português? Por fim, pergunto-me que estrutura esta literatura atual nos apresenta em que, em vez de um herói homem, tem-se uma anti-heroína como narradora.

As mulheres de Elvira Vigna precisam de quem as aconselhe, muito mais que dar lições de como viver. Elas não servem para modelos. Estão pedindo ajuda veladamente, porque têm a visão embaçada. Nita faz a viagem de volta sem saber ao certo o que vai acontecer, titubeando diante de cada novo acontecimento, mostrando as fraquezas e as dúvidas. É uma mulher que não deixa às claras nada fixo, a começar pela sexualidade posta em dúvida, mas que ela faz questão de definir ou inventar, descartando o envolvimento sexual com Eva e com um discurso de quem até tentou se relacionar, mas que não deu.

Em uma leitura contemporânea sobre os narradores<sup>237</sup>, Regina Dalcastagnè lembra a quebra do pacto entre estes e os leitores incrédulos. As narrativas brasileiras, desde Bentinho assumindo a denominação de *Dom Casmurro*, trazem narradores suspeitos, tanto quanto as histórias por eles contadas. Em Elvira Vigna, a suspeição é clara, tanto na fuga das personagens quanto nos hiatos que preenchem as vidas dessas mulheres. A falta de certezas sobre determinados fatos (a viagem de volta ao Rio de Janeiro, por exemplo) é proposital e delata a posição de uma narradora não confiável. Ou seja, o narrador, no masculino, de Benjamin, é o verdadeiro morto na história e não a narrativa em si que, segundo ele, seria sepultada tão logo o romance moderno se consolidasse e a informação ganhasse mais espaço na sociedade burguesa. De acordo com Dalcastagnè:

Uma vez dispostas as peças e iniciada a partida, podemos acompanhar, ao longo dos anos, o fortalecimento dessa figura nova na literatura: no lugar daquele sujeito poderoso, que tudo sabe e comanda, vamos sendo conduzidos para dentro da trama por alguém que tropeça no discurso, esbarra em outras personagens, perde o fio da meada. Esse é o narrador que frequenta a literatura brasileira contemporânea. Um narrador suspeito, seja porque tem a consciência embaçada – pode ser uma criança confusa ou um louco perdido em divagações –, seja porque possui interesses precisos e vai defendê-los.<sup>238</sup>

Não à toa, muitos livros trazem memórias dos narradores, em uma espécie de reconstrução do passado para lançar-se ao futuro. O risco, no entanto, é claro para a

---

<sup>237</sup> Dalcastagnè. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*.

<sup>238</sup> Dalcastagnè, “O narrador e suas circunstâncias”, p. 65.

leitora atenta. Quem narra, por vezes, está perdido de si e do mundo e procura no próprio discurso as soluções que apaziguem a própria existência. Daí, as falas em primeira pessoa, de narradoras à beira de um ataque de nervos, mas que nem por isso abrem mão da fala em primeira pessoa. As narradoras são as protagonistas de histórias em que um enredo organizado é o que menos importa. Elvira Vigna segue esse caminho. Ela apresenta protagonistas e narradoras que forjam as próprias vidas nos livros, ao mesmo tempo em que forjam seus discursos. São mulheres que assumem recorrentemente a falta de habilidade para narrar. “*Já faz muito tempo e é dessas coisas que a gente conta e reconta até perder completamente o que queria dizer e nem que soubesse*”.<sup>239</sup>

A respeito do impasse autora/narradora, não há consenso de que a leitora entra no jogo de uma autora que trapaceia a todo instante. Porém, há posições divergentes sobre em que medida a voz da narradora é, na verdade, a dicção da autora. Para Roland Barthes, as diferentes possibilidades de enunciação do narrador (para ele, no masculino) partem todas da compreensão referencial, ou seja, de que o narrador é uma pessoa real. Segundo ele, as três concepções de narrativa são: a que é entendida como nada mais que a expressão de um eu exterior, aquela em que aparece o narrador com consciência total e superior sobre todas as personagens, e, por fim, a que traz um narrador transfigurado na polifonia de vozes das personagens, como se cada personagem conduzisse um pouco a narrativa, formando um todo.

[...] o autor (material) de uma narrativa não se pode confundir em nada com o narrador desta narrativa; os signos do narrador são imanentes à narrativa e, por conseguinte, perfeitamente acessíveis a uma análise semiológica; mas para decidir que o próprio autor (que se mostre, se esconda ou se apague) disponha de “signos” com os quais salpicaria sua obra, é necessário supor entre a “pessoa” e sua linguagem uma relação signalética que faz do autor um sujeito pleno e da narrativa a expressão instrumental desta plenitude: a isto a análise estrutural não pode resolver a si mesma: quem fala (na narrativa) não é quem escreve e *quem escreve não é quem é*.<sup>240</sup>

Em uma interpretação do pensamento do semiólogo, se não há interferências de autoria na narração, não haverá diferença entre narrativas escritas por homens ou mulheres. Porém, hoje, muitas pesquisas localizam rastros de autoria na voz dos narradores. Regina Dalcastagnè, em “O narrador e suas circunstâncias”, sustenta que é cada vez mais recorrente a marca de interferência do autor na fala. Mesmo quando esse

---

<sup>239</sup> Vigna, *Coisas que os homens não entendem*, p. 7. Itálico do original.

<sup>240</sup> Barthes, “Introdução à análise estrutural da narrativa”, p. 50.

autor não tem chaves prontas de interpretação, optando por soltar nas mãos do leitor a hora e a vez de também inventar. Em vez de calar e passar adiante o que não ficou claro no texto, que tal inventar também com o autor?

A consciência de que toda obra é artifício e de que toda perspectiva deforma exige do leitor o reconhecimento da intermediação, sem o quê o jogo narrativo não pode começar. O que não quer dizer que o interesse pelo drama humano tenha que ser anulado em função da arquitetura do texto.<sup>241</sup>

Ao duvidar dos próprios informantes ou não dar-lhes a atenção merecida, a narradora de *Coisas que os homens não entendem* abre mais uma brecha de dúvida para a leitora. Nita diz que, da pouca história que o Lia lhe contou, ela adivinha uma parte, ou seja, pensa no que pode ter acontecido, mas sem dar certeza de que o narrado é o vivido por aquela personagem. Ela também não aparenta confiar verdadeiramente em ninguém. Do mesmo jeito que vai para Nova York em fuga, quando resolve voltar ao Brasil, o faz na surdina. Prepara a mochila como se fosse passar quinze dias fora, planeja partir quando nem Eva nem o jovem Daniel estivessem em casa. O plano é sair sem dizer adeus, sem ter de explicar o que se passa. No final, por um imprevisto doméstico, ela sai com a Eva estando em casa, e termina por simular uma “ida e volta”.

O corpo da narradora, ainda que comece a narrativa tentando manter a linha, tem experiência em romper expectativas e protocolos. No jornalismo, entrou aos 17 anos, quando “jornal era um lugar só de homens”. É lá que ela conhece o pai do Lia, Barbosa, repórter de polícia, de quem vira amante, sem paixão. De acordo com suas palavras, para provar a ele (o Barbosa) e aos demais homens da redação que não era uma menina, era igual a todos eles. Neste ponto, é interessante notar como a narradora não aceita ver sua corporalidade confinada a um espaço restrito a mulheres. Porém, o caminho para tentar fazer esta transmutação pelo sexo é o mesmo pelo qual homens (e mulheres) alijam o gênero feminino.

## **Corpos que incorporam novos arranjos**

---

<sup>241</sup> Dalcastagnè, “O narrador e suas circunstâncias”, p. 83-4.

Quando, na década de 1980, as teóricas feministas inovaram a metodologia da pesquisa científica, estabelecendo a *experiência* como categoria de análise, já tinham atentado que nas artes isso era prática comum há muito mais tempo. A literatura, paulatinamente, também passou a incorporar a *experiência* em narrativas que discutem sobre os gêneros, capturando a diversidade de novas possibilidades na constituição da família brasileira<sup>242</sup>, os novos arranjos a partir de sexualidades dissonantes do padrão heteronormativo vigente e as experiências diferenciadas mesmo de casais heterossexuais.

Assim, em *Solo feminino*, de Livia Garcia-Roza, temos uma casa onde vivem a protagonista, com mais de 20 anos, sua mãe e um tio demente. Já em *Nada a dizer*, o casal mais velho, com os filhos “criados”, caminha a pé até o motel ao lado de casa. De acordo com um pacto do passado, eles aceitariam as “puladas de cerca”, com a condição que o outro não soubesse da traição. Em *Duas iguais*, de Cíntia Moscovich, uma das personagens, mesmo casada com um homem, sente-se atraída por mulheres, não abandonando sua identidade lésbica. Em *Coisas que os homens não entendem*, Nita envolve-se com Eva, que tem um filho adolescente, e depois com Nando. Só que, antes de Nando, ela chegou a ter um caso com o pai dele, o Barbosa, homem mais velho, com quem trabalhou no jornal.

A maleabilidade com que os corpos das personagens citadas acima se movimentam na trama é um sinalizador das mudanças sociais percebidas na sociedade, mas também da posição da autora em abordar esses temas. A autora contemporânea não age impunemente, quer propor novas leituras do mundo e ver tais ideais ganharem seu espaço ao sol. Ao expor modos de subjetivação dissonantes, quebra-se a temática dominante e a forma com que essa temática é abordada, interpelando sempre a leitora, concorde esta ou não com as ideias da autora. Daí nasce o que Judith Butler nomeia como “desordem do gênero”, ao mesmo tempo em que a escritora retorce a própria escritura.

Ora, do ponto de vista desse campo, certos tipos de “identidade de gênero” parecem ser meras falhas do desenvolvimento ou impossibilidades lógicas, precisamente porque não se conformam às normas de inteligibilidade cultural. Entretanto, sua persistência e proliferação criam oportunidades críticas de expor os limites e os objetivos reguladores desse campo de inteligibilidade e, conseqüentemente, de disseminar, nos próprios termos

---

<sup>242</sup> Não mais centrado em um único modelo familiar, heteronormativo, formado por pai, mãe e filhos. A literatura, posso dizer, acompanha o que é visto fora dos livros, um Brasil com centenas de famílias chefiadas por mulheres, mães solteiras, avós pensionistas, aposentadas etc.

dessa matriz de inteligibilidade, matrizes rivais e subversivas de desordem do gênero.<sup>243</sup>

A partir dessa consideração de Butler, posso pensar Nita e Eva como duas pontas, duas possibilidades diferenciadas, porque ambas têm ou tiveram experiências com homens, porém Nita titubeia diante do investimento homoerótico de Eva. Já esta assume seu romance com uma mulher, inclusive para o filho. Do mesmo jeito que a narradora faz questão de deixar claro seu envolvimento simplesmente “sexual” com Barbosa, mostrando um machismo travestido de clamor feminista, também perfila muitas passagens em que se destaca profissionalmente num terreno ainda prioritariamente masculino:

Eu na diagramação, a única mulher da redação. Tinha entrado com pistolão, queria muito, por isso insisti com um amigo da minha tia. O único banheiro feminino fica na portaria do jornal, atrás de um vaso de planta bichada que fica perto do sofá onde às vezes mulheres esperam pelos homens que sobem e descem no elevador em frente. O elevador do jornal tem a grade de ferro vazada, o que permite que os homens que estão dentro olhem fixo para as mulheres que estão fora e que ficam sentadas no sofá, até que a laje entre os andares separa.<sup>244</sup>

Ou seja, ao mesmo tempo em que há um jogo sexual para que ela alcance outra posição dentro do jornal (“Tinha entrado com pistolão”, diz na página 90), essa mesma personagem mostra como os espaços femininos são escassos no campo jornalístico. As mulheres esperam, enquanto os homens, produtores, lançam a essas mesmas mulheres um olhar de superioridade. Não fica claro se sua permanência no veículo se deu apenas por conta do envolvimento sexual com Barbosa. Aliás, esta não é sequer uma questão a ser respondida.

No núcleo familiar de Lia, encontramos outras questões importantes para Elvira Vigna. Mais uma vez, há a polarização de comportamentos. A mãe de Lia, totalmente avessa aos homens, uma mulher para quem todos os homens são potencialmente mau-caráter. Já Lia, casada com o Lia, vive uma relação tranquila, apesar das queixas da mãe, até o dia em que sofre o estupro. Daí em diante, ela vive com a sombra do passado. A mesma nódoa contamina o Lia. Mesmo sem verbalizar, ele preocupa-se com o corpo da mulher, ou melhor, com o modo como ela pode ser vista pelo seu pai a partir do episódio do estupro.

---

<sup>243</sup> Butler, *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, p. 38-9.

<sup>244</sup> Vigna, *Coisas que os homens não entendem*, p. 90-91.

[...] o Lia diz para o Nando, não diz, mas deixa claro, que a birra que ele tem com o pai é por causa da Lia, por causa do jeito como ele olha para a Lia, querendo dizer, querendo que Nando se lembre, então Nando não se lembra?, o jeito sacana avaliando mulher que o velho olha para tudo quanto é mulher, desde sempre isso, e quanto mais nova melhor, e que é esse o jeito que ele olha para a Lia, sua própria nora.<sup>245</sup>

A leitora tem a visão da narradora sobre Lia, além da visão do marido, da mãe e do sogro a respeito da jovem. É interessante notar que, em todos os casos, o corpo de Lia é o corpo marcado pelo estupro, ou seja, ela é uma personagem que não chega a ser pensada em outros termos, que não pela violência sexual. Ela só existe, no espaço da narrativa, como aquela que foi violentada. Poucas passagens citam a antipatia da mãe de Lia pelo Lia e o casamento da jovem com Aureliano. Das personagens femininas, Lia é a que tem a marcação de gênero reforçada a partir da violência.

### **Corpo de delito e estrutura binária**

Se em *Coisas que os homens não entendem* a narradora titubeia diante da possibilidade de uma parceira do mesmo sexo, em *Deixei ele lá e vim* o desconforto se instala no corpo da transexual Shirley Marlone, narradora e protagonista do romance, que esconde sua vida pregressa. Na obra de 2006, mais uma vez um crime movimenta a narrativa. Próximo a um hotel de luxo, onde hóspedes fazem programas sexuais com prostitutas e transexuais, um personagem é morto. Shirley Marlone figura entre as suspeitas de um assassinato, ainda que o corpo de Dô demore a aparecer, evidenciando o delito. A leitora é conduzida por esta narradora com gênero e nome falsos, mas que sustenta um discurso de inocência diante do ocorrido.

