

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (DOUTORADO)

WILMA DOS SANTOS COQUEIRO

POÉTICAS DO DESLOCAMENTO: REPRESENTAÇÕES DE IDENTIDADES
FEMININAS NO *BILDUNGSROMAN* DE AUTORIA FEMININA CONTEMPORÂNEO

MARINGÁ – PR
2014

WILMA DOS SANTOS COQUEIRO

POÉTICAS DO DESLOCAMENTO: REPRESENTAÇÕES DE IDENTIDADES
FEMININAS NO *BILDUNGSROMAN* DE AUTORIA FEMININA CONTEMPORÂNEO

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (Doutorado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutora em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Lúcia Osana Zolin

MARINGÁ
2014

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá – PR., Brasil)

C786p Coqueiro, Wilma dos Santos
Poéticas do deslocamento: representações de
identidades femininas no *Bildungsroman* de autoria
feminina contemporâneo / Wilma dos Santos Coqueiro.
-- Maringá, 2014.
193 f.

Orientadora: Profa. Dra. Lúcia Osana Zolin.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de
Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e
Artes, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2014.

1. Goethe, Johann Wolfgang von, 1749-1832 -
Wilhelm Meisters. 2. *Bildungsroman* (romance de
formação) - Autoria feminina contemporânea. 3.
Crítica feminista. 4. Fluidez das relações humanas.
5. Identidade. 6. Subjetificação. I. Zolin, Lúcia
Osana, orient. II. Universidade Estadual de Maringá.
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes.
Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 21.ed. 809.89

ECSL-001864

WILMA DOS SANTOS COQUEIRO

**POÉTICAS DO DESLOCAMENTO: REPRESENTAÇÕES DE IDENTIDADES FEMININAS
NO *BILDUNGSROMAN* DE AUTORIA FEMININA CONTEMPORÂNEO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (Doutorado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Aprovada em 19 de novembro de 2014.

BANCA EXAMINADORA



Profª Drª Lúcia Osana Zolin
Universidade Estadual de Maringá – UEM
- Presidente -



Profª Drª Marisa Corrêa Silva
Universidade Estadual de Maringá – UEM



Profª Drª Alba Krishna Topan Feldman
Universidade Estadual de Maringá – UEM



Profª Drª Cintia Carla Moreira Schwantes
Universidade de Brasília – UnB/ Brasília-DF



Profª Drª Rita das Graças Felix Fortes
Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE/ Marechal Cândido Rondon-PR

À minha mãe e meu pai, meus elementos formadores essenciais.

À minha irmã Valdete, pelos laços de afeto definitivos.

À pequena e meiga Heloísa, pela lembrança da criança que fui.

AGRADECIMENTOS

Aos professores que contribuíram na construção de conhecimentos necessários não só para o desenvolvimento desse trabalho, mas para a minha formação intelectual e profissional: na alfabetização, em uma escola rural, a professora Terezinha dos Anjos, que me ensinou as primeiras palavras e me mostrou os primeiros textos; no Ensino Fundamental, as professoras Aparecida de Matos e Maria José, que me emprestaram livros e me mostraram a amplitude do mundo representado na ficção; na Graduação, professor Wilson Rodrigues de Moura, que me apresentou a pluralidade da literatura brasileira; na especialização, a professora Rita Felix Fortes, com quem iniciei o percurso de reflexão sobre a condição feminina na literatura; no Mestrado, os professores Henrique Manuel Àvila e Gisêlda Melo Nascimento, pelas reflexões e conhecimentos acerca da condição feminina; no Doutorado, as professoras Marisa Correa Silva e Evely Vânia Libanory, pelas discussões fecundas acerca da teoria e identidade existencial do gênero romance por meio das disciplinas ministradas.

De forma especial, à minha orientadora, Lúcia Osana Zolin, por quem tenho a mais profunda admiração e amizade, sempre generosa e atenciosa no processo de escrita e revisão da tese. Agradeço, sobretudo, a confiança, o acolhimento, a liberdade e o respeito pelas minhas escolhas.

Às professoras Marisa Correa Silva e Cíntia Schwantes, pelas importantes considerações, sugestões e apontamentos feitos no exame de qualificação, que me permitiram repensar alguns aspectos da escrita. E também a professora Alba Feldman pelos comentários e sugestões feitos durante a apresentação do projeto no SPLE.

Ao secretário Adelino, pela assessoria técnica prestada durante esses anos.

Aos amigos do Grupo de Pesquisa em Diálogos Literários: Érica Alves, Mônica Fernandes, Devalcir Leonardo, Sandro Adriano da Silva e Willian André, pela pluralidade e diversidade das discussões literárias e culturais, pelo respeito, amizade, confiança e parceria na realização de projetos.

Aos colegas do Colegiado de Letras da Unespar/campus de Campo Mourão, que, ao assumirem atividades extras, possibilitaram melhores condições para a escrita da tese.

Aos meus queridos alunos da Unespar/Campo Mourão, razão do meu trabalho e da busca constante por conhecimento e formação.

Ao amigo Diego Fascina e à amiga Joyce Muzzi, pela leitura atenta, sincera e crítica do meu trabalho e também pela troca de conhecimentos e conversas sempre enriquecedoras.

Ao Oilson Alberto Gonzatto, pela ajuda na formatação final da tese.

Agradeço às amigas que fiz ou que reencontrei durante o Doutorado: em especial, Kátia Matia, Lígia Neves, Elenice Koziel, Taíza Nogueira, Andiará Maximiano, Marcela Batalini e Sharlene Davantel. A alguns amigos queridos, próximos e distantes, pelo afeto e alegria nos encontros: Claudeci Bueno, Roberto Bueno, José Carlos Felix, Adriana Coqueiro, Eliana Coqueiro, Quetialine Coqueiro, Valéria Sanches Fonseca, Marcos Bassi, Renato Cândido, Claudete Sanches, Adriana Polato, Cleuzia de Souza, Lidinalva Rufino, Vera Anita, Ieroniva de Jesus, Madalena Constantino e Daiane Lourenço.

À minha família, em especial aos meus pais, José e Luzia, sempre presentes e atenciosos que, com seu afeto incondicional, foram extremamente importantes nesse momento tão especial de minha vida. Aos irmãos Waldir, Valdeci, Valdete e Dilma e às cunhadas Elizete e Inês, pela ajuda e amizade nos momentos mais difíceis. Aos meus sobrinhos Matheus, Eduardo, Dener, Géssica, Maiara, Vanessa, Ana Carolina e Fernanda, pelo carinho especial.

*“A casa não é um estado de espírito.
Não é também um símbolo.
É um lugar onde vivo e onde não sou feliz
completamente porque ninguém é
completamente feliz.
Viajei muito, erreí muito, aprendi.
Todos os lugares por onde andei terminam
aqui.
O resto é literatura”.*
(Marly de Oliveira)

*“A vida é uma tapeçaria que elaboramos,
enquanto somos urdidos dentro dela. Aqui e
ali podemos escolher alguns fios, um tom, a
espessura certa, ou até colocar no desenho.
Linhas de bordado podem ser cordas que
amarram ou rédeas que se deixam manejar:
nem sempre compreendemos a hora certa ou o
jeito de as segurarmos. Nem todos somos bons
condutores; ou não nos explicaram direito
qual desenho a seguir, nem qual a dose de
liberdade que podíamos – com todos os riscos
assumir”.*
(Lya Luft)

RESUMO

O romance como uma grande instituição sócio-literária, que projeta os ideais da classe burguesa, a partir do século XVIII, torna-se a expressão máxima de modernidade. Esse gênero, caracterizado pela sua maleabilidade e ambivalência, reflete uma orientação individualista e inovadora. Nesse sentido, os romances de personagem dão origem a subtipos, como o *Bildungsroman*, cujo modelo paradigmático seria *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* (1795), do escritor alemão Johann Wolfgang von Goethe. Por ser o romance um gênero em constante devir, o conceito de *Bildungsroman* passa por problematizações e revisões e, na atualidade, pode-se falar de um romance de formação que inclui as minorias étnicas, raciais e sexuais. Alguns passos importantes no *Bildungsroman* masculino, como a realização amorosa a partir de várias experiências e a descoberta da vocação profissional e de uma filosofia de vida, se revelam ainda problemáticos nos romances de formação femininos no decorrer do século XX, devido ao pouco espaço destinado à mulher na sociedade, fazendo com que suas experiências formadoras fossem mais subjetivas, culminando, na maioria das vezes, no final fracassado das personagens que não conseguem fugir às teias da opressão social. À questão que subjaz essa pesquisa – se o romance de formação feminino pode inovar no século XXI apresentando trajetórias de mulheres sujeitos – corresponde à hipótese de que nos romances analisados há um processo de subjetificação das personagens femininas no qual as experiências formadoras ocorrem por meio dos deslocamentos espaciais e identitários, característicos da época contemporânea. Se no decorrer do século XX, as heroínas ainda sentiam fortemente o peso da tradição patriarcal, tendo que, não raras vezes, abrirem mão da integração social em nome da individualização e realização do eu, como a Conceição de *O Quinze* ou a Joana de *Perto do coração selvagem*, nos romances de formação femininos do século XXI – como *Pérolas Absolutas* (2003), de Heloísa Seixas, *Algum Lugar* (2009), de Paloma Vidal, e *Azul-corvo* (2010), de Adriana Lisboa, – em meio à globalização e ao desmantelamento das grandes utopias e verdades, elas vivenciam outros conflitos e problemáticas resultantes da fluidez das relações humanas no mundo contemporâneo. Por ser um trabalho que se insere na linha de pesquisa “Literatura e construção de identidades”, a leitura e análise do corpus escolhido respalda-se sobretudo nos aportes teóricos dos Estudos Culturais e da Crítica Feminista. Espera-se com essa tese contribuir para com os estudos da crítica feminista contemporânea, ao mostrar que as personagens do cenário pós-moderno, na sua busca de subjetificação, passam por experiências de deslocamento e esfacelamento de identidades, mas buscam, apesar dos percalços, uma construção de si como mulheres.

Palavras-chave: *Bildungsroman* de autoria feminina contemporâneo. Crítica feminista. Fluidez das relações humanas. Identidade. Subjetificação.

ABSTRACT

The novel as a great socio-literary institution, which projects the ideals of bourgeois class, becomes the maximum expression of modernity from the 18th century on. The genre, characterized by its malleability and ambivalence, reflects an individualistic and innovative orientation. In this sense, the novels of characters originate subtypes, as the *Bildungsroman*, whose paradigmatic model would be *Wilhelm Meister's Apprenticeship* (1795), by the German writer Johann Wolfgang von Goethe. Since the novel is a genre in constant becoming, the concept of *Bildungsroman* undergoes problematizations and revisions and, today, it is possible to consider a novel of formation which includes ethnic, racial and sexual minorities. Some important steps in male *Bildungsroman*, such as fulfillment in love from several experiences and the discovery of a professional vocation and a philosophy of life, are still problematic in female novels of formation along the 20th century, due to the small space dedicated to woman in society, making her formative experiences more subjective, and culminating, in most cases, in the failed end of characters who cannot escape the webs of social oppression. To the question that underlies this research – if the female novel of formation can innovate in the 21st century, presenting trajectories of women subjects – corresponds the hypothesis that in the analyzed novels there is a process of subjectification of the female characters, in which the formative experiences occur through spatial and identity displacements, characteristic of modern times. If along the 20th century the heroines have still felt the weight of patriarchal tradition, not infrequently having to forgo social integration on behalf of individualization and self-realization, as the characters Conceição from *O Quinze* and Joana from *Perto do coração selvagem*, in the novels of formation from the 21st century – such as *Pérolas Absolutas* (2003), by Heloísa Seixas, *Algum Lugar* (2009), by Paloma Vidal, and *Azul-corvo* (2010), by Adriana Lisboa, – amid globalization and the dismantling of great utopias and truths, they experience other conflicts and problems resulting from the fluidity of human relations in modern times. Since this work is inserted in the line of research “Literature and building of identities”, the reading and analysis of the chosen corpus is based mainly on theoretical contributions from Cultural Studies and Feminist Criticism. With this thesis, we hope to contribute to the studies of contemporary feminist criticism, showing that the characters in the post-modern scene, in their search for subjectification, undergo experiences of displacement and disintegration of identities, but seek, despite setbacks, a building of themselves as women.

Keywords: Contemporary *Bildungsroman* of female authorship. Feminist criticism. Fluidity of human relations. Identity. Subjectification.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 DO ROMANCE DE FORMAÇÃO AO ROMANCE <i>EM</i> FORMAÇÃO: TRADIÇÃO E RUPTURA NO <i>BILDUNGSROMAN</i> DE AUTORIA FEMININA	19
1.1 A TRADIÇÃO MASCULINA DO GÊNERO <i>BILDUNGSROMAN</i>	19
1.2 A CRÍTICA FEMINISTA E O DESENVOLVIMENTO DO <i>BILDUNGSROMAN</i> DE AUTORIA FEMININA	28
1.3 A HISTÓRIA DO <i>BILDUNGSROMAN</i> DE AUTORIA FEMININA NO BRASIL	34
1.4 O <i>BILDUNGSROMAN</i> COMO EXPRESSÃO DAS MINORIAS	47
2 A SUBJETIFICAÇÃO FEMININA NO <i>BILDUNGSROMAN</i> DO SÉCULO XXI	54
2.1 A SITUAÇÃO ATUAL DO FEMINISMO	54
2.2 A CONSTRUÇÃO DE SI E A SUBJETIFICAÇÃO FEMININA NO <i>BILDUNGSROMAN</i> ATUAL	63
3 O <i>BILDUNGSROMAN</i> NO MUNDO EM TRÂNSITO DE ADRIANA LISBOA	67
3.1 A AUSÊNCIA/PRESENÇA DA FIGURA MATERNA	69
3.2 A BUSCA PELO PAI E A CONSTRUÇÃO DOS LAÇOS IMPROVÁVEIS DE AFETO	76
3.3 O CONHECIMENTO DA HISTÓRIA DO PAÍS	84
3.4 A DIALÉTICA DESCENTRAMENTO <i>VERSUS</i> PERTENCIMENTO	90
3.5 OS ESCOMBROS DA MEMÓRIA	97
3.6 E A EXPERIÊNCIA AMOROSA NA OBRA <i>AZUL-CORVO</i> ?	101
4 O <i>BILDUNGSROMAN</i> DE PALOMA VIDAL COMO NARRATIVA DO DESLOCAMENTO	104
4.1 A MULHER NA MULTIDÃO DA CIDADE IMAPEÁVEL	110
4.2 A FORMAÇÃO ACADÊMICA	119

4.3 A VIAGEM NO PROCESSO DE AUTOCONHECIMENTO	124
4.4 O FRACASSO NO CASAMENTO	128
4.5 A MATERNIDADE COMO PARTE DO PROCESSO DE SUBJETIVAÇÃO FEMININA	133
5 O <i>BILDUNGSROMAN</i> DO DESPERTAR FEMININO EM <i>PÉROLAS</i> <i>ABSOLUTAS</i>	139
5.1 A NARRATIVA DO FRACASSO E DA CULPA	143
5.2 O NOMADISMO COMO FORMAÇÃO	156
5.3 DA SEDUÇÃO À APRENDIZAGEM DO AMOR	164
5.4 PÉROLAS ABSOLUTAS: A FORMAÇÃO DO AMOR	173
CONSIDERAÇÕES FINAIS	178
REFERÊNCIAS	183

INTRODUÇÃO

O caminho trilhado pelas mulheres na literatura tem sido longo e árduo, uma vez que inúmeras dificuldades sempre irromperam, de forma avassaladora, desde a insuficiência no domínio da língua escrita, preconceitos familiares, dificuldades para publicar as obras, até a falta de um teto todo seu, como salientou Virgínia Wolf (1928), ao abordar a falta de incentivo e condições para que as mulheres pudessem se expressar por meio da literatura.

Ao contrário de autoras inglesas como Charlotte Lennox e Frances Brooke, entre outras, que já publicavam desde o século XVII, a escrita de romances por mulheres, no Brasil, teve um começo tardio, ocorrendo apenas em meados do século XIX, quando Maria Firmina dos Reis publica *Úrsula*: obra crítica em relação ao sistema escravocrata que vigorava no país.

Várias causas poderiam explicar essa escassez do romance de autoria feminina no Brasil. Em primeiro lugar, pode-se citar a dificuldade do domínio da linguagem, uma vez que o sistema educacional brasileiro, durante o século XIX, conforme aponta Ingrid Stein (1984), apresentava diferenças substanciais entre os currículos das escolas primárias masculinas e femininas. A educação feminina, que tinha como objetivo o desempenho das boas qualidades necessárias ao papel de “rainha do lar”, tinha como foco basicamente o ensino de gramática portuguesa e francesa, canto, dança e música. Ademais, não havia ainda escolas secundárias para meninas. Em segundo, com o casamento e a maternidade, vistos como perspectivas ideais de aceitação social feminina, as tarefas domésticas e o cuidado com os filhos não propiciavam as condições de reflexão necessárias ao exercício de uma escrita longa como o romance. Por fim, a própria situação de inferioridade vivenciada pela mulher na sociedade – que não era detentora da qualidade de cidadã uma vez que não tinha direito ao voto e precisava da permissão do marido para exercer qualquer profissão – evidenciava o preconceito em relação às atividades intelectuais e artísticas femininas, o que talvez tenha impedido que obras com considerável qualidade estética e literária fossem publicadas e/ou reconhecidas.

Nesse sentido, é de fundamental importância o veio arqueológico do trabalho de historiografia literária realizado pela escritora e professora da Universidade Federal de Santa Catarina, Zahidé Lupinacci Muzart, que organizou a obra monumental *Escritoras Brasileiras do século XIX*¹, com vistas a resgatar escritoras ignoradas pela crítica ou não devidamente

¹ A professora Zahidé Lupinacci Muzart organizou a obra, publicada em três volumes, entre 1999 e 2009, pela Editora Mulheres, coordenando o trabalho de equipe com várias pesquisadoras. A obra registra as trajetórias de muitas escritoras com temas e gêneros literários diversos. Dessa forma, ao reavaliar nossa história cultural, esse resgate possibilita a construção de outra tradição literária brasileira.

reconhecidas, como Júlia Lopes de Almeida, Carolina Nabuco e Edith Mendes da Gama e Abreu, entre tantas outras. Segundo Muzart (2004), o mapeamento das escritoras do século XIX propiciou uma agradável surpresa em relação à quantidade de escritoras que foram descobertas e inscritas. Para a pesquisadora, os objetivos do trabalho, filiado aos estudos de gênero, foi o de tentar “fazer uma revisão da historiografia literária oficial, entender e denunciar seus critérios de exclusão e retirar das margens do cânone as escritoras”².

Às iniciativas tímidas do século XIX – como os romances de Maria Firmina dos Reis, Júlia Lopes de Almeida e Emília de Freitas, que ainda reproduziam certos valores e estereótipos da escrita masculina, mas com uma nova expressão acerca do universo feminino, – seguem escritoras tão díspares como Raquel de Queiroz e Clarice Lispector, autoras que marcariam a cena literária brasileira e, ao abrirem uma tradição literária feminina, seriam precursoras de muitas autoras excepcionais, como Lygia Fagundes Telles, Lya Luft e Nélide Piñon, só a título de exemplificação, que formariam o *boom* do romance de autoria feminina dos anos 70 e que se prolonga até os dias atuais. Algumas conquistas femininas desencadeadas pelo movimento feminista marcariam o século XX – como a conquista de direitos civis, o acesso ao mercado de trabalho e ao ensino superior, a possibilidade de utilizar métodos contraceptivos seguros, como a pílula anticoncepcional – contribuindo para a ascensão da mulher escritora e, conseqüentemente, para a construção de personagens mais conscientes da condição de submissão que lhes era imposta e em busca de afirmação da liberdade e de identidades femininas.

A escrita clariceana – marcada pela fragmentação textual, o abandono do tempo cronológico e o fluxo da consciência, somados à postura crítica em relação aos padrões tradicionais de gênero, ao problematizar a situação feminina, – exerce influência, até hoje, em escritores/as contemporâneos/as, marcando, sobretudo, a literatura de autoria feminina. Essas características podem ser encontradas também em textos de autoria masculina, como nos romances de Caio Fernando Abreu e João Gilberto Noll, suscitando a questão: existe uma escrita feminina?

A pergunta pode parecer anacrônica, uma vez que muitos críticos afirmam que a escrita não tem sexo. Desse modo, a ideia de uma escrita feminina suscita questionamentos diversos, inclusive acerca do conceito de feminino. Muitos teóricos, sobretudo as críticas feministas, procuram respostas para essa questão, buscando tanto no nível formal como no temático as especificidades da escrita feminina e masculina.

² MUZART, Zahidê Lupinacci (Org.). *Escritoras brasileiras do século XIX*: antologia. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2004. v. 2, p. 27.

A professora portuguesa Isabel Allegro Magalhães (1992), ao refletir sobre essa e outras questões como, por exemplo, os critérios adequados para se traçar uma linha divisória entre a escrita feminina e masculina, afirma que elas são legítimas, mas difíceis de responder. A autora parte da hipótese de que o denominador comum da escrita feminina seja “a existência de traços próprios da formação social que as mulheres constituem”³. Segundo ela, alguns traços nessas formações sociais específicas – como os elementos fisiológicos, antropológicos, socioeconômicos e culturais – são universais, possibilitando uma afinidade natural e cultural a unir a mulheres entre si que foi construída no decorrer da história.

Para a crítica brasileira Nelly Novaes Coelho (1993), essa questão acerca da existência de uma escrita feminina não é gratuita, uma vez que, até pouco tempo, acreditava-se que diferenças de ordem biológica determinariam a criação literária masculina e feminina. Apesar de algumas críticas francesas como Lucy Irigaray (1974) e Hélène Cixous (1988) afirmarem que existe, sim, uma especificidade, ao enfatizarem o caráter subversivo da escrita feminina, a qual oferece resistência às regras da linguagem convencional, Coelho (1993) rejeita a ideia de que os níveis psicanalítico ou discursivo possam explicar a diferença nos escritos de homens e mulheres. Para ela, algumas características que seriam femininas, como a fragmentação da palavra, o uso de elementos da oralidade, o tom confessional e a projeção simbólica da linguagem são inerentes à literatura contemporânea, tanto de homens quanto de mulheres.

Contudo, Coelho (1993) corrobora o posicionamento de Magalhães (1992) ao ressaltar que se pode falar em uma literatura feminina e uma literatura masculina, na medida em que o sistema sociocultural vigente estabelece profundas distinções entre homens e mulheres, o que acaba impresso na escrita por meio de temas, pontos de vistas, focalização dos motivos literários, que se consubstanciam em uma perspectiva social característica do universo feminino.

Nessa perspectiva, o *Bildungsroman* – como expressão da sociedade burguesa alemã do século XVIII, e sua evolução e expansão ao longo do tempo, o que se pode comprovar pelos vários romances de formação escritos fora do eixo eurocêntrico e que representam as minorias sexuais e raciais, – é fundamental para se compreender o percurso da mulher na perspectiva de leitora na sociedade. Se nos séculos XVIII e XIX, os romances de formação femininos focalizavam o amor e o casamento, como o *happy ending* culminando no processo de formação das protagonistas, também era uma forma de contribuir na formação da leitora

³ MAGALHÃES, Isabel Allegro. Os véus de Ártemis: alguns traços da ficção narrativa de autoria feminina. *Colóquio Letras*, Lisboa, n. 125/126, p. 152, jul-dez. 1992.

burguesa, educada e destinada ao casamento, visto como único meio de ascensão social e aquisição de respeito naquela sociedade.

Com o passar do tempo, o *Bildungsroman* começou a colocar em cena protagonistas que problematizavam o ideal do amor e do casamento burguês e buscavam romper com os laços opressores em busca de subjetificação, assim como as novas leitoras que começavam a questionar a ordem vigente. Alguns romances de formação do século XX, como os de Raquel de Queiroz, Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles e Lya Luft, são fundamentais no sentido de mostrarem que o processo de formação das heroínas já não seguia um *script* estabelecido.

As escritoras que compõem o corpus desse trabalho pertencem a uma elite intelectual. Heloísa Seixas, além de escritora, é jornalista. Paloma Vidal é professora universitária de teoria literária e Adriana Lisboa, com bacharelado em música e doutorado em literatura comparada, tem se dedicado à escrita de obras ficcionais. Em linhas gerais, elas discutem em seus romances temas da mulher contemporânea, no mundo globalizado pós anos 2000. Por isso, questões como a revisão da história recente do país e do mundo, a globalização⁴, o exílio, o deslocamento espacial e pessoal, além da construção da identidade e da sexualidade femininas, em um momento que alguns críticos denominam de Pós-feminismo, seriam os elementos catalizadores que inscrevem a experiência feminina na atualidade.

O enredo no *Bildungsroman* de autoria feminina contemporâneo é organizado a partir de experiências formadoras. Com isso, novas protagonistas demandam a organização de novos enredos, muitas vezes caóticos e desordenados, que expressam a vivência interior da personagem, a partir do predomínio de um tempo psicológico, centrado nos sentimentos e memórias das personagens.

Em consonância com a literatura contemporânea, de maneira geral, o romance de formação feminino ao tentar abarcar a vivência contemporânea das personagens, pode assimilar elementos de várias formas narrativas, como da narrativa de memórias, da

⁴ Para alguns estudiosos, as origens da globalização situam-se nos tempos modernos com a Era das Grandes Navegações. Para outros, suas origens estão fincadas muito antes das descobertas europeias. Contudo, é fato que no final do século XIX e início do século XX, houve um aceleração desse processo de conexão entre as economias e as culturas mundiais. A globalização – que afeta vários setores sociais como comunicação, comércio internacional e liberdade de movimentação – consiste no fenômeno mundial de internacionalização do capital. Para Milton Santos, é “o resultado das ações que asseguram a emergência de um mercado dito global, responsável pelo essencial dos processos políticos atualmente eficazes” (SANTOS, 2000, p. 24). O autor enfatiza as mudanças ocorridas nos últimos anos do século passado com a imposição de uma globalização perversa, que unifica o mundo, – “em virtude das novas condições técnicas, bases sólidas para uma ação humana mundializada” (SANTOS, 2000, p. 37). Stuart Hall, por sua vez, avalia o impacto da globalização na contemporaneidade, sobretudo em relação à configuração de identidades deslocadas e híbridas. Na sua concepção, alterações nas noções de tempo e espaço causam um descentramento dos sistemas de referências. Segundo ele, “a globalização retém alguns aspectos da dominação global ocidental, mas as identidades culturais estão, em toda parte, sendo relativizadas pelo impacto de compreensão espaço-tempo” (HALL, 2011, p. 81).

autoficção e da metaficção historiográfica, dentre outras, quase sempre marcadas pela presença pungente de um eu que narra. Daí o fato de os romances analisados apresentarem narradoras femininas autodiegéticas que expressam anseios, vivências, angústias, memórias e são capazes de questionar a ordem estabelecida.

Quanto à escolha dos romances, procurou-se, além de obras publicadas na primeira década do século XXI, contemplar uma maior diversidade quanto às personagens femininas. Assim, tem-se uma adolescente em *Azul-corvo*, uma professora heterossexual, na faixa dos 30 anos, em *Algum Lugar*, e uma musicista de 36 anos e uma bióloga de 46 que co-protagonizam *Pérolas Absolutas* e que vivenciam uma experiência homossexual.

Como esse trabalho se inscreve na linha de pesquisa “Literatura e construção de identidades”, pretendeu-se observar o processo de formação das identidades femininas nesses romances do século XXI, uma vez que o *Bildungsroman* é um gênero que, mais que um olhar sobre as identidades femininas, possibilita uma compreensão crítica sobre a evolução dessas personagens e sua autoconsciência em relação a esse processo formador.

Uma das questões recorrentes, apontadas pela Crítica Feminista, se é o romance de formação feminino pode inovar no século XXI, apresentando trajetórias de mulheres sujeitos, constitui-se como problema dessa pesquisa. A hipótese desse trabalho, de que há uma nova reorganização da experiência subjetiva feminina nos enredos desses romances, parte de apontamentos feitos em relação a alguns romances brasileiros de autoria feminina do século XX, nos quais as personagens ainda sentem o peso da tradição patriarcal, peso este marcado pelos desajustes das personagens femininas em relação aos espaços nos quais estão inseridas, para mostrar que o *Bildungsroman* feminino contemporâneo, a partir dos anos 2000, é marcado por uma radicalização no processo – de certa forma, já realizado por Clarice Lispector em obras como *Perto do Coração Selvagem*, de 1944 – nem sempre simples e indolor, de subjetificação das personagens femininas. Embora alguns percalços ocorram nessas trajetórias como a orfandade, o sentimento de deslocamento e estrangeirismo e as perdas amorosas, esses romances descrevem mulheres que fazem escolhas, nem sempre as mais coerentes ou acertadas, mas que são capazes de vivenciar a sua sexualidade, ingressar no mercado de trabalho e criar vínculos afetivos, em meio à fluidez do cenário contemporâneo.

Em alguns desses romances, o processo de formação passa pela conversão do sujeito feminino em escritora. Ao pensar na concepção benjaminiana de que o romance leva o leitor a refletir sobre o sentido da vida, as protagonistas desses romances assumem, muitas vezes, a condição de *flâneurs* do século XXI, forjadas pela globalização e aceleração da sociedade de consumo e de informação – assumindo um papel que era tipicamente masculino no século

XIX – ao buscarem informações na internet ou nas observações pessoais dos locais públicos, como as protagonistas de *Azul-corvo* e *Algum lugar*, ou sexo e aventura no submundo das ruas, como a protagonista Sofia, de *Pérolas absolutas*, no seu impactante encontro com a “mulher-peixe”. Se, para Benjamin, a descrição da vida humana no romance, “leva o incomensurável a seus limites”⁵, essas contemporâneas mulheres da multidão pós-moderna, com suas experiências efêmeras e solitárias memoradas, buscam uma espécie de abrigo no caos da vida urbana.

Os romances selecionados, publicados entre 2003 e 2010, cujas autoras continuam com intensa produção ficcional, constituem um desafio à leitura e análise, uma vez que essas obras ainda não estão cristalizadas ou canonizadas pela ação do tempo, ainda mais em se tratando de um gênero em constante devir, como o romance, que está sempre sofrendo metamorfoses. Contudo, essa relação de proximidade espacial e temporal provoca o desejo de conhecer essa mulher contemporânea – representada na ficção – que continua em processo de construção e de reinvenção. Isso lembra a confissão de Ruth Silviano Brandão (2006) de que: “passageiros de voz alheia somos nós, leitores, que escrevemos e tentamos nos reconhecer nos textos-espelhos em que nos debruçamos”⁶.

Por ser um trabalho que tem como referencial teórico a crítica feminista – que integra a crítica cultural – uma vez que se parte do princípio de que a literatura “é uma transposição da realidade para o ilusório por meio de uma estilização formal”⁷ – esse trabalho se respalda em conceitos operatórios da crítica feminista iniciados com Simone de Beauvoir, passando pela crítica francesa de Elisabeth Badinter, até as contribuições de pesquisadoras brasileiras como Cristina Ferreira Pinto, Constância Lima Duarte, Cíntia Schwantes e Lúcia Osana Zolin. Além disso, embasa-se nos estudos de Zygmunt Bauman, Stuart Hall e Edward Said, expoentes dos estudos culturais, que têm em comum o fato de que suas reflexões repousam sobre as identidades fragmentárias e liquefeitas da contemporaneidade. Se, por meio da crítica feminista, pode-se compreender as temáticas e as problemáticas que permeiam as produções romanescas femininas da atualidade, os estudos culturais permitem compreender os deslocamentos das identidades culturais na contemporaneidade causados, em grande parte, pela globalização acelerada e pelo esfacelamento das utopias esquerdistas do mundo

⁵ BENJAMIN, Walter. O Narrador: consideração sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 201. (Obras escolhidas; v. 1).

⁶ BRANDÃO, Ruth Silviano. *Vida escrita*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006. p. 13.

⁷ CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8. ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000. p. 53.

ocidental, o que resultou no fim das grandes metanarrativas e das verdades consideradas universais.

A divisão dos capítulos busca apreender o gênero *Bildungsroman* desde a sua origem com *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* à contemporaneidade, fazendo algumas incursões pelo movimento feminista. O primeiro capítulo intitula-se “Do romance de formação ao romance em formação: tradição e ruptura no *Bildungsroman* de autoria feminina”, e procura fazer uma revisão teórica do gênero *Bildungsroman*, desde as suas origens alemãs, como gênero paradigmático do universo masculino, até sua expansão e evolução, transformando-se em um gênero capaz de representar os grupos minoritários e/ou marginalizados como pobres, negros, mulheres e homossexuais. Para isso, é necessário o cotejo de obras teóricas clássicas como as de Georg Lukács (2000) e Mikhail Bakhtin (2010, 2011) com as mais contemporâneas como as de Wilma Maas (2000) e Cristina Ferreira Pinto (1990), que abordam o surgimento e a evolução do gênero. Também é importante uma incursão pela ficção brasileira do século XX, apontando e discutindo, em linhas bem gerais, alguns romances de formação femininos.

No segundo capítulo, intitulado “A subjetificação feminina no *Bildungsroman* do século XXI”, buscou-se, a partir de obras mais recentes da crítica feminista, como os do sociólogo francês Alain Touraine, e da filósofa francesa Elisabeth Badinter, assim como em artigos de jornais e reportagens de revistas, refletir sobre alguns rumos tomados pelo feminismo, do final do século passado ao início do século XXI, mostrando que, além do poder patriarcal e dos preconceitos seculares, a mulher hoje, em sua busca de subjetificação, enfrenta outras problemáticas advindas da voracidade promovida pelo mundo capitalista globalizado, no qual os dilemas entre carreira e vida doméstica continuam bastante evidentes.

Os demais capítulos são dedicados à análise dos romances e suas peculiaridades como romances de formação – *Bildungsromane* – do século XXI, e em que medida se afastam ou se aproximam dos romances de formação do século XX. Nesse sentido, é relevante a análise dos deslocamentos espaciais, temporais e identitários pelos quais passam essas personagens femininas do mundo contemporâneo, que na concepção de Michel Maffesoli (2001) é marcado por um grande paradoxo: por um lado, uma sociedade que, diante do desenvolvimento tecnológico e da ideologia econômica do mundo globalizado, afirma-se como perfeita e plena e, por outro, expressa-se na “necessidade do ‘vazio’, da perda, da despesa, de tudo que não se contabiliza e foge à fantasia da cifra”⁸.

⁸ MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Tradução Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001. p. 23.

O terceiro capítulo, intitulado “O *Bildungsroman* no mundo em trânsito de Adriana Lisboa”, é dedicado à análise do romance *Azul-corvo*, publicado em 2010. A escolha desse título recai no fato de que esse romance traz como protagonista uma adolescente de treze anos, que ao tornar-se órfã e emigrar para os Estados Unidos, passa por várias experiências formadoras, oriundas desse deslocamento espacial e cultural, que lhe possibilitarão, ao final, depois de um período de nove anos, uma visão lúcida da vida de expatriada e das relações humanas.

O quarto capítulo, intitulado “O *Bildungsroman* de Paloma Vidal como narrativa do deslocamento”, dedicado à análise do romance *Algum Lugar*, publicado em 2009, mostra uma mulher de cerca de trinta anos, que após uma viagem de estudos a Los Angeles com o marido, cujo sentimento de deslocamento evidencia-se na busca fracassada de adaptação à cidade, vê-se obrigada a recomeçar, ao passar por experiências intensas e paradoxais, como a maternidade e o fim do relacionamento afetivo. Os vários deslocamentos, sobretudo espaciais e culturais, pelos quais passa a personagem, incidem no amadurecimento pessoal e na formação de sua identidade híbrida, no mundo globalizado do século XXI.

Por fim, o quinto capítulo intitulado “O *Bildungsroman* do despertar feminino em *Pérolas absolutas*”, com a análise do romance de Heloísa Seixas, publicado em 2003, tem como objetivo mostrar que, nesse romance, composto por duas protagonistas mais maduras que as anteriores, que dividiram o mesmo homem e passaram por experiências, embora diversas, de dor, dilaceramento identitário e culpa, os deslocamentos, mais que espaciais, como nos romances anteriores, são identitários. O “despertar” dessas mulheres ocorre ao final, quando há um redimensionamento de suas trajetórias e de suas identidades sexuais.

Nas considerações finais, procurou-se enfatizar que os romances se apresentam como poéticas do deslocamento, uma vez que as protagonistas, ao passarem por deslocamentos espaciais e identitários, nesse cenário pós-moderno, adquirem o autoconhecimento e a compreensão prática da realidade, imprescindíveis ao processo de formação identitária e à conquista de novas subjetividades. Essa investigação não pretende ser conclusiva sobre o *Bildungsroman* de autoria feminina do século XXI, mas apontar subsídios para se pensar no romance de formação como gênero capaz de expressar a subjetividade feminina na contemporaneidade.

CAPÍTULO I

DO ROMANCE DE FORMAÇÃO AO ROMANCE *EM* FORMAÇÃO: TRADIÇÃO E RUPTURA NO *BILDUNGSROMAN* DE AUTORIA FEMININA

1.1 A TRADIÇÃO MASCULINA DO GÊNERO *BILDUNGSROMAN*

O romance, como o conhecemos hoje, é uma criação das modernas literaturas europeias e, de acordo com Mikhail Bakhtin (2010), cronologicamente um dos últimos gêneros literários a se constituir. Com efeito, desde a Idade Média até o Renascimento, produziram-se os romances de cavalaria que se destinavam, sobretudo, ao público feminino ansioso por entretenimento e evasão da vida real. Talvez seja esse um dos fatores de desprestígio do gênero, considerado, então, como literatura trivial e vulgar, que consistia em representar um mundo de aventuras bastante inverossímil.