O primeiro sinal do desconforto corporal e identitário aparece quando a narrativa põe o gênero de quem narra sob suspeita. A voz da protagonista é feminina, seu corpo é dissimulado. Afinal, quem é a dona da voz, se o corpo nem sempre foi conforme o narrado? No trecho a seguir, estas pistas aparecem claramente:

Meire está ali, de pé na minha frente. Sua cara é a única coisa que não muda num mundo em que nada muda há muito tempo. Então acompanho cada músculo, é o que há para olhar. Ela tenta, com a bochecha que incha e desincha, a velha brincadeira sobre o aventalzinho. Porque é ridículo, o aventalzinho de babadinho. Mas tanto eu como ela já sabemos disso, e então ela pára.

Depois olha para meus peitos chatos. Ridículos, os peitinhos.

---

<sup>245</sup> *Idem*, p. 51.

Quase ouço: e quando é que vai aumentar esse siliconezinho, que aliás, está torto?  
Mas ela me disse isso faz muito tempo. Me pegou nua, saindo do banho. Então não repete.<sup>246</sup>

Colocar-se neste corpo, logo no início do romance, dá a ver a importância que há em camuflar-se dentro e fora da narrativa. Shirley Marlene, cujo nome também causa estranhamento, é suspeita desde o corpo, que não é natural. O silicone é prova de que o corpo não só foi alterado como tenta construir outra imagem. Mais adiante veremos, até mesmo nas relações íntimas, que ela esconde corpo e vida passados.

Apagar um gênero no passado é uma das tarefas desta personagem, que não se adequa aos papéis sociais exigidos a partir da sua genitália ou do gênero que está posto. Marlene põe em foco a relação binária sentenciada por Judith Butler. O gênero, como somatório de significados culturais assumidos por um corpo sexuado, está no cerne da questão:

Levada a seu limite lógico, a distinção sexo/gênero sugere uma descontinuidade radical entre corpos sexuados e gêneros culturalmente construídos. Supondo por um momento a estabilidade do sexo binário, não decorre daí que a construção de “homens” aplique-se exclusivamente a corpos masculinos, ou que o termo “mulheres” interprete somente corpos femininos. Além disso, mesmo que os sexos pareçam não problematicamente binários em sua morfologia e constituição (ao que será questionado), não há razão para supor que os gêneros também devam permanecer em número de dois.<sup>247</sup>

Porém, a possibilidade de haver gêneros não adequados, dissonantes no mundo posto, faz com que esses sujeitos se sintam ocupando um espaço sem classificação, sem legenda, não nomináveis e, portanto, não reconhecíveis. Ao ocupar um espaço que “não existe” hipoteticamente, o sujeito não existe também. A luta pela representação, nestes casos, perpassa a afirmação de que há sujeitos alijados das convenções e classificações sociais. Do mesmo modo, há um espaço sem nome, porém real e ocupado por muitas pessoas. Marlene é um sujeito desse tipo e seu espaço de ocupação é o mesmo habitado por Meire, Dô e outras.

A fotógrafa norte-americana Nan Goldin (1953-) visitou estes espaços, lugares de intimidades de casais homossexuais e do dia a dia de transexuais e transformistas. Os casais fotografados fazem parte de sua rede de amigos. As imagens, chocantes para muitos, exaltam surpresa e beleza porque mostram um olhar (o da

---

<sup>246</sup> Vigna, *Deixei ele lá e vim*, p. 7.

<sup>247</sup> *Idem*, p. 24.

fotógrafa) sobre espaços interditados. A interdição dos corpos dos sujeitos fotografados começa na “proibição” de lugares ocupados ou não por eles, no campo do trabalho, nos usos de suas cidades, na vida em família.

A interdição ocupa não apenas o espaço interno das fotografias, denunciado por Nan Goldin. Alastra-se fora dele, como forma de censura ao seu trabalho. Em fevereiro de 2012, a exposição *Heartbeat*<sup>248</sup>, que entraria em cartaz no Espaço Oi Futuro, no Rio de Janeiro, foi desmarcada depois de três meses de embate e de já ter sido confirmada pela instituição, sob altas alíquotas (apenas a Oi Futuro deu R\$341 mil à exposição). Alguns consideraram que a exposição feria o Estatuto da Criança e do Adolescente, em vigor no país desde 1990. O desfecho foi a transferência dos slides com as fotografias da artista para o Museu de Arte Moderna da cidade. Além de por em causa o que cabe ou não cabe no espaço museológico, o episódio deixa como dúvidas o que é considerado arte, para que serve e as interdições sociais que afetam toda a sociedade.



Nan Goldin, (fotografia) Jimmy Paulette and Tabboo! undressing, 1991.

A imagem acima, uma das que pode ser vista em *Heartbeat*, mostra um momento cotidiano de uma travesti. A pintura pode ser o antes ou o depois da

---

<sup>248</sup> A exposição *Heartbeat*, que mobilizou uma equipe multinacional e demorou uma semana para ser totalmente instalada no segundo andar do MAM carioca, reuniu 1.195 fotos. São 15 imagens impressas da série "Landscapes" (1979-2008) e três slideshows de cerca de 50 minutos cada um: "The ballad of sexual dependency" (1981-2008) — considerada sua obra-prima —, "The other side" (1972-1990) e "Heartbeat" (1999).

montagem e dá ao espectador uma imagem dupla de quem é o sujeito na vida privada e o sujeito que ganha as ruas por detrás da maquiagem pesada, dos cílios postiços, da peruca que compõe a personagem e pode ser conferida em outra fotografia.

No mundo de Jimmy Paulette ou de Marlone, uma *performance* sustenta suas personagens. Em público, elas são aquelas que precisam de produção, capturam o olhar da espectadora a partir de uma “fantasia”, de uma imagem forjada, do batom vermelho escarlate e da sombra carregada. São duas personas em um só sujeito, por si só elementos para pensarmos quão complexa é a discussão sobre as identidades de gênero. A associação simplista entre sexo e gênero desconhece um constructo muito mais engenhoso, ao mesmo tempo em que limita nossa compreensão sobre outras subjetividades possíveis a partir da experiência corporal.

Sem contar que, ao eliminar olhares, abordagens e compreensões, a resolução grosseira de que sexo e gênero formam um duo simétrico desconsidera o aspecto discursivo na formação dos sujeitos, negligencia o aspecto que antecede os corpos em si mesmos. Desconhecer o nível pré-discursivo torna ainda mais confortável a afirmação da estrutura binária.

### **Interdição no campo literário**

Observa-se, no conjunto da obra de Elvira Vigna, uma permanente problematização dos papéis de gênero e das hierarquias de poder, do mesmo modo que Nan Goldin trabalha em séries, sem esgotar os assuntos que lhe são caros.

Virgínia Maria Vasconcelos Leal<sup>249</sup> destaca a importância de Elvira Vigna no campo literário brasileiro, considerando as temáticas de eleição da autora. Livro após livro, Vigna agarra assuntos ainda pouco palatáveis na sociedade brasileira. Ao mesmo tempo, reconhece-se que estar na casa editorial mais alardeada do Brasil não é mero detalhe de pé de página. O movimento de Elvira Vigna e como/onde o faz são fundamentais para a compreensão desta obra no cenário contemporâneo brasileiro.

Publicar um livro em uma das principais editoras brasileiras significa ter, potencialmente, facilitados os meios de encontro com seus leitores e leitoras, incluindo campanha de mídia, disputa por prêmios literários, divulgação na imprensa, espaço em suplementos culturais nos grandes jornais, a entrada na lista dos mais vendidos, possibilidade de tradução no exterior etc. Quanto

---

<sup>249</sup> Leal, *As escritoras contemporâneas e o campo literário brasileiro: uma relação de gênero*.

maior e mais prestigiada a editora, maiores são as chances de chegar ao público e permanecer no campo literário.<sup>250</sup>

Com maestria, Elvira Vigna não só chega ao campo literário com marcas evidentes que a diferencia de outras escritoras como permanece nele, uma vez que está bem longe de ser uma autora de um livro só. Entender como isso é possível não é tão simples de se responder. Penso que o seu caso, ainda que não seja o primeiro a tratar de questões de sexualidade, pode influenciar outras escritoras e escritores interessados no tema. Não se trata de levar consigo a bandeira da diversidade. Trata-se de considerar questões mais amplas, sobre as diferenças de subjetividades com a quais dividimos o mundo e que, por vezes, preferimos não ver sob a confortável condição de deixar tudo como está.

Algumas escritoras contemporâneas não se contentam em ver para si ou ver e aceitar como tal. Querem conduzir a leitora a possibilidades que lhe são, muitas vezes, negadas desde muito tempo. Põem em questão discursos e sujeitos interditados, põem em questão sua própria posição como escritora, e a literatura como discurso confiável. No fim das contas, tudo e qualquer um pode ser posto na berlinda.

Os materiais usados por Elvira Vigna para construir a pouco confiável Shirley Marlone são a memória e os gestos da narradora. A narradora assume a condição de quem eventualmente mente sem provocações. Sabe que se movimenta com dificuldade na trama que ela mesma tenta reconstituir, porque seu principal material de trabalho é falho. A memória, a exemplo do que acontece a outras personagens de Elvira Vigna, falha. A protagonista faz escolhas que não se sabe reais e, diante disto, contar a história torna-se oportunidade de entender o que de fato aconteceu, reconstituir um cenário desbotado. Mais, no caso de Marlone, contar a história de acordo com suas tintas oferece a chance de existir como ela gostaria de ter sido desde o nascimento, uma mulher.

Um dos gargalos do romance é aceitar a narração de Marlone como verossímil. Ela declara isso ao longo do texto, o que deixa a leitora sempre com o pé atrás, prevendo que tudo pode não passar de jogo da protagonista. “Não tenho, às vezes, outro jeito a não ser me obrigar a fingir que acredito. Porque invento não só para trás, o que já aconteceu, mas também o que vai acontecer”<sup>251</sup>.

---

<sup>250</sup> Leal, “Corpos, gênero e identidades nos romances de Elvira Vigna”.

<sup>251</sup> Vigna, *Deixei ele lá e vim*, p. 45.

“Ninguém fica sabendo realmente o que aconteceu, nem se importa”, avisa a narradora. Assim, é como se Shirley Marlone assumisse o contar da história como ato realmente importante, independente do que isso vai dar, se mente ou fala a verdade. O importante é falar, ter voz. A maior interessada em saber o que sucedeu é ela mesma, que figura como possível autora de um crime. Porém, uma vez que não se lembra de tudo, como defender-se demonstrando convicção? Assim, na inabilidade de sua própria absolvição, reconhece inventar onde aparecem lapsos de memória. “Então saiba: minha história tem falhas, buracos. E pior: vou preenchê-los”<sup>252</sup>. Nem que para isso forjar ou inventar uma verdade seja a vida possível.

As descobertas individuais de Marlone passam necessariamente pelo entendimento de que os outros têm de si, como se a opinião alheia servisse de chancela para a sua própria autonomia. Depois de dois encontros sexuais, com Steve e Jordan, estrangeiros de passagem pelo Brasil, ela entende que posição ocupa a partir daquele momento, quando se torna garota de programa.

Já tinha havido outros lances, antes, mas não de forma tão clara. Foi com Steve e depois com Jordan que me vi frente a frente com minha definição. Ou que percebi que, para os outros, eu já estava definida havia muito tempo. E a chave do quarto, então, na minha mochila naquela noite, era um plano B e uma recordação, mas também, e para sempre, uma ameaça e uma tentação.<sup>253</sup>

A relação de sexo pago passa a existir depois que Marlone fica desempregada. Não foi um plano orquestrado, porém, quando percebeu, já estava fisgada pela rede que oferece programas sexuais a turistas. Teria partido da amiga Meire o convite para que Marlone passasse os fins de tarde no bar do hotel. Isso porque ela tinha “cultura e papo” na avaliação da amiga. Narrado com distanciamento em relação ao passado, Marlone vê o período como um estado de desestruturação, quase lamentando que as coisas tenham se desenvolvido como de fato ocorreram. Ex-estudante de computação, programadora, filha da classe média, não precisava se submeter ao jogo do sexo por dinheiro.

O corpo de Marlone passa a viver um segundo desconforto. O primeiro, lembro, é o eterno jogo de esconde, afinal, ela foi homem no passado. O segundo, o desconforto de ter o corpo para fins sexuais agora que descobriu que pode ganhar

---

<sup>252</sup> *Idem*, p. 10.

<sup>253</sup> *Idem*, p. 43.

dinheiro com isso. Afinal, não seria o bastante alterar o corpo, maquia-lo, operá-lo para que ele fosse mais seu, em vez de um estranhamento de nascença?

Em ambos os casos, a relação de Marlone com sua corporalidade ainda apresenta uma camada de desconforto, parte dele propiciado pela luta permanente de ser reconhecida por uma identidade e também de ter um corpo respeitado na condição que assume.

A dificuldade com que o enredo se firma mostra os obstáculos vivenciados por esta narradora diante da vida. O campo discursivo aparece como uma extensão do que é visto nos episódios narrados por Marlone. É como se o grau de dificuldades da personagem repercutisse na sua própria linguagem, cheia de incertezas e imprecisões.

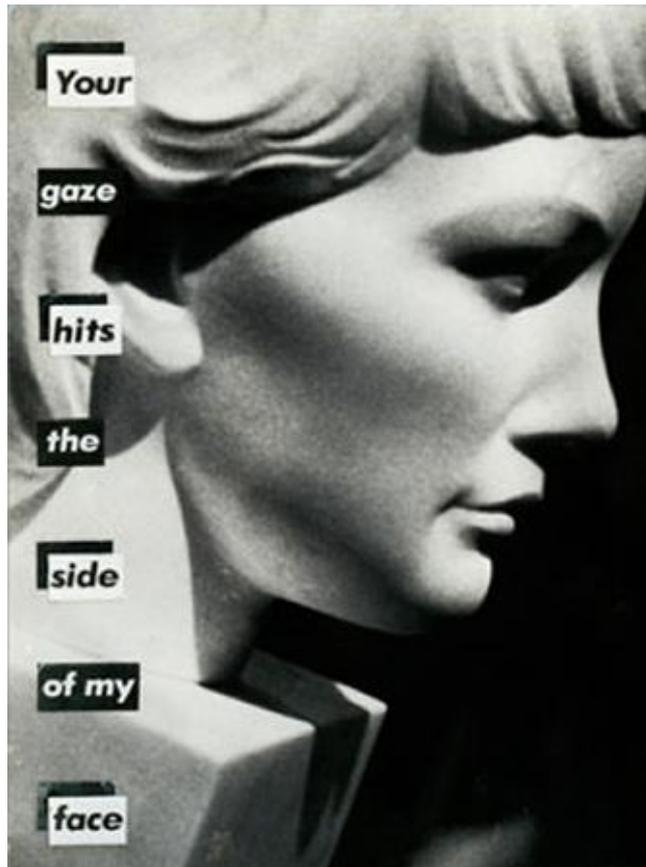
## Corpo em balbucio

Posicionados como parte de um público, muitas vezes observamos (ou deixamos de observar) o que não pode ser visto em uma primeira mirada, o que não está dito no texto, o que bordeja o quadro sem ser o seu centro, o que apenas é sugerido em uma cena de cinema, o que não está sobre o palco do teatro nem acompanha as bailarinas no ato da dança. Neste jogo de mostrar/ocultar, a arte fala sobre temas visíveis, mas também sobre ausências, lembrando uma das premissas lacanianas, o “não” lido como um “sim” às avessas. Visto por este ângulo, as ausências são presenças silenciosas na cena.

Não abordar um tema pode ser também uma estratégia metaficcional, dando a ver lugares de fala e acessos à voz. *Simuca embaixo d' água* (2009), de Carol Bensimon, traz uma reflexão a respeito da construção da personagem principal e da estruturação do romance a partir disso. A inclusão de uma personagem ausente na narrativa, pelo menos no que diz respeito à sua corporalidade, nos faz pensar não apenas na dicotomia ausência/presença, mas também nas estruturas capazes de formar um alicerce narrativo convincente e eficaz. A partir disso, a leitora, pactuada com a autora/narradora, poderá “enxergar” a personagem narrada.

*Simuca embaixo d' água* é narrado por diferentes personagens que conviveram com Antônia, jovem morta em um acidente de carro. O questionamento que abre a análise deste romance trata do jogo entre mostrar/omitir a personagem principal da trama. Afinal, quando a narrativa traz uma personagem materializada apenas na fala e na memória das demais personagens, que corpo é exposto?

Nas artes, há exemplos patentes de artistas que evocam um corpo ou a construção visual feminina por meio da palavra escrita. São casos irrefutáveis o da norte-americana Barbara Kruger (1945- ), que provoca a reflexão sobre a produção de imagens pelos *mass media*, em uma crítica relativa à forma como as mulheres são representadas.



Barbara Kruger, *Your gaze Hits The Side of My Face*, (Photographic Silkscreen on vinyl 139.7x104.1 (55x41), 1981.

Barbara Kruger se vale de signos próprios da escrita para construir seu aparato artístico. Em outro quadrante temporal e temático, a brasileira Lenora de Barros (1953- ), influenciada pelo concretismo, pensa as conexões entre comunicação visual e verbal. Questões relativas à condição das mulheres e suas representações também aparecem, incluindo trabalhos de *videoperformances* nos anos 00.



Lenora de Barros, *Mim quer sair de si*, 1994

Ao conciliar texto e imagem, a artista dá dois pesos e uma só medida às matérias primas de suas obras. Ou seja, dá à palavra escrita valor igual ao que é dado à imagem, além de reconhecer o signo linguístico como fundamental no processo de comunicação da obra de arte. Do mesmo modo intencional, Barbara Kruger imputa às palavras a responsabilidade de transmitir o que deseja dizer. Em algumas situações, apenas a palavra dá conta da informação. Porém, a materialidade corporal aparece em todas as obras, de modo sutil, mas sempre presente.

Estas artistas parecem problematizar as tradicionais matrizes de representação, por meio de novas estratégias de produção de arte. Em suas obras, o texto literário aparece como cenário de múltiplos questionamentos. Nestes casos, o processo é mensagem e não apenas uma etapa a ser alcançada. Se nas obras de arte, o texto é usado para subverter a representação, na literatura feita por Bensimon é a ferramenta de metaficção e de uma *performance* ficcional, ao questionar autoria, narradores e personagem ausente.

## Um enredo e uma personagem fora de cena

O fazer literário e os limites da representação são assuntos que aparecem na produção contemporânea, marcando as narrativas e desvinculando-as de uma tradição literária, em que grupos privilegiados (homens, brancos, heterossexuais etc.) eram detentores das principais vozes narrativas.

Em “Um discurso sobre o método”, o autor Sérgio Sant’Anna questiona o narrador tradicional, criando uma história em que várias vozes contam sua versão para uma mesma cena. Um trabalhador limpa vidros, no décimo oitavo andar de um edifício, quando por algum motivo suspende o serviço e “ameaça” saltar do alto do prédio. Isto é o que está narrado. A personagem principal existe a partir do balbucio de discursos, uma polifonia que determina quem ele é, o que faz e o que pretende fazer do alto do prédio. Mas a polifonia, neste caso, não deixa de ser um modo de criar uma personagem forjada. O homem não fala, portanto, a história que se conta é a *perspectiva social* de quem narra, no caso do conto de Sant’Anna, os transeuntes que veem de longe o homem no alto do edifício, sem nenhuma clareza do que realmente estão vendo.

Como afirma Iris Marion Young, quando localizados em diferentes lados, em uma relação de desigualdade estrutural, os indivíduos podem perceber os processos sociais de modos diferentes. Esta condição se aplica aos vários tipos de desigualdades, seja de gênero, raça e classe social. Se em Sant’Anna essa diferenciação se dá pelo abismo social entre quem narra e quem é narrado (por exemplo, um banqueiro que passa pela calçada e o limpador de vidros), em outros textos da literatura brasileira contemporânea isso acontece pelo viés de gênero, etnia e, claro, também classe social.

Com discussões semelhantes às de Sant’Anna, no sentido em que o romance é planejado milimetricamente, o romance de Carol Bensimon integra sua dissertação de mestrado defendida na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, em 2008, com apoio da bolsa de estímulo à criação artística concedida pela Funarte. Durante a escrita do livro, Bensimon alimentou o blog com mesmo nome, espaço onde falava sobre a produção da narrativa, uma espécie de *make-off*, como a própria escritora batizou.

Em um trabalho que envolve reflexão teórica e elaboração de texto narrativo, Bensimon se dedicou a produzir um romance sobre a ausência de uma personagem, morta em acidente de carro, antes mesmo do livro começar. Contraditoriamente presente na obra, a jovem Antônia não tem voz, sendo narrada por

personagens diversas com quem conviveu, as mais importantes, Polaco, Bernardo e Camilo, além de outros que aparecem na narrativa sem relação direta com ela (Gustavo, Helena e Santiago). Embora a personagem ausente não seja o que podemos considerar novidade nas narrativas literárias, o tema é um campo aberto para discussão. A ausência do corpo ou a destruição do corpo, no caso de Antônia, são duas estratégias possíveis na construção do romance de estreia de Bensimon.

David Le Breton dá como uma das definições de corpo “o vetor semântico pelo qual a evidência da relação com o mundo é construída”<sup>254</sup>. Sendo a existência algo corporal, pergunto-me como é possível fazer-se existir sem a materialidade física, sem um corpo que comporte as técnicas do corpo, os gestos e mímicas, a produção da aparência. A condição corporal seria o primeiro intervalo da existência.

Sobre a ausência de personagens em outras obras, basta lembrarmos, por exemplo, *Dom Quixote de La Mancha*, em que o narrador fala de uma personagem que não está lá. Ou *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, caso em que é mais fácil localizar uma personagem fora da cena. Nesta obra, dois homens conversam debaixo de uma árvore enquanto esperam por Godot. A questão é que Godot não chega e, em meio a esta espera, surge uma série de discussões, inclusive a dúvida sobre quem é Godot e se de fato ele irá chegar. A ausência da personagem não inviabiliza a narrativa. Um caso brasileiro, a explorar a personagem ausente, também próximo do caso de Bensimon, mas uma vez é Sérgio Sant’Anna, no romance-teatro *A tragédia brasileira*. Nele, Jacira, 12 anos, morre em uma condição que não se sabe acidental ou criminosa. A organização do livro como uma peça de teatro, dividida em dois atos e 14 cenas, mostra a orquestração de Sant’Anna na construção narrativa.

Já em Carol Bensimon, três pontos me chamam a atenção em seu texto. O primeiro deles é o significado da personagem ausente dentro da ficção. O segundo tema é a *metaficção* e a sua relação com a polifonia na narrativa, uma vez que é a orquestração de vozes que torna Antônia uma personagem possível. O terceiro é a representação do corpo a partir do seguinte questionamento: se a personagem está ausente, onde e como aparece o corpo da jovem?

Mikhail Bakhtin dá pistas da problemática da representação ao falar da visão que se tem de si e do outro.

Enquanto a representação que tenho do outro corresponde à visão total que tenho efetivamente dele, a representação que tenho de mim é uma construção

---

<sup>254</sup> Le Breton, *A sociologia do corpo*, p. 7.

da mente e não corresponde a nenhuma percepção efetiva. O essencial daquilo que constitui a vivência real de mim mesmo permanece além da minha visão exterior.<sup>255</sup>

Ou seja, a existência do outro passa também pela materialidade. A avaliação de si, feita por Bakhtin, abre brechas para se pensar a descrição do outro também pelo caminho de uma percepção que não chega a ser efetiva, mas que é materializada no campo discursivo. O corpo discursivo de Antônia é um caso desse tipo.

Cada capítulo de *Sinuca embaixo d'água* é narrado por uma personagem em primeira pessoa, a partir da presença/memória de Antônia, morta em um acidente de carro, numa madrugada do dia 15 de maio de um ano não definido. Polaco, Bernardo, Helena, Gustavo, Camilo e Santiago falam sobre a ausência da jovem, lembranças, mas, sobretudo, de assuntos particulares e impressões de mundo a partir da morte de Antônia. Sem relação direta com as experiências dessas personagens, Antônia os motiva a mexer nas gavetas das recordações. Ela é como Godot, que definitivamente não vai ao encontro de Vladimir e Estragon, mas, mesmo assim, permanece como a personagem chave da narrativa.

“Antônia não virá nesta noite, e em nenhuma que ainda está para chegar”, pontua Polaco entre uma história e outra de sua família e de um caso amoroso<sup>256</sup>. Polaco é o dono do bar com sinuca frequentado pela jovem. Antônia não faz parte da história íntima de Polaco, mas ativa a memória da personagem, na qual narrativas paralelas se misturam. Informações relevantes sobre o carro dirigido por Antônia no dia do acidente, por exemplo, aparecem discretamente na fala de Polaco quando na verdade é parte da história de Camilo, irmão da jovem. Este havia “mexido” no automóvel e não descarta a chance de ter feito algo errado.

Como faz Sérgio Sant’Anna em “Discurso sobre o método”, Antônia não é o elemento principal do quadro, mas termina centrando as atenções uma vez que os narradores se concentram em torno do seu vulto. Jamais se saberá o que houve de fato na noite do acidente, se a jovem estava alcoolizada, se dormiu na direção, se foi fechada por outro automóvel, se o carro foi prejudicado por algum desajuste mecânico provocado pelo irmão. No entanto, apesar da falta de voz de Antônia, ela existe, inclusive, com um corpo silencioso ou um borrão, apagado aos poucos, conforme o tempo passe.

---

<sup>255</sup> Bakhtin, *Estética da criação verbal*, p. 56.

<sup>256</sup> Bensimon, *Sinuca embaixo d'água*, p. 21.

A narrativa, além de não identificar o ano do acidente, não define a cidade. Em determinada passagem, ladeiras são descritas, como aquela em que houve o acidente fatal. Pode ser a Porto Alegre de origem da autora, como pode ser qualquer outro lugar. Mesmo com tão poucos elementos, sabe-se que a narrativa está localizada neste século, que as personagens, a maioria tem entre 20 e 30 anos, seja pela linguagem empregada, seja pelas referências a objetos, lugares, pessoas, elementos da cultura desta época. Dos patins passando por Cab Calloway, Cotton Club, trilhas do Woody Allen e o som de Pearl Jam. São elementos como estes, puramente discursivos, que me servem de elemento para desenhar o corpo de Antônia; a roupa nos dias de passeio com patins, o jeito de arrumar o cabelo, talvez uma camiseta com uma foto do Axl Rose, porque ela devorava vezes repetidas o vídeo dos Guns N' Roses esperando Camilo chegar. Do mesmo modo, o lugar me empresta mais munição neste desenho incerto de Antônia.

Paralelo a isso, os fluxos de consciência são momentos importantíssimos da narrativa, uma vez que misturam diferentes passagens da vida dos narradores. A “desorganização” aparente da estrutura narrativa esconde, ao fundo, os modos de subjetividade diferenciados ao lidar com a perda.

O irmão problemático, Camilo, por exemplo, conta sobre uma determinada passagem pelo bar, sem perder de vistas a sombra de Antônia. Um episódio aparentemente banal, um encontro ao acaso, tem a presença da memória da irmã, ocupando não apenas o passado da história:

- Não imaginava encontrar você aqui.

Ah, entendo, mas é claro que entendo perfeitamente. Não é legal ser visto num bar quando sua irmã morreu só há dois meses, porque, além de esperarem que você fique chorando trancado no quarto, também desaprovam o fato de você estar cercado de álcool, logo quando uma das desconfianças que as pessoas têm é de que ela estava tão bêbada que não pôde evitar sair voando ladeira abaixo e acabar esborrachada num poste. Mas eu fico em silêncio. Tudo bem com você? Tudo legal?<sup>257</sup>

Como no trecho acima, Antônia é referendada como se fosse a responsável pela costura das histórias paralelas que compõem a trama. De fato, é o que parece quando percebemos que ela não faz parte de momentos decisivos na vida dos outras personagens. O passado do Polaco é um exemplo, porque provavelmente era desconhecido para ela, assim como a vida de sua família antes de seu nascimento.