É a partir do século XVIII e do XIX que romancistas como Goethe e Balzac transformam o romance em um grande gênero, graças ao surgimento de um novo público leitor: a burguesia. Isto significa que o romance surge como a arte capaz de expressar os anseios da classe burguesa em ascensão. Em relação ao fato de o romance ser considerado a revolução literária do “terceiro estado”, numa analogia à Revolução Francesa que marcou a ascensão política burguesa, Walter Benjamin afirma que “o romance, cujos primórdios remontam à antiguidade clássica, precisou de centenas de anos para encontrar, na burguesia ascendente, os elementos favoráveis a seu florescimento” (BENJAMIN, 1994, p. 202). Nesse sentido, Ian Watt ressalta que, nesse contexto marcado pela hegemonia burguesa, “o romance é a forma que reflete mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora” (WATT, 2010, p. 13). Os romancistas que, a princípio, atestam essa originalidade e individualidade, por deixarem de buscar seus temas na mitologia ou na história, seriam os ingleses Daniel Defoe (1660-1731), Samuel Richardson (1689-1761) e Henry Fielding (1707-1757).

Na obra *A Formação do Romance Inglês*, Sandra Gardini Teixeira Vasconcelos (2007) retoma conceitos da obra de Watt, sobretudo no que se refere ao argumento do autor de que esses romancistas seriam marcados por um “realismo formal” devido à homologia existente entre a forma literária e o processo social. Vasconcelos define que o papel desses romancistas ingleses do século XVIII seria “reconfigurar os materiais históricos e pensar as novas convenções e técnicas narrativas que pudessem dar conta dos novos valores”

(VASCONCELOS, 2007, p. 25). Para Claudio Magris (2009), é impossível pensar o romance sem o mundo moderno, uma vez que com sua “polifônica contaminação de gêneros” e a ambivalência que o caracteriza, o romance define-se como um gênero de transformação universal, o qual “é com frequência uma mistura de celebração e crítica da modernidade” (MAGRIS, 2009, p. 1020). Devido ao fato de a burguesia ser a criadora e protagonista do mundo moderno, esse gênero será produzido, editado e consumido por essa classe, tornando-se expressão máxima da modernidade. Para Wolfgang Kayser (1985), é evidente que o que marca esse gênero moderno é a ausência de mitos e milagres próprios do mundo épico. Dessa forma, o que constitui a matéria romanesca são as vivências pessoais, levando ao reconhecimento de mundo por meio de experiências, visto que as personagens esvaídas de caráter universal, tornam-se figuras essencialmente particulares.

Na concepção de Kayser, por ser essa a narrativa de um mundo particular, na obra romanesca, os motivos são descritos de modo a revelar a poetização de um mundo prosaico, das situações e vivências cotidianas. Com um novo público leitor, ávido por histórias com as quais possa se identificar, mas também mais exigente em termos de intriga narrativa, há uma certa exigência por essa poetização do mundo, fazendo com que o romancista oscile entre a poesia e a verossimilhança. Isso, de certa forma, assinala a ambiguidade própria do romance que, paradoxalmente, à mimese do mundo real, deve se pautar pela representação de aventuras e casos espetaculares, proporcionando aos leitores encantamento e identificação.

O autor pode usar de diversos expedientes nessa busca pela verossimilhança, para que a história contada pareça o mais “provável” e “verdadeira” possível, como postulava Aristóteles ao falar de uma das principais características da obra literária que é a *mimese*, ou a imitação do real. Para Roland Bourneuf e Réal Quillet (1976, p. 32), isso faz com que o romance atue “sem cessar na fronteira ambígua do real e da ficção”. O alargamento do público leitor nos séculos XVIII e XIX, ainda composto de mulheres, mas também de jovens estudantes, faz com que, sobretudo a partir do Romantismo, o romance torne-se a forma apta “a exprimir os multiformes aspectos do homem e do mundo” (BOURNEUF; QUELLET, 1976, p. 682).

Vítor Manuel Aguiar e Silva (1993) enfatiza a capacidade de análise das paixões e dos sentimentos humanos como uma das maiores qualidades do romance. Já Bourneuf e Quillet (1976), corroborando essa visão, acrescentam outro elemento: o fato de podermos experimentar emoções sem os riscos da vida real. Para os autores, “contra o sofrimento, a fatalidade econômica, a servidão política, a morte, ele proclama a dignidade, o direito à vida e

a liberdade de espírito: o romance do nosso tempo tem, com frequência, vocação metafísica” (BOURNEUF; QUELLET, 1976, p. 8).

Quanto a uma classificação tipológica do romance, Kayser propõe três tipos de romance: o de ação ou acontecimento, o de personagem e o de espaço. Isto significa que, segundo Kayser, o evento, a personagem e o espaço são os três elementos primordiais para uma análise e interpretação teórica do romance.

O romance de personagem, que é o foco desse trabalho, seria aquele em que há um realce mais acentuado sobre uma única personagem central, que, na concepção de Kayser, aparece como “portadora do mundo”. Esse romance é compreendido “se a sua substância é elaborada sobretudo no sentido de passividade, solidão e sensibilidade, se inclina facilmente para o subjetivismo lírico” (KAYSER, 1985, p. 402). Nesse sentido, um romance fundamental é *Dom Quixote*, publicado em 1605, pelo escritor espanhol Miguel de Cervantes. Essa obra, pela profundidade encontrada no personagem central, tornou-se um dos grandes representantes do romance de personagem. A partir desse modelo, no Romantismo, ocorre a invenção e codificação do romance de personagem como expressão por excelência da modernidade.

O romance de personagem, por trazer esse sentimento de individualidade pessoal como direção da existência, apresenta veredas outras que desembocam no romance autobiográfico, no romance de evolução e no romance de formação. O romance de evolução, cujo precursor, para Kayser (1985), seriam as *Confissões*, de Santo Agostinho, publicado em 397-398, torna-se apto a essa “revelação do mundo”, por meio da evolução da personagem central.

Por meio da evolução do romance de personagem, ainda no século XVIII, com a publicação da obra *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* (1795), de Goethe, emerge na Alemanha, em consonância com os ideais da literatura romântica em toda Europa, um esforço no sentido de atribuir à literatura alemã um caráter nacional.

Nesse romance tradicional, que se transformaria em matriz e paradigma do gênero *Bildungsroman*, ocorre a representação do processo de formação do caráter do herói, o qual entra em conflito com a realidade e, por meio de muitas aventuras e peripécias, poderia atingir seu amadurecimento pessoal e aperfeiçoamento humano. Devido a isso, Wilma Maas (2000) enfatiza que, no *Bildungsroman* as características conteudísticas predominam sobre as formais, uma vez que “a questão central que subjaz a todo o texto compreendido pela historiografia literária como *Bildungsroman* é a questão do aperfeiçoamento pessoal” (MAAS, 2000, p. 67).

Na apresentação da tradução brasileira, Marcus Vinicius Mazzari (2009) diz que ao compor esse romance, que encontra poucos paralelos na literatura universal, Goethe tornou-se o criador de um gênero que seria a grande e significativa contribuição alemã, ao lado do “romance social burguês”, para a história do romance ocidental. Vale lembrar que, nessa época, o romance já havia sido amplamente desenvolvido na França e na Inglaterra. Mazzari enfatiza que,

[...] com meios estéticos até então inéditos na literatura alemã, Goethe empreendeu a primeira grande tentativa de retratar e discutir a sociedade de seu tempo de maneira global, colocando no centro do romance a questão da *formação* do indivíduo, do desenvolvimento de suas potencialidades sob condições históricas concretas (MAZZARI, 2009, p. 8).

Embora as primeiras teorizações sobre o romance de formação ocorram na Alemanha na segunda metade do século XVIII, o termo *Bildungsroman*, referindo-se ao romance cuja narrativa condensa a história de aperfeiçoamento do herói, só aparece na crítica literária a partir do século XIX, quando, em 1810, o professor de filologia clássica, Kall Morgenstern, cria o termo ao referir-se ao romance de Goethe. Segundo Maas (2000), esse crítico viu no romance de Goethe o percurso exemplar da trajetória de um jovem burguês, desde a saída de seu lar em busca de uma formação universal, seu relacionamento nas várias esferas sociais, os relacionamentos afetivos fracassados e, por fim, sua inserção na casta aristocrática por meio de um casamento interclasses, compondo uma trajetória arquetípica conveniente aos ideais da classe burguesa em busca de distinção política.

Dessa forma, o termo *Bildungsroman*, ou romance de formação, surge atrelado a mega-conceitos em voga no século XVIII, como educação, formação de diferentes classes sociais e estabelecimento do romance como gênero literário digno. De acordo com Maas (2000), a história do *Bildungsroman*, nessa etapa inicial, é compreendida “como uma instituição sócio-literária, isto é, como projeção coletiva dos ideais da burguesia alemã, em sua origem, focalizando o processo de apropriação sofrido pelo gênero ao longo dos seus quase duzentos anos de existência” (MAAS, 2000, p. 16).

Desde então, a crítica literária compreendeu o *Bildungsroman* como um gênero masculino e tipicamente alemão. Maas salienta que “é assim que a ideia de um *Bildungsroman*, de uma forma literária correspondente aos anseios tanto do indivíduo quanto de sua classe como um todo, precede a fortuna crítica do gênero, historicizando-o e atrelando-o às circunstâncias bastante específicas da constituição do mundo burguês” (MAAS, 2000, p. 21). Nessa forma romanesca, na qual toda uma época pode se integrar no destino individual

do herói, o que está em foco geralmente é o destino de um jovem em busca de formação, realização afetiva, apreensão de uma filosofia de mundo. Kayser afirma que “o desenvolvimento conduz nesse caso a um estado de maturação definitiva e intimamente predisposta, em que o herói desenvolveu as duas capacidades em um todo harmônico” (KAYSER, 1985, p. 403).

Ao abordar a genealogia do *Bildungsroman*, Mass (2000) explica que a trajetória de sua constituição se firma e se confunde com a própria história do romance europeu. Na sua concepção, a constituição de um gênero configura-se como reação à tradição literária que o precede bem como atende as demandas históricas contemporâneas ao seu processo de constituição. “A experiência de leitura do público tem papel fundamental, uma vez que é por meio dele que se veicula a tradição literária preexistente e que se realizam as tradições por estabelecer” (MAAS, 2000, p. 65). Entre as influências diretas do gênero *Bildungsroman*, ela cita as autobiografias modernas, o romance picaresco, a literatura pietista e o romance de aventuras e de viagens.

Em *As Confissões*, autobiografia intelectual, publicada por Jean Jacques Rousseau, em 1791, o autor usa a técnica da narrativa autodiegética, trechos de sua correspondência pessoal e o caráter memorialístico e confessional. Para Maas, essa obra que tem como um dos temas a busca do aperfeiçoamento pessoal, prenuncia o *Bildungsroman*, no sentido em que se constitui “como resposta, como reação à necessidade burguesa de expressão individual” (MAAS, 2000, p. 67). Na contemporaneidade, elementos da autoficção⁹, forma derivada de autobiografia, têm sido bastante usuais em romances de formação publicados no final do século XX e início do século XXI, inclusive em obras de autoria feminina, como o romance *Algum lugar*, de Paloma Vidal.

Para Maas, o *Bildungsroman* também dialoga com o gênero espanhol picaresco do século XVII. Para a autora, ambos são expressões da transição do mundo feudal e aristocrático ao mundo burguês. As semelhanças entre as definições do romance de formação e do romance picaresco, “refletem a amplitude e a flexibilidade que cada uma das formas deverá forçosamente exercitar, a fim de abranger o amplo espectro de obras, que se abrigam sob cada um dos termos” (MAAS, 2000, p. 72). Contudo, Maas aponta uma distinção entre as duas formas em relação ao conceito de herói. Enquanto o herói do *Bildungsroman* é um jovem bem intencionado que passa por um processo de formação efetiva, alcançando ao final

⁹ Autoficção, termo cunhado pelo crítico francês Serge Doubrovsky, tem sido usado por muitos autores contemporâneos para caracterizarem suas obras, que misturam ficção com aspectos biográficos. O termo será melhor discutido no quarto capítulo, na análise do romance *Algum Lugar*, de Paloma Vidal.

equilíbrio e maturidade, o anti-herói do romance picaresco, geralmente, ascende socialmente de forma desonesta, não alcançando um aperfeiçoamento de suas qualidades inatas.

A literatura pietista¹⁰ – marcante pela introspecção psicológica do homem moderno – é uma literatura de conversão religiosa. Em forma de autobiografias místicas, sejam por meio de cartas ou de livros, os relatos que tinham como princípio a redenção do homem por meio de Deus, apresentavam caráter exemplar. “A *Bildung* pietista prevê portanto um hermético isolamento em relação ao mundo, como forma de trilhar o caminho que leva à graça divina” (MAAS, 2000, p. 74). Embora os textos não fossem considerados como alta literatura, o conceito religioso de formação contribuiu para a fixação formal do romance burguês, na Alemanha.

Por fim, o romance de aventuras e de viagens, cujo modelo moderno *Robinson Crusoe*, publicado em 1719, por Daniel Defoe, teve uma esplendorosa recepção na Alemanha, a partir de sua primeira tradução, em 1731, influenciou substancialmente o surgimento de muitas obras no país, dando origem a muitos romances denominados de “Robinsoníadas”. Ao marcar uma grande transformação nas narrativas de viagem e aventuras, a leitura da obra, concebida a partir do papel do indivíduo, contribuiu “no sentido de construir uma história do desenvolvimento do caráter burguês na fragmentada Alemanha de então” (MAAS, 2000, p. 78).

Quando se pensa numa análise fecunda do romance e sua intrínseca relação com a classe burguesa, é fundamental retomar as considerações de Georg Lukács (2000) sobre a tipologia denominada por ele de “romance de educação”. A *teoria do Romance*, escrita durante a Primeira Guerra, entre 1914-1915, influenciou substancialmente os estudiosos da Escola de Frankfurt, sobretudo Adorno e Benjamin. Nesse ensaio, que tem como principal tese a continuidade genérica da épica no romance, Lukács aborda o caráter solitário e problemático do herói romanesco, cuja psicologia é marcada pela busca de algo.

A análise de Lukács orienta-se pela intrínseca relação entre o protagonista e o espaço no qual ele está inserido, como interpretação literária da relação entre o indivíduo e a sociedade numa dada situação histórica. Para ele, o que é realmente relevante é o tipo de ação do herói diante do espaço social, de modo que pode haver modos diferentes de a personagem enfrentar espaços sócio-históricos parecidos, dando origem a uma tipologia romanesca. Norteados por uma visão sociocrítica, Lukács aponta a ruptura entre o herói e o mundo

¹⁰ Segundo Maas (2000), a literatura pietista foi muito comum na Alemanha Luterana, desde meados do século XVIII. Um dos exemplos citados é *Historie der Wiedergeborenen*, cuja tradução seria “História dos renascidos”, publicada em 1724. Nessa coletânea, há o relato do processo de conversão de homens e mulheres de diferentes classes sociais.

degradado como traço intrínseco à constituição do romance. Ao reiterar várias vezes que o “romance é a epopeia do mundo abandonado por deus” (LUKÁCS, 2000, p. 89), ele está evidenciando que a sociedade burguesa muda o conceito de herói, cuja trajetória é marcada por casos acidentais e cujas vitórias ou desgraças não mais simbolizam uma coletividade.

Nesse sentido, é importante observar o modo como Lukács diferencia o romance da epopeia como formas literárias que expressam conteúdos de épocas históricas distintas. Como não há mais um destino a cumprir como na tragédia ou na epopeia, o herói do romance torna-se responsável por seus atos. Por isso, o autor refere-se ao romance como forma da “virilidade madura”. Com essa expressão, evidenciam-se os traços do romance que o caracterizam como um gênero tipicamente masculino, a despeito de que, mesmo de forma paradoxal, as mulheres tenham, ao longo da história, desempenhado papéis centrais na difusão do gênero, como leitoras, protagonistas ou autoras.

Vasconcelos (2007) enfatiza essa função crucial do romance na construção do ideal de feminilidade ao relacionar a difusão do amor romântico, proposto pelos romances, como forma de educação das jovens burguesas, inculcando os valores, as virtudes e as atitudes desejáveis e adequados às mulheres, a partir de um ponto de vista masculino. A crença na educação, promovida pelo Iluminismo, obviamente não incluía as mulheres, uma vez que o conhecimento de temas científicos ou assuntos públicos não lhes cabia. O destino cabível às mulheres seria, então, o casamento, pilar central da sociedade burguesa, e a criação dos filhos. Desse modo, o romance teve grande relevância na construção do gênero sexual, confinando as mulheres aos espaços domésticos e confirmando ao homem o trânsito pela esfera pública. Vasconcelos ressalta que “o senso de propósito moral e o zelo didático dos romancistas exprimiam a moralidade burguesa que clamava por expressão” (VASCONCELOS, 2007, p. 132).

Ao afirmar que o romance é “a expressão do abrigo transcendental” (2000, p. 38), Lukács pondera que a era da epopeia marca “tempos afortunados”, uma vez que respondia ao mundo fechado da civilização grega. Nessa civilização integrada não havia uma cisão entre a interioridade do herói e o mundo circundante. No mundo homogêneo, “perfeito e acabado”, marcado pelo poder e a vontade dos deuses, os homens só conheciam as respostas e não as perguntas: “ser e destino, aventura e perfeição, vida e essência são, então, conceitos idênticos” (LUKÁCS, 2000, p. 27).

Segundo Lukács, essa unidade rompeu-se com a emergência da sociedade burguesa, que ele caracteriza como degradada. Os personagens centrais do romance só conhecem as perguntas, pois emergem em um mundo no qual houve uma fratura entre existência e

essência: um mundo degradado, marcado pelo silêncio dos deuses, no qual “o herói nasce desse alheamento face ao mundo exterior” (LUKÁCS, 2000, p. 66). Quando “a interioridade e a aventura estão para sempre divorciadas uma da outra” (LUKÁCS, 2000, p. 67), o herói do romance, cujas batalhas são só suas e não mais determinadas pelos deuses e cujas buscas não encontram proteção nesse “mundo abandonado por deus”, torna-se condenado a fazer escolhas, tornando-se, assim, responsável por seus atos. Quando afirma que “o processo pelo qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo” (2000, p. 82), Lukács está evidenciando que o sentido da vida do herói problemático do romance, nesse mundo incerto e caótico, se daria pelo autoconhecimento, que é uma das marcas essenciais do romance de formação, tanto clássico quanto contemporâneo, abordado mais adiante.

Para Lukács, *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* é uma tentativa de síntese formal entre o romance do idealismo abstrato e o romantismo da desilusão. Nesse romance, denominado por ele de romance de educação, o herói pode intervir no mundo por meio de ações efetivas, uma vez que o ideal que lhe determina as ações tem como objetivo “encontrar nas estruturas da sociedade vínculos e satisfações para o mais recôndito da alma” (LUKÁCS, 2000, p. 139). Esse herói – cuja busca e aprendizado “revelam, com máxima nitidez, a totalidade do mundo” (LUKÁCS, 2000, p. 140) – é selecionado para a posição central da narrativa de forma casual, com a finalidade única de que, através de sua busca e de seus conflitos, essa totalidade do mundo lhe seja desvendada:

Assim o robusto e seguro sentimento básico dessa forma romanesca vem da relativização de seu personagem central, que está condicionada, por sua vez, à crença na possibilidade de destinos e com configurações de vidas comuns. [...] Se com isso também o personagem central torna-se problemático, sua problemática não reside em suas chamadas ‘falsas tendências’, mas precisamente no fato de querer realizar, de algum modo, o âmago de sua interioridade no mundo (LUKÁCS, 2000, p. 142).

Tal desejo de se realizar no mundo faz com que a relação do protagonista seja, por um lado, extremamente conflituosa e, por outro, de reconciliação com a realidade social. Essa premissa é explicada por Lukács considerando que “tipo humano e estrutura da ação, portanto, são condicionados aqui pela necessidade formal de que a reconciliação entre interioridade e mundo seja problemática, mas que seja possível; de que ela tenha de ser buscada em penosas lutas e descaminhos, mas que possa no entanto ser encontrada” (LUKÁCS, 2000, p. 138).

Em outro ensaio, escrito em 1936, Lukács (2009) retoma e aprofunda algumas considerações sobre esse romance, afirmando que, nessa obra de Goethe, os ideais do humanismo aparecem matizados na natureza humana. Nessa medida, a realização desses ideais humanistas não seria apenas critério para julgamento das diversas classes sociais por meio de seus personagens, mas também a mola propulsora da ação. Ao enfatizar que esse romance marca a evolução, tanto ideológica quanto artística, do gênero, Lukács reitera que *Os Anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* é um romance de educação: “seu conteúdo é a educação dos homens para a compreensão prática da realidade” (LUKÁCS, 2009, p. 592).

Bakhtin (2011) apresenta uma definição bastante funcional do romance de formação, uma vez que se atém a elementos da estrutura narrativa como protagonista, enredo, tempo e espaço, não desvinculando, entretanto, a forma do conteúdo. Para o autor, há um vínculo entre a forma literária e a realidade histórico-cultural, uma vez que o romance é um gênero que evolui de acordo com essa realidade. Por isso, em seus estudos, Bakhtin busca analisar as raízes mais remotas do gênero, usando um *corpus* bastante amplo, que vai desde obras da antiguidade clássica como a *Ciropédia*, escrita pelo ateniense Xenofonte no século IV a.C., obra de difícil classificação, que mistura ficção e história sobre a vida de Ciro, O Grande (que viveu entre 580-530 a.C.) e é classificada por alguns críticos como romance biográfico, obra historiográfica ou romance histórico, até romances do início do século XX, como *A Montanha Mágica*, de Thomas Mann, publicado em 1924. Desse modo, ele não restringe o gênero *Bildungsroman* à literatura alemã nem à literatura do século XVIII. O autor enfatiza a importância dos estudos históricos sobre o gênero romanesco que levem em consideração a evolução do gênero, uma vez que este não se caracteriza por uma forma pura, mas sim “pela prevalência deste ou daquele princípio de enformação da personagem” (BAKHTIN, 2011, p. 205). Para ele, um determinado tipo de enformação de personagem relaciona-se a uma determinada visão de mundo, constituindo uma composição própria do romance.

Ao abordar o problema do romance de educação, que ele, muitas vezes, denomina de romance de formação¹¹, o autor enfatiza que a característica principal deste tipo de romance é trazer a *formação substancial do homem*. Nesse ponto, ele discorda de que alguns romances, nos quais alguns acontecimentos podem mudar o destino da personagem, mas não sua imagem, possam ser considerados como romances de educação, uma vez que a personagem continua com sua grandeza constante e imutável. Em casos como esses, não há a formação da

¹¹ Lukács denomina esse romance que mostra o aperfeiçoamento do herói como “romance de educação”, que se aproxima mais do conceito literal do termo alemão *Bilungsroman*. Já Bakhtin usa o termo “romance de formação”, usado pela maioria dos teóricos como tradução do *Bildungsroman*.

personagem, já que esta “é aquele ponto imóvel e fixo em torno do qual se realiza qualquer movimento do romance” (BAKHTIN, 2011, p. 219).

Para Bakhtin, o romance de formação é mais raro, pois cria uma imagem do homem em formação, mostrando-o em seu devir, por meio de uma representação da unidade dinâmica da identidade da personagem. Na concepção de Bakhtin, “o próprio herói e seu caráter se tornam uma grandeza variável na fórmula desse romance. A mudança do próprio herói ganha significado no enredo e em face disso reassimila-se na raiz e reconstrói-se todo o enredo do romance” (BAKHTIN, 2011, p. 219-220).

É relevante ressaltar que Lukács e Bakhtin estudaram o gênero romance a partir de uma perspectiva diacrônica, considerando-o em sua evolução. Por isso, a abordagem da forma romanesca está vinculada ao condicionamento histórico-filosófico da literatura como expressão de uma época específica. Contudo, diferentemente de Bakhtin, que se aprofunda mais nos elementos composicionais do romance, como tempo e espaço, formando o que ele denomina de *cronotopo*, as análises de Lukács têm como foco a busca do herói para realizar, de algum modo, o âmago da sua interioridade no mundo.

1.2 A CRÍTICA FEMINISTA E O DESENVOLVIMENTO DO *BILDUNGSROMAN* DE AUTORIA FEMININA

O *Bildungsroman* alcançou reconhecimento e *status* na tradição literária europeia, masculina e burguesa, na Alemanha, no final do século XVIII. Para Maas, “o reconhecimento da existência do *Bildungsroman* como um gênero literário faz pressupor o reconhecimento de uma tradição literária gerada dentro dos limites históricos e nacionais bastante específicos, os últimos trinta anos do século XVIII na Alemanha” (MAAS, 2000, p. 133).

A sua expansão para além desse ambiente está condicionada à ruptura do conceito teleológico de desenvolvimento pessoal ocorrido, sobretudo a partir do século XX, marcado por vários descentramentos que ocorrem com o conceito de “sujeito”, que não pode mais ser representado como um todo harmônico. Maas (2000), assim como outros pensadores da sociedade atual, identifica como as principais causas dessa dissolução do indivíduo harmônico o surgimento da psicanálise e a eclosão das duas guerras mundiais.

Para o sociólogo jamaicano Stuart Hall (2011), isso começou a ocorrer bem antes. Hall aborda o descentramento sofrido pelo sujeito, numa perspectiva histórica, mostrando que, de

fato, essa ideia de identidade fixa e imutável do sujeito sempre foi uma utopia. Segundo esse autor, as velhas identidades encontram-se em declínio, fazendo surgir novas identidades, levando o indivíduo contemporâneo à fragmentação. Ao avaliar o que considera a crise de identidade na contemporaneidade e em que consiste essa crise e sua expressão, Hall afirma que as identidades modernas estão sendo “descentradas”, isto é, “deslocadas ou fragmentadas” (HALL, 2011, p. 8) e apresenta três concepções de identidade: do sujeito do iluminismo, do sujeito sociológico e do sujeito pós-moderno.

Fazendo-se uma breve distinção, tem-se o sujeito do Iluminismo, cartesiano, que era considerado “totalmente centrado” e unificado; já o sujeito sociológico, refletindo a complexidade do mundo moderno, era formado por suas inter-relações pessoais, ou seja, interação entre o eu e a sociedade; o sujeito pós-moderno, por sua vez, seria o que assume várias identidades diferentes e contraditórias. Segundo o autor, “o sujeito está se tornando fragmentado, composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias e não-resolvidas” (HALL, 2011, p. 12). Hall salienta que o processo de globalização, ao provocar mudanças sociais rápidas, provoca também um impacto na identidade cultural.

A referência ao “nascimento e morte do sujeito moderno” leva a uma abordagem da transição do sujeito moderno para o contemporâneo. Hall explica que o sujeito moderno nasceu da filosofia de Descartes, constituído como capaz de raciocinar e pensar, definido pela famosa frase do filósofo francês: “Penso, logo existo”. Dessa forma, esse sujeito já “nasceu” em meio à dúvida e ao ceticismo, provocados pelo desenvolvimento científico, que marcou o século XVII. Mesmo assim, o “sujeito cartesiano” era, então, concebido como racional, pensante e consciente, situado no centro do conhecimento.

Esse sujeito vai sofrer alguns *descentramentos*, sobretudo no século XX. O primeiro seria em decorrência da interpretação das afirmações de Marx, na década de 1960, de que “os homens fazem a história, mas somente sob as condições que lhes são dadas”. Perde-se aqui a noção do sujeito como protagonista da história, uma vez que ele passa a ser determinado pelas condições sociais e culturais exteriores. O segundo descentramento resultou da descoberta da teoria do inconsciente proposta por Freud, o que possibilitou a destruição da noção de sujeito racional, provido de uma identidade fixa. Para a concepção psicanalítica, “a identidade é realmente algo formada ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento” (HALL, 2011, p. 38). O terceiro descentramento do sujeito cartesiano, promovido pelos estudos do linguista estruturalista Ferdinand de Saussure, decorre da concepção de que o sujeito não é o autor daquilo que

expressa por meio da língua, uma vez que a língua é um sistema social e não individual. O quarto descentramento da identidade do sujeito cartesiano ocorreu com as publicações do filósofo francês Michel Foucault, ao destacar um novo tipo de poder que ele identifica como “poder disciplinar”, constituído por novas instituições que se desenvolveram ao longo do século XIX e que têm o poder de disciplinar o indivíduo. São elas, por exemplo, oficinas, quartéis, escolas, prisões, hospitais, clínicas. O quinto descentramento foi causado pelo impacto do feminismo, “tanto como uma crítica teórica quanto como um movimento social” (HALL, 2011, p. 44). Seu caráter questionador e contestador contribuiu para com o descentramento do sujeito cartesiano.

Todos esses descentramentos coadjuvaram para que o sujeito cartesiano, visto como tendo uma identidade fixa, fosse deslocado, resultando nas identidades fragmentadas do sujeito pós-moderno. Maas corrobora essa concepção ao destacar que o século XX marcou o desaparecimento do ideal de sujeito psicológica e historicamente indecomponível: “A representação do desenvolvimento individual como um processo linear em direção ao equilíbrio das tendências individuais no enfrentamento com a sociedade torna-se então uma aporia” (MAAS, 2000, p. 81).

Nesse contexto marcado pelo descentramento dos sujeitos, desenvolve-se a crítica feminista que, dentre outros enfoques, analisa o papel desempenhado pelas protagonistas, tanto em obras de autoria masculina quanto feminina, com vistas ao reconhecimento/problematização de práticas e de representações de gênero opressoras e/ou libertárias. Os estudos feministas se somam aos de outros grupos marginalizados, constituindo, no dizer de Hutcheon, “uma diversidade de reações a uma situação de excentricidades percebida por todos” (HUTCHEON, 1991, p. 50). Dessa forma, os estudos feministas constituem uma das vertentes dos Estudos Culturais – que têm como grande destaque o teórico cultural jamaicano, Stuart Hall¹² – surgidos nos Estados Unidos, na década de 1960, com o objetivo de, a princípio, constituir uma mudança de perspectiva no ensino de arte e literatura, visando analisar sua relação com a história e a sociedade contemporânea. Richard Johnson avalia as contribuições do Movimento Feminista aos Estudos Culturais ao ressaltar, sobretudo, as críticas e as lutas feministas contra o racismo, o que provocou um redimensionamento da “Nova Esquerda”. De acordo com o autor, o Feminismo

¹² Stuart Hall foi diretor do centro de estudos culturais contemporâneos da Universidade de Birmingham, entre os anos de 1968 e 1980, e publicou obras fundamentais sobre a constituição das identidades culturais na contemporaneidade, como, entre outras, *Estudos Culturais: dois paradigmas* (1980) e *A identidade cultural na pós-modernidade* (1992).

[...] tem contribuído para um deslocamento mais geral: da crítica anterior, baseada na noção de ideologia, para abordagens que se centram nas identidades sociais, nas subjetividades, na popularidade e no prazer. As feministas parecem ter também contribuído, de forma particular, para diminuir entre as chamadas Humanidades e as Ciências Sociais, ao fazer com que as categorias literárias e preocupações estéticas sejam relacionadas com questões sociais (JOHNSON, 2010, p. 15-16).

Para Cevasco, ao buscar estabelecer uma educação democrática, “os estudos culturais começaram como um empreendimento marginal, desconectado das disciplinas e das universidades consagradas” (CEVASCO, 2003, p. 62). A autora avalia que a base dessa disciplina é um esforço interdisciplinar que busca estabelecer uma relação entre a produção artística e as condições da sociedade.

Cevasco, ao abordar as colocações de Raymond Williams, outro expoente dos estudos culturais, afirma que “a posição teórica dos estudos culturais se distingue por pensar as características da arte e da sociedade em conjunto” (CEVASCO, 2003, p. 64). Para ela, nesse sentido, os estudos culturais contribuíram para se repensar o conceito de literatura, a formação do cânone e a lista de obras consagradas pela tradição literária, buscando uma inclusão dos grupos, até então, mantidos à margem, como negros, mulheres e homossexuais.

A inserção da disciplina de Estudos Culturais em cursos de universidades e escolas desencadeou nos críticos mais conservadores, como Harold Bloom, uma reação de temor que essa inclusão fosse uma forma de destruir a literatura. Para Harold Bloom (2001) – que denomina os críticos culturais, que se opõem à formação elitista e excludente do cânone, como membros da “Escola do Ressentimento” – a importância de uma obra literária reside somente no seu valor estético. Desse modo, a literatura canônica deve ser sempre referenciada, mesmo que, em tese e em certa perspectiva, não discuta aspectos ideológicos da sociedade. Segundo ele, a arte só pode proporcionar prazer estético, não sendo capaz de contribuir para uma educação democrática nem uma transformação social: “a crítica cultural é mais uma triste ciência social, mas a crítica literária, como uma arte, sempre foi e sempre será um fenômeno elitista” (BLOOM, 2001, p. 25).

Entre nós, a crítica Leyla Perrone-Moisés (1998), na obra, *Altas Literaturas*, de certa forma, corrobora as ideias de Bloom ao afirmar que os estudos literários, nos Estados Unidos e, de certa forma no Brasil, que tende a ser influenciado pelo que vem de fora, tem sofrido a influência dos Estudos Culturais. A autora lamenta o fato de que há uma tendência de que a disciplina de Literatura desapareça nas universidades norte-americanas, integrando-se aos Estudos Culturais. Segundo a autora, o “estrangulamento dos estudos literários” foi obra de

professores “politicamente corretos” que sacrificam as questões estéticas do texto em função das exigências ideológicas do momento, submetendo, assim, as análises e as escolhas literárias a critérios de raça, gênero e classe. Com uma postura de quem está decepcionada com os rumos dos estudos de literatura, a autora ressalta o grande papel que a literatura teve por séculos na vida social e se questiona: “Por quanto tempo os clássicos ainda se venderão, não sabemos” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 178).

Contudo, a despeito da resistência de alguns críticos, como Harold Bloom (2001), em aceitar as novas formas literárias como legítimas, tanto o romance contemporâneo quanto os Estudos Culturais discutem as mesmas questões, propondo um novo tipo de representação dos grupos até então marginalizados, como no caso desse estudo, o das mulheres. De acordo com Bakhtin (2010), isso é possível devido ao fato de o romance ser um gênero ainda por se constituir, uma vez que seu surgimento, formação e evolução se fazem à plena luz da história, apresentando um caráter inacabado e assimilando componentes extraliterários.

Bakhtin afirma que o mais maleável dos gêneros, devido a sua relativa juventude, não apresenta, a exemplo de outros gêneros constituídos, uma “ossatura dura e já calcificada” (BAKHTIN, 2010, p. 397). O autor ressalta ainda que o romance não tem o cânone dos outros gêneros fixos, uma vez que a sua peculiaridade seria determinada por suas condições de plurilinguismo extraliterário. Para Bakhtin, seria justamente esse plurilinguismo o fator, a partir do século XVIII, responsável pela “romancização” de outros gêneros, como o drama de Ibsen e o poema *Don Juan*, de Byron, quando o romance atinge seu período de esplendor. Essa “romancização” se traduz na maior liberdade adquirida por esses gêneros e na renovação das linguagens convencionais que passam a ter uma ressonância diferente. Para o autor, houve, então, uma dialogização dos gêneros que são “largamente penetrados pelo riso, pela ironia, pelo humor, pelos elementos de autoparodização” (BAKHTIN, 2010, p. 400).

Júlio Cortázar, de outro ângulo, se aproxima das ideias de Bakhtin, quando afirma que o romance comporta a dualidade entre uma linguagem científica e poética e que o estilo do romancista deve dosar esses dois usos da linguagem, alternando entre o sentido direto e indireto dado às estruturas verbais no curso da narração. O autor enfatiza que “não existe linguagem romanesca pura porque não existe romance puro. O romance é um monstro, um desses monstros que o homem aceita, alenta, mantém ao seu lado, mistura de heterogeneidades, grifo transformado em animal doméstico” (CORTÁZAR, 1999, p. 133).

Ao contrário de Lukács, que situa as origens do romance nas histórias de cavalaria da Idade Média, Bakhtin aponta como formas embrionárias do romance os gêneros sério-cômicos da época grega, como a poesia bucólica, a fábula, a primeira literatura de memórias e

os “diálogos socráticos”. Esses gêneros englobados representariam a primeira etapa da evolução do romance, cuja origem estaria nos “romances gregos”. Apesar de essas formas embrionárias do romance estarem situadas na antiguidade clássica, o autor afirma que o romance é o único gênero nascido e alimentado na era moderna, que é profundamente aparentado com ela, pois ainda não tinha (nem tem) uma forma pronta, estando sempre em constante evolução. Para Bakhtin, nesse incessante devir de suas formas e conteúdos, “o romance parodia os outros gêneros (justamente como gêneros), revela o convencionalismo das suas formas e da sua linguagem, elimina alguns gêneros, e integra outros à sua constituição particular, reinterpretando-os e dando-lhes um novo tom” (BAKHTIN, 2010, p. 399).

Desse modo, é possível afirmar que, apesar do fato de o *Bildungsroman* surgir como uma expressão do mundo burguês, alemão e masculino do século XVIII, ele sofreu transformações em consonância com as mudanças históricas, culturais e sociais, de modo a expressar atualmente a evolução da realidade e se constituir como uma nova e legítima expressão das minorias que sempre estiveram relegadas à margem e que emergiram a partir dos movimentos culturais pós 68. Para Bakhtin, o romance reflete, substancial e concomitantemente, a realidade, porque “somente o que evolui pode compreender a evolução” (BAKHTIN, 2010, p. 400).

Essas mudanças refletem-se na própria configuração da crítica feminista atual¹³, que busca estudar, no romance de formação do século XXI, a configuração da história dos avanços e recuos do movimento feminista e a representação das identidades femininas na ficção de autoria feminina contemporânea. Isso exige uma revisão dos principais estudos críticos sobre o romance de formação como um gênero masculino, que adapta muitos conceitos operatórios para uma análise do processo de formação da identidade feminina na contemporaneidade. Para Bakhtin, isso é possível pelo fato de que “sobre o problema do romance, a teoria dos gêneros encontra-se em face de uma reformulação radical” (BAKHTIN, 2010, p. 401).