---

<sup>257</sup> *Idem*, p. 32-3.

Uma questão que se coloca é que as várias vozes, ainda que de personagens diferentes, são muito parecidas em termos textuais. O que fica evidente é uma autora na tentativa de forjar discursos múltiplos, mas escorregando em sua própria empreitada. Como romance planejado, talvez o que se esperasse era um exercício de polifonia, nos termos tratados por Mikhail Bakhtin a respeito do autor e seu texto. Para ele, todas as personagens com seus discursos demonstram a atitude do autor (e do discurso dele). Também que é impraticável pensar nas personagens excluindo a representação, porque os distintos níveis de sentido ancoram os discursos das personagens e de seu autor.

As personagens falam como participantes da vida representada, falam, por assim dizer, a partir de posições privadas, e seus pontos de vista, de um modo ou de outro, são limitados (elas sabem menos do que o autor). O autor, por sua vez, situa-se fora do universo representado (fruto de sua criação). Ele pensa todo esse universo a partir da posição dominante e qualitativamente diferente.<sup>258</sup>

Carol Bensimon planejou a diferenciação de vozes, mas o resultado pode não ser o esperado. Polaco, o simples dono do bar, passa por reflexões que, dadas as devidas proporções, são muito semelhantes às de Camilo. Não há diferença substancial entre as vozes das personagens que têm idades e experiências de vida distintas, além de fazerem parte de classes sociais diferentes. Além disso, devo dizer que as perspectivas de Camilo, Polaco e Bernardo dão à leitora uma visão parcial de Antônia. É a partir das “posições privadas” de cada um que se torna possível fazer um desenho aproximado da jovem, traçar linhas mais aproximadas do que, no fim das contas, foi Antônia.

A jovem deveria ganhar sua corporalidade a partir da relação dialógica que é estabelecida no texto. Entende-se por dialógica a relação que só é possível “entre enunciados concluídos, proferidos por sujeitos falantes distintos”<sup>259</sup>. Não se inclui nisto o diálogo consigo mesmo. As diferentes relações dialógicas instituídas, quando em conjunto, formam a costura intencional da autora.

Mesmo com os problemas contínuos da narrativa apontados aqui, Antônia é uma personagem possível e o potencial de simulação da obra, com a autora questionando o próprio fazer literário, não deve ser descartado. Ela se localiza em uma posição próxima de outros autores brasileiros contemporâneos, já comentados anteriormente. A pesquisadora Luciene Azevedo localiza a questão da representação como um importante foco da produção contemporânea:

---

<sup>258</sup> Bakhtin, *Estética da criação verbal*, p. 344.

<sup>259</sup> *Idem*, p. 345.

É possível reconhecer na literatura contemporânea, ao menos naquela escrita por autores que começam a produzir suas obras na década de 90, uma sensibilidade aberta à contemporaneidade, uma disposição de “lançar-se para fora” que parecia emperrada na década de 80: “Eu pergunto então se o que nos sobra para representar e se o que ainda nos sobra para representar pode dar ainda alguma informação e algum eventual espectador.” (NOLL). Arriscamo-nos a dizer que junto a essa “sensibilização contextual” segue-se uma redefinição da capacidade representacional da literatura, uma outra configuração para a problemática representacional que investe na encenação de suas estratégias de produção que, por sua vez, lança um desafio ao leitor, ao autor e à própria literatura.<sup>260</sup>

Encenar as estratégias de produção, nos termos de Azevedo, sem dúvida justifica parcialmente obras como a de Carol Bensimon, mas também de outras autoras do *corpus* desta pesquisa, como Carola Saavedra, que faz um romance simulando uma gravação, ou Cíntia Moscovich, na estratégia clássica, a carta endereçada a um parente.

No caso de Bensimon, as falas das personagens conciliadas com a ausência da protagonista compõem a encenação. Em *Sinuca embaixo d'água*, isso é possível graças ao emaranhado proposital de vozes (com ou sem o êxito esperado), tendo por meta desenhar uma história que acalente o sentimento de perda. Cada história é uma espécie de babushka (“babuskas” ou “matrioshkas”, aquelas bonecas que se encaixam umas dentro das outras).

Gustavo Bernardo, em *O livro da metaficção*, usa a imagem dessas bonecas na tentativa de explicar como acontece o processo da metaficção dentro das obras e no diálogo do livro com o autor (esse último movimento sendo em si mesmo uma babushka). Segundo Bernardo, “a conhecida intertextualidade – através da paródia, do pastiche, do eco, da alusão, da citação direta ou do paralelismo estrutural – integra os processos metaficcionais”<sup>261</sup>. Em *Sinuca embaixo d'água* vemos alguns desses mecanismos em dois momentos, o do livro sobre um livro e do livro sobre a experiência da perda.

## **O corpo que não está lá**

A artista plástica Barbara Kruger mal usa o corpo para falar exatamente sobre ele. Faz colagem de palavras e manda assim os seus recados. Uma das razões é,

---

<sup>260</sup> Azevedo, “Representação e performance na literatura contemporânea”, p. 85.

<sup>261</sup> Bernardo, *O livro da metaficção*, p. 42.

por certo, óbvia. Para ela, o corpo feminino, usado exaustivamente pelos *mass mídia*, é tema, mas não meio para a arte. Em alguns trabalhos, mais radicais, ela descontrói a utilização padrão desse corpo. Em outros, o corpo sequer aparece e são estes casos os que mais me interessam. Neles, as sílabas jogadas na obra de arte funcionam como um grito, como um protesto que ao mesmo tempo problematiza a história da arte e encoraja novas representações.

Também se pode ver o corpo de Antônia nas sílabas germinadas nas vozes dos outras personagens do romance. No entanto, isto não parece ser o mais importante. Chama mais atenção, por exemplo, o fato de que, posta ao lado de outras personagens femininas do livro, a mais importante delas é exatamente quem é menos descrita. São raras as passagens em que aparecem referências ao corpo de Antônia. A cor do cabelo loiro é lembrada já quando o romance está bem avançado. A jovialidade é sugerida pelas personagens com quem convivia e a referência de que “ainda” estava na universidade, dando a entender que tinha muita vida pela frente. O porteiro do prédio diz que ela era muito bonita. E nada mais. Enquanto que personagens secundárias, como Simone, com quem Camilo se relaciona rapidamente, ganha várias descrições.

Em um diagnóstico sobre a literatura brasileira contemporânea, Regina Dalcastagnè, em “Representações restritas: a mulher no romance brasileiro contemporâneo”, dá algumas chaves de análise que me ajudam a pensar no caso de Bensimon e das demais autoras cujas obras são analisadas nesta tese. De acordo com Dalcastagnè:

O corpo da personagem é descrito com muito mais detalhe quando a autoria é feminina – elas estão dentro do peso ou são magras também, mas têm cabelos escuros e mais curtos. São mais preocupadas e descontentes com o próprio corpo do que aquelas construídas pelos homens. E são, principalmente, muito mais saudáveis. Ao contrário daquelas escritas pelos autores, em que há um número muito grande de personagens doentes (23,1%) e com dependência química (15,4%) – o que aponta para uma representação mais fragilizada da mulher e combina com outros índices que as fazem mais dependentes. Entre as autoras mulheres, há somente 3,7% de personagens doentes e nenhuma dependente química.<sup>262</sup>

Assim, Bensimon, pelo menos se comparada a outras autoras contemporâneas, nos oferece outro caminho de representação do corpo feminino na obra. Esse caminho, que evita supervalorizar o fato da personagem ser jovem e bonita, aponta para o próprio texto. Privada do discurso, quando os outros falam por ela,

---

<sup>262</sup> Dalcastagnè, “Representações restritas: a mulher no romance brasileiro contemporâneo”, p. 60.

Antônia também perde seus traços, mantendo-se numa corporalidade reduzida. O corpo da personagem é, portanto, muito mais um “corpo-texto” do que um corpo material.

Este entendimento da personagem dialoga com algumas ideias de teóricos do corpo na contemporaneidade, como David Le Breton. O autor chama a atenção para a “desumanização” do corpo humano a partir do aumento da distância física (pelos relacionamentos virtuais) e das técnicas de manipulação do corpo. Adaptando a reflexão de Le Breton, penso que o apagamento desse corpo, também o desumanizando, pode se dar por meio da morte. Em *Sinuca embaixo d’água*, a morte é usada como tensão desencadeadora de reflexões de personagens e também nos leva a pensar sob que condição o corpo, desabitado de vida, passa a ser apenas um corpo.

As vozes das pessoas que circunscrevem suas vidas à de Antônia fazem com que esta personagem também perca seu corpo. Se o narrador tem sempre o autor em si, como defende Bakhtin em *A estética da criação verbal*, que diz ser toda representação, antes de tudo, um ato do autor, *Sinuca embaixo d’água* é condizente com o seu tempo quando cala o corpo da personagem também sem voz. Faço essa afirmação considerando que não Bensimon, mas Antônia, dentro da metaficção, seria a autora em questão. Ainda lembrando as babushkas de Gustavo Bernardo, podemos ler Bensimon, cuja obra traz as perspectivas de vários narradores sobre Antônia, considerando tudo real ou não. O que se tem por certo é que, diante do silêncio da morte da personagem, Carol Bensimon cala, também, o corpo jovem interrompido.

O segundo capítulo, narrado por Camilo, denuncia pela primeira vez que a autora mantém a mesma linguagem para diferentes personagens. A apresentação do irmão, que logo se descobre problemático, acontece por meio da memória da escola, dos desenhos infantis, diferenciados dos demais colegas de sala, sinalizando a criança infeliz ou preterida na família. Do pai duro, sem jeito para crianças, dizendo para o filho que ele não gostava de nada porque não sabia fazer nada, à notícia da chegada de Antônia, ainda sem saberem se seria menino ou menina.

A partir desse belo dia no lago, meus desenhos começaram a ter riscos muito fortes de giz vermelho, e começou a não haver mais espaço para eles da parte de dentro, então você só poderia vê-los por uns três segundos entre o abrir e o fechar. Mas na conversa seguinte que ouvi atrás da porta, meu pai e minha mãe não falavam de mim. Falavam de Antônia, que já estava na barriga da mãe, mas que ainda era uma coisa sem sexo e sem nome.<sup>263</sup>

---

<sup>263</sup> Bensimon, *Sinuca embaixo d’água*, p. 15.

A cena seguinte mistura o quão perdido é a personagem Camilo, que acredita não ter dado para nada na vida, amava a irmã e era idolatrado por ela. Camilo era “pai e mãe e irmão nos espaços que eles deixavam pela casa quando viajavam sem nós”. Do irmão, Antônia teria “herdado” o gosto pelos Guns N’ Roses e a batata frita do bar do Polaco. Apesar do tratamento desajeitado do irmão, Antônia tinha uma relação de cumplicidade com Camilo. Talvez daí venha a pouca ou nenhuma paciência de Camilo com Bernardo, depois da morte da irmã. “Abro a porta e vejo o Bernardo. Ele olha para cima, nos encaramos, é como se soubesse que tirou Antônia de mim. Nunca estive a fim de falar com ele, e não estou a fim de falar agora, muito menos agora”<sup>264</sup>.

Enquanto atende velhos e bêbados conhecidos do bar, Polaco se depara com um homem de bigode, desconhecido na área, e que na cabeça dele, por várias razões, poderia ser um policial. Depois de o homem deixar o bar, Polaco identifica, na placa do carro do sujeito, o nome de sua cidade natal. Acha que está sendo procurado, anos depois, sem anunciar o motivo pelo qual afinal estaria fugindo. Na mesma cena, Bernardo bebe uma cerveja olhando para o infinito. Camilo, na “casa salmão”, conserta outro carro velho, provavelmente o que irá substituir aquele em que Antônia morreu.

Assim, os dramas de cada um se costumam a uma personagem ou a uma história comum de ambos. Camilo com os problemas em família ou com o pai, Polaco até ali com um passado nebuloso. Enquanto Bernardo, ainda em choque, tenta entender o que aconteceu com a amiga até o momento do acidente.

A verdade é que não era pra ser tão misterioso quanto parece, tudo o que acontece naquela noite e tudo que começamos a pensar a partir dela. E nós com certeza começamos a pensar bem mais coisas sobre o acidente do que as que efetivamente aconteceram. Pelo menos no meu caso.<sup>265</sup>

Em *Como funciona a ficção*, James Wood defende que é bem mais fácil construir um personagem estático do que em movimento. Isto porque a personagem estática posiciona-se em privilegiado alcance do espectador. O nível de dificuldade para manusear esta personagem e vê-la *in loco* é diferenciado, se comparado com a personagem que se movimenta e exige do leitor o alinhamento de ação e descrição.

Minha mãe aperta os olhos sob a luz forte do sol e, por algum motivo, segura um faisão morto. Está com botas antigas de amarrar e luvas brancas. Tem um ar absolutamente infeliz. Meu pai, porém, está a vontade, extrovertido como

---

<sup>264</sup> *Idem*, p. 17.

<sup>265</sup> *Idem*, 25.

sempre, vestindo aquele chapéu de veludo cinza de Praga do qual lembro tão bem de minha infância. O romancista inexperiente se prende ao estático, porque é muito mais fácil de descrever do que o móvel: o difícil é tirar as pessoas desse amálgama estagnado e movimentá-las em cena. Quando deparo uma éfrase extensa como a da paródia acima, me preocupo, imaginando o romancista agarrado a um corrimão, com medo de se soltar.<sup>266</sup>

O trecho colocado por Wood ilustra a questão da movimentação ou estagnação da personagem em cena. É bem verdade que, ao pôr em movimento uma personagem, são exigidas outras habilidades do autor. Não quero com isso desqualificar a construção das personagens estáticas. Apenas reconheço que a colocação de Wood é pertinente, faz sentido se considerarmos a narrativa de Bensimon.