Para Maas, devido ao fato de o *Bildungsroman* ser definido a partir de suas características conteudísticas e constituição híbrida, o gênero assume uma forma histórica

¹³ Segundo Showalter (1994), há dois tipos de crítica literária feminista. A primeira seria a *Crítica Ideológica* ou *Revisionista*, a qual tem como finalidade a historicização dos textos masculinos e retificar as injustiças construídas sobre modelos existentes, ao questionar conceitos aceitos e propagados pela ideologia patriarcal. A segunda, denominada *Ginocrítica*, é uma crítica literária centrada na mulher, buscando ressaltar o estilo, os temas, as imagens característicos da produção de autoria feminina. Essa forma de crítica procura substancialmente relacionar a escrita da mulher a sua cultura, reconhecendo que tão importantes quanto a noção de gênero são as diferenças de classe, etnia, nacionalidade e história.

dinâmica. Nessa perspectiva, pode-se afirmar que é um conceito em movimento, que pode ser reaplicado a diferentes momentos e situações, como uma possibilidade de leitura ideológica para cada período histórico cultural e a cada núcleo formador de significados. É nesse sentido que, entre tantos, pode-se pensar em um *Bildungsroman* medieval, clássico, barroco, romântico, socialista, psicanalista, feminista, *queer*, negro. Conforme a autora, “o que possibilita a abordagem ao *Bildungsroman* é a compreensão de sua diversidade, de seu estatuto híbrido entre constructo literário e projeção discursiva” (MAAS, 2000, p. 263).

Na ficção de autoria feminina, a apropriação do conceito de *Bildungsroman*, um gênero tipicamente masculino, como abordagem de análise das personagens femininas pela crítica feminista, configura-se como uma forma de resistência e revisão literária e cultural perante o cânone masculino excludente. Maas afirma que o romance de formação feminino “mostrar-se-ia como um vetor revolucionário subversivo, pela subversão ao próprio modelo textual ao qual recorre” (MAAS, 2000, p. 247).

1.3 A HISTÓRIA DO *BILDUNGSROMAN* DE AUTORIA FEMININA NO BRASIL

Em consequência dos vários descentramentos ocorridos com a noção de sujeito e a emergência dos estudos da crítica feminista, no século XX, ocorre uma ruptura em relação ao conceito teleológico do processo linear do desenvolvimento do *Bildungsroman*. Para Maas, a crise do romance desencadeou nas primeiras décadas do século XX, “uma concepção que reconhece a dissolução dos pressupostos realistas que sustentaram o romance burguês realista e, por conseguinte, do modelo teleológico de desenvolvimento e formação” (MAAS, 2000, p. 209-210).

Para Chang (2000), alguns estudiosos, como Dilthey, afirmavam que o romance de formação já teria se esgotado no início do século XIX. Isso se deve, em parte, aos conflitos desencadeados no final do século XIX, como entre outros, a difusão das ideias marxistas e o imperialismo econômico das potências europeias que repartiram entre si o continente asiático e africano, acelerando, assim, o descentramento do ideal do sujeito cartesiano. Ainda na primeira metade do século XX, o conceito torna-se mais problemático na literatura europeia com a eclosão da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), que gera uma visão pessimista da vida.

Contudo, Maas (2000) cita Benjamin, para quem, apesar das crises sofridas pelo gênero e dos deslocamentos no conceito do herói romanesco na literatura ocidental, é possível acreditar na continuidade do *Bildungsroman* no período burguês, com desdobramentos que o reconfiguram conforme a realidade histórica do século XX. É isso que faz com que haja uma expansão do gênero para além do ambiente de origem. Para a autora,

[...] no caso brasileiro é possível identificar na primeira metade da década de 1990, um crescente interesse pelo gênero, manifestado por uma dinâmica que ao mesmo tempo em que assimila, já se apropria, de maneira peculiar, do termo *Bildungsroman*, ‘adaptando-o’ a contextos particulares da literatura brasileira e de outros países em desenvolvimento (MAAS, 2000, p. 243).

Embora ainda sejam escassos os estudos sobre o *Bildungsroman* no Brasil, o estudo de Cristina Ferreira Pinto (1990) é um marco na tradição crítica brasileira na apropriação e adaptação do conceito de *Bildungsroman* na análise de narrativas de mulheres da primeira metade do século XX. Ao eleger quatro romances como *Amanhecer* (1938), de Lúcia Miguel Pereira, *As três Marias* (1939), de Raquel de Queiroz, *Perto do Coração selvagem* (1944), de Clarice Lispector, e *Ciranda de Pedra* (1954), de Lygia Fagundes Telles, a pesquisadora busca estabelecer uma relação entre o *Bildungsroman* tradicional e o *Bildungsroman* da literatura de autoria feminina. Segundo Pinto (1990), o romance de formação não seria uma evolução do gênero literário, mas sua transgressão, revisando o conceito tradicional de romance de formação. Para ela, em relação à literatura de autoria feminina, esse gênero incluiria “romances de aprendizagem”, de “transformação e renascimento” e “romances de despertar da mulher”. A transgressão, enfatizada por Pinto, se daria pelo fato de esses romances apresentarem protagonistas femininas, com trajetórias não lineares e finais nem sempre felizes, ao contrário do que ocorreria com o romance tradicional masculino, marcado pela realização afetiva e social do herói.

Como características fundamentais do romance de formação feminino, que apresenta uma estreita ligação com o *Bildungsroman* clássico, seriam, com possíveis variações, a narrativa da infância da personagem que passa por conflito de gerações com mães ou pais, um processo nem sempre formal de autoeducação e de busca de uma filosofia de trabalho, momentos de alienação e descobertas, como problemáticas amorosas, quase sempre frustrando o ideal do *happy ending* romântico. Dessa forma, ao expressar experiências femininas, o romance de formação, frequentemente, mostra personagens descentradas, que refletem um mundo ainda desarmônico no qual a mulher está inserida. Pinto (1990), usando

uma definição de Annis Pratt, distingue o *Bildungsroman* em subtipos como o *Bildungsroman* propriamente dito e o romance de transformação ou renascimento. Para Pratt (1981), o *Bildungsroman*

[...] retrataria o período de formação da personagem que começa na infância ou adolescência, enquanto a protagonista do ‘romance de renascimento ou transformação’ seria uma mulher mais velha, com mais de trinta anos ou já de meia idade, em busca de auto-realização (PRATT apud PINTO, 1990, p. 15).

Pinto enfatiza ainda que, para Labovitz (1986), algumas obras que, a princípio, surgem como *Bildungsromane*, acabam por não mostrar o desenvolvimento pleno da protagonista, tornando-se “truncated *Bildungsromane*” ou “failed *Bildungsromane*”. Essa interrupção do *Bindungs* da protagonista se dá pela aceitação de papéis impostos pela sociedade, como o de esposa e mãe, sugerindo a posição de conformidade da escritora em relação aos padrões sociais impostos pela sociedade de sua época.

Assim, se por um lado, a loucura e a morte (suicídio) que, em muitas obras, sobretudo de autoria masculina, podem ser entendidas como punição à mulher que transgrediu alguma regra social ou como tentativa fracassada de escapar às imposições sociais, como é o caso de *Madame Bovary*, publicado em 1856, por Gustave de Flaubert, e *Anna Karênina*, de Liev Tolstói, publicado entre 1873 e 1877; por outro, o romance de formação de autoria feminina pode ser visto como uma forma de libertação feminina e como uma forma de expressão, que tanto a autora quanto a personagem viam como possíveis à mulher. Segundo Pinto (1990, p. 26), “no contexto da sociedade brasileira – e de forma semelhante ao que se vê em outros contextos sociais –, o feminino representa a expressão do que tem sido sempre subjugado, silenciado, colocado em uma posição secundária em termos culturais”.

Podem ser considerados como romances de formação femininos obras como *Jane Eyre* (1847), de Charlotte Brontë, e *O Despertar* (1899), de Kate Chopin. A primeira obra, sem dúvida, reduplica os valores maculinos ao representar a trajetória feminina de maneira linear e cronológica, desde a infância ao *happy ending* final com o casamento interclasses, mostrando a realização feminina atrelada a um destino de mulher. Já em *O Despertar*, a escritora norte-americana Kate Chopin surpreendeu o público e a crítica da época, ao publicar uma obra questionadora, cuja protagonista deslocada em relação aos costumes austeros da época vitoriana, na qual está inserida, caracteriza-se pelo individualismo, pelo erotismo e pela busca da liberdade, o que pode se observar em passagens como essa: “Em suma, Sra. Edna Pontellier estava começando a perceber sua posição no universo como

ser humano e a reconhecer suas relações, enquanto indivíduo, com seu mundo interior e tudo que a cercava” (CHOPIN, 1994, p. 25). Exemplificando o que foi dito acima sobre a temática da morte na literatura de autoria feminina, Pinto enfatiza que, nessa obra precursora de Kate Chopin, que tem sido muito discutida pela crítica, “por um lado o suicídio é punição; por outro é liberdade” (PINTO, 1990, p. 18).

No Brasil, alguns romances femininos de formação também abordam essa problemática ao colocarem em cena protagonistas que encontram na loucura e na morte a liberdade que não poderiam encontrar de fato na sociedade. Publicado em 1859, o romance *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, opta por essa fórmula muito comum na literatura de autoria feminina europeia, ao compor uma heroína que, ao ver frustradas as possibilidades de um *happy ending* ao lado do homem que escolhera, Tancredo, morto pelo tio cruel e apaixonado, vivencia a loucura e a morte, ao final do romance, como inconformismo frente ao destino que se desenha para ela. Mesmo escrevendo um romance de cariz romântico, de acordo com as convenções burguesas e patriarcais da época, que afinal era seu público leitor, Maria Firmina não deixa de denunciar as injustiças sociais, como as advindas pelo sistema escravocrata, como também de apontar a situação de inferioridade e submissão a que estavam sujeitas as mulheres da época.

A crítica relativa ao romance de formação no Brasil apresenta uma trajetória bem recente, sendo um marco, conforme mencionado anteriormente, o estudo de Cristina Ferreira Pinto, publicado em 1990. Na primeira parte de seu estudo, a autora faz uma retrospectiva dos estudos sobre o *Bildungsroman*, tanto no século XIX quanto na primeira metade do século XX, sobretudo sobre obras de língua inglesa e alemã, enfatizando que na seleção de obras discutidas pelos autores destaca-se a ausência de figuras femininas em processo de formação. Pinto ressalta que, além dos aspectos temáticos destacados por Karl Morgenstern como determinantes da classificação do *Bildungsroman*, há também uma intenção pedagógica de contribuir na formação do(a) leitor(a). Nesse sentido, enquanto as obras que apresentam personagens masculinos mostram o crescimento individual do herói que tem como espaço de formação o mundo exterior com toda a sua carga de aventura, risco e imprevisibilidade, às protagonistas femininas restavam os limites do lar e da família. Desse modo, evidencia-se uma incompatibilidade entre o crescimento da personagem e as exigências do mundo à sua volta, opondo, de forma inconciliável, a vocação de ser humano e o destino de mulher, como aponta Simone de Beauvoir (1980).

De acordo com Pinto (1990, p. 13), “enquanto o herói do *Bildungsroman* passa por um processo no qual se educa, descobre uma vocação na vida e a realiza, a protagonista feminina

que tentasse o mesmo caminho tornava-se uma ameaça ao *status quo*, colocando-se em uma posição marginal”. Desse modo, muitas autoras não conseguem desvencilhar-se dos paradigmas, fazendo com que as obras sirvam ao padrão feminino da época, exercendo um caráter pedagógico no sentido de formação das leitoras. Pinto evidencia que é importante considerar que essas obras, escritas no século XIX até meados do século XX, “surgem dentro de um determinado contexto cultural que permite uma revisão da literatura escrita por mulheres a partir de uma perspectiva feminista, num processo de reavaliação e revalorização da experiência feminina” (PINTO, 1990, p. 17).

Pinto ainda aborda o fato de a inexistência de uma tradição literária feminina fazer com que algumas autoras sofram do que chamam “ansiedade da autoria” (PINTO, 1990, p. 23)¹⁴. Isso evidencia-se no fato de que muitas autoras, precursoras da literatura de autoria feminina, sentiam-se inseguras em relação à afirmação de sua autoria ao expressar certas realidades femininas: “a mulher que escreve demonstra, com poucas exceções, certa dificuldade em definir-se pessoal e textualmente” (PINTO, 1990, p. 23-24). Isso se reflete naquelas obras, até mesmo em algumas mais contemporâneas, nas quais a incapacidade da autora em concretizar um final positivo à personagem feminina leva a um desfecho narrativo que engendra uma conformidade social da personagem, ou até mesmo ao suicídio e alienação. Em outras obras, o final em aberto desvela a dificuldade da autora em conferir um final feliz à personagem que não age de acordo com as regras sociais ou não se conforma com as convenções impostas. Conforme Pinto, a dificuldade em imaginar “um destino positivo plenamente realizado pela personagem vem da inexistência de um precedente literário, da falta de “mães poéticas”, surgindo então na escritora a dúvida sobre sua autoridade para criar, para levar a protagonista a auto-realização completa” (PINTO, 1990, p. 24).

No decorrer de suas análises, conforme mencionado anteriormente, a autora seleciona quatro romances de autoria feminina, publicados entre 1938 e 1954. Segundo ela, as personagens dos romances *Amanhecer* e *As três Marias* buscam tanto a realização do “eu” quanto a “integração social”, mas veem seus objetivos frustrados devido aos limites sociais

¹⁴ Em “Borges e minha angústia da influência”, numa clara alusão ao livro *The Anxiety of Influence*, do crítico literário Harold Bloom, o crítico e escritor italiano, Umberto Eco (2003) aborda o conceito de influência literária, advertindo que é problemático, e subdivide-o em influência direta – aquela que é consciente – e a influência indireta, ligada a um *Zeitgeist*, espécie de “cadeia de influências recíprocas” (ECO, 2003, p. 115), na qual os temas comuns a diversos autores são oriundos da realidade. Ao contrário do que pregavam os românticos – que tinham o escritor como gênio criador – para Eco, não há autor sem precursor. Na sua concepção, existe uma espécie de memória coletiva que pode ser acessada, uma vez que “a coisa mais importante é que os livros falam entre si” (ECO, 2003, p. 116). Se é “muito difícil subtrair-se da angústia da influência” (ECO, 2003, p. 126), pode-se concluir como foi árduo o caminho da vida intelectual e artística para as primeiras mulheres a se lançarem no mundo da ficção, que não tinham modelos e/ou autoras que as inspirassem.

impostos às mulheres, nas primeiras décadas do século XX. Já *Ciranda de Pedra e Perto do Coração Selvagem* apresentam finais mais promissores, mesmo que as protagonistas de Lispector e Fagundes Telles tenham que sacrificar a “integração social” em função da realização do “eu”. A pesquisadora conclui que as mudanças ocorridas em relação aos finais dos primeiros seriam aquelas provocadas pela evolução social, ainda que durante um tempo cronológico bastante limitado. Os romances de Lispector e Fagundes Telles fazem parte de um período de transição, marcado por um “processo de transformação cultural e social cujo início no Brasil *Amanhecer* e *As três Marias* já expressam e que se estende pela época atual em direção ao futuro” (PINTO, 1990, p. 30-31).

No Brasil, embora houvesse a publicação de alguns romances de autoria feminina bastante singulares no século XIX e início do XX como *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis, e *A intrusa* (1908), de Júlia Lopes de Almeida, é com a obra *O Quinze*, Raquel de Queiroz, em 1930, que começam a ser questionados valores seculares do patriarcado. *O Quinze* é o primeiro romance da escritora cearense Raquel de Queiroz, escrito em 1930, quando ela tinha apenas dezenove anos de idade. Narrado em 3ª pessoa, a obra mostra a trajetória do amor frustrado entre Conceição e seu primo Vicente. A narrativa evidencia o processo de aprendizado e formação da professora Conceição e pode ser considerada o primeiro romance de formação – *Bildungsroman* – da literatura de autoria feminina brasileira, por apresentar uma protagonista bastante singular, que se diferencia das heroínas delicadas e românticas até então representadas na literatura nacional, tanto de autoria masculina quanto feminina.

Sobre a rica galeria de personagens da autora, a crítica Constância Lima Duarte ressalta que “suas personagens não temem o enfrentamento e rompem com os estereótipos de delicadeza, submissão e sentimentalismos então impostos à mulher” (DUARTE, 2011, p. 52). O mais impactante no romance é a ausência de um discurso nitidamente feminista, uma vez que a autora sempre se definiu como antifeminista. Contudo, ela cria uma heroína, que, marcada pela inquietude e rebeldia aos valores impostos pelo Patriarcado, prenuncia uma mudança significativa em relação ao destino feminino da época ao ser capaz de resistir às amarras falocêntricas da ordem instituída, questionando os valores do mundo circundante. Algumas características básicas do romance de formação feminino estão presentes nessa obra singular, como o conflito de gerações que assinala as diferenças entre as concepções de mundo de Conceição e da avó que a criara, o processo de formação e autoconhecimento da heroína, por meio da leitura de obras tanto marxistas como feministas e a recusa a se enquadrar em aceitar o destino tradicional das mocinhas casadoiras, o que faz com que ela,

embora assuma a maternidade ao adotar o afilhado, recuse o casamento com o primo Vicente, cujo sentimento afetivo recíproco parecia levar ao *happy ending* romântico. Não só o envolvimento sexual do primo com as negras da fazenda, mas sobretudo as diferenças culturais levam Conceição a escolher a solidão a casar-se com ele.

Foi então que se lembrou que, provavelmente, Vicente nunca lera o Machado... Nem nada do que ela lia.

Ele sempre dizia que, de livros, só o da nota do gado...

Num relevo mais forte, tão forte quanto nunca o sentira, foi-lhe aparecendo a diferença que havia entre ambos, de gosto, de tendências, de vida.

O seu pensamento, que até há pouco se dirigia ao primo como um fim natural e feliz, esbarrou nessa encruzilhada difícil e não soube ir adiante. (QUEIROZ, 2008, p. 84-85).

No *Bildungsroman* feminino, o conhecimento geralmente se dá de forma fragmentada e vertical, representando os desacertos e as frustrações como um caminho a ser percorrido em busca da construção de uma identidade baseada em novas necessidades, novos sentimentos. Desse modo, o final feliz, de acordo com o *script* tradicional em que o casamento e a maternidade seriam o fim a ser atingido pelas mulheres, é sempre frustrado. Tendo que aprender a viver no mundo, a partir de um lugar desprivilegiado no mundo androcêntrico, a protagonista procura descobrir o sentido da vida, a partir de valores outros. Para Borges (2007), no *Bildungsroman* feminino, os desacertos são necessários para que as heroínas possam recomeçar, reconstruindo suas identidades, a partir de experiências de fracasso. É por isso que Conceição abdica de sua integração no meio social por meio de um casamento vantajoso em favor da construção de sua identidade.

Outros romances da autora também se configuram, em maior ou menor medida, como *Bildungsromane*, como *Caminho das Pedras* (1937), *As três Marias* (1939) e *Memorial de Maria Moura* (1992). Nessas obras, sempre marcadas pelo estilo viril da autora, além do sentimento de orfandade das personagens, uma vez que a figura materna sempre se configura como um modelo falhado e/ou ausente, há uma recusa à maternidade ou uma esterilidade que faz com que as protagonistas rejeitem o papel biológico de mãe, não se enquadrando no destino de mulher tradicional. São geralmente personagens solitárias que não encontram no universo masculino um correspondente a suas personalidades ousadas e marcantes. Para Alves, esse seria um traço comum nas obras de Raquel de Queiroz, uma vez que o feminino

[...] vem marcado pelas dolorosas experiências de suas protagonistas, que incluem (con)viver com a seca, sofrer perdas, buscar o amor e alternativas de inserção social, repetir muitas vezes o destino materno de que se tentou

escapar. Por outro lado, são essas perdas que tornam suas mulheres nítidas em relação a seus homens apagados. É pela falta que Rachel de Queiroz completa de expressividade suas personagens femininas (ALVES, 2008, p. 69-70).

Conforme analisa Pinto, *Amanhecer*, de Lúcia Miguel Pereira, publicado em 1938, também seria uma romance de formação. Nessa obra, cabe a Aparecida contar sua própria história marcada por uma enorme curiosidade em relação à famosa Casa Verde, de uma pequena cidade do Rio de Janeiro, onde fora criada de maneira modesta pela família. O romance mostra a oposição da personagem com o ambiente restrito da cidade interiorana em que vive ao lado dos pais, que são pessoas simples e sem conhecimentos. Esse abismo entre a protagonista e a família aprofunda-se com a ida de Aparecida para um colégio religioso interno, destinado a meninas ricas, onde estuda de forma gratuita, por intermédio de uma tia freira. A revolta de Aparecida é sobretudo contra a mãe, cuja resignação em relação a vida miserável que levavam, “simboliza um destino feminino que Aparecida deseja evitar, o oposto da vida que a protagonista sonha para si” (PINTO, 1990, p. 46). Encantada pelas histórias que ouvira sobre antigos acontecimentos amorosos trágicos da Casa Verde, Aparecida, garota ingênua e solitária, se encanta pelos novos moradores, vindos da capital e que viviam uma vida elegante e cheia de aventuras, que ela sonhava para si. Seu destino se encontra com o de Sônia – moça alegre, rica e de hábitos liberais – e o de Antônio, o parente pobre, estudante de história, que tem uma consciência muito aguda dos antagonismos e misérias sociais. A protagonista que vivia inconformada com a vida pacata da cidade, além de sonhar com um casamento de acordo com o ideal feminino da época, sonhava também em ir para o Rio de Janeiro, mesmo que fosse para trabalhar como datilógrafa.

Ao se apaixonar irremediavelmente por Antônio, ela vê frustrado seu sonho de constituir uma família nos moldes burgueses, uma vez que Antônio não acreditava em casamento, vendo-o também como uma forma de exploração, sobretudo da mulher. É ele quem tentará contribuir na formação intelectual de Aparecida, alertando-a para outras possibilidades de realização feminina, além do casamento e da maternidade: “Se você estudar, Aparecida, pode dar gente. Mas precisa se libertar de tantos preconceitos... A mulher ainda não compreendeu que é a maior sacrificada na sociedade burguesa” (PEREIRA, 1979, p. 32). Para Antônio, a independência feminina só poderia advir do estudo e do trabalho, uma vez que, segundo suas palavras, “só o trabalho enobrece a criatura humana; as mulheres são inferiores aos homens porque até aqui procuraram burlar essa lei. Acabam trabalhando do

mesmo jeito, em casa, mas como escravas dos homens. E o trabalho escravo é o único que degrada” (PEREIRA, 1979, p. 42).

O romance de Lucia Miguel Pereira assume um matiz existencialista ao abordar, de forma contundente, a angústia da escolha. Frente a impossibilidade do sonhado casamento com Antônio, Aparecida muda-se sozinha para o Rio de Janeiro, arruma um emprego, torna-se amante de Antônio, mas não encontra a felicidade uma vez que ainda deseja o destino de mulher, que fora tão enfaticamente rejeitado por Conceição, Maria Moura e outras heroínas de Raquel de Queiroz. No final, apesar de não se mostrar arrependida, ela se pergunta se pode mudar seu destino: “Às vezes, cruzando tanta gente desconhecida pelas ruas, penso que talvez esteja ali, entre aqueles anônimos, alguém que poderia me dar o que Antônio me recusa: um nome, um lar, uma situação estável” (PEREIRA, 1979, p. 109). Conforme enfatiza Pinto (1990), Aparecida acaba por interiorizar a ideologia patriarcal que coloca a mulher como inferior ao homem. Por isso, a relação ilegítima vivenciada com Antônio a torna um ser marginal diante da sociedade e de si própria; por outro, é uma relação que se encaixa nos moldes patriarcais de a mulher estar sempre submissa, passiva e dependente do elemento masculino. Desse modo, de acordo com Pinto, esse seria um *Bildungsroman* fracassado, marcado por um “trajeto circular”, no qual, ao contrário do *Bildungsroman* masculino, a personagem termina do mesmo modo como começou, ou seja, dividida entre o ideal de uma vida acomodada ao casamento e o desejo de independência por meio do trabalho. Pinto afirma que o processo de formação da personagem “completa-se, portanto, de maneira negativa, pois o único resultado alcançado é a tomada de consciência de sua posição dependente e passiva” (PINTO, 1990, p. 59).

Os romances de Clarice Lispector, que seria precursora de muitas autoras da literatura de autoria feminina contemporânea, trazem personagens femininas, geralmente pertencentes à classe média burguesa, em um processo de autodescobrimento, marcado em alguns romances, como *A Paixão segundo G.H.*, por revelações epifânicas. Em outros, como *Perto do Coração Selvagem* (1944) e *Uma aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* (1969), há uma sondagem existencial que percorre as narrativas ao mostrarem personagens vivendo as agruras e as descobertas do processo de formação.

Perto do Coração Selvagem, primeiro romance da autora, cuja idade na época da publicação não é unanimidade da crítica, mas que, segundo Bosi (1995), foi aos 17 anos, marcou uma ruptura em relação à ficção regionalista que vinha sendo feita no Brasil, desde 1930, ciclo de importantes escritores/as do qual fez parte Raquel de Queiroz. Também é uma obra precursora em relação à literatura de autoria feminina, inaugurando uma nova fase,

marcada pela crítica aos valores vigentes. Segundo Pinto, devido aos recursos expressivos e à problemática feminina que apresenta em suas obras, a autora seria um caso único na literatura brasileira até meados da década de 60.

Nesse romance que, de acordo com Pinto, tem caráter autobiográfico, Joana percorre um longo caminho até chegar a um estágio de libertação. O leitor acompanha sua trajetória da infância sofrida com a morte prematura do pai, a convivência difícil com a tia, que representa a normalidade das instituições sociais, a vida adulta com o casamento com Otávio, de quem se separa após descobrir que ele se tornara amante e engravidara a antiga noiva, Lígia, e um caso de amor com um desconhecido no final. De fato, a descoberta do caso extraconjugal é apenas o estopim para o início de um processo de busca existencial que se desenhava bem antes na imaginação de Joana. É relevante observar que essas vivências são apresentadas ao leitor por meio de uma estrutura toda fragmentada, na qual episódios da infância, adolescência e vida adulta aparecem mesclados. Nesse caso, a movimentação temporal do romance ao lado da linguagem inovadora da autora refletem esse (in)consciente fragmentado da protagonista. Desse modo, “a trama é feita de rupturas, cujo único centro é a busca de um mistério intocável: o ser, a existência, a própria identidade” (ROSENBAUM, 2002, p. 31).

Desde a infância livre, da menina magrinha e precoce, segundo Rosenbaum (2002), Joana sentia-se atraída pelo que havia de mais selvagem nas relações animais e humanas. A subjetividade da personalidade inquieta e transgressora tem um aspecto destrutivo, fazendo com que desse “esvaziamento da razão cartesiana”, possa emergir “uma personalidade movida por fantasias (mais que por ações) de sadismo e violência como forças vitais inalienáveis” (ROSENBAUM, 2002, p. 33). E no decorrer da narrativa, surge a constatação da personagem: “sentia dentro de si um animal perfeito, cheio de inconseqüências, de egoísmo e vitalidade” (LISPECTOR, 1980, p. 8). Da adolescência cheia de questionamentos como a curiosidade em saber “depois de ser feliz o que acontece” (LISPECTOR, 1980, p. 18), à idade adulta, quando se faz imperiosa a necessidade de descobrir “como ligar-se a um homem senão permitindo que ele a aprisione” (LISPECTOR, 1980, p. 19), Clarice coloca em cena uma heroína, marcada pelo questionamento existencial, que seria precursora das protagonistas dos romances do século XXI, marcadas por dúvidas e incertezas quanto ao ideal de felicidade pregado pela sociedade burguesa. Para Rosenbaum, as linhas mestras da narrativa clariceana condensam-se em “abandono, solidão, felicidade e oposição à vida domesticada” (ROSENBAUM, 2002, p. 30). A personagem Joana é marcada por esse antagonismo às regras sociais.

O casamento com Otávio, com quem cabe cumprir seu “destino de mulher”, imposto pela sociedade burguesa – que vê no casamento a forma de ascensão e realização feminina – e com quem se efetiva a iniciação sexual, se mostra como um aprisionamento, limitando-a como indivíduo. Por isso, o rompimento é inevitável para ambos, e Otávio encontra em Lígia, a noiva outrora abandonada, o modelo de mulher ideal que se adequa ao seu projeto de vida e lhe dá segurança. Joana, apesar de uma aventura amorosa posterior, que de certa forma a liberta, prefere a solidão de um destino que pode se reinventar sempre. Nesse sentido, Pinto observa que “cortando as últimas amarras sociais, Joana prepara-se para a solidão por ela desejada, necessária para a continuação de sua busca e para realizar a viagem que a levará, afinal, à conquista e afirmação do EU” (PINTO, 1990, p. 105-106).

Em linhas gerais, a formação da protagonista ocorre de forma interiorizada, marcada pela cadência do tempo psicológico, uma vez que “o que ela estava sentindo também era maior que os minutos contados no relógio” (LISPECTOR, 1980, p. 7). Além do tempo narrativo interiorizado, Clarice inova na alternância entre a terceira e a primeira pessoa narrativa. Esse procedimento vai ser bastante usual em autoras do século XXI como Paloma Vidal e Heloísa Seixas, que alternam distanciamento e aproximação, em suas narrativas pós-modernas.

Como o estudo de Borges (2007) mostra, os romances de Lya Luft, da década de 80, como *As Parceiras* (1980), *A asa esquerda do anjo* (1981), e *Reunião de família* (1982), também apresentam heroínas em processo de formação, em meio a um ambiente familiar marcado pela opressão e pelo desamor. A escrita feminina, que tem sido marcante no discurso da atualidade, tem em Lya Luft uma autora que, seguindo a seara intimista aberta por Clarice Lispector, foca na exploração da formação psicológica das personagens, criando romances de formação nos quais os conflitos do meio familiar aparecem matizados pelo grotesco, pelo mórbido, pela loucura e pela morte. Segundo Borges, Lya Luft rompe com o predomínio masculino na literatura, ao alçar o feminino a um lugar de destaque em suas narrativas. A autora enfatiza ainda que “muitas mulheres luftianas são oriundas de famílias burguesas mutiladoras, cuja opressão extravasa da alma humana para os textos” (BORGES, 2007, p. 88). Ao mostrar o embate das heroínas com um mundo que lhes é totalmente adverso, suas personagens trágicas habitam um mundo sombrio, no qual há poucas alegrias e muito sofrimento. Por isso, geralmente os finais em aberto evidenciam que as realizações femininas ainda necessitam de condições sociais que sustentem a construção de uma identidade feminina livre das amarras opressoras.

Nesse sentido, a trajetória de Gisela/Guísela em *A asa esquerda do anjo*, cuja ambiguidade do nome desvela o questionamento sobre sua identidade, que permeia toda a obra, aponta para a dilaceração interna da protagonista: “Guísela para uma, Gisela para outra. À noite, fantasmas; de dia, dúvidas. E eu?” (LUFT, 1981, p. 52). Para Cunha, “as duas pronúncias emblematizam a divisão da personagem entre os rigores do cânone eurocêntrico que a avó exacerba e a maneira de ser muito mais descontraída do brasileiro” (CUNHA, 1999, p. 156). Por meio de uma narrativa de memórias, como a última sobrevivente dos Wolf, família tradicional alemã que vivia no sul do país, Gisela conta a história de sua família, cujos segredos inconfessáveis são escondidos, de forma metafórica, em um porão, do qual ninguém tinha a chave. A repressão sofrida pela avó na infância – a qual, segundo Cunha (1999), representa o patriarcado com todo seu rigor – que a impedia de brincar com os bichos considerados impuros, o sentimento de desaprovação que lhe dispensa durante a sua adolescência e parte da vida adulta – por ser fruto de uma mistura étnica de alemães com nordestinos – e a constante comparação com Anemarie – a neta loira e perfeita – levam-na a um intenso sofrimento e sentimento de culpa, que se metaforiza em um verme que a corrói e que ela tenta expelir: “Meu inquilino reviveu. Fênix monstruoso assoma de noite, enche meu estômago, rasteja até a garganta, como se do lado de fora dos meus lábios alguém chamasse, vem, vem, vem” (LUFT, 1981, p. 12).

Esse sentimento de inadequação diante da avó, temida e amada, leva-a a sublimação da libido, por meio da virgindade. Mesmo amando e sendo correspondida pelo noivo Leo, ela não consegue ter um relacionamento sexual com ele: “Estava exausta. O noivado durara anos. [...] Eu possuía um enxoval enorme, suficiente para duas noivas. E não suportava mais abraços, beijos, carícias íntimas, o coração doente porque a morte e a decomposição roíam pessoas a quem eu amava” (LUFT, 1981, p. 102). Para Costa, devido aos traumas sofridos na infância, o corpo de Gisela se fecha para o sexo e se abre para a palavra, por meio do parto pela boca: “O parto é, portanto, a grande metáfora da criação literária” (COSTA, 1996, p. 54).

O texto “A Tecnologia de Gênero”, escrito pela professora de História da Consciência, da Universidade da Califórnia, Tereza de Lauretis, e publicado originalmente em 1987, em *Technologies of Gender*, mostra-se rentável aos estudos da crítica feminista atual ao abordar um dos principais aspectos discutidos na atualidade: o conceito de gênero. Segundo Lauretis, nos anos 60 e 70, o conceito de gênero como diferença social tornou-se o foco da Crítica da Representação e das releituras de narrativas.

A autora retoma algumas questões a fim de problematizar esse conceito aplicado geralmente em “espaços gendrados”, ou seja, naqueles espaços que seriam adequados para

discussão dos problemas e das diferenças em relação aos gêneros, como, entre outros, núcleos de mulheres dentro das disciplinas acadêmicas e da mídia feminista. Lauretis ressalta que o conceito de gênero “como diferença sexual tem servido de base de sustentação para as intervenções feministas na arena do conhecimento formal e abstrato, nas epistemologias e campos cognitivos definidos pelas ciências físicas e sociais e pelas ciências humanas ou humanidades” (LAURETIS, 1994, p. 206).

A autora evidencia as limitações desse conceito que confina o pensamento crítico feminista no arcabouço conceitual de uma oposição universal entre os sexos. Além disso, segundo ela, outro problema seria o de reacomodar as potencialidades críticas do discurso feminista dentro dos “limites da casa patriarcal”. Far-se-á necessária, então, uma ampliação dessa visão ao pensar nas relações culturais do sujeito feminista, concebendo as inter-relações entre subjetividade e sexualidade, algo que se aproxima do modelo de crítica cultural feminista, defendido por Elaine Showalter (1994). Desse modo, Lauretis corroborando as ideias de Showalter, afirma que podemos pensar em

Um sujeito constituído no gênero, sem dúvida, mas não apenas pela diferença sexual, e sim por meio de códigos linguísticos e representações culturais; um sujeito ‘engendrado’ não só na experiência das relações de sexo, mas também nas de raça e classe: um sujeito, portanto, múltiplo em vez de único, e contraditório em vez de simplesmente dividido (SHOWALTER, 1994, p. 208).

Portanto, para Lauretis, é imperioso que se desconstrua a imbricação entre a concepção de gênero e diferenças sexuais. Ao conceber um sujeito múltiplo, propicia-se uma reflexão fecunda sobre a teoria de gênero, a partir da teoria foucaultiana que investiga a sexualidade como uma “tecnologia social”. Logo, o gênero como representação e autorrepresentação seria “um produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como as práticas da vida cotidiana” (LAURETIS, 1994, p. 208). Lauretis discute sobre quatro proposições que evidenciam essa tecnologia do gênero e que aqui será discutida, de forma resumida, pois a discussão de gênero mostrar-se-á mais profícua quando relacionada às análises dos romances. Primeiramente, para ela, o gênero caracteriza-se por ser uma construção sociocultural, marcada por representações. Em segundo, a representação do gênero é a sua construção, uma vez que “o gênero tem a função (que o define) de constituir indivíduos concretos entre homens e mulheres” (LAURETIS, 1994, p. 213), incidindo sobre a intrínseca relação entre gênero e ideologia. Em terceiro, a construção do gênero continua se efetuando ainda hoje, seja por meio de práticas

artísticas de vanguarda, seja por meio das teorias feministas ou dos trabalhos acadêmicos. Por fim, a construção de gênero, de forma extremamente paradoxal, ocorre também por meio da sua desconstrução. Lauretis ressalta que “o gênero, como o real, é não apenas efeito da representação, mas também o seu excesso, aquilo que permanece fora do discurso como um trauma em potencial que, se/quando não contido, pode romper ou desestabilizar qualquer representação” (LAURETIS, 1994, p. 209).

Lauretis ressalta que as concepções culturais de masculino e feminino, como categorias complementares e excludentes, ao mesmo tempo, formam dentro de cada cultura um sistema simbólico de gênero que relaciona sexo a conteúdos culturais ligados às hierarquias e assimetrias sociais. Esse sistema sexo-gênero, como construção sócio-cultural e como sistema de representação de hierarquias, apresenta como sua instância primária a ideologia. Desse modo, enquanto as mulheres brancas ricas ou de classe média se veem oprimidas pelo gênero, outras como as negras e pobres são oprimidas também por relações de raça e de classe. Por isso, a autora propõe como categoria de análise “um sujeito do feminismo”, cuja construção teórica encontra-se em andamento nos escritos femininos. Esse sujeito que emerge a partir da escrita e do debate teórico da crítica feminista recente “está ao mesmo tempo dentro e fora da ideologia do gênero, e está consciente disto, dessas duas forças, dessa divisão, dessa dupla visão” (LAURETIS, 1994, p. 217).

1.4 O *BILDUNGSROMAN* COMO EXPRESSÃO DAS MINORIAS

É a partir da década de setenta do século passado, que ocorre o que se denomina, comumente, de *boom* da literatura de autoria feminina no Brasil. A literatura intimista e perscrutadora da psique feminina e do universo familiar de Clarice Lispector que, por meio do mecanismo do fluxo da consciência e do monólogo interior, mergulhava nas nuances psicológicas de suas personagens femininas e pertencentes à classe média burguesa, abriu frestas para que muitas outras escritoras se lançassem ao mundo da ficção e escrevessem obras que hoje têm o reconhecimento do público e da crítica.