Em *Sinuca embaixo d'água*, a maioria das personagens femininas aparece estática, como é o caso de Tati, garota por quem Camilo se interessa. Antônia pode ser considerada em movimento uma vez em que ela aparece em ações passadas dos narradores. Dificilmente ela é uma imagem parada e talvez por isso quase nunca é descrita por aspectos físicos. Para efeito de comparação, trago uma passagem em que Tati é descrita, em um completo descompasso em relação à personagem feminina mais importante da trama, Antônia.

Seus cabelos estão compridos e lisos. Já foram ondulados e pelos ombros. Na verdade, já tiveram muitas formas e muitas cores, assim como seu peso já variou da gordinha gostosa à bulímica com olheiras e todo tipo do meio caminho entre esses extremos, e roupas já foram coloridas ou pretas, seguindo uma receita de revista vendida em caixa de supermercado e depois baseada em vitrine de loja obscura no quinto andar de alguma galeria do centro da cidade (na qual as pessoas fumam cigarrilhas pelas escadas com seus sobretudos cheirando a vinho barato).<sup>267</sup>

Interrompido, em movimento, discursivo – o corpo de Antônia é antes de tudo um experimento sobre outras possibilidades de representação, sem a necessidade de recorrer aos padrões tão empregados, sobretudo no caso de personagens femininas. Fazer do corpo uma espécie de contorno ou borrão em certa medida é ir na contramão do que foi e ainda é feito em matéria de literatura. A estratégia de Carol Bensimon é outra, tanto quanto das artistas que acham por bem poupar o corpo feminino para falar dele mesmo. O que fica evidente é que há diferentes modos de representação, explorados pela nova geração de escritoras e desencadeado por artistas e artes que as antecedem.

---

<sup>266</sup> Wood, *Como funciona a ficção*, p. 95

<sup>267</sup> Bensimon, *Sinuca embaixo d'água*, p. 32.

## A narrativa sonora de *Paisagem com dromedário*

Em *Paisagem com dromedário* (2010), de Carola Saavedra, uma mulher, localizada em uma ilha vulcânica, grava para o ex-namorado uma espécie de carta. Hospedada na casa de amigos, a artista plástica Érika narra o dia a dia e tenta dissecar acontecimentos recentes, como a perda de Karen, com quem Alex e ela mesma se envolveram. Neste exílio, Érika tenta entender por que abandonou a amiga no momento em que esta mais precisou – a jovem descobre ter câncer. Decifrar a figura de Karen, um ponto de equilíbrio na relação amorosa com Alex, e sua própria relação com a jovem, é o motivo do exílio da narradora.

Carola Saavedra aparece como segunda autora do *corpus* desta tese a trazer de modo consistente o discurso como emblema de corpos. Suas personagens principais, Karen, Érika, Alex, formam um triângulo amoroso, enquanto doenças, obsessões, cicatrizes aparecem em seus corpos, desenhados a partir de uma narração feita por gravador. O livro é composto por 22 gravações feitas por uma narradora, exilada em uma ilha da qual não se sabe nome, apenas que há dromedários e turistas. A limitação de informações sobre o lugar permite que a leitora se desconecte do espaço, concentrando-se na experiência da narradora, na voz gravada. Em vez de descrições textuais triviais dos espaços, a narradora recorre à descrição sonora, a partir da captação de sons emitidos no ambiente.

É como se Érika fizesse um traçado a lápis, inicial, um contorno sutil e vago, preenchido conforme a história avance. “Poucas horas de carro, e pronto, terminou a ilha. O mar, em compensação, parece inesgotável”<sup>268</sup>. Além de provocar a curiosidade da leitora, a faz indagar a respeito da razão que leva alguém a ir parar em uma ilha como aquela.

Várias linguagens são evocadas pela autora, cinema, teatro, fotografia (ou teoria sobre ela), porém o que mais chama a atenção, em uma primeira análise, é o recurso da gravação mediando o texto. A narradora Érika poderia fazer um diário, poderia simplesmente falar sem delatar a forma como o faz, deixando a cargo do/a leitor/a entender do que se trata. Mas, ao invés dessas possibilidades, ela assume a gravação, deixa às claras que registra com uma finalidade exata, leva o gravador em

---

<sup>268</sup> Saavedra, *Paisagem com dromedário*, p. 9.

diversas situações, algumas aparentemente banais, assume seu gravador como recurso discursivo.

Devo somar a isto, as paradas, as interrupções por fatores externos, quaisquer que sejam estes (ventos, chuva, ruídos de pessoas, passos não identificados), que são capturados, esclarecidos pela narradora e marcados no texto, em parágrafos em itálico. Com uma descrição como esta, o romance é iniciado. “*Barulho de vento e de ondas batendo num rochedo. Pequenas pedras caindo na água. Passos. Interrupção. Voz*”.<sup>269</sup> Para além da descrição natural, uma informação surge quase óbvia – a proximidade da narradora deste cenário, afinal, ela consegue ouvir a pedra a cair na água. Estaria diante do mar?

As marcações são também uma espécie de separação entre a narradora Érika e um segundo narrador, materializado na figura do gravador. Isto é percebido a partir do afastamento da imagem e da voz de Érika. “[...] *assobia sem ritmo definido. Depois, murmura uma canção, as sílabas chorosas e arrastadas tornando a letra incompreensível. Palmas acompanhando a melodia. Pausa.*”<sup>270</sup> Ou em casos mais simples, como no da página 90: “Érika dá uma gargalhada”.

Ao mesmo tempo em que se trata de uma gravação de um narrador, não necessariamente criado por ela, mas pela autora, o texto é dirigido a Alex, com quem ela se nega a falar por telefone. Pela primeira vez, Érika encontra-se disponível para ser totalmente sincera, porém com o benefício de não estar cara a cara com o ex-namorado. A gravação torna-se um modo confortável de ser transparente. Apesar deste lado positivo, a gravação impõe suas próprias dificuldades de captação. Érika assume o risco que advém daí, assim como a origem de sua inspiração:

Tem aquele filme, não lembro o nome agora. Mas era algo assim, um homem passeando por Lisboa. Em vez de uma câmera, ele tinha um gravador. E ele gravava tudo, feito um turista. Acho que trabalhava com isso, era sonoplasta, engenheiro de som, sei lá. Lembro de uma cena, ele andando por Lisboa com um microfone. Era uma imagem bonita.<sup>271</sup>

Mesmo não querendo falar com Alex, ela quer repetir aquela imagem bonita, plástica do filme. Em sua versão, com sons capturados no lugar, cada cidade com sua própria “história sonora”. Mais perto do fim da narrativa, no entanto, ela revela o jogo de interesse. A gravação poderia ser usada como um de seus trabalhos artísticos.

---

<sup>269</sup> *Idem*, p. 9.

<sup>270</sup> *Idem*, p. 34.

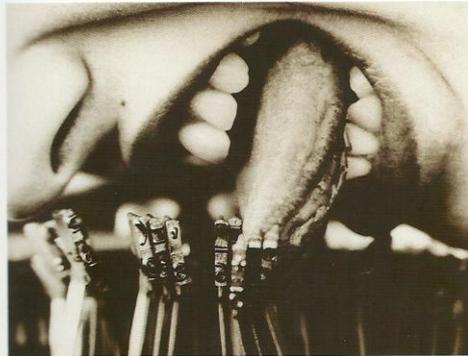
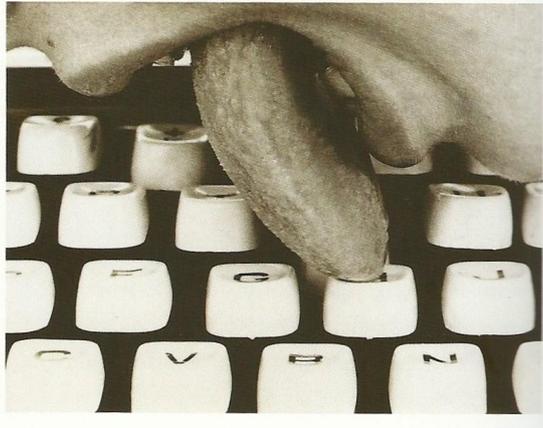
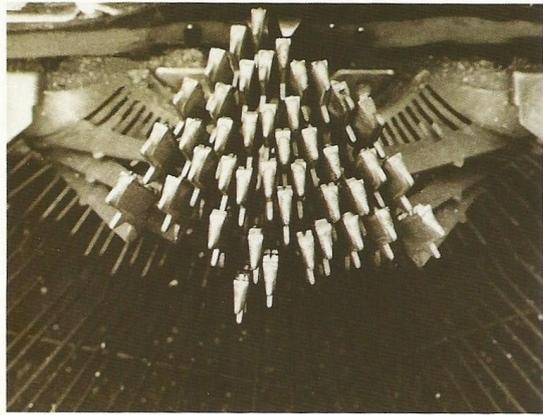
<sup>271</sup> *Idem*, p. 11.

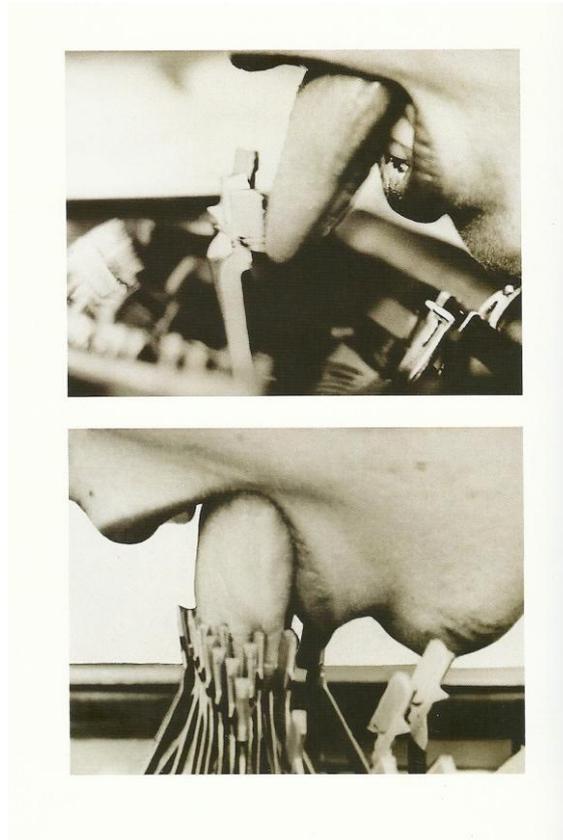
Quando começou as gravações, imaginava que estas poderiam compor uma instalação em que pessoas poderiam ouvi-la numa galeria, numa cabine fechada, isolada do mundo. No entanto, com o passar do tempo, as gravações ganharam um sentido estritamente pessoal, algo que só teria valor para a própria Érika. A artista assume que não quer mais objetivos grandiosos, uma vida diferente das demais. Ela quer o oposto, a simplicidade, a vida como ela é.

O longo percurso em que Érika destrincha esta ideia é o mesmo em que faz um recorte da memória, no qual estão, além de Alex e Karen, Vanessa, Bruno, Carmen, Pilar e Adrian. Como veremos adiante, se na narração Érika se esconde atrás do gravador, oculta um corpo em benefício de um enredo que problematiza discursos, no avançar da história, tanto ela quanto Karen aparecem materializadas nas vozes das personagens narradas. São corporificadas pelas línguas que escrevem a história, tal e qual faz Lenora de Barros em *Poema* (foto de performance / 1978). Um esforço de não personificar um “eu” a partir de uma gramática de aparências funciona até certo ponto. Depois, naturalmente, a corporalidade surge novamente e então não só os sons, o gravador, dão conta do que é preciso ser dito. Afinal, o som é incorpóreo, abstrato. Ainda assim surge um corpo a partir do áudio.

### **Acústica material na literatura**

Primeiro enquadramento: uma máquina de escrever. Segundo enquadramento: uma boca feminina, batom, língua exposta. Terceiro e quarto enquadramentos: a língua toca o teclado, a língua em contorcionismo tenta manusear a máquina, fazer um texto. Ao todo, seis imagens formam *Poema* (1978). A língua, naquele instante representando todo o corpo da artista, é a emissária do tempo de escrever. A materialidade do texto escrito só é possível a partir daquele corpo em movimento. Por fim, o que temos em cena é uma ação da libido, em que a mulher escreve, com seu próprio corpo, uma narrativa.





Lenora de Barros, *Poema*, (1978).

Nos termos do crítico Paulo Herkenhoff em *Manobras Radicais*, é a exposição da “carne da linguagem”, do aspecto corpóreo que emana de todo texto. A obra de Lenora de Barros me parece uma boa metáfora do corpo escrito ou do corpo discursivo. Nasceu do desejo da artista de escrever um poema, que não lhe saía, e da constatação de que a análise combinatória das letras permitiria uma infinidade de possibilidades discursivas. Em vez de usar o arsenal por excelência de construção de um texto, a língua, ela recorre à língua material, à carne, dando a ver que o texto também tem uma corporalidade. Esta “língua”, que em português também pode ser sinônimo de “idioma”, traz diversas narrativas.

Se nos detivéssemos ao domínio da expressão literária, a narrativa poderia ser definida pela representação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos, reais ou fictícios, por meio da linguagem e, mais particularmente, da linguagem escrita. Ao alargar as possibilidades de interpretação e apropriação do conceito de narrativa à luz desta obra, podemos pensar como outras linguagens, em seu ato representacional, também podem incorporar uma narrativa. Assim, uma peça de teatro, um filme, um espetáculo de dança, uma *performance* ou uma pintura podem ter

em si uma narrativa, embora não seja esta uma regra fixa, uma condição. No caso de Lenora de Barros, uma das leituras possíveis é a narração do simples desejo de se exprimir. O esforço para que isto aconteça é o único acontecimento em cena, pelo menos em termo literal.

Em Lenora de Barros, o corpo materializa a escrita. Em Carola Saavedra, o texto é abstrato, uma voz pulverizada no espaço. Depois de ecoada, a voz se dissipa. A captação é a tentativa de domar este texto, porém, é apenas recorrendo à performatividade do corpo que se chega a um corpo textual palpável. Saavedra trabalha entre fronteiras, o que dificulta a análise do texto apenas com instrumentais da literatura.

Paul Zumthor, em *Performance, recepção e leitura*, aborda a dificuldade dos estudos do que ele chama “poéticas da voz”. “Habitados como somos, nos estudos literários, a só tratar do escrito, somos levados a retirar da forma global da obra performatizada, o texto e nos concentrar sobre ele”.<sup>272</sup> Se tomarmos a afirmação para a análise de *Paisagem com dromedário*, verificaremos que, enquanto objeto de estudo, o texto em si, ou seja, o livro, sem os jogos da narradora/autora, seria tradicionalmente analisado. O chamado que é pertinente neste momento é a possibilidade de conceber a forma escolhida pela autora, a gravação, ou a captação da voz, como uma *performance* que gera eficácia textual. Ainda que a voz não seja material, na experimentação do texto, ela é cooptada em gravação e ganha corpo, forma corpos, paisagens, memórias e personagens.

Assumir a voz ou o recurso da gravação na formação de uma narrativa não deixa de ser um desafio por se tratar de estado de exceção na literatura e nos estudos literários. Para Zumthor, “introduzir nos estudos literários a consideração das percepções sensórias, portanto de um corpo vivo, coloca tanto um problema de método como de elocução crítica”<sup>273</sup>.

Não podemos esquecer, também, as fronteiras da narrativa como áreas limítrofes de discursos metalinguísticos. A narradora Érika, de modo semelhante aos das personagens de *Corpo estranho*, de Adriana Lunardi, alcança dois níveis de problematização no texto neste sentido. O primeiro, em que o narrador se coloca em cena, demarcando a diferença entre quem conta a história e o quem está de fora disso. O segundo acontece quando a personagem Érika fala dos projetos artísticos, expõe outras

---

<sup>272</sup> Zumthor, *Performance, recepção e leitura*, p. 30.

<sup>273</sup> *Idem*, p. 27.

formas de arte dentro do romance. Mas uma vez, lembro Sérgio Sant'Anna, porque a personagem parece encenar, faltando-lhe originalidade ao tratar de assuntos tão caros para si. É por meio da teatralidade que ela comenta um trabalho, sonha com outro, divide suas opiniões com Alex.

Carola Saavedra, Elvira Vigna e Adriana Lunardi carregam um forte traço comum em seus textos mais recentes. Suas narrativas falam, produzem ou refletem sobre arte. Ainda que o suporte narrativo seja o texto, pode-se ver interferências de outras formas de arte, em alguns casos, completando a experimentação no campo literário. A narradora de Carola Saavedra, artista envolvida em um triângulo amoroso com outro artista e uma estudante de arte, mistura vida sentimental e trabalho, amor, sexo e arte. É ela quem diz:

Não importa o que a gente faça, sempre tem alguém que já pensou e já fez e acabou com a nossa ideia. E o pior, quanto mais o tempo passa, mais aumenta a possibilidade de alguém ter pensado e feito a mesma coisa. Terá existido uma hora zero, o instante em que tudo era novo, em que tudo ainda estava por fazer? Quando nos esperavam todas as possibilidades? Mas talvez não, talvez a nossa existência, a nossa história já tenha se iniciado assim, em movimento, essa circularidade, repetindo sempre as mesmas coisas.<sup>274</sup>

Em certa medida, é como se a narradora e a autora pactuassem do mesmo projeto de experimentação a ser realizado no campo literário. A acústica, a *performance* de Érika, materializam a história. Para Zumthor, a *performance* é o único modo vivo, eficaz, de comunicação poética. Tanto para quem “escreve” quanto para quem “assiste” a *performance*, há uma forte implicação do corpo.

## **Perfis, discursos**

Como vimos no tópico anterior, há uma sintomática diferença entre a descrição de uma personagem em movimento e uma personagem estática. Quando o corpo de Karen, pivô do triângulo formado por Alex e Érika, deixa de ser só o discurso vago e entra em cena, é tomado como um corpo erotizado, observado, tocado e possuído no jogo sexual dos artistas. A passagem lembra, inclusive, algumas obras de de Sant'Anna (*Um crime delicado* e *O Vôo da Madrugada*) em que os corpos femininos também são manuseados para o prazer dos outros.

---

<sup>274</sup> Saavedra, *Paisagem com dromedário*, p. 16.

Tiramos nós dois muito devagar a roupa de Karen, cada peça uma concessão, um diálogo silencioso entre nós, ela ali nua sobre a tua cama. O corpo nu de Karen. Não era um corpo perfeito, talvez nem fosse realmente bonito. Mas havia algo nele, certa delicadeza, uma suavidade. O corpo de Karen era um corpo contraditório, ao mesmo tempo que pedia para ser tocado com delicadeza, exigia no desejo do outro uma determinação inabalável, e até certa brutalidade. Era justamente essa contradição que te atraía, Alex. Que nos atraía.<sup>275</sup>

O corpo de Karen é claramente um corpo para ser visto, admirado e usado no ato sexual. Érika posiciona-se como alguém superior, juntamente com Alex. Provavelmente porque se acha mais importante, por conhecer Alex há mais tempo. Também tem o fato de Karen ser mais jovem e inexperiente que os dois artistas.

Uma das poucas passagens em que a personagem é descrita salienta a doença que a acomete. Para Érika, o que fica é a lembrança de um corpo podre, sem a beleza, sem a delicadeza de antes. Logo, o que se vê é um corpo evocado explicitamente em dois momentos, no sexo e na morte.

Pelo menos Érika, cuja voz a leitora tem acesso, assume sua desatenção em relação à Karen. Embora a jovem estivesse tão perto, não chegava a ser um interesse central do casal. Karen, nova namorada de Alex, mais parecia um terceiro elemento em cena, alterando a imagem padrão composta pelo artista e por Érika.

A verdade é que nunca prestamos muita atenção em Karen, você não acha? Tão ocupados estávamos conosco. Nosso trabalho, nossa vida, nossos objetivos, sempre tão grandiosos. Ou será o teu objetivo, já não sei mais. Agora penso, do que ela gostava, qual era a sua cor preferida, que tipo de música costumava ouvir, gostava de dança, ia ao cinema, quais eram os filmes que a emocionavam e os que as faziam rir, gostava de comida italiana, ou preferia a tailandesa, tinha medo do escuro, tinha vontade de voar de asa-delta, fico pensando, Alex, na realidade nós não sabemos nada, apenas aquilo que nos interessou. E o que nos interessava tinha pouco a ver com a Karen. Você dirá, o trabalho, sempre o trabalho. A obra de arte. Será? (*Érika ri*).<sup>276</sup>

Karen conhece Érika quando se envolve com Alex. Ele, o artista de objetivos grandiosos, como sentenciado no trecho acima. Karen torna-se o ponto de equilíbrio da relação entre os artistas. Entre o ciúme e a aceitação, Érika escolhe o segundo. Tudo corre bem até Karen descobrir que tem câncer. Enquanto contava à Érika o que se passava, parecia não acreditar no que o destino a reservara. A resposta para tal revelação foi a pior e menos esperada possível. Após ouvir Karen, Érika sai sem dizer nada. No mesmo dia, encontra Alex em seu atelier, passam a tarde juntos,

---

<sup>275</sup> *Idem*, p. 69.

<sup>276</sup> *Idem*, p. 101.

mesmo dia em que ele diz que ela está especialmente bonita. Nesse meio tempo, Karen liga para Alex, fala da doença, da revelação e da reação de Érika. Ele não consegue acreditar no comportamento de namorada, mas ainda arrisca pensar que não passou do choque com a notícia.

Em seguida, Érika se refugia na ilha. Karen a procura insistentemente e em vão. Karen morre. Depois é a vez de Alex procurar por ela. Em vão também. No entanto, surge a ideia da gravação, na qual toda a culpa de Érika é exposta. Ali, a dor da perda de Karen aparece pela primeira vez, ela também sem crer no que tinha acontecido. A dor e o corpo apodrecido da personagem que movimenta a trama.

O corpo de Karen estava podre por dentro, e ninguém percebera. Por fora, aquela cara de menina, a pele muito branca, os cabelos negros e lisos, a franja, o corte na altura da nuca, a boca pequena, os olhos amendoados. Lembra? A pele muito branca ficava avermelhada com o frio ou o vento ou o sol, tão normal, tão saudável, mas por dentro estava tudo podre.<sup>277</sup>

A falta de sensibilidade para perceber quem de fato era Karen é a moldura da culpa carregada por Érika. A fuga para a ilha faz parte de uma meta não apenas de achar respostas para o que aconteceu, mas também para reconfigurar sua vida, que até aquele ponto pareceu banal, quando ela pensava ser especial, mais interessante do que a de outras pessoas. Diante da morte, todo e qualquer “grande objetivo” artístico é visto como nada, como em vão. Érika pensa assim, talvez por isso, na ilha, encarne uma nova *performance*. Ao conhecer o veterinário Adrian, com quem tem um romance, ela esconde o passado profissional e as duas pessoas centrais em sua vida recente. Para Adrian e Pilar, Érika é uma professora de língua portuguesa que foi abandonada por um namorado ou marido e que está em recuperação na ilha. Por conta desse trauma, ela não fala do passado e vive cada dia vagarosamente até retomar o prumo. Parte dessa história é emitida por Érika e parte trata-se de especulações dos outros, com as quais compactuou ao esconder o que verdadeiramente se passava.

Ao embarcar nessa história forjada, Érika não só apaga o passado profissional ou o relacionamento com o Alex. A protagonista apaga, também, um corpo que trafegou entre um homem e uma mulher mais jovem, um desejo não reprimido, um corpo também transgressor, dadas as experiências artísticas e as vivências privadas.

A revelação poderia ter acontecido no momento em que Adrian se depara com uma fotografia de um corpo nu no quarto de Érika. Ela encontra saída pela porta

---

<sup>277</sup> *Idem*, p. 25.

dos fundos, escondendo sua identidade, como fazem outras protagonistas pouco confiáveis, perfiladas no *corpus* desta tese.

Quando ele entrou no quarto, viu a foto e perguntou, é você? Eu disse que não, que era uma modelo. Por algum motivo não quis dizer que era Karen, embora ele não tenha a menor ideia da existência de Karen. Ele me olhou intrigado, uma modelo, como assim? Eu nunca havia dito nada a ele sobre o meu trabalho, sobre você. Invenção então que fizera um curso de fotografia na faculdade, daí a foto. Ele não comentou nada, não disse se tinha gostado, se tinha achado ruim.<sup>278</sup>

Érika passa a ser personagem de sua própria história, vivendo a dicotomia de ser a artista, a amiga de Karen, a parceira de Alex enquanto grava suas confissões e a Érika, professora, abandonada e traumatizada, perdida numa ilha vulcânica. Simplificar a vida, ter um cotidiano comum, em que as maiores expectativas são casar, ter filhos, um marido com quem comentar o programa de televisão e uma casa com jardim e bichos de estimação, é a solução mais fácil na percepção da narradora.

O fingimento é tão convincente que chega a ser ridícula a reação de Adrian. “O doutor via em mim uma paixão por um trabalho que eu nunca fiz, por uma invenção minha. Ele acha essa invenção uma das minhas melhores qualidades”<sup>279</sup>. A culpa logo é abandonada quando Érika percebe ou repete que a vida de antes, ao lado de Alex, é que era fingimento. Ela sente como se vivesse a vida dele no lugar da dela e só agora, depois de Karen, é que enxergasse que não vivia uma vida realmente sua.

E agora, pensando melhor, não acho que eu tenha mentido tanto assim. Afinal, não sou uma artista plástica, não sou pintora nem escultora nem nada. E esse tempo todo o que eu fiz foi fingir, como agora finjo que sou professora. Como poderia fingir qualquer coisa.<sup>280</sup>

Érika teve oportunidade de estar próxima à amiga. Mas, ao optar pelo abandono e o isolamento, sem saber escolhe a culpa que virá depois, quando sabe da morte de Karen. Quando a jovem morre, ninguém liga para avisar e Érika ainda tem um argumento de cobrança em relação aos amigos. “E eu fiquei vivendo assim, uma semana com Karen viva quando na verdade ela já estava morta. Ninguém me avisou. E afinal, agora penso, que diferença faria?”<sup>281</sup>. Sim, que diferença faria considerando que

---

<sup>278</sup> *Idem*, p. 131.

<sup>279</sup> *Idem*, p. 138.

<sup>280</sup> *Idem*, p. 138.

<sup>281</sup> *Idem*, p. 28.

ela não quis saber de Karen, abandonando-a sem uma palavra e sem dividir com Alex o drama que viviam, cada qual a sua maneira.

No romance de Carola Saavedra, a jovem Karen paira como um corpo entre duas pessoas, Érika e Alex. Surge quase como um borrão, desaparece fisicamente do enredo, como Antônia em *Sinuca embaixo d'água*, mas do mesmo modo permanece materializada por meio de um discurso que justifica esta presença. É uma personagem de difícil acesso. Nebulosa, dá margem para incertezas e dúvidas da leitora, por isso mesmo, é um desafio do ponto de vista da leitura e da escrita.

## **Considerações finais**

Uma das perguntas que motivou a investigação desta tese surgiu do incômodo diante da diferença de representações de personagens femininas encontradas em romances de autores homens e mulheres. Este dado foi sinalizado nas pesquisas de Regina Dalcastagnè a respeito da personagem do romance brasileiro contemporâneo<sup>282</sup>. Aliado a isso, havia uma conjunção de leituras, de romances, de reportagens jornalísticas que me fazia pensar no descompasso entre o que se diz dos corpos femininos no Brasil e o que se encontra nos livros. A tese procurou observar como as autoras mulheres participam da construção de gênero ao representar determinados corpos em suas narrativas. A análise privilegiou as protagonistas, quase todas as próprias narradoras dos romances, e personagens femininas centrais na trama. A corporalidade masculina aparece em casos de exceção, mas que trazem informações importantes para o conjunto da tese, exemplo encontrado no romance *Solo feminino* (2002), de Livia Garcia-Roza. Nele, o tio da protagonista apresenta sinais de distúrbio mental. *Corpo estranho* (2006), de Adriana Lunardi, é um segundo caso em que uma personagem masculina dá indícios de uma corporalidade dissonante.