Nesse universo de escritoras hoje consagradas, como Nélide Piñon, Lygia Fagundes Telles, Lya Luft, Sônia Coutinho, Marina Colasanti e tantas outras, que ao longo das últimas três décadas do século XX, publicaram obras nas quais, geralmente, as personagens femininas ainda se debatiam nas teias de opressão do mundo patriarcal, lutando para fugir do “destino de

mulher”, tão bem conceituado por Simone de Beauvoir, em *O Segundo Sexo* (1980). Como exemplo da representação dessa mulher moldada pelas relações de gênero tem-se a legião de perdedoras luftianas como Gisela, de *Asa esquerda do Anjo* (1981), Alice, de *Reunião de Família* (1982), e Renata de *O quarto fechado* (1984). Essas mulheres que abdicam de suas vidas, de seus sonhos e desejos em nome da manutenção da ordem familiar, sempre subjugadas a um poder patriarcal, o qual, em muitas obras, é representado por uma personagem do sexo feminino, são modelares na literatura de autoria feminina da época. A opressão de gênero que incide sobre essas mulheres mostra que, apesar dos grandes avanços ocorridos na sociedade, a trajetória feminina, fora do ambiente doméstico, ainda era uma conquista bastante improvável. Nesses, como em muitos outros romances de formação dos anos 70, 80 e mesmo 90, a escrita de autoria feminina revela sua vivência, mostrando que a inserção social feminina ainda é bastante problemática. Se o casamento e a maternidade ainda eram os únicos meios de realização afetiva, de reconhecimento da mulher e de constituição de uma identidade considerada positiva, fugir a esse *script* tradicional era extremamente complexo.

Pinto (1990) enfatiza que o objetivo de seu estudo – a análise de romances de formação do século XX, de autoria de nomes consagrados como Lúcia Miguel Pereira, Raquel de Queiroz, Ligia Fagundes Telles e Clarice Lispector – é discutir obras que expressem o início do processo de transformação da sociedade brasileira e, conseqüentemente, da mulher entre os anos trinta e cinquenta do século XX, de acordo com seu ponto de vista, a partir de uma perspectiva crítica ainda pouco explorada na literatura brasileira. Segundo ela, o objetivo dos romances de formação é “alcançar a integração e realização do EU e a integração social” (PINTO, 1990, p. 30), o que, na maioria das vezes, acaba frustrado.

Na virada do século XX para o XXI, verificou-se, contudo, uma geração de autoras que produzem obras, nas quais as protagonistas sentem-se mais livres para ingressar no mercado de trabalho, vivenciarem sua sexualidade, romperem laços afetivos que já não são satisfatórios e buscarem um ideal possível de felicidade diferente do modelo tradicional baseado no casamento e na maternidade.

Autoras, como Adriana Lisboa, Adriana Armony, Adriana Lunardi, Paloma Vidal, Cintia Moscovich, Helena Jobim, Lúvia Garcia-Roza, Maria Adelaide Amaral, Tatiana Salem Levy, Heloísa Seixas, não trazem impressas em suas obras ficcionais, de forma contundente, a problemática dos gêneros ou a opressão imposta pelo mundo patriarcal às mulheres. São obras que ainda colocam mulheres em conflitos, mas muitos deles são advindos da problemática do cenário pós-moderno, como a fragmentação identitária, o não-lugar, o exílio e a imigração.

A historiadora americana Stephanie Coontz, autora de vários livros sobre a história da família e do casamento, como *Marriage, A History: From Obedience to Intimacy, or How Love Conquered Marriage* (2005), cujos trabalhos têm alcançado grande destaque em jornais e revistas, em entrevista, em 2013, à Marcela Buscato, da revista *Época*, salientou que muitas das situações referidas por Betty Friedan, na obra clássica do feminismo *Mística Feminina*, publicada em 1963, foram superadas, mas há ainda outras místicas que impedem a total igualdade dos gêneros. Betty Friedan, nessa obra que abalou a sociedade americana da época e desencadeou a segunda onda do movimento feminista, que discutiremos no decorrer do trabalho, aborda a mistificação ocorrida, nos Estados Unidos da América, no pós-guerra, em relação à figura feminina, cuja educação, desde a infância, só a estimulava a desempenhar com perfeição e resignação os papéis de dona de casa, mãe e esposa, causando-lhes alguns distúrbios psicológicos como o consumismo exacerbado ou a depressão. Para Coontz (2013), se a mística feminina tem sido superada ao longo das cinco décadas que separam a publicação do livro de Friedan e a sociedade atual, os homens ainda não se libertaram da mística de que devem ser o provedor da casa, terem o poder e manifestarem força física e emocional. Para a historiadora, “hoje as jovens se sentem livres para serem fortes e inteligentes, características antes atribuídas apenas ao sexo masculino” (COONTZ, 2013, p. 64).

Em linhas gerais, constata-se que o romance de formação feminino contemporâneo, a partir dos anos 2000, – de modo diferente aos da segunda metade do século XX, mencionados anteriormente, nos quais as personagens femininas ainda sentem o peso da tradição patriarcal – é marcado por um processo, nem sempre simples e indolor, de subjetificação das personagens femininas, posto que alguns percalços ocorram nessas trajetórias como a orfandade, o sentimento de deslocamento e exílio e as perdas amorosas.

Zolin (2009) e Xavier (1998), com base nos estudos da ensaísta americana Elaine Showalter, corroboram essa ideia ao afirmar que, na fase pós anos 90, a literatura de autoria feminina já não tem seu foco somente nas questões de gênero, uma vez que começam a surgir romances nos quais se pode “vislumbrar a representação de uma nova imagem feminina, livre do peso da tradição patriarcal” (ZOLIN, 2009, p. 331). Embora ainda representem problemáticas tradicionais da escrita feminina como a busca da realização afetiva e por se enquadrar no socialmente aceito, Heloísa Seixas em *Pérolas Absolutas* (2003), Paloma Vidal, em *Algum Lugar* (2009) e Adriana Lisboa em *Azul-corvo* (2010), representam mulheres com identidades deslocadas na contemporaneidade, fugindo do *script* tradicional, mas que buscam se realizar no mundo, conforme postula Lukács (2000) em relação ao foco central do herói do romance. Todas as narrativas são homodiegéticas, com um tom altamente confessional e

memorialístico, exprimindo a experiência feminina marcada pela sua vivência social. As protagonistas, *flâneurs* no mundo globalizado, geralmente, refletem o descentramento, a desarmonia e angústia existencial que são próprias de homens/mulheres pós-modernos/as. Quando as narrativas não apresentam final em aberto, como *Azul-corvo*, no qual é possível entrever uma experiência mais positiva, o final fracassado, que é típico do *Bildungsroman* de autoria feminina, ainda aparece nas narrativas.

Pérolas Absolutas é um dos romances pós anos 2000 que inscreve a experiência feminina na atualidade de maneira bastante peculiar. O romance apresenta um protagonismo partilhado com várias vozes que se projetam no texto, desde as co-protagonistas Sofia e Lídice até um(a) narrador(a) que projeta sua experiência na história. Essa multiplicação do foco narrativo torna sua leitura bastante complexa. Como em um jogo de espelhos, esses narradores cambiantes projetam seus anseios, dores e trajetórias de fracasso que dão o tom da narrativa cujos contornos se embaçam e se confundem. A mudança constante do foco narrativo, que oscila entre o/a narrador/a autodiegético/a e heterodiegético/a, muda a perspectiva de quem narra e de quem é narrado. A relação entre as protagonistas – Sofia e Lídice, “irmãs de sangue e de sêmen” – é marcada pela relação afetiva de rivalidade inevitável entre duas mulheres que partilham o amor do mesmo homem. Toda a narrativa se desenvolve a partir de um encontro entre as duas mulheres, após a morte de Anatole, marido de Sofia e amante de Lídice, em um restaurante, cuja perspectiva sombria realça o aspecto trágico da narrativa. Nesse ambiente, escolhido por Lídice para matar Sofia com um revólver que traz na bolsa, ocorre o desnudamento das personagens que se permitem contar uma a outra fragmentos de suas vidas jamais revelados. As protagonistas, cujos nomes de cidades europeias sinalizam para histórias de violência e fracasso, trazem impressas em suas trajetórias a marca do sofrimento: Lídice é o nome de uma cidade tcheca praticamente destruída durante a Segunda Guerra Mundial pelos alemães, e Sofia é o nome da capital da Bulgária, também bombardeada durante a Segunda Guerra, por aviões britânicos e americanos. A coincidência dos nomes de cidades arrasadas e destruídas relaciona-se com a trajetória das protagonistas que amaram, odiaram e sofreram pelo mesmo homem. A rivalidade entre elas, uma das prerrogativas do mundo feminino, aponta para a discussão sobre as questões de gênero na atualidade, uma vez que é nesse cenário pós-moderno que ocorre a crise de identidade e marca o dilaceramento das personagens, cujos contornos não se revelam nitidamente: “Meu nome é Lídice. Ou talvez Lídia, não sei?” (SEIXAS, 2003, p. 19).

O processo de formação de ambas personagens perpassa pela experiência da identidade dilacerada, da dor, da traição e do abandono, configurando-se como narrativa do

fracasso e da culpa, sobretudo de Lídice, a amante, que ocupa sempre o segundo lugar, assim como os recortes das trajetórias das personagens reais que ela coleciona em uma caixa de papel, os quais integram o time dos que foram relegados à margem como, entre outros, Camille Claudel, a amante de Rodin, que enlouqueceu por ter sido preterida em relação à esposa do famoso escultor francês, e Henrich Mann, o irmão escritor que sempre viveu à sombra do ganhador do prêmio Nobel, Thomas Mann. Apesar de todas as diferenças entre elas: Sofia, morena, 45 anos, bióloga bem sucedida; Lídice, 35 anos, loira alta, de olhos azuis e sem profissão definida, são personagens que buscam ser amadas, numa narrativa cuja educação, ou formação, se projeta sempre densa e dramática. Esse romance pode ser caracterizado como um “romance de transformação ou renascimento”, cujas protagonistas aprendem a viver no mundo a partir de um lugar desprivilegiado, adquirindo, ao final de um ciclo de infortúnios e perdas, uma nova filosofia de vida.

A obra *Algum Lugar*, primeiro romance de Paloma Vidal, poderia ser caracterizado também como de “transformação ou renascimento”, uma vez que nesse tipo de romance o processo de formação da protagonista tem início já na vida adulta. De fato, a personagem-narradora, que não tem nome, está quase com trinta anos quando começa a narrativa. Nos romances de formação femininos, assim como em outras obras literárias escritas ao longo da história, o motivo da viagem representa quase sempre um sentido de imersão interior, de autodescobimento da personagem. No caso do romance de Paloma Vidal, há o deslocamento da personagem e do marido do Rio de Janeiro/Los Angeles/Rio de Janeiro. Dividindo a narrativa em primeira, segunda e terceira pessoas, devido ao menor ou maior distanciamento em relação aos fatos narrados, a história, conduzida pelo fio da memória da protagonista, como se fosse um diário íntimo, abarca fragmentos da sua estada junto com o marido em Los Angeles para escreverem suas teses de doutorado, da sobrevivência com o dinheiro curto, da busca por estabelecer relações, mesmo que frágeis, com outros estrangeiros que povoam a cidade, do seu angustiado processo de desbravamento da cidade: “As ruas desertas me intimidam, como se ao andar estivéssemos fazendo algo proibido. As distâncias parecem maiores do que são” (VIDAL, 2009, p. 36). A narrativa é pontilhada por questionamentos existenciais, nos quais se sobressaem como características do *Bildungsroman* a busca de uma filosofia de trabalho, o enfrentamento do mundo exterior e os envolvimentos amorosos. No final do romance, o nascimento do filho e o fracasso do casamento parecem abrir-lhe novas possibilidades de autoconhecimento. Para Magri (2010, s.p.), a “qualidade do romance é que não há nenhum gesto previsível na trajetória da protagonista que vive os papéis de estudante, professora de espanhol, mãe e mulher às voltas com um casamento que não deu certo”.

Paradoxalmente, a maternidade que acontece no corpo da protagonista, mas cujos “efeitos se expandem” acaba por provocar a crise irremediável no seu casamento e a leva à reclusão e ao sofrimento, mas também é o que completa seu processo de formação: “Quando ele por fim volta ao seu berço, a primavera está prestes a chegar. A sensação que tenho ao me lembrar dos meses que passaram é de ter vivido fora do mundo. Como retornar? Ao perguntar isso a M me dou conta que é um caminho que percorrerei sozinha” (VIDAL, 2009, p. 153).

Em relação a esses romances, cujos laços afetivos parecem sempre extremamente frágeis e fugazes, são relevantes as considerações de Zygmunt Bauman (2001) sobre a sociedade contemporânea, denominada por ele de líquido-moderna ou fluída. Segundo o autor, a crescente individualização traz ao sujeito uma liberdade e uma gama de possibilidades sem precedentes, mas também traz em seu bojo a tarefa de enfrentar as consequências que seriam, entre tantas, o vazio existencial, a falta de solidez nas relações humanas e afetivas, a busca incessante de identidade e a solidão irremediável. Segundo o autor, “o que aprendemos, antes de qualquer coisa, na companhia dos outros é que o único auxílio que ela pode prestar é como sobreviver em nossa solidão irremediável, e que a vida de todo mundo é cheia de riscos que devem ser enfrentados solitariamente” (BAUMAN, 2001, p. 45).

O romance *Azul-corvo*, de Adriana Lisboa, também remete a essa questão da individualização e do não-lugar tão marcante na sociedade atual. Devido ao fato de que a narrativa inicia com a personagem Vanja ainda adolescente, ao contrário dos dois anteriores, pode ser conceituado como um “romance de aprendizagem”. Diferentemente de muitas ficcionistas mulheres que abordam em suas obras os conflitos e a problemática dos gêneros no contexto patriarcal decadente das décadas finais do século XX, as obras de Adriana Lisboa refletem sobre a busca de identidade no contexto de um mundo globalizado; embora toquem, não aprofundam as questões de gênero. A autora busca abordar questões como pertencimento, história política recente do país e imigração, inserindo o indivíduo masculino e feminino nesse contexto desolador e caótico. Desse modo, *Azul-Corvo* torna-se uma obra bastante singular por narrar, de forma autodiegética, o doloroso processo de formação de uma adolescente órfã, Vanja ou Evangelina, de treze anos, e sua busca pelo pai desconhecido no estado do Colorado, Estados Unidos da América, em meio a um mundo globalizado, no qual as identidades encontram-se cada vez mais dilaceradas. Nesse sentido, é importante observar que, além de temas contemporâneos citados, a obra se destaca por representar questionamentos existenciais como a questão da identidade, a busca de um lugar no mundo e a angústia diante da morte, além do processo de autoconhecimento e amadurecimento que perpassa a história da protagonista. Embora se reporte a perdas irreparáveis, como as mortes

da mãe e do padrasto, esse seria um *Bildungsroman* com final positivo, uma vez que, ao final, ao optar por ficar nos Estados Unidos, a personagem parece ter alcançado uma integração do eu com o mundo: “Num belo dia eu me dei conta de que não tinha importância o país onde eu estava. A cidade onde eu estava. Outras coisas tinham importância. Não essas” (LISBOA, 2010, p. 215).

Assim, um aspecto crucial no romance de formação contemporâneo seria a educação das protagonistas, o que as insere no mundo do trabalho e as torna sujeitos capazes de fazerem escolhas. Das quatro protagonistas analisadas, tem-se uma bióloga no romance de Heloísa Seixas, uma professora na obra de Paloma Vidal e uma jovem que também passa por um processo formal de educação no romance de Adriana Lisboa. São mulheres capazes de fazer suas próprias escolhas, o que, inevitavelmente, leva a riscos incalculáveis, uma vez que o ideal dos relacionamentos afetivos caracterizados como eternos é cada vez mais raro na contemporaneidade, marcada pela impossibilidade de tornar menos fluido o tempo.

No próximo capítulo, será apresentado um resumo dos caminhos trilhados pelo Feminismo das décadas finais do século XX ao início desse século, as suas fraturas internas e as transmutações que o transformaram, a ponto de hoje alguns já falarem de Pós-feminismo, para que, a partir das análises dos romances, possa-se verificar como ocorre o processo de subjetificação das personagens femininas no *Bildungsroman* de autoria feminina do século XXI.

CAPÍTULO 2

A SUBJETIFICAÇÃO FEMININA NO *BILDUNGSROMAN* DO SÉCULO XXI

2.1 A SITUAÇÃO ATUAL DO FEMINISMO

Conforme analisado no primeiro capítulo, o romance, e por conseguinte, o *Bildungsroman*, é um gênero maleável que se adapta de acordo com as circunstâncias históricas e sociais do momento. Por isso, o *Bildungsroman* de autoria feminina do século XXI tem que ser pensado em relação ao romance de formação do século XX, levando em consideração as mudanças de papéis dos gêneros que ocorreram nos últimos vinte anos e provocaram clivagens no interior do próprio movimento feminista.

O Feminismo, em linhas gerais, na concepção de Bonnici (2007), foi um movimento internacional, histórico e muito diversificado, cuja meta política constituiu-se na busca pela igualdade de direitos entre homens e mulheres, ao procurar desnaturalizar a ideia das diferenças entre os gêneros. Como movimento diversificado, o feminismo se dividiu em três ondas.

A Primeira Onda Feminista surgiu na Inglaterra e Estados Unidos, expandindo-se para outros países, inclusive o Brasil, compreende o período entre o século XIX e o início do século XX. Esse período é fortemente marcado pelo ativismo literário, cultural e político, sobretudo pela luta do direito ao voto. O grande nome desse período é a americana Virgínia Woolf, cujo livro *Um teto todo seu*, publicado em 1929, causou grande impacto no movimento feminista e na escrita feminina no decorrer do século.

Essa obra surpreendente, com cariz ficcional, resulta de duas palestras, intituladas “As mulheres e a ficção”, proferidas por Virgínia Woolf, a uma plateia essencialmente feminina, na Sociedade de Artes, em Londres, em 1928, e se configura como uma meticulosa análise da relação feminina com o dinheiro. Contrapondo os poetas abastados com a pobreza das mulheres escritoras, Woolf faz questionamentos importantes sobre a pobreza das mulheres na ficção, as condições necessárias para a criação de obras de arte, e a diferença quantitativa de livros escritos por homens e por mulheres. Ao constatar que a vida é árdua para ambos os sexos, exigindo coragem e força descomunais, ela afirma que a fonte do poder do homem reside no fato de que ele foi educado para dominar e considerar as mulheres como seres inferiores. Na citação abaixo, de uma forma extremamente irônica, a escritora traça um

interessante paralelo com a ideia de representação, ao ressaltar o modo como os homens sempre foram concebidos como superiores:

Em todos esses séculos, as mulheres têm servido de espelhos dotados do mágico e silencioso poder de refletir a figura do homem com o dobro do seu tamanho natural. Sem esse poder, a Terra provavelmente ainda seria pântano e selva. As glórias de todas as guerras ainda seriam desconhecidas. Estaríamos ainda rabiscando os contornos de cervos em restos de ossos de carneiro e trocando lascas de sílex por peles de carneiros ou outro qualquer ornamento singelo que agradasse o nosso gosto não sofisticado. Super-Homens e Dedos do Destino jamais teriam existido (WOOLF, 1985, p. 45).

Em relação à Segunda Onda do movimento feminista – que teve como principais metas a igualdade de gênero no trabalho, o direito ao aborto e a paridade econômica – é considerado como marco inicial a publicação da obra *O Segundo Sexo*, da feminista francesa Simone de Beauvoir, em 1949, que influenciou substancialmente o movimento feminista, sobretudo as atividades pela libertação da mulher na década de 60. Simone de Beauvoir focou sua denúncia nos aspectos biológicos, socioeconômicos e psicológicos usados pelos homens para transformarem as mulheres no *Outro* inferior. Por meio da oposição entre o “Ser” e o “Outro”, o homem se afirma como sujeito e a mulher como objeto. Para ela, essa categoria que se encontra nas mais primitivas sociedades e nas mais antigas mitologias, “é tão original quanto a própria consciência” (BEAUVOIR, 1970, p. 11). Embora o livro tenha sido marcado com o *Index Librorum Prohibitorum*, uma espécie de selo do Vaticano que identificava os livros proibidos, ele

[...] provocou, pelo menos parcialmente, o surgimento de uma nova crítica feminista, o reexame da literatura das mulheres, do passado e do presente, a análise dos *estereótipos* masculinos e femininos, a relação entre escrita e *gênero*, a investigação sobre atitudes sexistas na literatura e os incentivos à escrita acadêmica e criativa de autoria feminina (BONNICI, 2007, p. 30, grifos do autor).

A norte-americana Betty Friedan, outro expoente da crítica feminista do século XX, influenciada pela obra precursora de Simone de Beauvoir, acaba por também não discutir a problemática das mulheres pobres, negras e lésbicas na obra *Mística Feminina*, publicada em 1963. Desse modo, já na segunda metade do século XX, o Feminismo continuava sendo um movimento que representava uma pequena parcela das mulheres, ou seja, as de classe média e alta, brancas e heterossexuais. Isso se evidencia no livro de Friedan, no qual há uma contundente crítica ao casamento burguês, que restringia a mulher ao papel de mãe e de

esposa, levando-a, inevitavelmente, “ao senso de desconforto e marasmo espiritual diante da ausência de um trabalho criativo e identificatório” (BONNICI, 2007, p. 125).

Esse aspecto monolítico do movimento feminista em relação aos grupos de mulheres menos privilegiados socialmente, ocasionou a Terceira Onda Feminista, a partir dos anos de 1990, sobretudo nos Estados Unidos, o que, para alguns críticos, teria sido um retrocesso do movimento feminista ou um pós-feminismo. Essa onda, que parte do princípio de que a igualdade sexual não foi atingida, começa a priorizar temas anteriormente não discutidos pelo movimento como, por exemplo, o trabalho escravo feminino nas indústrias de países de terceiro mundo. Ao incluírem em sua agenda de reivindicações a teoria *queer*¹⁵ e questões sobre a mulher negra e pós-colonial, essas feministas acreditam “que a negociação e a contradição das diferenças são próprias do feminismo contemporâneo cuja identidade se caracteriza pela figura das feministas ‘marginalizadas’ pela Segunda Onda” (BONNICI, 2007, p. 253), incluindo aí as mulheres negras, de identidades nacionais híbridas, migrantes, etc.

As discussões sobre o novo feminismo multifacetado chegam a permear as grandes mídias, inclusive têm emergido em *blogs* e redes sociais, com militantes educadas nessa nova era digital. Alguns especialistas o descrevem como um pós-feminismo ou uma Quarta Onda Feminista, uma vez que não há um movimento unificado, mas vários grupos distintos e, não raras vezes, contraditórios. Com a consciência de que a igualdade entre os sexos ainda é ilusória, “o despertar de um novo feminismo na internet também deu voz a outros grupos que o movimento feminista tradicional não representava”, afirma Grazielle Oliveira, em reportagem da Revista *Época*, sobre “A nova luta das mulheres” (OLIVEIRA, 2014, p. 47).

Nesse sentido, um livro fundamental para avaliar o feminismo – ou Pós-feminismo? – atual é *Rumo Equivocado*, publicado originalmente em 2003, pela historiadora, filósofa e crítica feminista francesa, Elisabeth Badinter. Nessa obra, que provocou grande polêmica na França por ocasião do seu lançamento, Badinter (2005), ligada ao “feminismo da igualdade”, de Simone de Beauvoir, posiciona-se contra a perspectiva do feminismo baseado na diferença.

Ao incursionar de forma bastante crítica pelas sendas atuais do feminismo, Badinter afirma que parte da crítica feminista europeia atual, sob influência do feminismo americano, tomou um rumo equivocado, ao perder de vista o foco central do movimento feminista que

¹⁵ A teoria *queer*, desenvolvida no final dos anos 80, por um grupo de pesquisadores e ativistas diversificados, principalmente americanos, apresentava como um dos seus objetivos a oposição à denominada heteronormatividade homofóbica que considerava como único o modelo heterossexual. Segundo Bonnici (2007), o termo *queer theory* foi cunhado pela escritora e professora americana Tereza de Lauretis, no artigo “Queer theory: lesbian and gay sexualities”, publicado na Revista *Differences*, em 1992. Bonnici destaca ainda que um dos objetivos da crítica é a formação de uma comunidade queer que se oponha à homofobia, uma vez que “a teoria homoerótica tenta entender o funcionamento do homoerotismo e do heteroerotismo no contexto das culturas e das identidades” (BONNICI, 2007, p. 225).

seria a estratégia da igualdade entre os sexos. Alguns pontos, bastante enfatizados por Badinter, seriam a regressão da figura feminina ao papel tradicional de mãe, a insistência na exibição da mulher na situação de vítima ou vitimização e a busca da diferença.

Para a autora, as décadas de 70 e 80 foram marcadas por um grande entusiasmo, entre as feministas francesas, devido a algumas conquistas femininas como a inserção das mulheres no mercado de trabalho, o surgimento da pílula contraceptiva (1953), a legalização do aborto (1975), a possibilidade do divórcio (1975)¹⁶. A autora enfatiza que “em menos de vinte anos, as feministas podiam-se rejubilar com um balanço glorioso” (BADINTER, 2005, p. 13), e, mais adiante, ressalta que isso assinalava o fim do patriarcado, ao acrescentar que “a imagem da mulher tradicional ia se apagando para dar lugar a uma outra, mais viril, mais forte, quase senhora de si, se não do universo” (BADINTER, 2005, p. 14).

Nesse contexto, se a igualdade dos sexos passa a ser o critério da verdadeira democracia, começam a se acentuar as diferenças entre o feminismo norte-americano e o francês. Com efeito, se as feministas norte-americanas intensificavam as denúncias da violência contra as mulheres, colocando em evidência a mulher como vítima, as francesas estavam mais preocupadas com a dupla jornada de trabalho e com a indolência masculina.

Insensíveis à nova onda do feminismo norte-americano que sustentava um discurso essencialista, separatista e ‘nacionalista’, recriando um novo dualismo sexual de oposição, as francesas sonhavam com uma relação pacífica com os homens de sua vida: pai, marido, chefe e todos os demais (BADINTER, 2005, p. 14).

Ainda em 1987, a jornalista francesa Michèle Fitoussé escreveu a obra *Le Ras-le-bol des superwomen*¹⁷, cujo título sugere: “fomos tapeadas”. Para Badinter, essa foi “a primeira pedra jogada no jardim das feministas dos anos 1970” (BADINTER, 2005, p. 15). Apesar da conscientização feminina de que algumas conquistas foram inglórias, tanto o retorno à situação anterior, quanto o sacrifício da vida familiar ou profissional, eram inconcebíveis. Por isso, “a maioria das mulheres sentia-se obrigada a ir em frente, custasse o que custasse, no caminho já traçado por suas mães” (BADINTER, 2005, p. 15).

Se o desencanto com os homens era uma nova realidade que se apresentava, uma vez que eles se recusavam a jogar o jogo da igualdade, a dupla jornada de trabalho acabava por

¹⁶ No que concerne à questão do divórcio a sociedade francesa tem uma trajetória bem diferente da brasileira. Em 1975, houve uma reformulação na Lei, levando em conta o consentimento mútuo e a separação de corpos. De fato, o divórcio já era permitido no país, com uma liberdade bem ampla, desde o advento de uma lei de 1792.

¹⁷ Esse livro, cujo título em português seria *O Basta das supermulheres*, ainda não tem tradução no Brasil.

ser extremamente amarga, obrigando-as a trabalharem fora e assumirem três quartos das tarefas domésticas. A emancipação feminina, então, acabou por se mostrar frágil, devido ao fato de que não houve mudanças substanciais no papel desempenhado pelos homens. Nesse cenário, o ressentimento com as feministas que “havendo proclamado objetivos irrealizáveis, foram depois refugiar-se no silêncio ou no *mea culpa*” (BADINTER, 2005, p. 16), era natural e, até mesmo, inevitável.

As crises econômicas, que marcaram a virada dos anos 90, levaram muitos homens, e mais ainda mulheres, a ficarem a mercê do desemprego. Assim, “a época não era propícia às reivindicações feministas” (BADINTER, 2005, p. 16). A autora reitera as ressalvas a uma parcela da crítica feminista que põe cada vez mais em evidência a mulher como vítima. Para ela, no movimento feminista “ao sublinhar incessantemente a imagem da mulher oprimida e indefesa ante o opressor hereditário, perde-se toda a credibilidade junto às novas gerações, que veem as coisas por outro prisma” (BADINTER, 2005, p. 19).

Ao indagar sobre os rumos do Feminismo, a partir dos anos 90, Badinter se pergunta se o discurso feminista da mídia reflete a preocupação da maioria das mulheres e adverte que “o feminismo dos últimos anos tem deixado de lado as lutas que constituíram sua razão de ser” (BADINTER, 2005, p. 19). Na sua concepção, a liberdade sexual vem dando lugar a uma sexualidade domesticada e ao ressurgimento do mito do instinto maternal, que parece reaprisonar a mulher ao papel tradicional.

Isso pode ser observado ao se folhear algumas reportagens de revistas destinadas ao público feminino que, além de “ensinarem” as mulheres a serem mais sedutoras e, assim, manterem o interesse sexual e afetivo de seus parceiros, mostram depoimentos de mulheres, geralmente de classe média alta, que abriram mão da carreira profissional, para cuidarem dos filhos, reafirmando a questão do “amor materno”, mito desconstruído por Badinter, na emblemática obra, publicada em 1981, *Um amor conquistado: o mito do amor materno*.

Uma reportagem recente da Revista *Marie Claire*, com o título sugestivo “Pós-feminismo ou retrocesso?”, escrita por Iracy Paulina, mostra que há uma tendência nos Estados Unidos, e também no Brasil, de as mulheres abdicarem de uma carreira que se encontra no auge, para voltarem para casa e serem sustentadas pelos maridos. Nesse caso, é significativo o depoimento da psicanalista Maria Beatriz Pimentel dos Santos, filha de uma pioneira do movimento feminista brasileiro, Silvia Pimentel, que abandonou seu consultório de psicanálise em São Paulo e foi morar na Argentina com o marido. O seu depoimento reflete a insegurança da mulher que abandona uma carreira promissora para assumir as tarefas domésticas como inerentes à condição feminina: “Há momentos em que tenho certeza das

minhas decisões e me sinto privilegiada por poder fazer escolhas, pois acompanho de perto o crescimento de meus filhos” (PAULINA, 2013, p. 83-84). Em outros momentos, ela se contradiz, mostrando que, de fato, muito mais que uma escolha, acaba por ser uma imposição devido à forma como a sociedade é organizada: “Mas há outros em que a coisa pega, me sinto insegura e tenho a sensação que, como ele ganha mais, perdi minha independência” (PAULINA, 2013, p. 84).

Essas revistas, destinadas a um público feminino minoritário, não mencionam o caso das mulheres pobres, muitas vezes chefes de famílias, que, por não terem essa opção de serem sustentadas pelos cônjuges, são obrigadas a conviver com o cansaço e a culpa ao assumirem dupla jornada de trabalho.

Dessa forma, a obra de Badinter (2005), ao apontar a cisão que se opera no feminismo francês, permite compreender a questão do feminino na atualidade como uma ruptura com o feminismo tradicional. Esse denominado “feminismo da diferença” tem apontado alguns retrocessos em relação ao modo de estar da mulher na sociedade.

Nesse sentido, outra obra crucial para a compreensão da situação feminina na atualidade, e que, de certa forma, dialoga com a de Badinter, é *O Mundo das Mulheres*, de Alain Touraine, publicada em 2006, a qual, ao fazer um balanço do movimento feminista, o autor afirma que este modificou substancialmente a condição das mulheres e que permanece mobilizado nos lugares em que ainda se conservam traços da dominação masculina. Para Touraine (2011), se é fato que muitas jovens mulheres valorizam a liberdade que o movimento feminista lhes permitiu conquistar, por outro lado não suportam o espírito “militante” e combativo que ainda mantém os discursos de alguns grupos feministas.

É inegável, portanto, que houve um retrocesso quanto à convicção na eficácia das reformas relativas aos gêneros. Para o autor, embora haja casos excepcionais de casais que buscam a igualdade nas relações sexuais como em outros domínios da vida em comum, vivendo em uma espécie de contracorrente, essa não é regra nem uma prática geral, uma vez que não existe ainda uma concreta igualdade de gêneros. Por outro lado, um dos grandes dilemas da mulher contemporânea está ligado ao fato de que a diminuição das desigualdades implica, de certa forma, no esfacelamento das relações familiares, com os relacionamentos cada vez mais instáveis, como afirma Bauman em várias ocasiões (1998, 2001) e, sobretudo, na sugestiva obra *Amor líquido* (2004). Assim, “se a desigualdade diminui um pouco, a solidez de todas as formas de laços conjugais diminui muito mais rapidamente” (TOURAINÉ, 2001, p. 20).

As ações femininas e as consequências de seu comportamento, na concepção de Touraine, são profundas e apresentam grande visibilidade. Mesmo apresentando uma visão

positiva em relação à evolução social feminina, o autor apresenta alguns aspectos que corroboram as afirmações de Badinter, ao refletir que, a despeito dos avanços, ainda se observa o uso do corpo feminino pela propaganda comercial. Já na esfera econômica, mesmo as mulheres ocupando um espaço maior, ainda estão restritas a empregos precários ou pouco qualificados. Além disso, com frequência os homens se referem às mulheres como objeto de desejo, levando o autor a questionar: “Como, nessas condições, negar que ainda estamos tão fortemente ancorados numa sociedade de homens?” (TOURAINÉ, 2011, p. 20).

Isso vai ao encontro das afirmações do sociólogo francês, Pierre Bourdieu (2005), na obra *A dominação masculina*, publicada em 1999. A partir de estudo com a sociedade tradicional Cabila – que não teve conhecimento dos ensinamentos ocidentais – Bourdieu faz apontamentos relevantes sobre a relação entre os gêneros, que servem para as sociedades ocidentais contemporâneas. Bourdieu situa a dominação masculina no centro da economia simbólica, tomando-se uma prática corporizada que atinge tanto homens quanto mulheres. Dessa forma, é por meio do corpo que se inscrevem as disputas de poder, tornando-se o corpo uma materialização da dominação. O autor salienta, corroborando o que Badinter afirmou sobre a sexualidade domesticada, que a dominação masculina faz com que as mulheres sejam, ainda na contemporaneidade, vistas como objetos simbólicos e adverte que talvez a face mais cruel da dominação masculina seja a suposta liberdade sexual feminina, que acaba por subordiná-la ao desejo masculino. Assim, a “exibição controlada do corpo como um sinal de “liberação”, basta mostrar que este uso do próprio corpo continua, de forma bastante evidente, subordinado ao ponto de vista masculino” (BOURDIEU, 2005, p. 40). Desse modo, a posição de Bourdieu é de que as mulheres continuam presas ao mundo feminino criado pelos homens.

Touraine, por sua vez, acredita que essa representação *da mulher-para-o-outro*, tão interiorizada ainda em algumas mulheres, deve ser destruída: “Ser uma mulher para si, construir-se como mulher, é, ao contrário, transformar essa *mulher para o outro* em *mulher para si*” (TOURAINÉ, 2011, p. 41, grifos do autor). Contudo, o mundo globalizado e cada vez mais com suas fronteiras móveis, a oposição mais marcante não seria entre homens e mulheres, embora ainda bastante evidente, mas há uma série de fatores que provocam um sentimento de impotência geral. Touraine avalia que com o triunfo das redes financeiras e das empresas transacionais, bem como com o desmantelamento de todas as forças engendradas pela esquerda – como o Leninismo e a Social-democracia – o liberalismo econômico tem preponderado como forma extrema do capitalismo, obstruindo qualquer tipo de força ou reforma social.

Em todos os cantos, em todas as línguas, ouve-se o mesmo lamento: não podemos fazer mais nada. Aquilo que outrora era percebido como uma ordem social opressora, hoje é vivido como um movimento interminável de dessocialização que atinge tanto o mundo das ideias quanto o da organização social e o das atitudes individuais (TOURAINÉ, 2011, p. 21).

Nesse sentido, a historiadora americana Stephanie Coonz (2012), em entrevista à Revista *Época*, afirmou que a mística que rege tanto a vida de homens quanto a de mulheres – numa alusão às avessas a um dos livros fundadores do feminismo do século vinte, *Mística feminina*, de Betty Friedan (1963)¹⁸ – é, sem dúvida, a carreira. Nessa seara, em um artigo publicado no jornal *The New York Times*, em setembro de 2013, embora reconheça uma redução dos direitos dos homens e uma ampliação dos direitos legais e econômicos das mulheres, a autora conclui que o homem ainda está em vantagem com os melhores empregos e os maiores salários. Na sua opinião, assim como na de Badinter, nos últimos quinze anos, em alguns setores, houve uma estagnação nas conquistas das mulheres.

O trabalho de Touraine tem como base duas séries de entrevistas individuais e dois grupos de discussão. A primeira série, que interessa a esse trabalho, foi feita com mulheres francesas que provinham de meios e categorias diversas. A segunda série foi feita com mulheres mulçumanas que viviam em Paris. O autor salienta que elas se definem como mulheres, mostrando que ser mulher se configura como afirmação de uma vontade de ser. Para essas mulheres, “definir-se como mulher significa colocar-se no centro da vida certo relacionamento para consigo mesma e construir uma imagem de si como mulher” (TOURAINÉ, 2011, p. 27).

De acordo com Touraine, sua pesquisa confirmou que essas mulheres não acreditam que a identidade feminina tenha desaparecido, que não se consideram vítimas – ao contrário do que apregoam alguns grupos feministas – e mesmo quando sofrem algum tipo de violência, elas mantêm projetos positivos e o desejo de transformarem suas próprias vidas. Para ele, muitas reconhecem o êxito das conquistas do movimento feminista e não gostariam de voltar àquele estágio de sociedade patriarcal, que foi duramente combatido pelas primeiras feministas. Contudo, essas mesmas mulheres se consideram pós-feministas, pois “fitam o presente e não o passado” (TOURAINÉ, 2011, p. 31).

¹⁸ Nesse livro clássico do Movimento Feminista, Betty Friedan relata o estilo de vida da mulher americana que era educada apenas para ser dona de casa e mãe. O modelo de feminilidade da época não incentivava a mulher à busca de uma educação mais aprofundada ou à inserção na luta por direitos políticos ou independência financeira: “Bastava-lhes orientar a vida desde a infância no sentido de busca de um marido e da formação da família” (FRIEDAN, 1971, p. 18).

As considerações de Touraine apontam então para um esvaziamento de todos os movimentos reformistas na contemporaneidade, quando a luta pela sobrevivência no mundo globalizado se torna mais árdua e ferrenha, e, com isso, ocorre certo esvaziamento da expressão política do movimento das mulheres¹⁹. Por outro lado, seu enfoque recai na conquista da subjetividade das mulheres como força capaz de promover uma profunda transformação na cultura.

A identidade que as mulheres afirmam, no entanto, não é somente de rejeição da dominação social; ela é, sobretudo, afirmação da experiência vivida da própria subjetividade que emergiu e, conseqüentemente, a confirmação da capacidade de pensar, de agir, de esperar ou de sofrer por si mesma. Daí a importância de frisar que as mulheres falam muito menos dos homens do que prevíamos, e que elas sempre menos se definem em relação aos homens – e tanto insistem na necessidade de espaços e momentos não mistos (TOURAINÉ, 2011, p. 32).

Touraine opõe-se à posição de Badinter, quando afirma que as mulheres contemporâneas, ao mesmo tempo em que criticam a desigualdade, reivindicam seu direito à diferença, avaliando que há uma grande distância entre os debates clássicos do feminismo e o modo como as mulheres se veem hoje. Por isso, ele acredita que

[...] reconhecer a determinação social dos gêneros não deve conduzir a diferença dos sexos. O universalismo que culmina na identificação das mulheres com os homens não satisfaria uma consciência das diferenças que é concreta, vivida e que alicerça as lutas pela igualdade (TOURAINÉ, 2011, p. 33).

Outro aspecto importante que Touraine destaca é o caráter democrático, e não revolucionário – como se costuma pensar – do movimento feminista. A seu ver, ao conduzir grandes lutas de massa, transformar leis e afirmar e reconhecer direitos iguais, além das vitórias morais e da construção da consciência feminina, ele se põe a serviço de uma sociedade democrática: “É, portanto, paradoxal (e finalmente inaceitável) dar uma explicação revolucionária a um movimento que antes e acima de tudo é democrático” (TOURAINÉ, 2001, p. 37). Essa ideia é compartilhada por Coonz (2012) ao afirmar que os temas relativos à família não são só assunto de mulheres, mas sim tema dos direitos humanos e conclui que “o feminismo do século XXI é sobre defender pessoas, não gêneros” (COONZ, 2012, p. 66).

¹⁹ Essas alterações no modo de vida de homens e mulheres, em meio ao cenário globalizado, com as terceirizações e as privatizações, estabelecem uma ordem social perversa decorrente da internacionalização do capital.

Algumas análises mais pessimistas apontam para um fracasso do feminismo, uma vez que, além da dificuldade entre conciliar uma carreira de sucesso – a vocação de ser humano, apontada por Simone de Beauvoir – com a questão familiar que envolve maridos e filhos, que é um dos grandes debates atuais, há o cerceamento provocado pelo machismo, pelos preconceitos seculares e pelas pressões da sociedade de consumo capitalista.

Touraine (2011) argumenta que o feminismo ultrapassou seus objetivos originários. Por isso, após inquestionáveis vitórias sobre as desigualdades, as mulheres se preocupam menos com a dominação masculina. A própria possibilidade de escolha que as mulheres têm hoje era impensável antes do movimento feminista. A escritora e crítica feminista, Rosiska Darcy Oliveira, eleita em 2013 para a Academia Brasileira de Letras, acredita que o feminismo mudou a face do mundo atual, tanto para os homens quanto para as mulheres. Para ela, o dilema casa *versus* trabalho não é restrito às mulheres, mas também concerne aos homens. Na visão da autora, “precisamos de novas políticas empresariais e públicas que permitam às mulheres fazerem uma reengenharia do tempo e equilibrar vida profissional e privada” (OLIVEIRA apud PAULINA, 2013, p. 83).

2.2 A CONSTRUÇÃO DE SI E A SUBJETIFICAÇÃO FEMININA NO *BILDUNGSROMAN* ATUAL

De acordo com Touraine (2011), para combater a imagem de feminilidade imposta à mulher, deve haver um esforço de libertação e de formação de condutas independentes, o que culminaria na mudança da *mulher-para-o-outro* para a *mulher-para-ela-mesma*. Nos romances analisados – *Azul-corvo*, *Algum lugar* e *Pérolas absolutas* – percebe-se esse esforço e essa diversidade feminina no modo como Vanja tenta reconstruir os laços familiares esfacelados; como a protagonista de *Algum lugar* tenta seguir em frente, mesmo após a frustração em relação aos estudos e o fracasso no casamento; e ainda como Sofia e Lídice redescobrem a feminilidade, e vivenciam a sexualidade, livre das amarras opressoras – após experiências afetivas fracassadas. São perfis de mulheres que buscam essa construção de si, não por egoísmo ou narcisismo, mas porque elas “fixam objetivos e julgam o caminho percorrido para atingi-los ou, inversamente, julgam as impotências na aproximação deles” (TOURAINÉ, 2011, p. 43).

Touraine explica que, na pós-modernidade, há duas formas de individualismo que rompem com o modo como os indivíduos eram classificados. A primeira dessas formas, imposta pela sociedade capitalista, torna as mulheres objetos vulneráveis ao consumo. Para ele, “uma parcela crescente da publicidade recorre de bom grado ao tema da mulher ‘liberada’, que busca seduzir e agradar, preocupada em manter seu corpo em forma e torná-lo capaz de suscitar o desejo masculino” (TOURAINÉ, 2011, p. 49). Essa mulher consumidora de produtos de beleza e de academia é diferente daquela que se constrói contra as forças de pressão social, adquirindo uma consciência de si mesma. Esse segundo tipo de individualismo favorece, na opinião do autor, o movimento feminista, ao ter como foco a construção de uma experiência singular, baseada na experiência vivida em inter-relações. Esse caso acontece quando o cuidado com o corpo e a experiência tem o objetivo de “construir sua ‘personalidade’ singular, para inventar-se uma nova imagem delas mesmas” (TOURAINÉ, 2011, p. 50). Esse individualismo, ao contrário do primeiro, leva à resistência ao mundo da mercadoria e suas seduções.

Nessa perspectiva, a mulher sujeito opõe-se a toda definição herdada da sociedade patriarcal que destrói a sua subjetividade.

A mulher sujeito não é uma deusa ou uma estátua, mas um ser humano que cria (dificilmente) as relações entre seus papéis sociais, dos quais ela não pode se desfazer, que gera sua experiência biológica inseparável da relação com as crianças, que constrói suas relações com um ser amado, do mesmo sexo ou não e, enfim, que gera a relação para consigo mesma – reconhecimento (*recognition*) de si que está no centro da construção de si. O sujeito não sobrevoa as batalhas; ele combate passo a passo, recebe golpes e ferimentos aos quais às vezes sucumbe, mas carrega nele uma esperança que dá sentido à vida de muitas pessoas (TOURAINÉ, 2011, p. 51).

A definição de Touraine reflete no modo como as personagens femininas dos romances de formação do século XXI, vivenciam sua subjetividade e constroem suas experiências; mesmo não saindo ilesas, elas aprendem a ser mulher nesse contexto caótico da pós-modernidade, onde não há redenção possível, mas apenas possibilidades e conquistas provisórias. Condenadas a fazerem escolhas, como os heróis descritos por Lukács, Vanja decide não se comportar como vítima e ir em frente mesmo dilacerada com todo sentimento de orfandade; a protagonista de *Algum lugar* decide continuar em trânsito, apesar de todas as frustrações; Lídice e Sofia, ao invés de matar e morrer, respectivamente, decidem reconstruir a sexualidade e a subjetividade esvaçadas por fracassos e perdas e inventarem uma nova possibilidade de amor. Essas mulheres que reivindicam o desejo de não serem mais definidas

pelo desejo do outro, buscam uma autoafirmação existencial, por meio do direito à construção de si mesmas.

Segundo Touraine, ainda que as relações de sexualidade reproduzam as desigualdades, para que haja uma construção pessoal do sujeito, a atividade sexual deve ser dessocializada. “Daí a importância extrema do corpo como espaço de relação consigo mesmo e de construção de si” (TOURAINÉ, 2011, p. 57). Mesmo reconhecendo a importância da noção de gênero nos movimentos femininos, Touraine afirma que a sexualidade não é consequência do dado biológico nem uma construção social imposta pelo poder masculino. Na sua concepção, “ela é transformação dos desejos sexuais em construção de si, já que a sexualidade transforma um dado não social em afirmação – ela também não social – de uma liberdade criativa” (TOURAINÉ, 2011, p. 63). O autor acrescenta que a reordenação dos impulsos sexuais contribui na criação do ator que não seja determinado pelo meio ambiente.

Touraine reconhece também que há pouco espaço para a criação de um sujeito livre, uma vez que “o cerceamento da ordem social é tão grande que se faz necessário abrir uma brecha em seus muros para que os desejos e as forças vitais possam fluir” (TOURAINÉ, 2011, p. 63). Se, para o homem, esse espaço é restrito, para a mulher é ainda mais limitado, devido ao fato de que sua libido tende a ser transformada em função social de reprodução, o que, de certa forma, condiz com a afirmação de Badinter (2005), de que a sexualidade domesticada leva à emergência do instinto materno como inerente ao feminino. Contudo, ainda que o corpo feminino tenha sido marcado por funções, pode tornar-se linguagem de libertação, realizando a sexualidade pela integração da experiência corporal, sexual, estética e moral. As mulheres, ao não se considerarem “nem prostitutas nem mulheres submetidas” (TOURAINÉ, 2011, p. 89), acabam por se sentirem mais livres que dependentes.

É forçoso reconhecer que, na atualidade, o homem – ou seja, o Patriarcado – não é mais o grande poder opressor. Como afirmou Badinter, “o século XX anunciou a morte dos valores viris no ocidente” (BADINTER, 1986, p. 139). A organização social, que concentra poderes políticos e recursos econômicos nas mãos de poucos, acaba por colocar os demais como inferiores e oprimidos. É compreensível, então, que nos romances de formação feminina contemporâneos, o foco das autoras não seja – assim como nos romances de formação emblemáticos do século XX, como os citados no primeiro capítulo, de Raquel de Queiroz, Lúcia Miguel Pereira, Clarice Lispector, Lygia Fagundes Teles e Lya Luft – de protesto aos valores vigentes da ordem patriarcal.

Autoras como Adriana Lisboa e Paloma Vidal colocam em cena as injustiças sociais e os desmandos políticos que provocaram mortes e mudaram radicalmente muitas vidas. Em

Azul-corvo, a *Guerrilha do Araguaia*, que ocorreu entre os anos de 1967 e 1974, na região amazônica, em plena ditadura militar, ganha destaque na voz da adolescente Vanja, que, ao descobrir a história do seu país, redescobre-se também a si mesma. Já em *Algum lugar* é a guerra do Iraque, no ano de 2003, motivada pelos ataques de 11 de setembro de 2001, e com objetivo de combate ao terror, que aparece em vários momentos da narrativa, agravando o isolamento da protagonista e suscitando reflexões sobre as justificações da guerra e o resultado das eleições de 2004, na qual os americanos reelegeram o presidente George Bush, mesmo reconhecendo que a invasão ao Iraque havia sido um erro.

É inegável, porém, que, nesses romances, algumas marcas do patriarcado reverberem negativamente nas trajetórias das protagonistas. Vanja, de *Azul-corvo*, “herda” o vazio da imagem paterna de Suzana que, ao romper com o pai, não estabelece uma relação de continuidade familiar, gerando o sentimento de orfandade da filha. A protagonista de *Algum lugar* também sofre com os dissabores da maternidade, que ainda hoje é onerosa às mulheres. E Lídice e Sofia, de *Pérolas absolutas*, vivenciam de forma dolorosa a descoberta da sexualidade, o conflito com pais opressores e a rivalidade ferrenha entre mulheres que disputam o mesmo homem. Ainda assim, pode-se afirmar que a crítica às ações políticas e às relações sociais acaba por se impor sobre a necessidade de manifestação das reivindicações femininas. O que se observa é que o esfacelamento social, a economia globalizada e as migrações contemporâneas levam homens e mulheres a tornarem-se sujeitos e serem responsabilizados por suas escolhas. Assim, “o sujeito é a afirmação de cada um à liberdade e à responsabilidade” (TOURAINÉ, 2011, p. 181), o que é possível, apesar dos determinismos sociais que, não raras vezes, reduzem os indivíduos – homens e mulheres – a meros consumidores. Nesse caso, para Touraine, a luta pela igualdade feminina passa pela reivindicação da diferença.

É importante salientar que essa diferença não condiz com o que prega o feminismo norte-americano e parte do feminismo francês em tornar os atributos relacionados à sensibilidade, maternidade e domesticidade ligados ao feminino, mas seria a construção de uma subjetividade própria, que leve as mulheres à construção de si mesmas, não mais a partir do olhar e do desejo do outro.

Nos romances a serem analisados, pode-se observar que as protagonistas, ao integrarem uma sociedade pós-moderna e pós-feminista, angustiam-se com os dilemas inerentes ao cenário contemporâneo, mas vivenciam experiências de subjetividade feminina no seu contínuo processo de formação de si mesmas.

CAPÍTULO 3

O *BILDUNGSROMAN* NO MUNDO EM TRÂNSITO DE ADRIANA LISBOA

Adriana Lisboa, graduada em música pela Uni-Rio e com Doutorado em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, é uma das escritoras de grande destaque na literatura de autoria feminina contemporânea, tanto devido às críticas positivas em relação a sua obra e aos prêmios recebidos, quanto pelo expressivo número de tradução dos seus romances, que ganharam versões em países como Portugal, Inglaterra, Alemanha, Itália, França, Romênia, Sérvia, Estados Unidos, México, Argentina e Egito.

A ficcionista estreou na literatura em 1999, com o romance *Os Fios da Memória*. Além desse livro e de *Azul-corvo*, a autora publicou mais quatro romances: *Sinfonia em Branco* (2001), *Um Beijo da Colombina* (2003), *Rakushisha* (2007) e *Hanoi* (2013), além de antologias de contos e obras de literatura infanto-juvenil. *Azul-corvo*, traduzido no Reino Unido como *Crow Blue*, recebeu críticas positivas de Lucy Scholes (2013), do jornal *The Guardian*. A colunista mencionou os prêmios e os elogios angariados pela obra, enfatizando a vitalidade da jovem romancista ao compor uma “vibrant and hopeful story about how we find our families and where we make our homes”²⁰. Posteriormente, o romance foi incluído na lista dos melhores do ano de 2013 pelo *Jornal Independent*. Os prêmios importantes mencionados pelo *The Guardian* foram, entre outros, o *Prêmio José Saramago*, em Portugal, em 2003, pelo romance *Sinfonia em Branco*, e o *Prêmio Moinho Santista*, pelo conjunto da obra, em 2005.

Provavelmente por ter morado algum tempo na França e viver no estado do Colorado, nos Estados Unidos da América, desde 2007, Adriana Lisboa, a partir da própria experiência como imigrante, representa, com frequência em suas obras, o sentimento de inadequação ou deslocamento de personagens exiladas ou que se sentem estrangeiras em qualquer lugar. Sobre esse limite entre ficção e experiência, Adriana Lisboa salienta que, embora a vivência de Vanja difira da sua como imigrante, sua experiência de deslocamento contribuiu na construção do romance. Para ela, essa exposição a ambientes diferentes é fundamental para o conhecimento do outro e acrescenta: “Minha mudança para os Estados Unidos foi inesperada,

²⁰ Em tradução livre, seria uma “história vibrante e esperançosa sobre como encontrar as nossas famílias e onde fazemos nossas casas”.

mas muito bem-vinda porque, mais uma vez, me expôs a uma novidade, a uma cultura e um local desconhecidos” (LISBOA, 2010b, s.p.)²¹.

Azul-corvo, publicado em 2010, é uma dessas obras na qual a protagonista, ainda muito jovem, começa a traçar as linhas de um novo destino, diferente daquele comum às protagonistas das narrativas do século XIX e mesmo do século XX. O romance traz como núcleo narrativo central o deslocamento de Vanja, ainda adolescente, do Rio de Janeiro para Lakewood, cidade do estado do Colorado, ladeado pelas montanhas rochosas e com um clima semiárido. Na busca pelo pai biológico que nunca conhecera, a garota se depara com Fernando, ex-marido da mãe recém-falecida e que a havia reconhecido como filha. Em Lakewood, de forma bastante improvável, ela acaba construindo laços afetivos importantes com o ex-guerrilheiro Fernando, o imigrante salvadorenho Carlos, a avó Florence, até então desconhecida, e a britânica June, a ponto de, anos depois, o fato de conhecer o pai biológico tão procurado, não fazer mais tanta diferença em sua vida.

A obra poderia ser caracterizada, de acordo com o modelo narrativo proposto por Pratt (1981), citado por Pinto (1990), como um romance de aprendizagem ou de desenvolvimento, uma vez que retrata o período de formação da personagem que começa na adolescência e cuja trajetória tem como objetivo a integração social. O romance, assim como os demais que constituem o corpus desse trabalho, apresenta uma narradora homodiegética, cuja trajetória é contada em retrospectiva, anos após a perda da mãe. Essa escolha do ponto de vista, centrado na memória da personagem, é de extrema importância no modo como são encadeados os fatos que enformam a formação da protagonista. Para Schwantes (1997), na narrativa em primeira pessoa, cria-se uma interdependência entre personagem e enredo, cada um determinando o outro. A pesquisadora salienta que “um narrador homodiegético feminino é, por si só, subversivo, uma vez que a mulher está narrando ao invés de ser narrada” (SCHWANTES, 1997, p. 5).

A maturidade da personagem tem início com a decisão de ir em busca do pai biológico e vai até os vinte e dois anos quando parece estar integrada ao espaço norte-americano, pois é em meio ao sentimento de deslocamento e tentativas de construção de novas referências que se constituirá o processo de formação de Vanja, a partir de elementos importantes como a ausência/presença da figura materna, a busca pelo pai biológico e encontro afetivo com Fernando, a viagem do Brasil aos Estados Unidos e, depois, no interior do Colorado, o conhecimento formal e informal da história recente do país e suas feridas mais profundas.

²¹ Entrevista a Suzana Uchôa Itiberê, da Revista *ISTOÉ Gente*, retirada da internet, sem número de páginas. Disponível em: <<http://www.terra.com.br/istoeegente/edicoes/580/artigo189292-1.htm>>.

3.1 A AUSÊNCIA/PRESENÇA DA FIGURA MATERNA

Os romances de autoria feminina publicados nesse início de século apresentam a permanência de alguns traços que, embora modificados, marcaram o *Bildungsroman* feminino do século passado, como apontam estudos de Pinto (1990), Borges (2007) e Schwantes (2007).

Um traço bastante discutido pelas estudiosas do *Bildungsroman* de autoria feminina do século XX, e que também se evidencia nas leituras de romances de muitas escritoras atuais é a fragilidade do modelo materno. Muitas heroínas, como Conceição, de *O Quinze* (1930) ou a Guta de *As três Marias* (1939), e mesmo a Joana de *Perto do Coração Selvagem* (1944), começam suas narrativas com as mães mortas. Outras, como Aparecida, de *Amanhecer* (1938), Virgínia, de *Ciranda de Pedra* (1954), Gisela de *A asa esquerda do anjo* (1981), ou Maria Moura, de *Memorial de Maria Moura* (1992), não tinham como se orgulharem ou se espelharem em suas mães que se apresentam como modelos muito frágeis para serem seguidos.

Isso, de certa forma, metaforiza um problema que as próprias autoras enfrentavam: a falta de modelos literários femininos a serem seguidos. Assim como suas criadoras, as heroínas desses romances tinham que iniciar seu percurso sem ter em quem se apoiar ou inspirar.

Nos romances publicados após a virada do milênio, como os que compõem o corpus dessa pesquisa, essa problemática da orfandade continua a aparecer, uma vez que as protagonistas precisam de um modelo no qual se espelhar no seu processo de formação. Schwantes sublinha que a questão do mentor, crucial no romance de formação masculino, é sempre problemática no romance de formação feminino. Segundo a pesquisadora:

As mães ou estão mortas ou são deficientes como modelo: qualquer aprendizado com um homem experiente pode tomar o caminho da sedução; outras personagens femininas às vezes ajudam a protagonista a achar o caminho do desenvolvimento. O mentor, por excelência, entretanto é o homem que a educa para ser esposa dele e mãe de seus filhos. O que se torna problemático, porque essa é uma educação para servir, não para ser (SCHWANTES, 1997, p. 43).

Essa problemática perpassa a narrativa de *Azul-corvo*, cujo início se dá com a personagem Vanja já órfã, nos Estados Unidos, morando com Fernando, o ex-marido da mãe.

Desse modo, é a profusão de imagens oriundas da memória que vão permear as vivências de Vanja em outro país e no seio de uma família que não é a sua. Há um elo impossível de ser refeito entre sua identidade e as experiências vivenciadas por seus familiares, sobretudo a figura da mãe morta, que estará sempre presente em suas reflexões acerca de seu presente e dos rumos de seu futuro. Contudo, o papel desempenhado pela mãe será sempre o oposto do tradicional, uma vez que ela não se encaixa no papel usual de mãe que tem sempre todas as respostas.

O primeiro capítulo, intitulado “Periplaneta americana”, cuja explicação é fornecida pela protagonista ao sublinhar que eram baratas americanas que tinham “a capacidade de se autorregenerar, dependendo da gravidade da injúria” (LISBOA, 2010, p. 11), dialoga simbolicamente com a história de Vanja que, após a perda da mãe, busca reinventar-se em outro país.

Se sua história se assemelha a tantas outras histórias que acontecem todos os dias com meninas de 13 anos, que não conheceram seus pais biológicos, e repentinamente se veem órfãs e obrigadas a morar com um parente mais próximo, o diferencial está no modo como ela enfrenta suas perdas e seus dissabores.

Ao abarcar um período de nove anos, narrando a trajetória dos treze aos vinte e dois anos, a narradora protagonista busca, por meio do resgate da história da mãe, as marcas de sua própria história ao enfatizar que: “Mas digamos, para fins narrativos, que tudo tenha começado com ela. Treze anos antes” (LISBOA, 2010, p. 25).

A partir daí, de forma alternada e fragmentada, o/a leitor/a passa a acompanhar a trajetória de Suzana, que perdeu a mãe aos nove anos – “as mães dessa família morrem cedo” (LISBOA, 2010, p. 27), enfatiza Vanja, ao referir-se à mãe e a si própria – herdou as bonecas da mãe e foi morar no Texas com o pai geólogo. No período de cerca de vinte e dois anos que morou nos Estados Unidos, Suzana aprendeu formalmente na escola a língua inglesa e, informalmente, com os texanos, o espanhol. Esse aprendizado, que impõe a Vanja, anos depois, será a forma de sustento da mãe de Vanja, tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil. Ao argumentar que ser professora de línguas era uma “profissão coringa” em qualquer lugar do mundo, ela transmitia à filha o que mais conhecia:

Foi ela quem me ensinou inglês e espanhol. Era o que ela sabia fazer. Se fosse professora de ioga, teria passado doze anos me ensinando ioga, e se trabalhasse na lavoura eu teria uma enxada antes mesmo de aprender a falar. Era o que ela sabia fazer e achava um desperdício não deixar para mim, de graça, como herança em vida, qualquer conhecimento que fosse (LISBOA, 2010, p. 26).

O aprendizado de línguas, enquanto morou no Texas com o pai, e depois de romper com ele, no Novo México, permite a Suzana uma mobilidade muito grande, uma vez que ela ganhava a vida ensinando inglês aos mexicanos que migravam para o Novo México e espanhol aos alunos norte-americanos. Essa assimilação da língua estrangeira é de fundamental importância para Suzana, mesmo, quando, no início dos anos 90, ela volta ao Brasil e continua dando aulas de inglês e espanhol para brasileiros e de português para estrangeiros.

O reencontro com a pátria há tantos anos abandonada e com a língua portuguesa “que ela passou a considerar a mais bonita do mundo” (LISBOA, 2010, p. 31), leva Suzana ao nacionalismo e à defesa dos ideais da pátria. Contudo, ela não deixaria de ser fruto da diáspora e integrante de uma cultura híbrida²², que é uma das marcas do mundo globalizado. Segundo Hall (2011), com a globalização, que não é um fenômeno recente, uma vez que seus principais marcos já estão fincados na modernidade, houve uma dissolução das fronteiras nacionais, o que provocou o deslocamento das identidades culturais, comprimindo os limites de espaço e tempo e criando uma tensão entre “o global” e o “local”. Por isso, “colocadas acima do nível da cultura nacional, as identidades “globais” começam a deslocar-se e, algumas vezes, apagar as identidades nacionais” (HALL, 2011, p. 73).

Na trajetória de Suzana, como a protagonista reitera em várias ocasiões, é recorrente o abandono a pessoas próximas: “Minha mãe gostava de romper relações com os homens e desaparecer de suas vidas. A tendência foi inaugurada ali, com meu avô geólogo” (LISBOA, 2010, p. 27). Essa busca de liberdade e independência da personagem está intrinsecamente ligada ao contexto dos anos 80, quando as mulheres viviam uma época de despojamento dos valores seculares. Para Bauman (2004), a época pós-moderna, que tem início nas últimas décadas do século XX, é marcada pela extrema fragilidade dos laços humanos. O desejo paradoxal de apertar os laços afetivos e mantê-los frouxos leva homens e mulheres à desesperada busca pela segurança e, ao mesmo tempo, a ânsia pela liberdade.

Em nosso mundo de furiosa ‘individualização’, os relacionamentos são bênçãos ambíguas. Oscilam entre o sonho e o pesadelo, e não há como determinar quando um se transforma no outro. Na maior parte do tempo, esses dois avatares coabitam – embora em diferentes níveis de consciência.

²² “Diáspora” é um termo bastante usual nos estudos culturais para exprimir os deslocamentos, geralmente forçados de grandes populações, como a dispersão bíblica dos hebreus, que foram exilados na Babilônia, no século VI a.C. Stuart Hall (2011) usa o termo para definir os grandes deslocamentos populacionais, sobretudo de ex-países coloniais para as grandes metrópoles dos países de Primeiro Mundo, a partir da Globalização. Segundo ele, esses deslocamentos levam à constituição de culturas híbridas – a partir da fusão de diferentes tradições culturais – e à formação de consciências duplas.

No líquido cenário da vida moderna, os relacionamentos talvez sejam os representantes mais comuns, agudos, perturbadores e profundamente sentidos da ambivalência. É por isso, podemos garantir, que se encontram tão firmemente no cerne das atenções dos modernos e líquidos indivíduos-por-decreto, e no topo da agenda existencial (BAUMAN, 2004, p. 9).

Bauman (2001) ressalta que o que torna irresistível o desejo de experimentar é o êxtase da escolha, mesmo que essa ofereça riscos ou consequências inesperadas. Segundo o autor, mudar de identidade, “sempre inclui a ruptura de certos vínculos e o cancelamento de certas obrigações; os que estão do lado que sofre quase nunca são consultados, e menos ainda têm chance de exercitar sua liberdade de escolha” (BAUMAN, 2001, p. 105). Por isso, o tom decepcionado de Fernando ao responder a Vanja sobre o fim do relacionamento dos dois: “Sua mãe tinha uns ciclos, eu acho. Umas temporadas. De tempos em tempos ela precisava mudar as coisas essenciais da vida dela e às vezes essas coisas essenciais envolviam outras pessoas” (LISBOA, 2010, p. 141). Suzana, na sua busca por um novo padrão de comportamento e na projeção de uma vida cuja liberdade situava fora das amarras opressora do ideal de família burguesa, estaria circunscrita ao Movimento Hippie, dos anos de 1960 e 1970, cujo lema era “paz e amor”. Esse cenário de vida alternativa, o qual, ao mesmo tempo em que oferecia uma liberdade sem precedentes às mulheres, trazia em seu bojo a tarefa de enfrentar as consequências dessa emancipação. A protagonista, ao abordar o fato de não voltar aos Estados Unidos com a mãe, reitera que a “mãe não era de caminhar por cima dos próprios passos. Quando ia embora, ia embora. Quando abandonava, abandonava” (LISBOA, 2010, p. 31).

Essa extrema mobilidade dos sujeitos, que leva inevitavelmente à escassez de sentidos, à porosidade dos limites e à volubilidade da lógica, para Bauman, “resulta do gênero de sociedade que oferece cada vez mais liberdade individual ao preço de cada vez menos segurança” (BAUMAN, 1998, p. 56), enfatizando que o mal-estar da sociedade contemporânea, sobretudo em relação às mulheres, ao contrário da época patriarcal, reside na liberdade e não na opressão.

Isso se reflete no itinerário percorrido por Suzana que, ainda criança, foi com o pai para o Texas. Após o rompimento definitivo de relações com ele, mudou para o Novo México e depois para o Rio de Janeiro. Esse deslocamento, e o sentimento de não pertencimento, são próprios da época pós-moderna. Para Bauman (1998), nessa busca por uma terra hospitaleira sempre há o desejo de se fixar, apesar das constantes curvas, que sempre levam a novas frustrações e esperanças. O autor sublinha que “nesse mundo todos os habitantes são nômades que perambulam a fim de se fixar” (BAUMAN, 1998, p. 92).

Esse nomadismo se aplica também às relações afetivas. Conforme exposto anteriormente, em vários momentos, Vanja reitera que Suzana estava sempre desfazendo os laços afetivos, sem explicações ou motivos aparentes. Ela abandona não só o pai, mas também Fernando, brasileiro exilado nos Estados Unidos, com quem se casou e a quem, anos depois, pediu que registrasse a filha que havia tido com um namorado eventual.

Oficialmente, Fernando era meu pai e meu guardião. Quando minha mãe engravidou de meu pai de verdade, um americano, sumiu da vida dele, e quando eu nasci ela telefonou do Novo México ao Fernando, seu ex-marido, que vivia em um estado ao norte e seis horas de carro dali, no Colorado. [...] Fazia quatro anos que eles estavam separados e possivelmente ele a conhecia bem a ponto de ela não ter que explicar nada (LISBOA, 2010, p. 68).

Já de volta ao Brasil, com Vanja ainda criança, nas viagens de férias à Barra do Jucu, no Espírito Santo, ela manteria esse comportamento livre e descompromissado, impressionando a filha ao colocar a cabeça para fora do carro e cantar, bem alto, músicas da cantora americana Janis Joplin, símbolo da liberdade e da ousadia propostas pelo movimento americano de contracultura Hippie, falecida aos 27 anos, em 1970, devido à overdose de drogas. As canções de Janis Joplin, que sempre teve um comportamento livre e irreverente para os padrões da época e quase foi presa no Brasil, pouco tempo antes de sua morte, por atitudes consideradas inadequadas na praia de Copacabana, falavam de liberdade, amor e paz e eram repetidas de forma entusiástica por Suzana: “Mesmo quando eu não entendia a letra (“Liberdade é apenas uma outra palavra para nada mais a perder/ Nada significa nada meu bem se não for livre”), ficava hipnotizada pelo transe de minha mãe” (LISBOA, 2010, p. 32).

Quando Vanja a compara com a cantora americana, Suzana desconversa dizendo que a única coisa que elas tinham em comum era o fato de seus pais terem trabalhado para a Texaco. E mesmo Vanja afirmando que a mãe era o avesso de Janis Joplin – talvez pelo fato de ter sobrevivido aos vinte anos e ter tido uma filha – a narrativa evidencia que as duas tinham muito em comum: ambas eram ousadas, libertárias e abandonaram o Texas em busca de horizontes mais amplos.

Vivendo nesse mundo fluido, onde as oportunidades são infindas e há muitas escolhas possíveis, os relacionamentos afetivos e sexuais de Suzana são extremamente fugazes, durando alguns verões apenas, apesar da torcida e do desejo de Vanja para que perdurem. Tal desejo revela a carência de uma figura paterna. De certo modo, a incapacidade de Suzana em estabelecer laços afetivos mais duradouros parece derivar da rebelião contra a autoridade paterna, o que aponta para uma questão de gênero tão marcante nas relações familiares nos

anos setenta e oitenta. Embora, na obra, não haja referências ao motivo do rompimento, pode-se supor que tenha sido algo muito sério, uma vez que o pai morreu sem ser perdoado. Segundo Bauman, na modernidade fluida, o sexo está despido de obrigações assumidas e de laços adquiridos. O autor acrescenta ainda que “o resultado total é o rápido definhamento das relações humanas, despindo-as de intimidade, e o esmorecimento do desejo de entrar nelas, conservá-las vivas” (BAUMAN, 1998, p. 168). A passagem do livro, citada abaixo, evidencia esse esvaziamento das relações que, devido ao contexto libertário dos anos noventa, e à própria configuração da identidade transgressora da personagem, estão condenadas, desde o início, ao fracasso:

Na Barra do Jucu, às vezes minha mãe saía à noite, ia dançar e encontrar alguém para umas cervejas. Dois desses alguéns viraram namorados, duraram alguns verões. Um deles ia nos visitar no Rio. O outro morava no Rio, era surfista e tinha um filho de cinco anos que eu invejava com raiva e segredo. Entre o Rio e a Barra do Jucu, o namorado da minha mãe me ensinou a surfar, mas depois as coisas entre os dois não foram adiante. Durante alguns meses ele me telefonou para saber notícias e tentar descobrir, nas entrelinhas, se minha mãe já tinha outra pessoa, e se a outra pessoa seria mais gostável do que ele, e por quê. Aliei-me ao surfista, mas não adiantou. Um dia ele parou de telefonar, e eu parei de surfar (LISBOA, 2010, p. 33).

De certa forma, a estranha configuração familiar também reflete esse cenário marcado pela mobilidade nas relações. O avô, com quem a mãe havia rompido relações antes de seu nascimento, morto, assim como a avó, que ela nunca conhecera, e a tia adotada, Elisa, marcada pelo pecado original de ser filha da empregada em uma sociedade de hierarquias rígidas como a brasileira, formavam uma árvore genealógica composta por “galhos secos”. Dessa forma, Vanja herda a dificuldade da mãe em estabelecer relações de continuidade, uma vez que lhe faltou a imagem da figura paterna:

Essa foi minha árvore genealógica até os treze anos de idade. Um homem e quatro mulheres em três gerações. Aritmética esquisita, amarrada com lenços coloridos dentro da cartola de um mágico. Uma árvore genealógica à qual faltavam raízes e que em lugar de certos galhos tinha apenas gestos meio vagos, indicações, sugestões, deixa-para-lás (LISBOA, 2010, p. 36).

Talvez por não compor o perfil das mães clássicas, Suzana, além de transmitir seu conhecimento de línguas à filha, certa de que um dia poderia lhe ser útil, quando precisasse tornar-se independente e prover seu sustento, procurava nunca dar-lhe respostas prontas ou ensinamentos dogmáticos. Por outro lado, jamais se eximia de responder a qualquer pergunta

que a filha lhe fizesse, fazendo com que ela adquirisse, ao longo da infância, certa autonomia, que seria extremamente valiosa no momento que, sem a mãe, ela foi obrigada a fazer suas próprias escolhas. Mesmo argumentando que preferia não ter aquela autonomia sobre a própria maturidade, Vanja acaba por reconhecer a importância da responsabilidade adquirida.

Essa possibilidade de escolha, que é um dos dilemas vivenciados por Vanja desde a infância, causa o que Sartre (1978) denomina de *angústia*. A angústia decorre da profunda responsabilidade perante as escolhas humanas. Na visão existencialista de Sartre, ao contrário do que dizem críticos marxistas e cristãos, a angústia não leva ao *quietismo* e *inação*, uma vez que “trata-se de uma angústia simples, conhecida por todos que têm responsabilidades” (SARTRE, 1978, p. 8). Nesse sentido, o desamparo humano decorrente da não existência de Deus, faz com que o homem seja livre para fazer escolhas. Sartre afirma que “o homem está condenado a ser livre”. E acrescenta: “Condenado porque não criou a si próprio; e no entanto, livre porque, uma vez lançado ao mundo, é responsável por tudo quanto fizer” (SARTRE, 1978, p. 9). Assim, “o desamparo implica sermos nós a escolher nosso ser. O desamparo é paralelo da angústia” (SARTRE, 1978, p. 12).

Com efeito, apesar de todo o sentimento de desamparo de Vanja ao perder a mãe e ser obrigada a escolher, porque “era aquela brecha que previa o impulso, o momento certo de pular clandestina dentro do trem de carga quando ele passa” (LISBOA, 2010, p. 65), é essa relação de autonomia e cumplicidade o traço fundamental para sua formação nesse cenário contemporâneo marcado pela provisoriedade, insegurança e liquefação de todas as relações, onde não há certezas nem conquistas definitivas. Por isso, quando descobre que está prestes a morrer, Suzana, com calma, cuidado e seriedade, de forma absolutamente natural, chama a filha para tomar um sorvete e confia sobre a sua condição, explicando tudo que Vanja quisesse saber. Nessa mesma noite, elas dormem juntas como se nada fosse capaz de separá-las. Um ano depois, em julho, quando a mãe morre, Vanja, apesar da dor irremediável que a atinge, já se sentia preparada para não sentir pena de si mesma: “Minha mãe morreu como avisou que ia morrer e não demorou como avisou que não ia demorar e depois disso, nada foi como antes, como ambas sabíamos que não seria” (LISBOA, 2010, p. 54).

As referências aos ensinamentos não convencionais da mãe e a ampla concessão de responsabilidade aparecem ao longo da narrativa, evidenciando que no romance de formação feminino de Adriana Lisboa, as mães não aparecem como autoritárias e rígidas, nem como modelos falhados, como ocorrem em alguns romances do século XX, mas como uma força propulsora que impele à autonomia em um cenário marcado pelas infinitas possibilidades e poucas certezas, características da sociedade atual. Essa autonomia, que será extremamente

valiosa no decorrer da trajetória de Vanja, transparece em várias cenas descritas no romance, como na que, ao ser levada a uma piscina pública norte-americana por Fernando, ela observa uma mulher que caminha “como se tivesse medo de tocar o chão” e enfoca em suas considerações, de forma acidamente lúcida, a responsabilidade existencial perante o mundo: “Talvez aquela mulher nos lembrasse que é preciso fazer cerimônia com o mundo, que isto aqui não é de brincadeira, que isto é coisa séria e perigosa, e que o simples gesto de pisar no chão já te confere uma responsabilidade inimaginável (LISBOA, 2010, p. 13).