Entre os temas de maior destaque para o desenho dos corpos das personagens estão a doença, os distúrbios alimentares e o exercício de uma sexualidade não-normativa. Juntos, esses tópicos reúnem sete dos 10 romances analisados. Do todo, restam apenas três, em que as personagens são aparentemente padronizadas. Em *Solo feminino* e *Nada a dizer* (2010), de Elvira Vigna, a desestabilização dos papéis de gênero é o que movimenta suas personagens. *Sinuca embaixo d'água* (2009), de Carol Bensimon, participa da análise como caso de discussão sobre a ausência de uma personagem.

Embora a tese esteja dividida em blocos temáticos, na tentativa de organizar os romances por seus temas de destaque, vê-se que a lógica cartesiana de alocar romances em “categorias temáticas” não foi cumprida à risca. Isso porque alguns romances trazem mais de um assunto relevante. *Duas iguais* (2004), de Cíntia Moscovich, é analisado no capítulo 2, sobre gordura e doença, porém poderia reaparecer no momento do estudo em que falo das sexualidades divergentes. Outros casos semelhantes a este dão indícios de que as autoras brasileiras se deslocam entre mais de

---

<sup>282</sup> Refiro-me aos estudos *Mapeamento de personagens do romance brasileiro: anos de 1970, anos de 1990*, executado na Universidade de Brasília entre 2004 e 2006, e *A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004*, ambos coordenados por Regina Dalcastagnè.

um assunto, algo absolutamente natural em se tratando do texto literário e da tentativa de capturar a complexidade das subjetividades de mulheres e homens.

Ainda sobre doença, um dado importante a ser destacado é que as personagens são acometidas por problemas de saúde sem ou com difícil solução, como câncer e diabetes. As enfermidades são vividas por mulheres jovens, outro dado que me parece sinalizar para uma cartografia dissonante daquela normalmente vista. Ao invés da juventude repleta de oportunidades, saúde e perspectivas futuras, o que se vê são corpos antecipadamente finitos, desencorajados por doenças que rapidamente consomem as personagens. A única personagem que resiste na luta contra a doença é Manu, no romance *Corpo estranho*. Com o corpo repleto de marcas dos tratamentos de combate à diabetes, ela prossegue na narrativa, mostrando equilíbrio no controle da doença. Das quatro personagens mortas, apenas uma não é devido à doença, Antônia, de *Sinuca embaixo d'água*, vítima de um acidente de carro, antes mesmo da história começar.

Dos 10 romances, quatro deles trazem personagens homossexuais, bissexuais ou transexuais, sendo suas narrativas motivadas por estas relações. Nestes casos, penso como os corpos dessas personagens são também desenhados por vivências diferenciadas das sexualidades em oposição aos padrões socialmente estabelecidos para o corpo e o desejo femininos. O controle não se limita apenas ao modo com que vemos os corpos, em termos estéticos e comportamentais. A prática sexual também deve seguir normas do que é permitido e proibido, mesmo entre casais heterossexuais. A maternidade, uma das respostas esperadas deste corpo feminino, aparece em apenas dois romances, quando as protagonistas são mulheres maduras. Nos demais casos, a temática é comentada por uma protagonista e outra, mas não chega a ser o tema de destaque no conjunto de romances. No livro *Paisagem com dromedário* (2010), de Carola Saavedra, a maternidade perde a aura de “estado de graça”, quando a protagonista sonha parir um “filho-monstro”, por quem sente ódio. Uma personagem secundária do mesmo romance vive um aborto. Em vez do “papel de mãe”, o que aparece bem encenado é o “papel de filha”. Algumas das narradoras, inclusive, prestam contas com suas mães ou transferem para estas as culpas ou as causas de muitos dos problemas em questão, do peso corporal aos fracassos afetivos. As mães são detentoras de papéis importantes mesmo nas narrativas de mulheres que não externam o desejo pela maternidade. Este é um dos temas que não chegou a ser trabalhado na tese, mas que permanece no corredor de futuros estudos, como mais um diagnóstico de dissonância nas corporalidades narradas.

Outra questão, surgida durante a escrita dessa tese, e que permanece não resolvida, diz respeito à representação das masculinidades feitas por estas autoras. Não me detive a esses casos, pois estabeleci que as personagens analisadas seriam as femininas, porém, livros como *Solo feminino* e *A chave de casa* (2010) me fizeram pensar na pertinência de observar como as masculinidades, e não só os corpos femininos, são construídos por estas autoras.

Mesmo sendo minoria, quando descritas pela cor, as personagens são brancas e têm cabelos loiros em maioria. Se considerarmos o lugar de fala de suas autoras, mulheres brancas e de classe média, a não sinalização da cor da maioria das personagens indica também suas localizações. O conceito de Adrienne Rich<sup>283</sup>, “política da localização”, empregado nessa tese ao justificar a escolha de um *corpus* totalmente formado por autoras mulheres, também serve para pensarmos nas questões particulares que reúnem estas mulheres escritoras, que temas se aproximam delas, que assuntos são interditados ou não merecem interesse. A cor, silenciada na maioria dos romances, faz pensar sobre a falsa naturalização de um grupo homogêneo.

Em relação ao peso corporal, quatro também é o número de romances em que as personagens são gordas, possuem “formas arredondadas” ou são extremamente magras, ou seja, localizam-se entre os limites de excesso corporal. *Por que sou gorda, mamãe?* (2006), de Cíntia Moscovich, apresenta em um mesmo romance a narradora gorda e uma de suas avós com problemas alimentares. A relação da comida em todos os romances atravessa as questões afetivas, está relacionada com a socialização das personagens, as trocas afetivas permitidas ou negadas, a incomunicabilidade nas famílias, nas relações íntimas. Não que esses assuntos não sejam tratados em romances de autores homens. O que se pode dizer é que, nas narrativas de autoria de mulheres, o modo como esses temas são tratados repercute nas corporalidades anunciadas. Conforme destaca Dalcastagnè<sup>284</sup> em relação à personagem contemporânea, autoras constroem representações femininas mais plurais e detalhadas, incluindo aí temáticas da agenda feminista, despercebidas pelos autores. Além disso, problematizam questões normalmente marcadas por estereótipos de gênero, o que é caso do cuidado com as famílias ou a reflexão sobre a silhueta.

É interessante notar que as poucas descrições de personagens, característica marcante do romance contemporâneo como um todo, abrem espaço exatamente para

---

<sup>283</sup> Rich, “Notas para uma política da localização”.

<sup>284</sup> Dalcastagné, “Representações restritas: a mulher no romance brasileiro contemporâneo”.

que se perceba suas dissonâncias. Ao invés de uma descrição que valorize esteticamente as personagens femininas ou que, pelo menos, cause conforto aos leitores, os romances que compõem essa tese fazem um retrato incômodo. São desconfortáveis e não trazem corpos embelezados como a grande fatia do cânone literário. Se para os homens a representação das masculinidades não necessariamente carrega um problema, no caso das autoras mulheres, acontece exatamente o contrário.

Por considerar o corpo como o primeiro lugar de fala, interessou-me também pensar como a representação das corporalidades é feita em outras expressões artísticas além da literatura. Os diferentes tipos de artes visuais, *performances*, instalações, fotografias, já discutem esta temática há mais tempo. Tanto é que estas influenciaram a produção teórica sobre o assunto, notadamente os trabalhos de artistas feministas dos anos de 1960 e 1970. O diálogo entre os romances e obras de arte de autoras diversas neste estudo teve como objetivo refletir o tema não como uma particularidade da literatura ou da literatura produzida no Brasil.

As representações dos corpos femininos são problematizadas e reclamadas em diversos espaços de formação discursiva. Ao mesmo tempo em que as obras de artes visuais sinalizam isso, apontam também questões que permanecem em aberto ao final dessa tese. Uma delas é que relação discursiva é possível existir entre artes diferentes, ainda que suas autoras não reconheçam um tipo de influência. Também me interessa saber que especificidades são notadas na construção das representações devido às diferenças de campo artístico, bem como pela recepção do público. Enquanto um romance leva, muitas vezes, mais tempo para a sua produção e para a recepção do público (dos caminhos que o levam da publicação até a leitura e a apreensão da obra), uma *performance* ou uma fotografia tem um espaço temporal menor para mostrar a intenção da obra.

No caso da literatura, a representação do gênero, conforme vimos nos 10 romances analisados, está diretamente ligada às corporalidades e ao exercício de manter ou quebrar a norma esperada daqueles corpos. O diagnóstico de que as cartografias desenhadas por estas autoras apontam problemas, disritmias quando projetadas dentro da literatura brasileira canônica, mostra seu lado positivo. As autoras se preocupam com os padrões, querem fazer diferente seja pelo próprio “fazer literário”, ao anunciar personagens diferenciadas, ou porque realmente pretendem ir na contramão da corpolatria em voga. Nos dois casos, apontam caminhos novos, que deixam entrever subjetividades até então discriminadas ou tolhidas.

## **Bibliografia**

### **Obras literárias:**

BENSIMON, Carol. *Sinuca embaixo d'água*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GARCIA-ROZA, Livia. *Solo feminino*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

LEVY, Tatiana Salem. *A chave de casa*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

LUNARDI, Adriana. *Corpo estranho*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

MOSCOVICH, Cíntia. *Por que sou gorda, mamãe?* Rio de Janeiro: Record, 2006.

\_\_\_\_\_. *Duas iguais*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

SAAVEDRA, Carola. *Paisagem com dromedário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

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

\_\_\_\_\_. *Deixei ele lá e vim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. *Coisas que os homens não entendem*. Companhia das Letras, 2002.

### **Catálogos:**

*Ana Vieira: Muros de Abrigo / Shelter Walls*. Presidência do Governo dos Açores/Direção Regional da Cultura/ Museu Carlos Machado/ Fundação Calouste Gulbenkian (ed.), Junho de 2010.

*Anos 70 atravessar fronteiras*. Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão – 9 de outubro de 2009 a 3 de janeiro de 2010. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009.

*Arte como questão: Anos 70*. Curadoria: Glória Ferreira, São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009.

*80/90, modernos, pós-modernos, etc/*. Curadoria: Agnaldo Farias, São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009.

ARMSTRONG, David; KELLER, Walter (eds.). *The Other Side*. Cornerhouse Publications: Manchester, 1993.

AIZPURU, Margarita et.al. *Kiss kiss bang bang – 45 años de arte y feminismo*. Bilbao: Museu de Bellas Artes de Bilbao, 2007.

DEVYNCK, Danièle; BOZAL Valeriano. *Toulouse-Lautrec de Albi e de otras colecciones*. Fundación Juan March. 15 de octubre 1996-23 de febrero 1997. Trad. Eva María Rubio Pellús. Musee Toulouse-Lautrec Albi-Tarn.

GRAW, Isabelle et.al. *Hannah Wilke 1940-1993*. Berlim: Neue Gesellschaft für bildense Kunst, 2000.

HERKENHOFF, Paulo; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Manobras Radicais*. São Paulo: Associação dos Amigos do Centro Cultural Banco do Brasil/SP, 2006.

MORAES, Angélica de; SCHÜLER, Donaldo. *Elida Tessler: Vasos Comunicantes*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2003.

### **Referências:**

AZEVEDO, Luciene. “Representação e performance na literatura contemporânea”. *Revista Aletria*, Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da UFMG, v. 16, julho/dezembro de 2007.

BALTAR, Brígida. *Passagem secreta*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Editora Hucitec e Universidade de Brasília, 1987.

\_\_\_\_\_. *A estética da criação verbal*. 3ª ed. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa. São Paulo: Editora Vozes, 2008.

\_\_\_\_\_. “Introdução à análise estrutural da narrativa”. In: BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa. São Paulo: Editora Vozes, 2008. p. 19-62.

BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. 2ª ed. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BEER, Gillian. “Representation Women: Representing the Past”. In: MACEDO, Ana Gabriela; Amaral, Ana Luísa (org.). *Dicionário da crítica feminista*. Porto: Edições Afrontamento, 2005. p. 165-167.

BENJAMIN, Walter. “O narrador”. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3ª ed. Trad. de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BENTO, Berenice. *A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010.

BORDO, Susan R. “O corpo e a reprodução da feminidade: uma apropriação feminista de Foucault”. In: BORDO, Susan R.; JAGGAR, Alison M (orgs.). *Gênero, corpo e conhecimento*. Trad. Britta Lemos Freitas. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997. p. 19-41.

BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. In: BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Trad. Mariza Corrêa. Campinas: Papirus, 1996. p. 183-191.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

\_\_\_\_\_. “Actos performativos e constituição de gênero – Um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista”. In: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (orgs.). *Gênero, cultura visual e performance – Antologia Crítica*. Famacião: Edições Húmus, Universidade do Minho/Centro de Estudos Humanísticos, 2011. p. 69- 87.

\_\_\_\_\_. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. 2ª ed. Trad. Alcira Bixio. Buenos Aires: Paidós, 2008.

COUTINHO, Liliana. “De que falamos quando falamos de performance?”. In: *Revista Marte*. Associação de Estudantes da Faculdade de Belas-Artes. Coordenação editorial: Liliana Coutinho. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2008.

\_\_\_\_\_. *Ana Vieira*. Lisboa: Bernardo Pinto de Almeida/Armando Alves e Editorial Caminho, s.d.

CHARTIER, Roger. *El mundo como representación*. Historia cultural: entre práctica y representación. Barcelona: Gedisa Editorial, 2002.

CURTI, Lidia. *Female stories, female bodies – narrative, identity and representation*. Washington Square: New York University Press, 1998.

DALCASTAGNÈ, Regina. “Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 20, Julho/ Agosto, p. 33-77, 2002.

\_\_\_\_\_. A personagem do romance. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 26, Julho/Dezembro, p. 13-71, 2005.

\_\_\_\_\_. “Representações restritas: A mulher no romance brasileiro contemporâneo”. In: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos (orgs.). *Deslocamento de Gênero na narrativa brasileira contemporânea*. São Paulo: Editora Horizonte, 2010. p. 40-64.

\_\_\_\_\_. “O narrador e suas circunstâncias”. In: DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. São Paulo: Editora Horizonte e EdUERJ, 2012, p. 75- 107.

\_\_\_\_\_. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. São Paulo: Editora Horizonte e EdUERJ, 2012.