3.2 A BUSCA PELO PAI E A CONSTRUÇÃO DOS LAÇOS IMPROVÁVEIS DE AFETO

O local da enunciação da história contada por Vanja marca o deslocamento espacial da personagem, nos Estados Unidos. Após a morte de Fernando, ela começa a contar a sua história. O primeiro capítulo é muito significativo, pois o título “Periplaneta americana”, conforme mencionado anteriormente, aponta para a capacidade de autorregeneração da personagem. A psicanalista, Malvina Muszkat (1992), ao abordar o “descasamento”, faz considerações importantes sobre as perdas afetivas que uma pessoa tem que enfrentar ao longo da vida. Ela adverte que em qualquer condição de vida que nos reporte a um vazio existencial, “é preciso ser artista, é preciso saber criar e re-criar constantemente uma situação ideal que possa se parecer com o breve instante em que nos sentimos primordialmente ligados a algo completo, inseparável e eterno” (MUSZKAT, 1992, p. 100).

Essa capacidade de recriação de um mundo perdido é o ponto central no processo de formação de Vanja. O mês de julho é muito significativo na sua trajetória, uma vez que sua mãe lhe contou da doença nesse mês, vindo a falecer um ano depois, no mesmo mês. O período de dor e luto, também de um ano, quando tinha apenas doze anos, Vanja passou em companhia da irmã de criação da mãe, Elisa, que lhe concedeu a liberdade que Vanja desejava para vivenciar essa perda irreparável.

Elisa me deixou emagrecer o quanto eu quisesse, dormir o quanto eu quisesse e ter insônia o quanto eu quisesse. Elisa me deixou não falar o quanto eu quisesse. E me deixou comemorar o meu aniversário de treze anos com nossos vizinhos octogenários e depois levar um pedaço de bolo para o mendigo da Duvivier e seu cachorro (LISBOA, 2010, p. 56).

Esse período de doze meses entre a morte da mãe e a ida aos Estados Unidos, ela definiu como não-lugar ao compará-lo aos dez dias “roubados” do mês de outubro, pelo papa Gregório, em 1582, para instituir o calendário atual, denominado de Calendário Gregoriano em substituição ao Calendário Juliano, instituído pelo imperador romano Júlio César, no ano de 46 a.C. Tal mudança implicou na adequação nos dois dos reinos da Península Ibérica, Itália e Polônia, eliminando os dias que iam de 04 a 15 de outubro, no ano de transição, fazendo com que aquele ano fosse composto de apenas 355 dias nesses países. Como o calendário tornou-se universal, os demais países fizeram os ajustes em datas posteriores. Essa metáfora do calendário usada por Vanja assinala esse período em que nada parece acontecer, mas que é necessário às transformações que ocorrerão depois.

Nesse caso, o tempo passado com a tia seria aquele ponto de trânsito, uma ocupação precária e provisória, como pontua Augé (2005) ao referir-se a “um mundo assim prometido à individualidade solitária, à passagem, ao provisório, ao efêmero” (AUGÉ, 2005, p. 74). Apesar da dor que a atinge, Vanja sente a necessidade de reescrever sua trajetória, encontrar o pai desconhecido, reinventar sua árvore genealógica composta de galhos secos. Na sua visão, a orfandade poderia ser um “monstro antediluviano de tristeza” ou “podia ser um acontecimento entre os inúmeros acontecimentos que pipocam no mundo a todo instante” (LISBOA, 2010, p. 55), e assim a decisão de seguir em frente é mais uma, entre as muitas outras possíveis.

A inclusão de Fernando em uma história que “a princípio, não tinha nada, ou quase nada, a ver com ele” se justifica por esse morar nos Estados Unidos, onde teria começado a história de Vanja, treze anos antes. Em decorrência disso, ela reitera várias vezes que aquele ano também começara em julho, quando ela recebeu o telefonema de Fernando: “O ano começou semanas antes quando Fernando telefonou” (LISBOA, 2010, p. 14).

Como é comum na narrativa contemporânea, sobretudo no *Bildungsroman* de autoria feminina, o processo de formação da protagonista se faz de forma cíclica e descontínua. Por isso, o telefonema de Fernando dando um sinal verde para sua partida para os Estados Unidos é um marco na sua formação, na qual cada evento tem a sua relativa importância. Até mesmo o fato de arrumar a mala é educativo, pois é quando ela se dá conta de quantas coisas inúteis e desconfortáveis se acumulam ao longo da vida. Para Vanja, ao se desfazer dos ursinhos de pelúcia que colecionavam ácaros, dos brincos, que não costumava usar, e dos tênis mais bonitos, porém desconfortáveis, “a confrontação da beleza com a adequação pode ser algo bem constrangedor. E a utilidade de um par de tênis, algo bem clandestino e precário” (LISBOA, 2010, p. 15).

A ida de Vanja aos Estados Unidos, com uma mala praticamente vazia, resume, de certa forma, o vazio emocional que sente após a morte da mãe, bem como o desejo de se “preencher” com novas vivências em outro lugar. Dessa forma, o próprio significado da viagem, em busca de um pai desconhecido, seria uma tentativa desesperada de, por meio do encontro com pessoas que conheceram e conviveram com sua mãe, retomar uma ligação afetiva perdida. O período de nove anos que passará nos Estados Unidos, ao lado de Fernando, será decisivo na formação de Vanja. As noções de tempo, espaço, do estar no mundo, vão se transformando continuamente assim como a “lenta mutação” da protagonista.

Eu tinha treze anos. Ter treze anos é como estar no meio de lugar nenhum. O que acentuava devido ao fato de eu estar no meio de lugar nenhum. Numa casa que não era minha, num país que não era o meu, com uma família de um homem só que não era, apesar das interseções e intenções (todas elas muito boas) minha (LISBOA, 2010, p. 11-12).

São importantes algumas observações que Chevalier e Gheerbrant (2009) fazem em relação ao número treze. Para eles, desde a antiguidade, o número que é considerado como de mau agouro, em algumas culturas como a macedônica e a bíblica – com referência ao décimo terceiro capítulo do Apocalipse como o número do Anticristo e da Besta – em outras, como a grega, tinha um aspecto sublime, como nas referências mitológicas a Zeus, como o décimo terceiro deus, ou a Ulisses, como o décimo terceiro de seu grupo, e o único que escapa de ser devorado pelo Cíclope. Mais adiante, os autores abordam o significado desse número para a cultura asteca, que se configurava como um número sagrado e fundamental na astronomia, no calendário e na teologia, sendo que o décimo terceiro deus seria o “grande deus do céu”, correspondendo a uma espécie de recomeço ou renascimento: a semana asteca tinha a duração de treze dias. Para os autores, a “Morte”, décimo terceiro arcano superior do Tarô, significa não o final de uma trajetória, mas o recomeço, após o fim de um ciclo. E acrescentam que “entre os astecas, é o número próprio do tempo, o que representa o término da série temporal” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 903).

Na história de Vanja, esse recomeço, aos treze anos, é bastante significativo. Além ser um período de transição quando ocorre o início do processo de construção identitária da personagem, a obra tem como foco central o deslocamento espacial da personagem do Rio de Janeiro, até Lakewood, no Colorado. Augé sublinha que, ao passo que “os lugares antropológicos criam um social orgânico, os não lugares criam tensão solitária” (AUGÉ, 2005, p. 87). A princípio, seria o não reconhecimento o sentimento mais constante de Vanja em relação à sua nova casa e à cidade: “Lakewood, Colorado. Um lugar estranho. Estar ali era

estar em trânsito, e não tínhamos qualquer relevância para a vida um do outro, nem eu para Lakewood, nem Lakewood para mim” (LISBOA, 2010, p. 18).

A convivência com Fernando propiciará a Vanja um aprendizado informal e valioso tanto das coisas mais práticas – e que, de certa forma, propagam as tarefas do dito mundo feminino – como, entre outras, usar a máquina de lavar e o micro-ondas e conservar a casa limpa, quanto o difícil aprendizado de outra cultura, como o fato de ter que pedir licença ao dono para fazer carinho em algum cachorro, o que no Brasil é algo tão natural, narrado no sugestivo capítulo intitulado “*May I pet your dog?*”, no qual Fernando a aconselha a ser mais formal com as pessoas: “Não é para você chegar muito perto das pessoas. Fernando havia explicado. Essa coisa brasileira de ficar dando monte de abraços e beijos. Se quiser cumprimentar alguém, aperte a mão. É assim que funciona por aqui” (LISBOA, 2010, p. 101). A formação cultural se dá também pela forma como ela vai se aclimatando, e mais uma vez é Fernando quem promove o “batismo pela neve”, quando lhe traz de presente um trenó vermelho de plástico e a empurra costa abaixo:

Dali em diante eu era um deles. Era igual. Era mais uma menina acolchoada num casaco impermeável violeta, e botas pretas de borracha forradas com pelo sintético. E calças jeans que ficavam duras de frio e onde emplastos de neve grudavam. E luvas. E um gorro de lã com duas tranças de lã nas laterais. [...] Eu agora existia em camadas (LISBOA, 2010, p. 138).

Contudo, mesmo não fazendo o papel tradicional de pai, Fernando, com sua sabedoria oriunda de anos de convivência no seu autoexílio nos Estados Unidos, assim como nas batalhas na Guerrilha do Araguaia, quase quarenta anos antes, pode proporcionar a Vanja um saber feito de experiências: “Cuidado com isso de ser popular, ele disse. Fuja dessa palavra. Popular. Fuja também da palavra *loser*. Perdedor. Não diga essas coisas. Não divida o mundo entre gente popular e gente impopular, vencedores e perdedores. Essa merda toda” (LISBOA, 2010, p. 40).

Por meio dessa fala, Fernando exerce, de maneira informal, o papel do mentor ao alertar Vanja para não se deixar seduzir pelo discurso perverso estadunidense, baseado na competitividade, que divide o mundo entre perdedores e vencedores. Segundo Mário César Pacheco (2012), o parâmetro “winner/loser”, profundamente arraigado à cultura norte-americana, uma vez que está ligado à formação histórica do país, consiste em um paradigma sócio-cultural-comportamental que atua de forma inconsciente nas pessoas. Na maioria dos casos, “o perdedor” é escolhido durante os tempos de colégio por não se enquadrar no padrão popular – geralmente são crianças diferentes e tímidas – e sofrem a opressão de colegas e até

mesmo de professores, sob o olhar indiferente dos pais, que consideram natural essa segmentação cultural. São esses “perdedores” que, muitas vezes, são capazes de assassinar colegas e professores, de forma bárbara, conforme atesta o documentário *Tiros de Columbine*, de 2002, do cineasta Michael Moore. Nesse filme, o diretor tenta buscar respostas para a fascinação pela cultura bélica americana, ao retratar o massacre de quatorze estudantes e um professor, realizado pelos adolescentes Dylan Klebold e Eric Harris – que não eram populares e viviam ridicularizados pelos alunos-atletas da famosa escola – no refeitório do colégio Columbine, no Colorado, em 1999. Em outros casos, persistem os traumas que acompanharão a pessoa com a pecha de “perdedor” vida afora, alienando o indivíduo, ao não levar em conta seu processo de formação individual. O que Fernando quer mostrar a Vanja é que esse sistema de perdedor/vencedor é baseado nas aparências “e não questiona nem debate o processo de crescimento pessoal, seja educacional, seja pessoal, seja social” (PACHECO, 2012, s.p.).

O acolhimento solidário de Fernando, que se compromete a ajudá-la no encontro com o pai que ela desconhecia, estabelece entre os dois um parentesco que contradiz, em certa medida, as identidades flutuantes da pós-modernidade, na concepção de Bauman (2004), marcadas por parcerias frouxas e revogáveis. De fato, no começo parecia ser mesmo um período provisório que eles passariam juntos até Vanja alcançar seu objetivo.

Não sei se Fernando tinha condições de adivinhar, naquele momento, naquele telefonema trans-hemisférico, quanta coisa estava ao seu alcance. Ele ficaria surpreso. Mas o futuro era (e é, e sempre será) móvel, fruto de bifurcações em progressão geométrica, e fazer planos, eu já desconfiava, um cacoete de constrangedora inutilidade (LISBOA, 2010, p. 64).

O tempo e a disponibilidade de Fernando em contribuir, inclusive nas atividades escolares, sempre dando a Vanja a responsabilidade pelas suas próprias escolhas, fazem com que ela passe por um processo de amadurecimento, embora fragmentário, e “aos trancos”, como ela própria define, e com “tentativas diárias em não tropeçar”, leva-a a uma consciência muito aguda de que “a vida fora de casa é uma vida possível. Uma vida entre as muitas vidas possíveis” (LISBOA, 2010, p. 72).

Assim como outras protagonistas de romances de formação femininos contemporâneos, Vanja vivencia sua formação em meio ao deslocamento espacial e à perda de referências familiares e culturais. Por isso, ela mesma enfatiza que o aprendizado e o amadurecimento se configuram como experiências de dor e medo, sem seguir uma progressão aritmética ou linear.

Todas as metáforas para o crescimento – degraus de uma escada, estradas com curvas aqui e ali – eram pura balela. Tudo acontecia mesmo aos trancos, como quando eu estava no avião, indo para os Estados Unidos e em algum momento avisaram que era para apertar o cinto porque teria turbulência, e de repente aquele paquiderme aéreo que havia sido inventado pelos irmãos Wright começou a trepidar em pleno céu. Trepidar como se houvesse um asfalto roto por baixo, e buracos, como em certos trechos da estrada entre o Rio de Janeiro e a Barra do Jucu (LISBOA, 2010, p. 140).

Ainda nesse contexto de convivência com Fernando, responsável não só por seu deslocamento espacial do Rio de Janeiro ao Colorado, também ele lhe apresentará o mundo com mapas. Para Augé, “a viagem constrói uma relação fictícia entre olhar e paisagem” (AUGÉ, 2005, p. 80). É assim quando Fernando tenta unir os mapas do Colorado onde viviam com o do Novo México onde Vanja nascera, unindo as fronteiras e explicando as distâncias. Para Vanja, o mundo não era mapeável e as fronteiras, estradas, países, estados e cidades eram apenas abstrações: “Mas aquelas abstrações estavam lá mesmo, de fato, situadas num lugar bem específico e localizáveis e por isso os mapas, e essa era a parte intrigante” (LISBOA, 2010, p. 109).

Para essa aventura, ela conta também com a companhia do imigrante ilegal salvadorenho, Carlos, um menino de nove anos, que morava com o pai, a mãe e a irmã, próximos à casa de Fernando. O que mais define Carlos é o fato de que “não tinha *papeles*” (LISBOA, 2010, p. 102), ou seja, documentos que tornavam sua situação legalizada no país. Por meio desse personagem emblemático, e sua família, Adriana Lisboa representa a clandestinidade e o medo dos imigrantes que vivem de forma ilegal nos Estados Unidos. Como uma fórmula bastante usada por imigrantes latinos em países de primeiro mundo, a felicidade da família é possível apenas com o casamento da filha, que era atendente em uma lanchonete, com um freguês americano, vinte anos mais velho que ela. Ao contrário dela, de sua família e de seu ex-namorado ciumento, “o gringo tinha *papeles*. Mais do que isso. Ele era gringo. Americano mesmo, de pai e mãe americanos e avós irlandeses” (LISBOA, 2010, p. 125).

A viagem pelo Novo México configura-se “em essência, [como] uma busca” (LISBOA, 2010, p. 156), já que a viagem, nos romances de formação, está relacionada ao processo de autoconhecimento da personagem. Essa experiência formadora a coloca diante do novo e da mudança, como ensina Otávio Ianni (2000). Em uma das paradas, Fernando finalmente conta a Vanja sua participação na Guerrilha do Araguaia e o motivo de sua saída do Brasil. É quando também Vanja questiona o que mais ele seria dela, além de pai na certidão de nascimento, e ele responde, sem titubear: “o que você quiser que eu seja” (LISBOA, 2010, p. 148), evidenciando que a amizade e o afeto são vínculos indestrutíveis.

Em entrevista à Revista *ISTOÉ Gente*, por ocasião da publicação da obra, em outubro de 2010, Adriana Lisboa conta que esse foi o grande desafio do livro: criar os laços afetivos da personagem órfã, sem tornar o romance dramático. Conforme ela evidencia, “foi complicado trabalhar a relação da mãe, que era a única família que Vanja tinha, e como ela segue em frente e constrói a amizade com Fernando, uma amizade improvável pela diferença de idade e pela inexistência de um passado em comum, já que ele não é pai dela” (LISBOA, 2010b, s.p.). Segundo Schwantes (1997), qualquer aprendizado com um homem experiente geralmente pode tomar “o caminho da sedução”, o que não ocorre na relação entre Fernando e Vanja, que vai se estreitando, ao longo do romance, por meio de sentimentos de confiança, solidariedade e afeto.

Nesse ponto, são relevantes as considerações do filósofo italiano Giórgio Agamben (2009) sobre as relações de amizade. Para ele, esse sentimento se constitui de tamanha proximidade, que torna praticamente impossível se fazer uma representação ou um conceito do que seja, assinalando que a amizade não se define como propriedade nem como qualidade do sujeito. Ao retomar e discutir as teses aristotélicas sobre a amizade, o autor define o amigo como “existencial e não categorial” (AGAMBEN, 2009, p. 91), enfatizando que esse existencial não é conceitualizável, mas atravessado por algo tão intenso como uma potência política. Agamben acrescenta ainda que:

Os amigos não dividem algo (um nascimento, uma lei, um lugar, um gosto): eles são com-divididos pela experiência da amizade. A amizade é a *condivisão* que precede toda divisão, porque aquilo que há para repartir é o próprio fato de existir, a própria vida. É essa partilha sem objeto, esse *com-sentir* originário que constitui a política (AGAMBEN, 2009, p. 92, grifos do autor).

É isso o que faz com que, ao chegarem em Santa Fé, onde morava uma antiga amiga de sua mãe, a sorridente e hospitaleira June, filha de mãe inglesa e pai americano, Vanja comece a integrar-se de fato àquele mundo, percebendo que laços afetivos podem ser criados, mesmo entre pessoas de origens diferentes, com idades e objetivos incompatíveis, formando uma família multinacional e improvável: “Éramos um mundo de compatibilidades, estávamos irmanados, nos equivalíamos – e onde não nos equivalíamos, nos compensávamos” (LISBOA, 2010, p. 157). Nesse sentido, é relevante ressaltar que se os laços do núcleo familiar tradicional – mãe, tia, avô – se esfacelam no decorrer da trajetória de Vanja, evidenciando que mesmo as “relações de sangue”, não raras vezes, se mostram frágeis, isso possibilitará que ela reconstrua esses laços nas relações móveis e periféricas.

É interessante esse percurso de Vanja, Carlos e Fernando pelo interior dos Estados Unidos porque, se para Augé, “o espaço do viajante seria, assim, o arquétipo do *não-lugar*” (AUGÉ, 2005, p. 81, grifo do autor), é por meio da viagem que a proximidade afetiva entre Vanja e Fernando se torna mais evidente, possibilitando à adolescente curiosa e ávida por informações um entendimento completo da história de Fernando, suas lutas e seus fracassos, seus amores perdidos. É esse entendimento que permite a Vanja superar a frustração e a raiva colossal de saber pela sua avó Florence que seu pai biológico morava na África já há algum tempo. Nesse momento, a relação de afeto estabelecida com Fernando será seu ponto de apoio, tanto que em duas passagens da narrativa ela reconstrói o fato de, ao ter que enfrentar um revés na sua busca pelo pai, eles andarem de mãos dadas pelos jardins da casa da avó:

Fernando segurou a minha mão com um aperto que não era fraco nem forte, e enquanto saíamos para o jardim e flocos esparsos de neve rodopiavam no céu esbranquiçado, sem definir o seu destino. O tempo descumpria a meteorologia. Mas os flocos de neve sumiriam no chão. Eles não chegavam a ser presenças.

[...]

Fernando segurava a minha mão enquanto andávamos pelo jardim de Florence e víamos as esculturas sem prestar atenção. Foi a única vez que eu e ele andamos de mãos dadas. Ele segurava a minha mão pequena e fria com a sua mão grande e fria e para um olhar mais apressado, que deixasse a genética de lado, podíamos ser filha e pai (LISBOA, 2010, p. 173, 187-188).

Se a visita ao pai na África, algum tempo depois, e a convivência com a avó Florence vão permitir a Vanja recompor sua árvore genealógica, é a relação com Fernando e sua história que contribui na sua formação humana e intelectual, uma vez que, concomitantemente ao fato de tomar conhecimento do passado de Fernando e, conseqüentemente, de seu país, Vanja também passa a construir sua memória pessoal. Por isso, ao voltar ao Rio de Janeiro para visitar a tia Elisa, sete anos depois, ela se dá conta de que “a cidade era a mesma e não” (LISBOA, 2010, p. 214). E mais adiante acrescenta: “A casa de Fernando na Jay Street em Lakewood, Colorado, foi aos poucos se tornando a minha casa também, por hábito. Por costume. Por osmose” (LISBOA, 2010, p. 215). Isso aponta para a reinserção geográfica da personagem à medida que ocorre o seu crescimento emocional, possibilitando-lhe uma aproximação no relacionamento com o espaço.

Se a solidão, na concepção de Augé (2005), é uma experiência particular do e no não-lugar, é a relação de afeto com Fernando que torna a casa no Colorado, que, mais tarde, ela partilhará com Carlos quando Fernando vier a falecer e a família de Carlos mudar-se para a

Flórida, que fará com que Vanja crie uma identidade singular com o lugar, a ponto de, ao final, os nativos não identificarem sotaque na sua fala.

A propósito, as últimas linhas do romance evidenciam o desejo de Vanja em reescrever o final da história de Fernando e Suzana, de uma forma diferente da contada nas páginas 69 e 70, quando Fernando dirige mais de seis horas na estrada, de Denver a Albuquerque, para registrar a filha de sua ex-esposa, dois anos antes de Suzana voltar definitivamente ao Brasil. Na versão de Vanja, as coisas se dariam de outra forma:

Quando ele chegou em Albuquerque eu dormia no meu quarto algum sono de sonhos pequenos, sonhos do tamanho da minha vida, que cabiam (que cabia) com sobras entre as grades do berço. Ele e minha mãe se abraçaram com a força da falta que sentiam um do outro. Ele foi para a cama com ela. Mais tarde, no meio da madrugada, ela preparou uma sopa e os dois se sentaram diante da árvore de Natal para tomar a sopa. Era para ser definitivo e foi (LISBOA, 2010, p. 218).

O romance *Azul-Corvo*, por um lado, coloca em cena a memória da narradora estilhaçada pelas perdas das referências familiares, pelo medo e pelo deslocamento espacial, em um mundo de laços afetivos provisórios e fluidos; por outro, mostra que na sociedade contemporânea laços de afeto, mesmo os mais improváveis, podem ser atados de maneira definitiva. Se o desejo de Vanja de que a história de Fernando e Suzana fosse definitiva não se concretiza, a sua relação de afeto e cumplicidade com Fernando acaba por se tornar um elo mais profundo, capaz de contribuir substancialmente na sua formação.

3.3 O CONHECIMENTO DA HISTÓRIA DO PAÍS

Em uma noite, em meio à imensidão do Novo México, estado situado no sudoeste norte-americano, com suas grandes planícies e montanhas rochosas, Fernando finalmente consegue contar sua história a Vanja e responder ao porquê de ter saído do Brasil quase quarenta anos antes: “Nunca perguntei a Fernando por que ele resolveu falar, naquela noite. Se por acaso resolveu indenizar minha mãe pelo que não tinha contado a ela contando-o à filha dela” (LISBOA, 2010, p. 151).

Nesse ponto, o romance faz incursões pela história recente do país, lançando um novo olhar, por meio da visão adolescente de Vanja, sobre a *Guerrilha do Araguaia*, ocorrida entre

os anos de 1967 a 1974. Em entrevista à Revista *ISTOÉ Gente*, mencionada anteriormente, Adriana explica o porquê dessa incursão ficcional por esse fato, ainda tão obscuro da recente história do país, como foco de tensão na trama:

Era um assunto que me instigava desde adolescente, justamente por ser um tema evitado. Na escola, a Guerrilha no Araguaia era tratada *en passant*. Quando pensei no Fernando como exilado, como alguém que saiu do Brasil tão desgostoso a ponto de nunca mais voltar, a ditadura foi a primeira coisa que me veio à cabeça, e o fato de ser um ex-guerrilheiro me pareceu inédito (LISBOA, 2010b, s.p.).

Pelo fato de o romance propor uma visão alternativa desse conflito ocorrido durante a Ditadura Militar (1964-1985), apresenta traços do que tem se chamado, frequentemente, na literatura contemporânea, de *metaficção historiográfica*.

O conceito de metaficção historiográfica, assim como a lista de obras que se encaixariam nesse conceito, é bastante problemático e polêmico. Para fins desse trabalho, em consonância com a proposta dos estudos culturais que embasa o estudo da obra, adota-se a posição de Linda Hutcheon (1991) que estabelece o conceito de metaficção historiográfica para as narrativas contemporâneas que apresentem autorreflexividade e façam referências a personagens e eventos históricos. Essas obras, que se assumem como ficção, geralmente problematizam e ampliam o saber histórico, com um tom sempre crítico e irônico, em relação à história oficial.

É justamente essa releitura crítica da história do país, quando já se encontra distante dele, que permite que Vanja tenha um novo olhar para sua trajetória, a de Fernando e a da mãe, que volta ao Brasil, após o processo de redemocratização.

Fernando é um personagem que reflete o drama da geração marcada pela ditadura, pois viveu a luta utópica de transformar o Brasil em um país com justiça social. Como um dos integrantes do PC do B, dos anos sessenta, com o objetivo de aprender as técnicas de guerrilha para promover uma revolução socialista no maior país da América do Sul, a partir do modelo chinês, ele viaja até a China, onde frequenta a Academia Militar de Pequim. Lá aprendeu o aforismo do qual se lembraria para sempre: “Quase quatro décadas depois, ele sabia de cor as palavras do Camarada Mao: Quando o inimigo avança, recuamos. Quando para, o fustigamos. Quando cansa, o atacamos. Quando se retira, o perseguimos” (LISBOA, 2010, p. 45).

Na volta ao Brasil, ganha o codinome de Chico Ferradura e participa do trágico episódio da Guerrilha do Araguaia (1967-1974), no qual a maioria dos rebeldes foram

impiedosamente torturados e dizimados pelo governo ditatorial, entre os anos de 1973 e 1974. De cerca de oitenta guerrilheiros, calcula-se que apenas vinte tenham sobrevivido, entre eles o ex-presidente do Partido dos Trabalhadores, José Genoíno.

Como outros, ele estava convencido, conforme mais tarde ele ia me contar – a mim, que não era tão estranha àquela história – de que a derrubada da ditadura militar no Brasil teria que ser feita pegando em armas. Eleições? Possibilidade que não existia. O caminho da transição pacífica não era um caminho. Os revisionistas podiam dizer o que quisessem: rachas aconteceriam e novos partidos nasceriam, confiantes na luta armada popular. Uma longa guerra de libertação do povo brasileiro, desenvolvida sobretudo no interior, e com a guerra de guerrilha como estratégia inicial (LISBOA, 2010, p. 43).

No Araguaia, Chico conhece a destemida guerrilheira de codinome Manuela, por quem se apaixona. A estudante carioca, que levava na mala, em segredo, um frasco de esmalte e outro de acetona, nunca os usaria, pois teria que morar em uma casa rústica, aprender a dormir em rede, manejar revólver, trabalhar na lavoura e dar aulas numa escola em meio à mata. O encontro amoroso dos dois solitários se dá em meio ao crepitar hipnótico do fogo, quando “as mãos dos dois estavam arrebetadas. As roupas estavam sujas e a pele coberta de picada de insetos” (LISBOA, 2010, p. 84).

Manuela, de quem Chico passa a desconhecer o paradeiro, após não lhe restar alternativa a não ser se exilar nos Estados Unidos, trabalhando como faxineiro, representa ficcionalmente os mais de cinquenta guerrilheiros que ainda hoje são considerados desaparecidos políticos, porque não tiveram seus corpos encontrados e devolvidos às famílias, e figura na obra ao lado de personagens reais como José Genoíno, Elza Monerat e Osvaldo Orlando da Costa, o Osvaldão. Esse último, carismático e temido guerrilheiro do Araguaia, tinha fama de “ter o corpo fechado” e foi morto por uma patrulha militar, em 1974: “Em fevereiro, caiu o Osvaldão, outro que estava lá desde o início, que era o guerreiro imortal dos comunistas. Seu corpo foi exibido nos povoados. O imortal estava morto” (LISBOA, 2010, p. 206).

Essa problematização da história brasileira percorre toda a narrativa de Vanja, no seu insistente questionamento a Fernando e na sua minuciosa busca pelos fatos. Para isso, ela revisita, de várias formas, a história do país. Afinal, na sua concepção, “se as pessoas não me forneciam os detalhes, eu tinha o direito moral de providenciá-los eu mesma” (LISBOA, 2010, p. 45). Daí o tom documental, que tem sido uma das vertentes da literatura contemporânea, e que por vezes parece excessivo no romance de Lisboa, devido à intensa

pesquisa histórica da autora, que propicia algo incomum em um romance feminino de formação: a educação política da personagem feminina que perscruta os labirintos da memória nacional, com seus subentendidos e suas verdades inventadas.

Como fruto da sociedade contemporânea, que tem na *internet*, uma fonte profícua de conhecimento e informações em tempo real, Vanja vasculha os sites em busca de opiniões. É relevante observar que esse comportamento se assemelha à *flânerie*, analisado por Walter Benjamin (1989)²³, sobre a experiência urbana do século XIX. No século XXI, com o desenvolvimento das tecnologias eletrônicas e de comunicação, houve uma adaptação do *flâneur* ao ciberespaço, expandindo assim o acesso às informações rápidas propiciadas pela *internet*. Segundo Virgínia Pontual e Julieta Leite (2006), se no século XIX, o *flâneur* vivenciava uma experiência de trânsito urbano, de perambular pelas ruas e observar a multidão, associada às transformações do espaço, no século XXI, uma nova concepção de espaço para comunicação e armazenamento de informações deu origem ao ciberespaço, criando a figura do *ciberflâneur*. Vanja é esse *ciberflâneur*, que percorre as páginas da *internet* com um voyeurismo investigativo, na busca ávida por informações rápidas, ao experimentar “a sensação de tempo infinito e de espaço sem limites” (PONTUAL; LEITE, 2006, p. 104). A citação abaixo, embora longa, merece ser transcrita, pois mostra a diversidade de olhares que prolifera nesse modo de comunicação e evidencia que fatos históricos cruciais da história do país continuam obscuros ou cheios de lacunas para grande parte da população.

Leio um comentário on-line: Que tal botar esse campo pra funcionar novamente? Mas dessa vez façam o serviço completo. É a nossa única chance de morar num país que preste.

Leio outro comentário: o exército fez o que TINHA A OBRIGAÇÃO de fazer dadas as circunstâncias da época. A propósito, estah na hora de fazer de novo para liquidar este bando de ladrões, corruptos que se apoderam de Brasília!

Leio outro comentário: Só os covardes e os facínoras tem medo da verdade. Com certeza, é o caso desses que tanto se opõem a esclarecer os fatos sobre as execuções do Araguaia. Obviamente, tais covardes devem estar com medo de se explicar diante de seus filhos, netos e amigos na hora em que estes descobrirem que aquela imagem do herói e defensor da pátria que sempre lhes colocaram, na verdade, não passam de sádicos torturadores.

Leio outro comentário. O que eu não aguento é pagar em dinheiro pelas tais escavações. Quem deveria pagar é o PC do B e seus afins que retiraram os inconsequentes de suas casas, aliciaram, doutrinaram treinaram, fanatizaram

²³ A figura literária do *flâneur* – cuja origem está ligada ao conto “Homem da multidão”, de Edgar Allan Poe, e que foi posteriormente descrita por Charles Baudelaire (2006) e analisada por Walter Benjamin (1989) – será melhor discutida no capítulo quarto, por ocasião da análise do romance *Algum Lugar*, de Paloma Vidal.

e ainda lhes deram uma arma para ‘brincar’ de Che Guevara, tudo a mando do mais facínora dos ditadores, Fidel Castro (LISBOA, 2010, p. 121).

Nesse aspecto, a crítica da autora à história recente brasileira é bastante contundente, e ocorre por meio da voz de uma adolescente em seu processo de formação que, ao conhecer Fernando, redescobre a história de seu país que não era contada na escola, protegida pela enorme “cortina de silêncio” imposta por governos militares, como Emilio Garrastazu Médici e Ernesto Geisel. Vanja sublinha que “as coisas têm um rosto distinto quando vivemos o pós-elas” (LISBOA, 2010, p. 44). A história óbvia acaba ficando restrita aos grandes arquivos, uma vez que “as verdades feias foram ao banheiro e retocaram a maquiagem” (LISBOA, 2010, p. 44). Vanja, nesse sentido, como escritora ficcional, assume o papel de *alter ego* da escritora real, ao denunciar que, “na escola, durante as aulas de história do Brasil, tudo era maçante, distante e levemente inverossímil” (LISBOA, 2010, p. 44).

Quanto à história da Guerrilha, não somente pelas opiniões disseminadas nos sites da *internet*, mas sobretudo pela confissão de Fernando, Vanja consegue uma conscientização profunda dos desajustes sociais e dos crimes cometidos pelos militares com base no *slogan* de que “Contra a Pátria não havia direitos” (LISBOA, 2010, p. 85), como justificativa perante a opinião pública das mortes, das torturas e dos exílios a que foram submetidos tantos brasileiros: “E com isso seguiam-se as mortes. E foram se seguindo. Era preciso matar e depois matar as mortes, digamos. Era preciso matar a história. Matar a memória e alguma consciência com gordurinhas inconvenientes” (LISBOA, 2010, p. 207).

A educação, por meio do aprendizado da história do país, que ocorre de várias formas, conforme mencionado anteriormente, permite a Vanja uma compreensão profunda das feridas ainda abertas no país. No mesmo setembro de 1972, quando se comemoravam os cento e cinquenta anos de independência do Brasil, “com bandeirinhas verdes e amarelas, festas nas ruas e orquestração militar” (LISBOA, 2010, p. 160), os guerrilheiros denunciavam, por cartas às famílias, toda a barbárie das Forças Armadas que, com um exército de cinco mil homens, caçavam poucos e desnutridos guerrilheiros nas matas, cometiam atos bárbaros de torturas e enviavam aos jornais, como *O Estado de São Paulo*, a lista de assuntos proibidos. A reflexão sobre as marcas deixadas em Fernando que, segundo ela, “não gostava de gente” (LISBOA, 2010, p. 61), leva Vanja ao questionamento sobre essas vidas despedaçadas pela ditadura militar: “Olho para os meus braços sem cicatrizes e penso cortes e penso choques elétricos. E me pergunto como as vidas viradas ao avesso e pessoas reviradas ao avesso reencontram o seu direito” (LISBOA, 2010, p. 116).

Esses questionamentos de Vanja são possíveis porque a escritora mistura passado e presente, de forma imbricada e simultânea, abarcando cerca de quarenta anos da história do país. Nesse contexto, no início dos anos noventa, Vanja e sua mãe chegaram ao Brasil quando ocorria a Primeira Eleição Direta no país, após mais de vinte anos de Ditadura Militar. Pouco tempo depois, houve um grande sentimento de frustração para a maioria dos brasileiros que achavam que estavam contribuindo para a construção de um novo país, assim como os guerrilheiros do Araguaia tinham idealizado, vinte anos antes.

Os anos eram noventa e ela votava para presidente da República, todos os brasileiros maiores de idade votavam para presidente da República, ainda estavam aprendendo a manejar esse grau de civismo, mas um dia chegariam lá, ela dizia. Chegaríamos lá (LISBOA, 2010, p. 31).

O primeiro presidente eleito de forma direta, Fernando Collor de Mello (1990-1992), que, durante a campanha, apesar de representar grupos conservadores de grandes industriais e latifundiários, conseguiu passar a imagem de arauto contra a corrupção e defensor dos pobres, gerou uma grande esperança na nação. O confisco da poupança dos trabalhadores, logo após sua posse, e a crise moral que desencadeou a denúncia de corrupção em seu governo, provocou um profundo desencanto, que se refletiu na crise econômica e política que se abateu sobre o país. É nesse momento conturbado que Vanja e a mãe começam a viver de forma bastante modesta no Rio de Janeiro. Devido às dificuldades financeiras, elas acabam por não voltarem juntas aos Estados Unidos, sendo esse um caminho que Vanja percorreria sozinha, anos depois:

[...] agora ela não ganhava mais em dólares pelas aulas que dava, e no Brasil os recursos humanos podiam ser mercadoria bem barata, mesmo os recursos humanos perfeitamente trilingues – portanto, para o nosso bolso verde e amarelo e semissubempregado, a viagem era cara (LISBOA, 2010, p. 31).

Chegando ao século XXI, com a adolescência da protagonista Vanja, a escritora representa no contexto da globalização ocorrida de forma cada vez mais acelerada nas últimas décadas, os movimentos migratórios ocorridos nos países de terceiro mundo, não mais expulsos de seu país pela repressão política, como Fernando, nos conturbados anos 70, mas por condições sociais e de segurança. Dessa forma, podemos observar o desenvolvimento de uma das temáticas centrais da obra que é a questão do pertencimento *versus* descentramento.

3.4 A DIALÉTICA DESCENTRAMENTO *VERSUS* PERTENCIMENTO

Como têm salientado alguns críticos, a narrativa de Adriana Lisboa traz a vivência de personagens em um mundo em trânsito, não mapeável. Com efeito, a epígrafe da obra, extraída do poema “Estrangeiro”, publicado na obra *A mesma noite*, em 1997, por Heitor Ferraz, aponta para essa ideia de falta de comunhão entre as pessoas, ao enfatizar que, não importa onde estejamos, somos sempre estranhos uns aos outros: “Somos todos estrangeiros/ nessa cidade/ neste corpo que acorda”.