DÉPÊCHE, Marie-France. “Reações hiperbólicas da violência da linguagem patriarcal e o corpo feminino”. In: STEVENS, Cristina M. T.; SWAIN, Tania Navarro. A

*construção dos corpos* – perspectivas feministas. Santa Catarina: Editora Mulheres, 2008. p. 207-218.

DEVREUX, Anne-Marie. “A teoria das relações sociais de sexo: um quadro de análise sobre a dominação masculina”. *Revista Sociedade e Estado*, Depto. de Sociologia/UnB, v. 20, n. 3, p. 561-584, set./dez. 2005.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. 7ª ed. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

\_\_\_\_\_. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. 16ª ed. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. São Paulo: Graal Editora, 2005.

\_\_\_\_\_. *A ordem do discurso*. 13ª ed. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2006.

\_\_\_\_\_. *História da sexualidade III – o cuidado de si*. 16ª ed. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. São Paulo: Graal Editora, 2007.

\_\_\_\_\_. *Vigiar e Punir*. Trad. Raquel Ramallete. 32ª ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

FOSTER, Hal. *Recodificação: arte, espetáculo e política cultural*. Trad. Duda Machado. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

GOELLNER, Silvana Vilodre. “A cultura fitness e a estética do comedido: as mulheres, seus corpos e aparências”. In: STEVENS, Cristina M. T.; SWAIN, Tania Navarro (orgs). *A construção dos corpos: perspectivas feministas*. Santa Catarina: Editora Mulheres, 2008. p. 45-60.

GOFFMAN, Erving. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Trad. Márcia Bandeira de Mello Leite Nunes. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance – do futurismo ao presente*. Trad. de Jefferson Luiz Camargo. Lisboa: Orfeu Negro, 2007.

GROSZ, Elizabeth. “Corpos reconfigurados”. Trad. de Cecilia Holtermann. *Cadernos Pagu*. PISCITELLI, Adriana; GREGORI, Maria Filomena (org.), Vol. 14, Campinas: Unicamp, 2000. p. 45-86.

\_\_\_\_\_. “Corpos-cidades”. In MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (orgs.). *Gênero, cultura visual e performance – Antologia crítica*. Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho e Edições Húmus: Famalicão, 2011. p. 89-100.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11ª ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP & A Editora, 2002.

HUYSSSEN, Andreas. “A cultura de massas como mulher. O ‘outro’ do modernismo”. In: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (orgs.). *Gênero, cultura visual e*

*performance* – Antologia crítica. Famalicão: Edições Húmus, Universidade do Minho/Centro de Estudos Humanísticos, 2011. p. 167-185.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da Ginga – a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. Trad. Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco – configuração na pintura e na fotografia*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

KRISTEVA, Julia. *História da Linguagem* Trad. Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 2007.

LAURETIS, Teresa de. “A tecnologia de gênero”. Trad. Suzana Funck. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. *As escritoras contemporâneas e o campo literário brasileiro: uma relação de gênero*. 2008. Tese (Doutorado em Literatura) - Universidade de Brasília, 2008.

\_\_\_\_\_. “O gênero como construção nos romances de cinco escritoras brasileiras contemporâneas”. In: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos (orgs.). *Deslocamento de Gênero na narrativa brasileira contemporânea*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2010. p. 65-96.

\_\_\_\_\_. “Corpos, gêneros e identidades nos romances de Elvira Vigna”. In: ZOLIN, Lúcia Osana; GOMES, Carlos Magno. *Deslocamentos da escritora brasileira*. Maringá: Eduem, 2011. p. 217-229.

\_\_\_\_\_. “Deslocar-se para recolocar-se: os amores entre mulheres nas recentes narrativas de autoria feminina”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 32, Julho/Dezembro, p. 31-45, 2008.

LE BRETON, David. “A Síndrome de Frankenstein”. In: SANT’ANNA, Denise. *Políticas do Corpo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

\_\_\_\_\_. *Adeus ao corpo: antropologia e sociedade*. 3ª ed. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 2008.

\_\_\_\_\_. *A sociologia do corpo*. 3ª edição. Trad. Sonia M. S. Fuhrman. Petrópolis: Editora Vozes, 2009.

LEVY, Tatiana Salem. *Do diário à ficção: um projeto de tese/romance*. Disponível em: <[www.avatar.ime.uerj.br](http://www.avatar.ime.uerj.br)>. Acesso em: 19 de junho de 2012.

\_\_\_\_\_. Entrevista à Debe Produções. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=SrBwPys8Wio>>. Acesso em: 14 de junho de 2012.

LOUIS, Marie-Victoire. “Diga-me: o que significa Gênero?”. *Revista Sociedade e Estado: Paternidade e Cidadania*, Depto. de Sociologia/UnB, v. 21, n. 3, p.711-724, set/dez 2006.

MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (orgs.). *Gênero, cultura visual e performance: antologia crítica*. Braga: Universidade do Minho e Editora Húmus, 2011.

MACEDO, Ana Gabriela. *Narrando o pós-moderno: reescritas, re-visões, adaptações*. Braga: Universidade do Minho/Centro de Estudos Humanísticos, 2008.

\_\_\_\_\_. “Re-presentações do Corpo, questões de identidade e a ‘política de localização’ - uma introdução. In: MACEDO, Ana Gabriela; GROSSEGESSE, Orlando (orgs.). *Re-representações do corpo*. Braga: Universidade do Minho, 2003. p. 13-23.

\_\_\_\_\_. (org.). *Gênero, identidade e desejo - Antologia crítica do feminismo contemporâneo*. Lisboa: Editora Cotovia, 2002.

MACEDO, Ana Gabriela; AMARAL, Ana Luísa. *Dicionário da crítica feminista*. Porto: Edições Afrontamento, 2005.

MAGALHÃES, Fernanda. *Corpo Re-Construção Ação Ritual Performance*. Curitiba: Travessa dos Editores, 2010.

MEDEIROS, Rosângela Fachel de. *Cinema e Identidade Cultural: David Cronenberg questionando limites*. 2008. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008.

MONTEIRO, Rosana Horio. *Das imagens médicas às imagens artísticas: as refotografias de Monica Mansur*. Disponível em: <<http://www.anpap.org.br/anais/2008/artigos/067.pdf>>. Acesso em 14 dez. 2011.

MORAES, Angélica de. “Tempo de viver, tempo de lembrar”. In: MORAES, Angélica de; SCHÜLER, Donald. *Elida Tessler: Vasos Comunicantes*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2003. p. 7-11.

NAZARIO, Luiz; FRANCA, Patrícia (orgs.) *Concepções contemporâneas da arte*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

NOCHLIN, Linda. *The body in pieces. The fragment as a metaphor of modernity*. London: Thames & Hudson, 2001.

NOVAES, Joana de Vilhena. *O intolerável peso da feiúra – sobre as mulheres e seus corpos*. Rio de Janeiro: Editora Puc-Rio/Garamond, 2006.

\_\_\_\_\_. “A dimensão simbólica do corpo: corpo, agenciamento e regulação”. In: NOVAES, Joana de Vilhena. *O intolerável peso da feiúra – sobre as mulheres e seus corpos*. Rio de Janeiro: Editora Puc-Rio/Garamond, 2006. p. 43-74.

PERROT, Michelle. “Os silêncios do corpo da mulher”. In: MATOS, Maria Izilda Santos; SOIHET, Rachel (orgs.). *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Editora UNESP, 2003. p. 13-27.

PHILLIPS, Anne. “De uma política de idéias a uma política de presença?”. Trad. Luis Felipe Miguel. *Estudos Feministas*, v.9, n. 1, p. 268-290, 2001.

PITKIN, Hanna Fenichel. *The concept of representation*. Berkeley: University of California Press, 1967.

POLLOCK, Griselda. *Encuentros en el museo feminista virtual – Tiempo, espacio y El archivo*. 1ª ed. Trad. Laura Trafí-Prats. Madrid: Ediciones Cátedra, 2010.

\_\_\_\_\_. “Las gracias de la catástrofe”. In: POLLOCK, Griselda. *Encuentros en el museo feminista virtual – Tiempo, espacio y El archivo*. 1ª ed. Trad. Laura Trafí-Prats. Madrid: Ediciones Cátedra, 2010. p. 349-401.

\_\_\_\_\_. “Visiones de sexo c. 1920”. In: POLLOCK, Griselda. *Encuentros en el museo feminista virtual – Tiempo, espacio y El archivo*. 1ª ed. Trad. Laura Trafí-Prats. Madrid: Ediciones Cátedra, 2010. p.221-282.

\_\_\_\_\_. “A modernidade e os espaços da feminilidade”. In: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (orgs.). *Género, cultura visual e performance – Antologia Crítica*. Famalicão: Edições Húmus, Universidade do Minho/Centro de Estudos Humanísticos, 2011. p. 53- 67.

\_\_\_\_\_. “A política da teoria: gerações e geografias na teoria feminista e na história das histórias da arte”. In: MACEDO, Ana Gabriela. *Género, Identidade e Desejo – Antologia crítica do feminismo contemporâneo*. Trad. Ana Gabriela Macedo e Maria Amélia Carvalho. Lisboa: Cotovia, 2002, p. 191- 220.

RISSARDO, Agnes; FUX, Jacques. “Herança e migração em A chave de casa de Tatiana Salem Levy”. *Ciências & Letras*, Porto Alegre, n. 50, p. 25-38, jul./dez. 2011. Disponível em: <<http://seer1.fapa.com.br/index.php/arquivos>>. Acesso em: 19 jun. 2012.

RICH, Adrienne. “Notas para uma política da localização”. Trad. de Maria José da Silva Gomes. In: MACEDO, Ana Gabriela (org.). *Género, Identidade e Desejo – Antologia Crítica do Feminismo Contemporâneo*. Braga: Universidade do Minho/Centro de Estudos Humanísticos, 2002. p. 15-35.

RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Trad. Romulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

\_\_\_\_\_. “A escrita tem sexo?”. In: RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Trad. Romulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p. 127-141.

ROLIM, Carla Giovana Silva de Castro. “Tunga, Brígida Baltar e Rosana Palasyan. Movimento e Fenômeno – A herança neoconcreta”. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. *Revista Ohun*, ano 4, n. 4, p. 160-187, dez 2008.

RUIVO, Ana, *Ana Vieira*. “Projecto Coultação/Desocultação, 1978”. In: *Anos 70. Atravessar Fronteiras*, Ed. CAM/FCG, 2009, p. 84.

RUSSO, Mary. *O grotesco feminino*. Trad. de Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANT’ANNA, Denise Bernuzzi (org.). *Políticas do Corpo*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

SANT’ANNA, Sérgio. *A tragédia brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.

SCHMIDT, Rita Therezinha. “Recortes de uma história: a construção de um fazer/saber”. In: RAMALHO, Christina (org.). *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo Editora, 1999. p. 23-40.

SCHWANTES, Cintia. “Narrativas de formação contemporânea: uma questão de gênero”. In: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos (orgs.). *Deslocamento de Gênero na narrativa brasileira contemporânea*. São Paulo: Editora Horizonte, 2010. p. 105-112.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. “Estereótipos, realismo e luta por representação”. In: SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. Trad. Marcos Soares. São Paulo: Cosacnaify, 2006. p. 261-312.

SOIHET, Rachel; MATOS, Maria Izilda S. de (orgs.). *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

SOMMER, Doris. *Ficções de fundação: os romances nacionais na América Latina*. Trad. Gláucia Renate Gonçalves e Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

TELLES, Norma. “As belas e as feras”. *Revista Eletrônica Labrys Estudos Feministas*, v. 10, 2006.

TVARDORSKAS, Luana Saturnino. *Figurações feministas na arte contemporânea – Márcia X., Fernanda Magalhães e Rosângela Rennó*. 2008. Dissertação (Mestrado em História) - Departamento de História da Universidade de Campinas (Unicamp), 2008.

TONUS, José Leonardo. “O imigrante na literatura brasileira: instrumentalização de uma figura literária”. In: DALCASTAGNÈ, Regina; MATA, Anderson Luís Nunes da. *Fora do retrato – estudos de literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Editora Horizonte, 2012. p. 93- 101.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. 4ª ed. 3ª reimp. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. “A letra como imagem, a imagem da letra”. In: NAZÁRIO, Luiz; FRANCA, Patrícia. (org.) *Concepções contemporâneas da arte*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 46-67.

VIGNA, Elvira. Homepage: [www.vigna.com.br](http://www.vigna.com.br). Acesso: em 10 de junho de 2012.

\_\_\_\_\_. Áudio com discurso da escritora. Disponível em: <http://vigna.com.br/livnadacri/>. Acesso em: 11 de junho de 2012.

YOUNG, Iris Marion. *La justicia y la política de la diferencia*. Trad. Silvina Álvarez. Madrid: Ediciones Cátedra, Universitat de València, Instituto de la mujer, 2000.

\_\_\_\_\_. “Representação política, identidade e minorias”. Trad. de Alexandre Morales. *Lua Nova*, nº67, p. 139-90, 2006.

XAVIER, Elódia. “O corpo a corpo na literatura brasileira: a representação do corpo nas narrativas de autoria feminina”. In: BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé L. *Refazendo nós*. Editoria Mulheres. Santa Catarina, 2003. p. 253- 275.

\_\_\_\_\_. “A casa no imaginário feminino”. In: ZOLIN, Lúcia Osana; GOMES, Carlos Magno (orgs.). *Deslocamentos da escritora brasileira*. Maringá: Editora da Universidade Estadual de Maringá, 2011. p. 17-24.

ZOLIN, Lúcia Osana; GOMES, Carlos Magno (orgs.). *Deslocamentos da escritora brasileira*. Maringá: Editora da Universidade Estadual de Maringá, 2011.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. 2ª ed. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

WARNER, Marina. *Da fera à loira: sobre contos de fadas e seus narradores*. Trad. Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

WEED, Elizabeth. “Coming to terms: feminism, theory, politics”. In: MACEDO, Ana Gabriela; AMARAL, Ana Luísa. *Dicionário da crítica feminista*. Editora Afrontamento: Porto, 2005. p. 87-88.

WOLF, Naomi. *O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres*. Trad. Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2011.