De fato, a narrativa de Vanja, que se organiza *in ultimas res*, com a personagem com 22 anos, já morando nos Estados Unidos, assume esse tom de sondagem existencial do sentimento de deslocamento. Esse sentimento de angústia em relação ao tempo e ao espaço, tão particularmente humano, na visão de Olson (1970), está relacionado à segregação humana a um determinado tempo e espaço. O ser humano, por natureza temporal, está confinado a um determinado espaço e a uma determinada época histórica, surgindo aí o que ele denomina de angústia do aqui e agora. Segundo o autor,

De qualquer modo, possa o homem ser corretamente definido como animal racional ou não, não é meramente o homem enquanto ser racional que experimenta a angústia do aqui e agora. É o homem enquanto ser afetivo que é torturado pela percepção de seus limites no espaço e no tempo. Portanto, mesmo que pudesse transcender a essas limitações através do exercício do intelecto, ele não encontraria nesse ato de transcendência a salvação que procura. Seu corpo e suas paixões também são elementos de sua natureza e ele não pode contentar-se com a imortalidade apenas da alma. Se pudesse satisfazer-se com ela, ele não estaria sujeito a angústia do aqui e agora (OLSON, 1970, p. 63).

Com efeito, essa consciência dos limites da temporalidade e espacialidade humana é marcante no romance, uma vez que os fatos começam a ser narrados a partir do momento que, após a morte da mãe, Vanja recebe um telefonema de Fernando sinalizando positivamente para sua ida aos Estados Unidos. Por isso, nas primeiras linhas, ela inicia seu relato ao dizer que “o ano começou em julho. O lugar era estranho. O suor corria por dentro, por trás da pele – eu suava e meu corpo continuava seco” (LISBOA, 2010, p. 11). Esse excerto já mostra a personagem inserida em uma casa que não é a sua, em um país desconhecido e com uma cultura que luta para assimilar e compreender.

Esse deslocamento espacial, temporal e identitário da personagem é uma das marcas da contemporaneidade, denominada por Marc Augé (2005) de supermodernidade. Para esse

etnólogo e antropólogo francês, o mundo contemporâneo, devido às transformações aceleradas que tem ocorrido, criou algumas figuras do excesso. A primeira grande transformação seria o excesso de tempo. Na sua concepção, fatos atrozos do século XX, como as guerras mundiais, os totalitarismos e as políticas de genocídio determinaram o fim das grandes narrativas e evidenciaram que o progresso moral da humanidade não seria alcançado. As desconfiças em relação ao sentido da história levam à insegurança quanto ao princípio da identidade.

A segunda figura de excesso está ligada ao espaço que se relaciona, de forma paradoxal, com o encolhimento do planeta. Por isso, a importância de aprender a olhar e pensar o espaço. Segundo o autor, “nossos primeiros passos no espaço reduzem o nosso a um ponto ínfimo cujas fotos feitas por satélites dão-nos justamente a medida exata” (AUGÉ, 2005, p. 33).

Em terceiro, como pensar o indivíduo em meio à deslocalização e à desreferencialização características da supermodernidade? Segundo Augé, nesse universo sem territórios e nesse mundo sem grandes narrativas, surge a individualização das referências e das singularidades contrapondo à deslocalização. O autor afirma que “nas sociedades ocidentais, pelo menos, o indivíduo quer o mundo para ser um mundo” (AUGÉ, 2005, p. 38).

O enfoque das considerações de Vanja repousa no fato de que “ter treze anos é como estar no meio de lugar nenhum” (LISBOA, 2010, p. 11). Desse modo, ela aponta para essa ideia do não-lugar, tão discutido pela antropologia contemporânea, que é uma das marcas da supermodernidade. Para Augé, o não-lugar é algo destituído de sentido, por não se constituir como um lugar identitário, relacional e histórico. Se o lugar se define por uma estabilidade mínima, os não-lugares são espaços transitórios, de passagem e provisórios, como seria, no início da convivência, a casa de Fernando para Vanja. Esse é um tempo marcado pela espera, não só de encontrar o pai biológico, mas como período de adaptação. Como apontou Castello (2010), Vanja se guia pelo desejo de reconstruir o passado e recuperar o que nunca teve. Como a narradora-protagonista enfatiza: “logo vinha aquela enorme solidão calcar tudo o que existia, carne, metal, folha, tronco, pedra. Uma solidão imposta pelo espaço” (LISBOA, 2010, p. 23).

Essa dialética do descentramento *versus* pertencimento vai pontuar momentos-chave da trajetória de Vanja, evidenciando que o não-lugar também está relacionado a sentimentos como orfandade, angústia, solidão. No início da narrativa, é uma Vanja órfã que chega aos Estados Unidos, vivenciando o aspecto nômade da sua busca pelo pai desconhecido. Esse sentimento de estranhamento é relatado em vários momentos, sobretudo quando a colega de

escola, de origem indiana, Aditi Ramagiri, não a convida para a festa de aniversário devido aos critérios estabelecidos pela mãe: ela só poderia convidar alguém que estivesse em sua casa pelo menos cinco vezes ou a quem em cuja casa também estivesse cinco vezes. Ou quando Fernando a adverte em relação ao modo formal como deve cumprimentar as pessoas ou mesmo pedir licença para fazer um carinho em um cão acompanhado do dono. Nesses momentos, as comparações com o Rio de Janeiro tornam-se inevitáveis, uma vez que esbarrar em alguém no metrô, no supermercado ou nas filas é algo natural assim como beijar alguém que acabou de conhecer.

Para Vanja, esse aprendizado é doloroso, mas, ao mesmo tempo, provoca um amadurecimento “aos trancos” como ela mesma enfatiza, em diferentes momentos da narrativa, com a aceitação das diferenças culturais que a separam de Aditi e de muitos americanos. Isso se evidencia na sua resposta a Fernando quando conta-lhe que não poderia ir à festa de aniversário da colega: “Eu queria dizer que Aditi não tinha culpa. Eu não estava zangada com ela. Não estava zangada nem com Ms. Ramagiri, costume é costume, regra é regra, cada família tem os seus e as suas” (LISBOA, 2010, p. 107).

O aprendizado cultural que passa pelo domínio da língua inglesa e da literatura norte-americana, com a leitura constante a fim de aperfeiçoar o idioma, é uma das formas de suavizar esse estranhamento: “Eu lia ferozmente, como atleta treinando em época de Olimpíada, e ia extraindo dessas experiências a argamassa para aquele esqueleto externo” (LISBOA, 2010, p. 78). Nesse sentido, é significativo o encontro com o poema “The Fish”, da poetisa modernista norte-americana, Marianne Moore, cujo verso “Of the crow-blue musselshells, one keeps²⁴” dá origem ao título da obra: “Azul Corvo”. De certa forma, essa imagem marca as diferenças culturais entre Brasil e Estados Unidos, pois a Lakewood desértica, seca e com clima semiárido seria uma espécie de face reversa da Copacabana tropical. Contudo, há interseções entre os dois lugares uma vez que o mesmo azul-corvo no céu de Lakewood corresponde ao azul-concha do mar de Copacabana: “Enquanto isso, os moluscos do mar de Copacabana silenciavam o mundo dentro de suas conchas azul-corvo. E os corvos sobrevoavam a cidade de Lakewood, Colorado. Os corvos azul-concha” (LISBOA, 2010, p. 41).

Essa dimensão simbólica do título da obra é destacada pela autora quando, em entrevista a Revista *ISTOÉ Gente*, ela confirma que o título é importante porque sintetiza e costura os temas abordados na obra, uma vez que os corvos são marcas de Lakewood e que

²⁴ Há várias traduções para esse verso. Mas, nesse trabalho, preferiu-se essa: “Das conchas azul-corvo um marisco”, extraída de: MOORE, Marianne. Os Peixes. In: _____. *Poemas*. Tradução e posfácio de José Antônio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

também há conchas da cor dos corvos em Copacabana: “São dois símbolos que fazem a ponte afetiva de Vanja entre um ponto e outro. Fala-se também dos corvos da ditadura, e o fato de o corvo andar ou não em bando, dependendo da espécie, reflete como os personagens se relacionam” (LISBOA, 2010b, s.p.).

Com efeito, os corvos que sobrevoavam a cidade remetem à ideia do nomadismo de Vanja. Para Bauman, “Nesse mundo todos os habitantes são nômades, mas nômades que perambulam a fim de se fixar” (BAUMAN, 1998, p. 92). Em relação à imagem do corvo, Chevalier e Gheerbrant afirmam que o aspecto negativo faz parte de uma concepção europeia mais recente que o relaciona com maus agouros ou figuras da desgraça. Em algumas culturas orientais, como a japonesa e a chinesa, os corvos simbolizam a gratidão filial, enquanto na mitologia escandinava seriam o princípio da criação. Na América do Norte, os corvos aparecem como personificação mítica de eventos naturais como o vento e o trovão. De modo geral, podem aparecer como mensageiros divinos da esperança. De qualquer modo, para os autores, os corvos têm concepção negativa quando ligados à vida sedentária da agricultura, uma vez que, eles pontuam que “seu aspecto positivo está ligado às crenças dos povos nômades, caçadores e pescadores” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 295).

Quanto ao significado da cor azul, Chevalier e Gheerbrant apontam que a mais profunda, imaterial e fria das cores, “desmaterializa tudo que dela impregna. É o caminho do infinito, onde o real se transforma em imaginário” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 107). Os autores acrescentam ainda que “imóvel, o azul resolve-se por si mesmo as contradições, as alternâncias – tal como a do dia e da noite, que dão ritmo à vida humana” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 107).

Essas imagens contraditórias de dia e noite, vida e morte estão presentes no poema “The Fish”, de Mariane Moore, que Vanja, no seu intenso processo de leitura, acaba por descobrir, por acaso, em uma antologia de poesia americana, na biblioteca pública de Denver, onde Fernando trabalhava como segurança. De tanto ler e reler, ela passa a considerá-lo seu poema favorito: “O Meu Poema”, nas suas palavras. O poema de Moore, com uma beleza dramática assustadora, aborda os processos de vida e morte como interdependentes e complementares e provoca na jovem leitora Vanja o desejo de mergulhar nesse mundo submarino, “símbolo da dinâmica da vida”, na concepção de Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 592).

Quando eu lia aquele poema chamado ‘The Fish’, os peixes, era transportada pra um mundo de cores, de movimentos primordiais. Havia nele caranguejos como lírios verdes e chapéus-de-sapo submarinos. E um oceano turquesa de corpos. E as conchas azul-corvo (LISBOA, 2010, p. 92).

O romance, por meio das mudanças vivenciadas por Fernando e Vanja, que vivem a experiência da diáspora, não por motivos econômicos, mas sim políticos e pessoais, respectivamente, lança um novo olhar sobre a história da migração, que tem sido um tema bastante recorrente na ficção contemporânea brasileira, a partir dos anos 80, quando o Brasil passa por um processo político de redemocratização e começa a verificar-se em todo mundo um crescente processo de globalização. Diferentemente de escritores como Milton Hatoum ou Nérida Piñon, que representam em seus respectivos romances, *Relato de um certo oriente* e *A República dos Sonhos*, ambos publicados nos anos 80, a problemática dos imigrantes que chegam ao Brasil no início do século XX, *Azul-corvo*, de Adriana Lisboa, põe em relevo a história do emigrante político, Fernando, e da jovem Vanja, que saem do Brasil por motivos pessoais, mostrando o sentimento de exílio, em meio a uma cultura que causa estranhamento.

Nesse ponto, Edward Said (2003), importante intelectual, ativista e crítico literário palestino, faz uma distinção, bastante objetiva e funcional, entre expatriados, emigrados e exilados. O expatriado é aquele que mora voluntariamente em outro país, geralmente por motivos pessoais. Embora possa sentir a mesma solidão e alienação do exilado, esse não sofre rígidas interdições. O emigrado é o que, do ponto de vista técnico, teve escolha, embora muitas vezes emigre por motivos econômicos. Já o exilado tem origem na velha prática do banimento. Para Said, “os exilados individuais nos forçam a reconhecer o destino trágico da falta de lar num mundo necessariamente implacável” (SAID, 2003, p. 56).

Ao percorrer os meandros do sentimento de exílio na obra, pode-se observar que se Vanja encaixa-se na categoria do expatriado, a situação de Fernando se mostra um tanto ambígua. Mesmo afirmando a Vanja que saiu porque quis, ele deixa claro, em vários momentos da obra, que não tivera outra alternativa: “Sei que um dia te falei isso, que tive de sair. Mas ninguém me mandou embora, e outras pessoas na mesma situação ficaram. Estão por aí até hoje. Algumas no governo. Pagaram um preço, claro. Mas eu também paguei” (LISBOA, 2010, p. 146). Em outra passagem quando ele afirma que “eram tempos difíceis” (LISBOA, 2010, p. 97) e quando reitera ao longo do romance que “a gente acaba se acostumando”, Fernando acaba por se tornar o exilado de que fala Said, o qual “leva uma vida anômala e infeliz, com o estigma de um forasteiro” (SAID, 2003, p. 54). Isso pode ser observado no modo como suas referências pessoais vão se diluindo ao longo da sua estadia

nos Estados Unidos. O ex-guerrilheiro, destemido e ligado a um partido de esquerda, torna-se um garçom em um bar em Londres e depois segurança de uma biblioteca pública, e nas horas vagas faxineiro, nos Estados Unidos. Talvez sua não adaptação e o processo de desreferencialização é o que o leva, apesar de ser residente legal nos Estados Unidos há quase trinta anos, a não ter se preocupado em pedir a cidadania americana.

Hall (2003) analisa a situação da diáspora nas sociedades caribenhas, nações que passaram pelo violento processo de colonização, assim como o Brasil, afirmando que, apesar de viverem no Reino Unido, os habitantes do Caribe tentam preservar sua identidade cultural de origem, mesmo após a segunda ou a terceira geração. O autor acrescenta ainda que “a força do elo umbilical está refletida também nos números crescentes de caribenhos que retornam” (HALL, 2003, p. 26).

Quanto aos brasileiros imigrantes, que Vanja conhece no seu processo de adaptação aos Estados Unidos, verifica-se uma diferença em relação aos caribenhos descritos por Hall. Eles procuram “apagar” a cultura de origem ao buscarem se parecer com os norte-americanos. Hall explica que, de forma geral, “na situação da diáspora, as identidades se tornam múltiplas” (HALL, 2003, p. 27), ao haver uma ruptura dos elos naturais pela experiência do deslocamento. Para Vanja, a relação dos imigrantes latino-americanos, e sobretudo brasileiros, com o sentimento de pertencimento à terra de origem é sempre muito complexa, uma vez que, ao ficar muito tempo longe de casa, “a ideia do que seja essa casa – uma cidade, um país – vai desbotando como uma imagem colorida exposta diariamente ao sol. Mas você não adquire logo outra imagem para pôr no lugar” (LISBOA, 2010, p. 70).

Se a ideia do que seja casa começa também a deslocar-se, como estratégia de sobrevivência, os brasileiros exilados casavam com americanos, tinham filhos com americanos e tentavam esquecer a língua portuguesa. Nessa luta constante contra a expatriação, muitos só se sentiam confortáveis em se definirem como brasileiros ao ouvirem algum comentário elogioso sobre o samba e/ou a capoeira. Talvez a questão econômica, a violência e o atraso cultural fossem os índices que mais conferiam significado a essa recusa à cultura de origem: “Fora isso, o Brasil era um lixo. E aliás estava cada vez pior. (Vocês não leem as notícias? Não viram o que o tráfico fez lá em São Paulo?)” (LISBOA, 2010, p. 70).

Para Hall, a diáspora, que tem como causas principais a pobreza, o subdesenvolvimento e a falta de oportunidades, “está fundada sobre a construção de uma fronteira de exclusão do ‘Outro’” (HALL, 2003, p. 33). Ao se interrogar sobre o processo de reterritorialização seu, de Fernando, de Carlos e de outros imigrantes que conhecera, a narrativa de Vanja acaba por questionar os mecanismos de exclusão que determinaram as

relações de alteridade cultural. A consciência aguda da perda de referências culturais percorre a trajetória desses personagens expatriados, marcados pela diferença cultural:

Depois de algum tempo dá trabalho manter-se íntegro. Continuar sonhando em português quando as outras dezesseis horas do seu dia se pautam pelos colegas de trabalho americanos, pelos vendedores americanos, pelo carteiro mexicano que fala inglês com você, pelo rádio americano, pela tevê americana (LISBOA, 2010, p. 71).

O desejo de integração ao país estrangeiro passa, sobretudo, pela apropriação da língua e da literatura do país, como tentativa desesperada de fazer parte do “sonho americano”, e adquirir, na concepção de Vanja, uma nova identidade para substituir a anterior. Para Bauman, o sentimento de deslocamento, mesmo que parcial, é característico da consciência humana. O autor ressalta que “nenhum de nós pode estar certo/a de que adquiriu o direito a algum lugar de uma vez por todas, e ninguém acha que sua permanência num lugar para sempre, é uma perspectiva provável” (BAUMAN, 1998, p. 118). Essa dialética entre deslocamento e pertencimento estará sempre presente nas reflexões de Vanja acerca da imigração.

Talvez, uma outra hipótese, essa fosse a doença do imigrante latino-americano no primeiro mundo: o desespero de abarcar com toda força o país rico e dizer quero um pedaço. Minha história não é só minha. É sua também. Por exemplo: de onde vem sua cocaína? A carne do seu churrasco? A madeira ilegal da sua estante? Sua história não é só sua. É minha também. Nosso *American dream*. Afinal, a América é um naco de terra que vai desde o Oceano Ártico até o Cabo Horn, não? (LISBOA, 2010, p. 71).

Essa tentativa de adequação ao sonho americano converge com o contínuo processo de formação cultural da protagonista de *Azul-corvo*. Vanja explica essa hibridização cultural, ressaltando a “vontade de ser igual. De pertencer ao lugar” (LISBOA, 2010, p. 72), por meio da teoria da interseção dos dois conjuntos: “Pertence aos dois, mas não pertence a nenhum deles”, ao que Fernando, com todo o desencanto que lhe é peculiar, sempre justifica: “Ninguém muda. A gente só vai se acostumando com as coisas. Vai se adaptando” (LISBOA, 2010, p. 60).

Essa adaptação cultural também é uma das vertentes do aprendizado de Vanja. Para Hall, as identidades culturais “estão à nossa frente” (HALL, 2003, p. 44), para depois explicar que no processo de pluralização das identidades, cujo fluxo é sempre amplo, as minorias não ficam restritas aos “guetos”, uma vez que “elas engajam uma cultura dominante em uma

frente bem ampla. Pertencem, de fato, a um movimento transacional, e suas conexões são múltiplas e laterais” (HALL, 2003, p. 45).

É justamente isso que se pode observar ao final do romance quando Vanja parece integrada de fato à cultura norte-americana. Mesmo com o desapontamento que sente quando, em uma festa, tenta ajeitar o colar de uma colega da escola e a outra cruelmente lhe responde: “não preciso de informações da América do Sul” (LISBOA, 2010, p. 218), Vanja parece cumprir a asseveração de Fernando de que as pessoas acabam se acostumando. No final, embora tenha perdido um pouco da espontaneidade brasileira, ela pode então, com orgulho, afirmar: “Não sou de falar muito. Mas as pessoas já não ouvem sotaque quando falo” (LISBOA, 2010, p. 218).

Dessa forma, a narrativa aponta para uma ressignificação do espaço na medida em que as experiências pelas quais passa a protagonista permitem a sua inserção como cidadã americana. Nesse sentido, a diáspora, relacionada às viagens da personagem, torna-se essencial na constituição dessa identidade híbrida no mundo globalizado contemporâneo.

3.5 OS ESCOMBROS DA MEMÓRIA

Em *Azul-corvo*, a protagonista-narradora Vanja, de forma retrospectiva, tenta reconstruir suas memórias, ao mesmo tempo em que busca compreender a história da mãe, voltando ao lugar onde nasceu, refazendo seus passos e tomando conhecimento da história de Fernando, sua luta guerrilheira, seus amores e fracassos. Dessa forma, em *Azul-corvo*, a memória individual cruza-se com a memória coletiva-histórica, apostando no papel inquiridor da ficção em resgatar os fatos da Guerrilha do Araguaia, não contados pela história oficial.

No mundo contemporâneo, esse *boom* das narrativas metaficcionalis e de cunho memorial, que tem como um dos destaques o escritor amazonense Milton Hatoum, cuja influência dos Estudos Culturais é marcante, surge da necessidade de revisitação do passado, como forma de atribuir sentido ao presente. Por isso, é muito comum essas obras abordarem acontecimentos catastróficos, como guerras, massacres e, no caso da literatura latino-americana, as ditaduras militares que marcaram tragicamente o século XX. Ao falar da forma narrativa autobiográfica, Maria Luiza Ritzel Remédios considera que “a literatura confessional é aquela que mais se aproxima do leitor porque fala de um eu, de uma pessoa

viva que ali se encontra diante do leitor, desnuda sua vida, estabelecendo-se, então, uma perfeita união entre autor e leitor” (REMÉDIOS, 1997, p. 9).

Por isso, no romance de formação feminino contemporâneo, há esse entrelaçamento entre o resgate da história e da memória e a construção da identidade das personagens. Ao focalizar a linguagem como criadora de realidades e como forma de reparação de uma história que foi contada pelo ponto de vista dos vencedores, Vanja recorre às confidências de Fernando e às pesquisas na *internet* para compor não só sua história pessoal, mas reconstruir a história recente do país.

Mesmo sem nunca ter perguntado a Fernando por que ele resolveu contar sua história, quando transitavam pelos limites fronteiriços entre o Colorado e o Novo México, é a partir daí que ela poderá suprir as lacunas que anos nos bancos escolares não haviam preenchido: “De todo modo a história que não havia sido contada começava no primeiro aniversário da Guerrilha do Araguaia” (LISBOA, 2010, p. 179). O ex-revolucionário Fernando, que havia estudado a arte guerrilheira em Pequim e sido combatente em terras brasileiras, reflete todo o amargor e desesperança dos expatriados, especialmente quando diz que depois de um tempo tanto faz. Para a narradora, “Fernando já tinha dado tantas voltas depois de sair de casa que já não lembrava mais qual o caminho” (LISBOA, 2010, p. 73). E depois acrescenta: “Não é que a casa estivesse em toda parte: a casa não estava em parte alguma” (LISBOA, 2010, p. 73).

Contudo, a profusão de imagens que Vanja vai formando não só da história do país como da própria mãe e também da sua acentuam essas complexas interseções entre memória e identidade. Carlos Eduardo Japiassú de Queiroz (2008) aborda como importante percepção da memória a sensação de proximidade que as lembranças do passado propiciam. Isso leva ao sentimento de pertencimento a uma história e a um espaço.

Na narrativa de Vanja, isso fica bastante evidente quando Fernando leva-a de volta a Albuquerque e mostra-lhe a casa onde ela havia morado com a mãe até os dois anos de idade. Por faltar essa proximidade com o vivido, Vanja sente um profundo estranhamento em relação ao lugar, como se aquela casa fosse igual a qualquer outra. A protagonista é bastante enfática ao proclamar: “Não havia reconhecimento em mim” (LISBOA, 2010, p. 192). Mas, para Fernando que viajara horas de Denver a Albuquerque a fim de registrar a pequena Vanja como se fosse sua filha e, decerto, alimentara esperanças de reconciliação com Suzana, a imagem da casa provoca um grande sofrimento: “Mas havia reconhecimento nele e não era fácil e eu sabia” (LISBOA, 2010, p. 193). O filósofo francês Paul Ricoeur, que fez estudos substanciais sobre o tempo na narrativa e a memória cultural, explica a espacialidade corporal e ambiental inerente à evocação da memória. Para ele, “as lembranças de ter morado em tal

casa de tal cidade ou ter viajado a tal parte do mundo são particularmente eloquentes e preciosas; elas tecem ao mesmo tempo uma memória íntima e uma memória compartilhada com pessoas próximas” (RICOEUR, 2007, p. 157).

Queiroz (2008) corrobora essa ideia ao afirmar que, de maneira axiomática, o que tem qualidade de permanência na existência humana é a faculdade da memória. Essa permanência relaciona-se não apenas ao que é, mas também ao que passou. Com efeito, à memória é atribuído o princípio de unidade e continuidade do ser, que é a base da personalidade individual. Seria, então, a memória “o princípio integrador por meio do qual o indivíduo se esforçaria para preservar em seu ser” (QUEIROZ, 2008, p. 365). Isto significa que o princípio identitário seria “sempre desfeito e refeito no curso do tempo” (QUEIROZ, 2008, p. 366).

Por isso, a narrativa de Vanja cumpre esse papel de recuperar parte da história de Fernando, seus amores, suas lutas, seus fracassos. Após enterrar o que ela chama de ex-Fernando e as suas ex-memórias, que segundo ela, por mais que ele as compartilhasse, elas seriam sempre suas, ela pode enfim, dar uma dimensão poética à sua trajetória:

Faz pouco mais de um ano que enterrei Fernando. Ele morreu sem guerrilhas, sem esposas, nem amantes. Na sua memória deslizavam rios como o Araguaia e o Tâmisia e os rios encachoeirados das montanhas do Colorado, e o Rio Grande, que atravessa Albuquerque. Mas as águas dos rios encontram seu caminho até o mar, e aquilo que era doce torna-se salgado e povoado por bichos marinhos e suas conchas (LISBOA, 2010, p. 216).

Esse relato da trajetória de várias vidas em um cenário contemporâneo inóspito, marcado pelas identidades múltiplas, fluídas e contraditórias, cujo processo de construção é dinâmico e permeado pelas relações sociais, como apontam os estudos de Hall (2010) e Bauman (1998, 1999, 2001, 2004), não segue uma ordem linear e contínua. A reconstrução da experiência humana, ao buscar registrar o vivido e resgatar as imagens, sempre é vertical e descontínua, marcada pelas contradições e fissuras da condição humana atual. Por isso, Vanja, ao refletir sobre suas lembranças e não lembranças, tentando preencher os lapsos comuns à memória, ressalta esse caráter fragmentado:

E talvez qualquer tentativa de conhecer o outro seja sempre isso, nossas mãos moldando tridimensionalidades, nosso desejo e incompetência montando um álbum de colagens para fazer levantar dali um morto, um amigo, um amante misterioso que quando clareia o dia vai para a janela e fica contemplando o nada, sem dizer uma palavra (LISBOA, 2010, p. 129).

Nesse sentido, é fundamental o modo como as tessituras existenciais sobre a morte sintetizam o modo como o romance recupera as memórias vividas por Fernando, Suzana e Vanja. O filósofo alemão Martin Heidegger sublinha que “há uma presença, uma não-totalidade ineliminável, que encontra seu fim com a morte” (HEIDEGGER, 2002, p. 23). Isso significa que o ser humano, como “um ser para morte”, é marcado por essa não-totalidade, cuja completude só ocorre com a morte, que é a principal expressão da finitude humana. Robert Olson (1970) explica essa passagem do pensamento de Heidegger ao sublinhar que “na morte, somos a totalidade que não pudemos ser em vida; mas mesmo em vida, podemos, em certo sentido, antecipar-nos a nós mesmos em direção à morte e, assumindo assim a morte, adotar um ponto de vista sobre nós como totalidade” (OLSON, 1970, p. 228). Essa é umas grandes questões abordadas no romance. No decorrer do processo relacionado à morte da mãe e de Fernando, Vanja se questiona se a morte seria realmente o fim de tudo, uma vez que o *ser* passa a ser *ente*. Segundo Heidegger, o ente é tudo o que existe e se configura como a porta de acesso ao ser, sempre aberto para tornar-se algo novo, o que é impossibilitado com a morte. Ainda segundo Heidegger, cuja obra *Ser e Tempo*, publicada nos conturbados anos 20 do século passado, apresenta certa proximidade com a psicologia, configurando-se como um tratado sobre o Existencialismo, o ser humano deve “a cada vez, assumir sua própria morte” (HEIDEGGER, 2002, p. 20). Essa afirmação demonstra que a vida sem a angústia da morte é possível, mas não é autêntica. A morte torna-se, então, o limite do ser e, paradoxalmente, sua completude, uma vez que por meio dela a presença se concretiza, ou seja, o momento em que o homem defronta com o próprio ser, sendo que a morte indica que o ser é um problema temporal e espacial. Nesse sentido, a identidade relacionada ao espaço ocupado pelo ser no mundo também é revista, de forma existencialista, na obra:

Fiquei me perguntando se o espaço que uma pessoa ocupa no mundo sobrevive à própria pessoa. Se o palco ali armado ainda por certo tempo, o cenário pronto, a deixa repetida várias vezes, aguardando que a pessoa venha mais uma vez desempenhar-se. E só aos poucos as conexões vão se desfazendo, os fios vão se rompendo, as luzes vão se apagando, a pessoa vai morrendo devagar para o mundo depois de ter morrido para si mesma. Se existem duas mortes, uma íntima e individual, uma outra pública e coletiva, duas mortes que se operam em ritmos diferentes (LISBOA, 2010, p. 176).

Dessa forma, muito mais que a narrativa da orfandade e da busca pelo pai desaparecido, é o tecido de memórias de Fernando que entrelaça e dá sentido à trajetória de Vanja, redimensionando seu memorial com a sondagem existencial na qual se entrelaçam

temas como morte, pertencimento, identidade espacial e, sobretudo, capacidade de criar e reter memórias.

Fernando sabia construir armas. Suzana sabia abandonar homens. Fernando tinha estado na Academia Militar de Pequim. Suzana tinha doado as bonecas de sua mãe para um orfanato presbiteriano em Dallas. Fernando tinha uma carta da guerrilheira com quem viveu, guardada quase que por acaso. Suzana tinha uma foto de sua mãe. E um dia eles se deitaram na cama com suas memórias, com seus fantasmas, com suas mortes (LISBOA, 2010, p. 176).

Para Michel Riaudel (2014), essa multiplicidade de fontes narrativas é fundamental na narrativa de cunho memorial, e mesmo com os riscos possíveis da parcialidade de uma narrativa subjetiva e retrospectiva em primeira pessoa, o desdobramento temporal do tempo pretérito dos acontecimentos narrados e o presente da enunciação unificam a diegese. O autor sublinha que essas narrativas constituem-se como “ficções, portanto, com suas pregas, seus meandros, reciclando contudo as trajetórias individuais” (RIAUEDEL, 2009, p. 252).

3.6 E A EXPERIÊNCIA AMOROSA NA OBRA *AZUL-CORVO*?

Conforme apontamos anteriormente, o gênero romance, e seu subtipo *Bildungsroman*, devido ao seu dinamismo, está sempre evoluindo de acordo com o contexto histórico-literário ao qual pertence. No caso do *Bildungsroman* de autoria feminina do século XX, sobre o qual apresentamos algumas reflexões no primeiro capítulo, é relevante reconhecer que a problemática amorosa é o foco primordial das histórias que falam de desencontros, perdas, incompatibilidades. Mesmo em um romance como *O Quinze*, de Rachel de Queiroz, no qual a heroína renuncia ao amor e ao casamento com o primo, apesar do sentimento amoroso recíproco, em nome de sua formação identitária, o enredo gira em torno de uma história de amor, em meio à devastação da seca que atinge o estado e iguala, no sofrimento, ricos e pobres.

O romance do século XXI, que surge em um momento pós-feminista, no qual segundo Alain Touraine (2011), as mulheres querem fugir de toda oposição binária entre homens e mulheres, sem necessidade de inverter as escolhas, as questões de gênero tendem a ficar mais esmaecidas. Segundo ele, “elas consideram a oposição homens/mulheres como uma criação da ordem masculina; a transformação cultural engajada pelas mulheres deve eliminar essa

oposição e não estabelecer nenhuma hierarquia no interior do mundo múltiplo, diverso e mutável da sexualidade” (TOURAINÉ, 2011, p. 118).

Desse modo, é crucial na análise de *Azul-corvo*, como um *Bildungsroman* do século XXI, no que concerne à trajetória de Vanja, a ausência da problemática amorosa. Mesmo a história de Vanja, sendo narrada dos treze aos vinte e dois anos, época, frequentemente, de descoberta da sexualidade e de intensa experimentação, a narradora pouco fala de seus interesses amorosos.

Conforme abordado anteriormente, a trajetória de Vanja centra-se no resgate de sua memória individual e na sua reinserção no mundo, após a perda da mãe, o que ocorre em outro país, após a construção de laços de amizade com Fernando, ex-marido da mãe, e de Carlos, imigrante salvadorenho que, após a mudança dos pais para a Flórida, passa a morar com Vanja.

É na escola que Vanja conhece Nick, de forma bastante casual, como ela mesma descreve, em meio a outros acontecimentos corriqueiros, enquanto esperava pelo encontro com o pai biológico: “numa quarta-feira sem brilho nenhum olhei para aquele garoto chamado Nick na escola de um jeito diferente durante uma aula de matemática” (LISBOA, 2010, p. 99). No decorrer da história, poucas são as referências ao garoto, exceto que ele desenhou seu nome na calça jeans dela e que lhe contou que era ecoanarquista, e Vanja nem faz muita questão de saber o que significa. Ao confidenciar a June sobre o garoto e ao ser questionada pela amiga sobre o que seria um ecoanarquista, ela responde com naturalidade: “Não sei muito bem. Ele me emprestou um livro, mas ainda nem abri” (LISBOA, 2010, p. 165).

Nas últimas páginas, quando faz um resumo dos acontecimentos após a excursão pelo Novo México, Vanja faz referência ao beijo que acontecera em uma festa com o amigo de escola, sem mencionar se eles teriam namorado ou não, apenas comentando que ele teria se mudado de cidade e se tornado fuzileiro naval.

Nick, o meu colega de escola, uma vez me beijou numa festa. Achei esquisito durante os quinze primeiros segundos, depois não achei mais, as línguas se acomodaram, os dentes pararam de ser obstáculos, e logo em seguida eu não pensava mais em línguas nem em dentes, mas em outras coisas, com uma urgência súbita e meio desesperadora (LISBOA, 2010, p. 217).

No final, Vanja menciona, também em poucas linhas, sua relação com o pai biológico e seu trabalho na biblioteca pública de Denver. Dessa forma, no romance não há problemática amorosa da protagonista que, em nenhum momento, revela o desejo de casar e ter filhos.

Também no romance as questões relacionadas a conflitos de gêneros não são ressaltadas, uma vez que, em nenhum momento, a relação entre Fernando e Vanja, mostra-se autoritária ou opressiva. Esta seria uma das vertentes do *Bildungsroman* contemporâneo de autoria feminina, que busca mostrar que hoje questões mais urgentes e pungentes se colocam às mulheres, como a inserção no mercado trabalho, o posicionamento crítico frente aos acontecimentos históricos do país, o sentimento de deslocamento e a construção de uma identidade em mundo de fronteiras móveis e mutantes.

CAPÍTULO 4

O *BILDUNGSROMAN* DE PALOMA VIDAL COMO NARRATIVA DO DESLOCAMENTO

Paloma Vidal tem uma trajetória bastante parecida com a de outros expoentes da ficção contemporânea como Francisco Dantas, Milton Hatoum, Silviano Santiago e Miguel Sanches Neto, ao conciliar a carreira de professora universitária e a vocação para a escrita. Vidal, que atualmente leciona na Universidade Federal de São Paulo, na área de teoria literária, fez Mestrado e Doutorado pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Entre os anos de 2002 e 2006, enquanto escrevia sua tese de doutoramento, cujo título é “Depois de tudo: Trajetórias na literatura latino-americana”, realizou parte da pesquisa em Los Angeles, nos Estados Unidos, paralelamente à escrita de seu primeiro romance *Algum Lugar*, publicado em 2009, cuja produção foi financiada por uma bolsa de criação literária do *Programa Petrobrás Cultural 2006/2007*.

A temática do romance relacionada ao exílio, à viagem e à memória, em grande parte condiz com a trajetória da autora, que veio com os pais da Argentina aos dois anos de idade, passou grande parte de sua vida no Rio de Janeiro, morou em Los Angeles e atualmente mudou-se para São Paulo. Do mesmo modo, a protagonista do romance vivencia experiências que condizem com as da autora: ambas têm origens argentinas, deslocaram-se para Los Angeles a fim de estudarem literatura e concluírem a tese de doutorado, e são marcadas por identidades ambivalentes ou plurais.

Nesse sentido, é relevante observar que, embora Paloma Vidal tenha passado grande parte da infância, adolescência e juventude no Rio de Janeiro, escreva em português e atue profissionalmente no Brasil, nunca abriu mão de sua nacionalidade e identidade argentina. Por ocasião da publicação do seu segundo romance, *Mar Azul*, em 2012, ao ser questionada por Bruno Gheti, em entrevista, se sentia que era mais brasileira ou argentina, Paloma Vidal é enfática ao afirmar que:

Essa é uma outra pergunta que eu não tenho como responder. Acho que nunca terei. Eu sou argentina e brasileira, ou brasileira e argentina, e acho que posso ser de muitas cidades, posso me sentir bem em muitas cidades, encontrar uma cotidianidade minha nelas, mas, ao mesmo tempo, sempre estou pensando em me mudar, em como seria morar em outro lugar, porque

também sempre tenho a impressão de não pertencer completamente a cidade nenhuma (VIDAL, 2012, s.p.)²⁵.

O sociólogo francês Michel Maffesoli (2001) destaca o fato de que atualmente tem se difundido a palavra de ordem “guardar distância” em relação aos diversos nacionalismos e às adesões partidárias. Daí decorre a rejeição de muitos escritores em relação às ideologias e nacionalismos. Para ele, “o fato de não se enraizar, de estar à vontade em múltiplas culturas, é uma postura intelectual e existencial muito espalhada hoje em dia” (MAFFESOLI, 2001, p. 141).

Nesse sentido, seu romance segue uma linha parecida com a de outros escritores que, assim como Vidal, são professores/as e/ou conhecedores/as da teoria literária – como Silviano Santiago, Gustavo Bernardo, Miguel Sanches Neto, Cristóvão Tezza, Tatiana Salem Levy e Adriana Lisboa. Esses romancistas, inseridos em uma tradição que já existe na literatura, apreciam a transfiguração de elementos autobiográficos em suas obras de ficção. A própria autora confessa esse entrecruzamento entre experiências pessoais e as vividas por seus personagens ficcionais ao afirmar, em entrevista já mencionada, que os efeitos dessa experiência de escrita podem ter resultados catárticos e terapêuticos, uma vez que a escrita tem, segundo ela, “a capacidade de trazer à tona coisas sobre nós mesmos. Vivi essa experiência diversas vezes enquanto escrevia meus livros. Faço questão de deixar o texto me levar quando estou trabalhando e, de repente, aparecem coisas esquecidas, ocultadas, desconhecidas até” (VIDAL, 2012, s.p.).

Para esse tipo de narrativa que não seria só ficcional nem só autobiográfica, o teórico crítico francês Serge Doubrovsky cunhou o termo autoficção, que tem provocado debates e polêmicas, mas que, em geral, tem sido aceito por muitos/as autores/as contemporâneos/as para classificarem suas obras. Segundo Luciana Hidalgo, com a invenção do neologismo “autofiction”, hoje já dicionarizado em língua francesa, por Doubrovsky, em 1977, “a ideia de unir autobiografia e ficção em narrativas contemporâneas consolida-se” (HIDALGO, 2013, p. 219).

De certa forma, a autoficção seria uma forma derivada da autobiografia. Segundo Bakhtin (2011), a autobiografia tem suas origens no final da Idade Média e início do Renascimento, com obras como *História das Minhas Calamidades*, do teólogo francês Abelardo, na qual narra as desventuras de seu amor proibido pela jovem Heloísa. O que

²⁵ Entrevista publicada na internet, sem número de páginas. Disponível em: <<http://www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/46502>>.

marcaria significativamente esse tipo de escrita seria “o tom confessional [que] irrompe frequentemente na autossuficiência da vida e em sua expressão” (BAKHTIN, 2011, p. 138). Bakhtin observa que não há limite acentuado entre biografia e autobiografia e que ambas, como descrição da vida, visam a um “leitor íntimo, participe do mesmo mundo de alteridade” (BAKHTIN, 2011, p. 152). Para Remédios (1997), nessas obras em que são representados perfis nítidos e precisos, “o homem se compraz em desenhar sua própria imagem, porque se considera como centro de um espaço vital” (REMÉDIOS, 1997, p. 11). Sendo o limite entre os gêneros bastante tênue, essa literatura centrada no sujeito, denominada de confessional ou intimista, pode assumir configurações diversas. Entre outras, a autora cita a autobiografia, o autorretrato e o diário íntimo. Nesses diferentes gêneros autobiográficos, podem ser observados “a emergência de um *eu* ao nível do discurso, mas também a representação duma história pessoal” (REMÉDIOS, 1997, p. 15).

Com o desenvolvimento dessas narrativas memoriais, que não se assumem totalmente como autobiografia, nem totalmente como ficção, surgiu a necessidade de um novo termo que classificasse essas produções que vêm sendo publicadas desde as últimas décadas do século passado até hoje. Por isso, o termo autoficção parece rentável à crítica atual para designar formas narrativas próprias da contemporaneidade. Contudo, este ainda se configura como um terreno movediço, repleto de contradições, uma vez que nem mesmo na França há um consenso em relação à autoficção como gênero literário.

Mesmo assim, muitos autores assumem seus textos como autoficcionais, inserindo personagens em suas narrativas com seus nomes próprios, que vivem experiências muito parecidas com as suas. Nesse sentido, Hidalgo enfatiza que a autoficção promove uma leitura referencial e ficcional de uma mesma obra, tendo sempre como ponto em comum o apagamento dos limites entre verdade e ficção. Na autoficção interessa-se sobretudo a carga ontológica do termo que sugere “a pulsão do *eu*, tão urgente que o faz ultrapassar todos os limites” (HIDALGO, 2013, p. 226).

Por isso, há tantos “romances-luto” na literatura brasileira contemporânea, nos quais os autores podem, por meio de personagens, purgarem suas experiências traumáticas de dor, exílio, morte. Um exemplo nesse sentido é o romance *O Filho Eterno*, publicado por Cristóvão Tezza, em 2007, no qual o autor expõe o aprendizado, a partir das inúmeras dificuldades, ao cuidar de um filho com síndrome de Down. Mesmo narrando de forma heterodiegética, quando o mais usual nesse tipo de texto seria o narrador homodiegético, e não nomeando os personagens, com exceção do filho Felipe, a narrativa acaba por denunciar os aspectos autobiográficos da vida do autor.

Em *Algum Lugar*, Paloma Vidal, com maestria, reveza o foco narrativo ao longo da história, alternando distanciamento com reflexão íntima. Ela não segue a máxima de Doubrosky de dar o seu próprio nome à personagem, que aparece não-nomeada, o que se coaduna com o cenário contemporâneo marcado pelo anonimato do sujeito. Contudo, mesmo com essa narrativa, a princípio, anônima, o inequívoco do sobrenome “Vidal”, mencionado pelo médico, ao visitar seu marido, que se encontrava doente, evidencia o caráter autobiográfico da narrativa. Outro traço marcante seria a idade da personagem que, no ano de 2003, quando se passa a narrativa, coincidia com a idade da escritora, que nasceu em 1975: “*Twenty-one*, confirma. Sete anos menos do que eu” (VIDAL, 2009, p. 110).

Em determinado momento da narrativa esse caráter confessional se evidencia ainda mais, quando a protagonista-narradora discute a temática do livro. Nesse momento, a narrativa em terceira-pessoa tangencia essa escrita fragmentada e autoficcional, dando pistas do desenvolvimento circular da personagem: “Ela pensa em escrever um livro e imagina a história de uma viagem de um continente a outro. O livro falaria da invenção de um pertencimento; construiria uma genealogia, atravessando várias cidades, até voltar ao seu ponto de partida” (VIDAL, 2009, p. 112-113).

Quanto à arquitetura interna, Paloma Vidal reproduz a estrutura da obra de *Rua de mão única*, publicada em livro em 1928, por Walter Benjamin. Essa obra, de difícil classificação, é composta de fragmentos que lembram um diário. Para a protagonista-narradora, que reproduz alguns comentários de Susan Sotag, que faz a introdução ao livro de Benjamin, esse é um livro em que “subjetividade e crítica são uma coisa só porque se entende que a vida e o trabalho são uma coisa só” (VIDAL, 2009, p. 25). Mais adiante, ela se refere à estrutura do livro de Benjamin, o que de certa forma também compõe a estrutura de *Algum lugar*: “menciona os inúmeros cadernos, cartas, diários. Tudo vira escrita, até os sonhos, uma escrita capaz de condensar a experiência” (VIDAL, 2009, p. 25).

O romance de Vidal estrutura-se, por meio de um ponto de vista retrospectivo, como um diário capaz de condensar essa experiência do deslocamento, que se traduz na trajetória de exílio e de busca de sua personagem central, por meio das descobertas em relação à cidade e à história do país, das anotações das aulas e das leituras, das reminiscências do Rio de Janeiro e da infância, da verbalização dos medos e angústias, da materialização dos sonhos e pesadelos. Assim como o livro de Benjamin, o de Paloma Vidal faz referências aos sonhos, registrando vinte e quatro ao todo. No caso da autora de *Algum lugar*, esse registro ocorre sempre por meio do uso da segunda-pessoa, constituindo-se como um aspecto fundante da narrativa, ao refletir a angústia em relação à doença recente do irmão, as saudades do Rio de Janeiro, a

ideia de Los Angeles como “uma cidade fantasma”, impossível de ser habitada, a ansiedade quanto ao término da tese. Abaixo, são elencadas algumas citações da obra de Benjamin e de Vidal que permitem visualizar a semelhança estrutural das duas obras, quanto à colagem de sonhos:

Sonhei eu – livre-docente recém-desenformado – estou caminhando em companhia de Roethe, em conversa amistosa, como entre colegas, através dos amplos espaços de um museu, cujo diretor é ele. Enquanto ele, num cômodo ao lado, conversa com um funcionário, chego diante de uma vitrine (BENJAMIN, 1987, p. 39).

Você sonha mais uma vez com um homem desconhecido. Desta vez está na casa dele, que é um cubículo com paredes azuis e uma cama desarrumada. Vocês dormiram juntos? (VIDAL, 2009, p. 90)

Outro aspecto bastante parecido com a obra de Benjamin são as reflexões que entremeiam a narrativa e dão um tom pungente a esse dilaceramento de identidades na contemporaneidade, como se observa nos fragmentos abaixo:

Todas as relações humanas mais próximas são atingidas por uma claridade penetrante, quase insuportável na qual mal conseguem resistir. Pois, uma vez, por um lado, o dinheiro está, de modo devastador, no centro de todos os interesses vitais e, por outro, é exatamente este o limite diante do qual toda a relação humana fracassa, então desaparece, cada vez mais, assim no plano natural como no ético, a confiança irrefletida, o repouso e a saúde (BENJAMIN, 1987, p. 19).

No topo da colina, no gramado na frente da Missão construída pelos espanhóis no século XVIII, encontraremos mais uma vista recompensadora. A esta saberemos como voltar e o faremos com uma frequência que logo terá menos a ver com o ponto de chegada do que com o puro movimento da travessia, quando não estamos em lugar algum (VIDAL, 2009, p. 89).

A obra de Vidal, apesar da estrutura fragmentária, representando o mundo interior da personagem, divide-se em três partes, marcadas pela ideia de lugar, ou não-lugar, na qual a personagem vivencia experiências que, de certa forma, são formadoras. A primeira parte, intitulada “Los Angeles” se concentra na sua vivência, com o objetivo de concluir a tese de doutorado, em uma cidade inóspita, na qual não consegue estabelecer relações afetivas satisfatórias nem com o lugar, nem com as pessoas e nem mesmo com o próprio companheiro. Nessa sua estadia, de certo modo forçada, impõem-se, de forma avassaladora, as dificuldades da escrita acadêmica, as angústias inerentes à vida dos pesquisadores, a

impossibilidade em cumprir uma rotina de estudos e o cronograma estabelecido, devido à inadaptação ao lugar, e as diversas estratégias usadas para a escrita. A segunda parte, com o título de “Rio de Janeiro”, relata sua volta ao Brasil, para passar o mês de férias, o que acaba por se tornar definitiva, devido à gravidez inesperada e ao fracasso no casamento. Na terceira, novamente com o título de “Los Angeles”, narra sua viagem a Buenos Aires, terra natal de sua mãe, com o objetivo de apresentar o filho e ser reapresentada a suas raízes. Nesse ponto, a narrativa cumpre seu ritmo cíclico, ao mostrar a personagem do mesmo modo do início, em contínuo deslocamento, mas com uma consciência profunda de que, mesmo vidas nômades guardam infinitas possibilidades, metaforizadas no giro do filho no carrossel: “Eu o pego no colo e o ajudo a se acomodar num cavalo vermelho e branco, de onde ele acenará para mim como se estivesse partindo para uma longa viagem” (VIDAL, 2009, p. 170).

No que concerne ao romance de formação feminino, esse tom confessional, que resulta da narrativa em forma de diário, é bastante usual, uma vez que a formação da protagonista ocorre também a partir de experiências pessoais e íntimas, não somente sociais. Diferentemente de *Azul-corvo*, que se classifica como “Romance de Aprendizagem”, por apresentar, entre outros aspectos, uma protagonista jovem e a presença de um mentor, na classificação de Pratt (1981), pode-se afirmar que *Algum lugar* se configura como um romance de transformação ou renascimento, no qual a protagonista busca a autorrealização por meio de uma integralização espiritual. Nesse tipo de romance, o final positivo para a personagem é possível, mas não de acordo com o *script* tradicional do *happy ending* romântico.

Alguns aspectos essenciais desse romance – como a idade da protagonista, quase na faixa dos 30 anos, quando iniciam os fatos narrados, mas mais de 30 quando se é contada a história, e a ausência de um mentor ou de alguém mais velho capaz de contribuir na formação da personagem – caracterizam a obra como romance de transformação ou renascimento. Mesmo que na contemporaneidade as transformações sejam sutis, são pequenos detalhes inscritos no cotidiano de vidas aparentemente corriqueiras, que levam ao aprendizado e, conseqüentemente, à transformação. Nesse sentido, é importante observar que, ao assistir as aulas de Fredric Jameson, crítico literário e político marxista, a personagem fica chateada por não conseguir formular nenhuma observação interessante. Contudo, a indagação perplexa do professor ressoa nela, levando-a aos questionamentos e às crises existenciais, deflagrando, assim, um processo de formação mais subjetivo. Nesse caso, as aulas de Jameson oferecem à protagonista uma possibilidade de mentor que ela, de certa forma, rejeita, ao ficar na defensiva com ele.

Com efeito, a obra apresenta uma protagonista que enfrenta problemáticas inerentes à época contemporânea como o sentimento de deslocamento e o dilema entre vida pessoal e carreira, buscando-se encontrar em meio a tantas identidades e se descobrir como sujeito nesse percurso. Para Schwantes, ao ser delimitado pelo critério temático, uma das marcas formais do gênero é o hibridismo. Por não ser um romance de tese, como o romance naturalista do século XIX, “o *Bildungsroman* é um espaço privilegiado de discussão dos flutuantes valores de suas épocas, da modificação dos papéis sexuais (masculino e feminino) da culturalidade (ou não) do nosso gênero, nossa identidade, nossa humanidade” (SCHWANTES, 1998, p. 37).

4.1 A MULHER NA MULTIDÃO DA CIDADE IMAPEÁVEL

No conto “O homem na multidão”, escrito em 1840, por Edgar Allan Poe, o narrador-protagonista, inserido na atmosfera metropolitana de Londres, em meados do século XIX, mas já com alto desenvolvimento industrial, vive a experiência de um *flâneur* que, sentado à janela de um grande Café, observa e analisa a multidão que passa. Ao acompanhar o fluxo da cidade, ele se depara com um velho decrépito, entre sessenta e cinco a setenta anos de idade, que lhe chama a atenção pela “idiosincrasia da sua expressão” (POE, 2008, p. 263). Após seguir o velho por um dia e uma noite, ele conclui que o velho se recusava a ficar só, andando sem parar, perseguindo a multidão: “‘Esse velho’ – disse comigo, por fim – ‘é o tipo de gênio do crime profundo. Recusa-se a estar só. *É o homem da multidão*. Será escusado segui-lo: nada mais saberei a seu respeito ou a respeito de seus atos’” (POE, 2008, p. 267, grifos do autor).

Esse conto influenciou a obra de Charles Baudelaire, que descreveu os personagens de Poe como *flâneurs*, ou seja, personagens que refletem a angústia da Revolução Industrial e da sociedade moderna, cada vez mais industrializada, e cujo ritmo de vida febril e desordenado, cria esses personagens em trânsito.

A multidão é seu universo, como o ar é dos pássaros, como a água, dos peixes. Sua paixão e profissão é *desposar a multidão*. Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito (BAUDELAIRE, 2006, p. 857, grifos do autor).

No conto de Poe, emblemático do ambiente caótico das cidades modernas – e pós-modernas – pode-se afirmar que tanto o velho – que representa a solidão urbana – quanto o narrador – que acompanha os passos incertos do homem na multidão – apresentam características do *flâneur* baudelairiano, que procura experiência no vagar nas ruas, observando o espetáculo urbano. Para Benjamin, que analisa a obra de Baudelaire e, conseqüentemente a de Poe, as formas de agir do *flâneur*, criação parisiense, são convenientes com o ritmo das grandes cidades. Ao falar da obra de Poe, ele pondera que “para Poe, o *flâneur* é acima de tudo alguém que não se sente seguro em sua própria sociedade. Por isso, a busca, a multidão” (BENJAMIN, 1989, p. 45).

O *flâneur* é tradicionalmente representado na literatura como um personagem masculino, que concebe a rua como seu próprio mundo, vivenciando nela encontros efêmeros, como podemos observar no romance *Pergunte ao Pó*, de John Fante, comentado no subcapítulo seguinte. Benjamin enfatiza esse aspecto da *flânerie*, ligada às ruas, ao observar que elas “são a morada do coletivo. O coletivo é um ser eternamente inquieto, eternamente agitado, que, entre os muros do prédio, vive, experimenta, reconhece e inventa tanto quanto os indivíduos ao abrigo de suas quatro paredes” (BENJAMIN, 1989, p. 194).

Contudo, na literatura de autoria feminina contemporânea, sobretudo nos romances de formação, têm aparecido personagens *flâneurs* que buscam segurança e identificação com a sociedade nas grandes metrópoles contemporâneas. Essas personagens são fruto, além da emancipação feminina pós movimento feminista, desse cenário desolador, caótico e produtor de não lugares, na concepção de Marc Augé (2005).

O filósofo americano Marshall Berman (1940-2013), na obra *Tudo que é sólido desmancha no ar*, publicada originalmente em 1982, cujo título é uma alusão a uma frase do *Manifesto Comunista*, de Karl Marx e Friedrich Engels, faz uma crítica contundente à modernidade, incluindo as grandes metrópoles. Berman aborda os experimentos arquitetônicos de modernização em várias cidades como São Petersburgo, Nova Déli, Nova York, Milão, Tóquio – incluindo aí a Brasília de Oscar Niemeyer e Juscelino Kubitschek, projetada para ser um emblema da modernidade – como lugares inóspitos, onde as pessoas nômades “vivenciam a realidade irreal da cidade moderna” (BERMAN, 2007, p. 355).

Ao fazer uma análise das estruturas urbanas mais marcantes de Nova York, como o Central Park, a Estátua da Liberdade e os diversos arranha-céus de Manhattan, Berman salienta que foram criados como expressões simbólicas da modernidade. Para ele, “a presença e a profusão de formas gigantescas fazem de Nova York um local rico e estranho para se viver” (BERMAN, 2007, p. 338).

Ao analisar a devastação ocorrida no distrito americano o Bronx, de Nova York, para a construção da *Via expressa Cross Bronx*, que liga o distrito ao centro, Berman destaca todo o impacto humano e ambiental causado em nome dessa urbanização. Além das pessoas desabrigadas, lojas e comércios fechados, o isolamento forçado tornou o lugar vulnerável ao crime, levando-o a concluir que não houve nenhum triunfo humanístico que compensasse tamanha destruição. Na sua opinião, “entre os muitos símbolos e imagens com que Nova York contribuiu para a cultura moderna, um dos mais notáveis, nos anos recentes, foi a imagem da ruína e devastação modernas” (BERMAN, 2007, p. 340). Bauman (1999) corrobora as afirmações de Berman, ao salientar que, de forma geral, as cidades americanas, marcadas pela obsessão com “a lei e a ordem”, promovem a segregação étnica, racial e de classe, ao apresentarem como características básicas “a suspeita em relação ao outro, a intolerância face à diferença, o ressentimento com estranhos e a exigência em isolá-los e bani-los” (BAUMAN, 1999, p. 49).

É para uma dessas cidades inóspitas que viaja a estudiosa a protagonista do romance *Algum Lugar*, de Paloma Vidal. O estranhamento começa com a sua chegada ao aeroporto, um dos não-lugares²⁶, por excelência da contemporaneidade. Era outono no hemisfério norte quando a personagem desembarca sozinha no aeroporto de Los Angeles, uma vez que ela e seu marido não conseguiram se entender se iriam mesmo viajar, ela comprando muito antecipadamente a passagem e ele deixando para a última hora. Como ainda faltavam quatro horas para a chegada de M, o companheiro da personagem, a protagonista aborda um guarda para saber onde haveria um Café, ao que o guarda responde sorrindo que não havia nada por ali. Em seguida, ela pergunta por cadeiras para sentar, ao que ele responde também que não, mas sugere que ela sente-se em bancos de deficientes, tomando cuidado de se levantar quando alguém de fato precisasse. A própria estrutura do aeroporto, como um ponto de trânsito necessário à circulação acelerada de pessoas, é construída de forma a não permitir a interação entre as pessoas diversas que lá se encontram, como negros, latinos e orientais, o que é evidenciado no comentário da protagonista: “Os saguões estão lotados. As pessoas vão e vêm, esbarrando umas nas outras, tentando achar sua esteira para poder pegar o que é seu e deixar o mais rápido possível esse aeroporto que faz questão de expulsá-las” (VIDAL, 2009, p. 16).

²⁶ Embora seja considerado um não-lugar, nas concepções Bauman (2001) e Augé (2005), em alguns casos o aeroporto pode ser considerado um espaço relacional, de interação e configuração de identidades. Um exemplo é o filme *O Terminal*, de 2004, dirigido por Steven Spielberg e protagonizado por Tom Hanks. No filme, o personagem Viktor Navorski fica preso no aeroporto internacional John F. Kennedy, após seu passaporte perder a validade devido a uma revolução ocorrida em seu país fictício, da Europa Oriental, a Krakorzhia. No aeroporto, apesar dos obstáculos impostos pelo administrador do local, ele acaba por estabelecer relações de amizade com funcionários e desenvolver uma ligação amorosa com a aeromoça Amélia Warren. Nesse caso, há uma resignificação do paradigma do não-lugar.

Um dos aspectos que fazem do aeroporto um não-lugar, para as pessoas que estão por lá de passagem, sobretudo estrangeiros, é que ele não cumpre as características que o tornariam um lugar antropológico. As relações estabelecidas ali são contratuais e efêmeras, não criando identidade nem interação humana. Por isso, a sensação tão perturbadora de não pertencimento e de estar perdida no aeroporto. Ao encontrar M, que viera em outro voo, surge a esperança de que, ao atravessarem a cidade no carro alugado, algum sentimento de reconhecimento os confortaria. A paisagem que a protagonista busca encontrar em Los Angeles, de certa forma, lembra o Rio de Janeiro que ela havia deixado:

Um sorriso que o distanciará de mim e me fará abrir a janela para me entregar à paisagem transparente que a cidade oferece, seduzindo-me com uma familiaridade simulada, de casas baixas e palmeiras, lojas e marcas conhecidas, de longas avenidas sob o céu perfeitamente azul (VIDAL, 2009, p. 17).

Essa angústia em relação à necessidade de uma identificação com a cidade, mesmo que forçada, surge do desejo de não ser apenas um *flâneur* como o narrador do conto de Poe ou o protagonista do livro de John Fante, nem mesmo apenas uma mulher na multidão. A protagonista busca fazer parte da cidade, conhecer sua história. Para isso, ao contrário do marido, ela está sempre atenta aos acontecimentos políticos e econômicos, como a Guerra do Iraque, que estava em curso, e as futuras eleições que reelegeriam George Bush:

M defende o ‘indiferentismo’. Tanto faz Republicano ou Democrata. *Nothing matters*. Sei que isso o protege de algo que é insuportável nesse lugar: a necessidade de ser sempre o centro. De que o mundo inteiro esteja atento ao resultado das eleições. Ele se protege dessa voracidade e me repreende; Por que você mistura tudo? (VIDAL, 2009, p. 51).

Ainda na primeira semana na cidade, quando percorria quilômetros de avenida, passando “o dia inteiro em estado de nomadismo” (VIDAL, 2009, p. 18), surge a constatação de que a cidade de Los Angeles não fora feita para ser habitada, uma vez que as avenidas não são exatamente vias de transportes. Para se locomover existem as *freeways* – autoestradas livres de pedágio, mas que não tem muitas saídas – e que formam “um mapa próprio, com suas entradas e saídas que guardam uma relação apenas tangencial com o espaço quadriculado, remanescente de uma cidade em que a calçada ainda fazia algum sentido” (VIDAL, 2009, p. 19).

De certa forma, essa constatação remete às afirmações de Berman de que algumas cidades modernas, com suas vias expressas, não foram pensadas nem construídas para serem

habitadas. Nesse sentido, é relevante seu relato sobre seu estranhamento quando visitou pela primeira vez Brasília, em agosto de 1987. As suas impressões, quando ainda no alto, dentro do avião, foram de que era uma cidade dinâmica e fascinante, com seu projeto arquitetônico moderno que remete à imagem de um avião. Porém, para sua decepção, vista do chão, “de onde as pessoas moram e trabalham, é uma das cidades mais inóspitas do mundo” (BERMAN, 2007, p. 13). Os grandes espaços vazios e a ausência deliberada de espaços públicos capazes de propiciar alguma forma de reunião entre as pessoas levam inevitavelmente ao isolamento²⁷. Na sua concepção, o projeto como capital de uma democracia, que culminou na criação de uma cidade onde não havia espaço para os próprios brasileiros, tornou-se escandaloso, a despeito da genialidade do arquiteto Oscar Niemeyer.

Bauman aprofunda as ressalvas em relação à capital do Brasil, ao enfatizar que Brasília, por ter sido projetada e construída em meio à vastidão do planalto central, proporcionou a Niemeyer uma liberdade sem precedentes, para colocar em prática as ideias modernistas de Le Corbusier: proeminente arquiteto francês, que concebia as estruturas arquitetônicas austeras e monótonas, desprovidas da possibilidade de se criar laços humanos. Assim, o plano arquitetônico de Brasília previa a eliminação de lugares para encontros, com esquinas vazias e figuras humanas sem identidade, tonando-se um espaço perfeito para “criaturas compostas de tarefas administrativas e definições legais” (BAUMAN, 1999, p. 47).

Do mesmo modo, algumas cidades contemporâneas, como Los Angeles, passaram por esse processo de acelerada urbanização, abrindo espaços aos arranha-céus e automóveis, provocando o sentimento de solidão à narradora-protagonista de *Algum lugar*, quando ela a compara com um deserto, cheio de ruínas: “Los Angeles havia se transformado numa cidade *fantasma*” (VIDAL, 2009, p. 35).

Diferentemente de Vanja, protagonista de *Azul-corvo*, que consegue, por meio da voracidade na leitura de livros de literatura, aprender o idioma do país e estabelecer laços de amizade no Colorado, a narradora-protagonista sente um grande desconforto em relação à língua inglesa e também em relação ao espanhol, aprendido com a mãe, que se torna seu meio de trabalho e com o qual se comunica com outros estrangeiros como Lucy. As dificuldades na proficiência da língua inglesa são resultado da dificuldade em estabelecer contatos com as pessoas da cidade. Nesse ponto, a narradora expõe um drama comum a muitos brasileiros

²⁷ O projeto arquitetônico da cidade consistia na ideia de que cada superquadra fosse autossuficiente ao se assemelhar a uma cidade de interior, inclusa em uma grande cidade, de modo que os habitantes desfrutassem as vantagens de ambas. Desse modo, um grupo de vizinhos poderia se reunir em uma padaria ou barzinho de uma dessas quadras para conversarem e estreitarem laços de amizade. Contudo, Berman (2007) e Bauman (1999) interpretam essa amplidão das quadras como um espaço inóspito que propicia o isolamento.

emigrados que acabam por viver em guetos culturais, não se integrando de fato à nova cidade: “Somos massacrados diariamente pela cidade, que nos faz pagar nosso desconhecimento com uma viagem lenta e maçante. Meu único contato com ela é através da janela do carro, uma pequena tela particular, em movimento” (VIDAL, 2009, p. 21).

Em relação a esta questão, cabe uma análise do modo como as dificuldades com a língua interfere nas suas relações pessoais. Em Los Angeles, a protagonista estabelece algumas relações de convivência com Lucy, uma estudante coreana que, como ela, está cursando parte do Doutorado nos Estados Unidos, e com Jay, um jovem norte-americano que estuda na universidade e que é seu aluno de espanhol. Essas relações fugazes e frágeis, que aparecem nomeadas, ao contrário dos relacionamentos mais centrais com o marido e o filho, que são identificados apenas pelas iniciais M e C, respectivamente, são marcadas pelos desencontros culturais criados pela própria cidade.

Com Lucy, as tentativas de aproximação sempre esbarram em desentendimentos originados da própria linguagem: “É algo nas explicações que gera uma incompreensão, algo no encontro do espanhol dela com o meu, uma espécie de curto-circuito” (VIDAL, 2009, p. 70). Com a partida de M e a chegada do inverno, a convivência entre as duas se deteriorará de forma irreversível, devido a esse distanciamento que, pelo menos em parte, é imposto tão fortemente pela língua e pela cultura, que não permite uma aproximação mais íntima: “Culpo a língua sem ter certeza se é disso que se trata. Saberria em português o que dizer a ela? Saberria como organizar minhas ideias diante dessa moça, que eu achava ter conquistado e que agora me parece de novo uma estranha?” (VIDAL, 2009, p. 120).

Com Jay, o rápido envolvimento sexual após a partida de M, em uma praia perto de Los Angeles, também é marcado por essa falta de comunicação e pelo silêncio que se impõe devido à alteridade cultural: “Peço a ele que deixemos o carro: quero ir à praia. Sentados na areia, observamos o aquário iluminado. É incrível, mas já anoiteceu. Ele tenta me abraçar de novo e eu me esquivo. Faço algumas perguntas em espanhol, que ele responde em inglês” (VIDAL, 2009, p. 111).

Bauman (2001) explica essa dificuldade na negociação de laços humanos duradouros, ao enfatizar que a precariedade da ordem social leva à visão de que os produtos – inclusive as relações amorosas ou de amizade – são para consumo imediato. Para ele, pessoas inseguras, como a coreana Lucy, que depende da aprovação dos pais até mesmo para hospedar uma amiga em casa e se enerva quando a narradora-protagonista vai embora mais cedo de um programa entre amigas, “tendem a ser irritáveis; são também intolerantes com qualquer coisa que funcione como obstáculo a seus desejos; e como muitos desses desejos serão de qualquer

forma frustrados, não há escassez de coisas e pessoas que sirvam de objeto a essa intolerância” (BAUMAN, 2001, p. 188-189).

Às dificuldades com as leituras mais extensas e com as relações interpessoais, devido a pouca proficiência na língua, somam-se as dificuldades em encontrar um apartamento, o que ocorre só depois de duas semanas da chegada em Los Angeles. No apartamento de um cômodo só, mobiliado com utensílios úteis, vão se acumulando livros, apesar de toda impessoalidade, ela quem tenta criar uma identidade com o lugar. Nesse sentido, é importante observar como a ideia de lar se torna tão problemática na contemporaneidade. Bauman aborda essa falta de identidade de alguns lugares, ao afirmar que “as escalas são acampamentos, não domicílios. Por mais longos que cada intervalo da viagem possa mostrar-se no fim, é vivido, em cada momento, como uma estada de pernoite” (BAUMAN, 1998, p. 115).

A narradora-protagonista tem consciência dessa provisoriedade dos lugares, mas tenta dar ao pequeno apartamento um tom mais pessoal. Conforme ela mesma salienta: “Percebo que estou tentando criar para mim um circuito doméstico na cidade, contrariando a evidência que meu bairro não é um bairro” (VIDAL, 2009, p. 32). Essa perda da noção de lar, já começa no Rio de Janeiro, quando, sem ter onde colocar os móveis, eles fazem doações a amigos de bairros diferentes, de onde surge a dolorosa constatação: “Minha casa espalhada pela cidade não me pertence mais” (VIDAL, 2009, p. 32). Para Bauman (2001), esse estilo de vida é marcado pela nova ordem socioeconômica, na qual não há garantias nem continuidade. O autor enfatiza que

[...] condições econômicas e sociais precárias treinam homens e mulheres (ou os fazem aprender pelo caminho mais difícil) a perceber o mundo como um contêiner cheio de objetos descartáveis, objetos para uma só utilização; o mundo inteiro – inclusive outros seres humanos (BAUMAN, 2001, p. 186).

Uma das tentativas de se aproximar da cidade é a opção por não comprarem um carro, fazendo o trajeto entre o apartamento e a universidade por meio de ônibus. Para Augé (2005), os transportes públicos também se caracterizam como não-lugares, por serem locais de passagem cada vez mais rápidos. Benjamin (1989) salienta que os meios públicos de transportes, que surgiram com a modernidade, são responsáveis pelas reações pouco amistosas entre as pessoas nas grandes cidades. Antes da criação desses meios, “as pessoas não conheciam a situação de terem de se olhar reciprocamente por minutos ou mesmo por horas a fio, sem dirigir palavras umas às outras” (BENJAMIN, 1989, p. 36). É o que observa

a protagonista, na posição indesejada de *flâneur*, que viaja e observa o espetáculo que se desenha diante dos seus olhos, sem ser vista.

Nesse universo urbano, marcado pela diversidade étnica, mas com a maioria dos passageiros negros que falam um inglês cheio de gírias que ela mal compreende, ela registra suas impressões sobre a conversa divertida entre adolescentes, a mendiga que carrega provisões em um carrinho de feira, a senhora que fala sozinha: “Enquanto passa pela janela a paisagem urbana, que vou aprendendo a reconhecer, faço parte desse microcosmo provisório como uma estátua viva” (VIDAL, 2009, p. 29). Essa passagem evidencia que, ao mesmo tempo em que a protagonista “enxerga” a cidade, ela se perde como sujeito na multidão, vivenciando, assim, “a experiência do não-lugar como afastamento de si mesmo e colocação à distância simultânea do espectador e do espetáculo nem sempre está ausente disso” (AUGÉ, 2005, p. 85). Ao buscar uma adaptação forçada com Los Angeles, que ela não consegue, devido à falta de domínio da língua e à ausência de convivência, ela tenta sobrepor as geografias dos lugares, mesmo sabendo que há poucos pontos de comparação:

O Rio é uma sombra que de vez em quando vejo passar, como uma nave sobrevoando a cidade. Os pontos de comparação são poucos, só a praia na verdade que mesmo assim é diferente demais, mas me sinto tentada a sobrepor uma geografia a outra como para medir o grau de meu deslocamento ou forçar uma adaptação necessária. Estou aqui porque quero, repito (VIDAL, 2009, p. 29).

Mesmo tentando convencer-se do fato de estar ali por vontade própria, a relação com a cidade é marcada pelos constantes sonhos com o Rio de Janeiro e por uma série de questionamentos sobre a necessidade ou vontade de estar ali, quase sempre marcados pelo uso da segunda-pessoa:

Nossa viagem será mais uma versão do sonho americano?
 [...]
 Você acha que vamos conseguir ficar?
 [...]
 O que tinha imaginado?
 [...]
 Você diria que é imigrante?
 [...]
 O que será que vamos guardar de tudo isso?
 [...]
 Você diria se não fizesse mais sentido? (VIDAL, 2009, p. 23, 32, 35, 48, 56, 63)

Esse sentimento de deslocamento e estranhamento em relação à cidade tem como um dos pontos altos a insistência da sua mãe para que vá a um museu, no topo de uma colina, relativamente perto à universidade. Ao tentar explicar à mãe que as referências na cidade são diferentes e que “as distâncias parecem maiores do que são” (VIDAL, 2009, p. 36), a pergunta da mãe sobre o que eles fazem nos finais de semana acaba por ficar sem resposta. Decidida a percorrer a distância, que é uma linha imaginária que terá que “fazer existir”, ela percebe a inadequação do vestuário grosso, ao começar a andar em um sol bastante quente, “ao lado da 45, sem sombra, sem calçada, com os carros passando a uma velocidade alarmante” (VIDAL, 2009, p. 39). Logo após alguns metros, o sentimento de fracasso diante da cidade, que impõe um modo de vida ao qual se sente incapaz de adaptar-se, é inevitável, fazendo com que ela desista da ida ao museu, ficando à beira do meio fio: “A cada passo desanimo mais um pouco, não tanto pelo caminho percorrido, mas por sentir que tudo à minha volta me é hostil. Não devia estar ali” (VIDAL, 2009, p. 39).

Essa concepção da distância dos lugares, na visão de Bauman (1999), é relativa, uma vez que noções como “próximo” e “distante” estão relacionadas com o nosso grau de aproximação ou distanciamento em relação a aquele lugar, que remete, respectivamente, à certeza e à incerteza, à autoconfiança e à hesitação. Com efeito, o próximo é o que é usual, familiar, conhecido, ligado às atividades cotidianas, configurando-se como “um espaço dentro do qual se pode se sentir a vontade” (BAUMAN, 1999, p. 18). Já o “longe”, no caso da protagonista-narradora de *Algum lugar*, que se sente perdida na cidade de Los Angeles, é o espaço ocasional, que está propenso ao imprevisível e ao irreconhecível. Por isso, para a personagem, encontrar-se nesse espaço “longínquo” acaba por se transformar numa “experiência enervante”, na qual “aventurar-se para longe significa estar além do próprio alcance, deslocado, fora do próprio elemento, atraindo problemas e enfrentando o perigo” (BAUMAN, 1999, p. 18).

Essa percepção em relação às distâncias na cidade se torna mais aguda com a partida inesperada de M. À constatação de que seria “sempre uma passante solitária nessa cidade” (VIDAL, 2009, p. 113), segue a decisão de passar um mês de férias no Rio de Janeiro com M. Quando a narradora protagonista afirma que “se me perguntassem se gosto da cidade, não saberia responder e assim ela nunca seria minha” (VIDAL, 2009, p. 122), faz lembrar a fala da escritora na mesa redonda denominada “Exílio e *Flânerie*”, na *Flip*, de 2012, ao lado do escritor americano-nigeriano Teju Cole, quando ela expressa as dificuldades pelas quais passou em sua estadia em Los Angeles para escrever sua tese de doutoramento, o que resultou, de certa forma, em uma relação de amor e ódio com a cidade. Segundo Vidal, o/a escritor/a escreve para gostar

de si e do mundo, já que o período vivido lá configura-se como “um grande fracasso, em quase todos os termos”²⁸. Ela pondera que a escrita do livro mudou sua opinião em relação à cidade, ao afirmar que “ao escrever sobre ela, você torna a cidade sua”.

Para a protagonista de *Algum lugar*, na volta ao Rio de Janeiro, o reconhecimento tão desejado não ocorre. Assim como em Los Angeles, ela, em uma espécie de *flânerie*, anda, observa, descreve as cenas que vê, forçando um reconhecimento que justificasse o sentimento de inadequação do retorno: “Andava então pelas ruas como se nelas fosse recuperar algo que se perdeu. Só que elas se mostravam indiferentes a minha busca. Simplesmente não estavam ali, como se o tempo não tivesse passado” (VIDAL, 2009, p. 126).

A cena final do romance com a personagem em Buenos Aires, de certa forma, retoma o início ao mostrar seu movimento contínuo e nômade. Nesse ponto, o não reconhecimento do Rio de Janeiro conota o sentimento de não-pertencimento a nenhum lugar, o que, mais uma vez, remete a algumas entrevistas da escritora argentina-brasileira, que sempre reitera ter a impressão de não pertencer a nenhum lugar. Nesse sentido, o título do romance “algum lugar” é curioso na medida em que antecipa a trama do romance – com a protagonista em busca de identificação com a cidade indomável – mas também a contradiz no final, mostrando-a em errância contínua.

Buenos Aires, para onde viaja com a mãe e o filho pequeno, como cidade que figura nas origens da narradora-protagonista, e também da autora do romance, de certa forma sintetiza a estranheza de Los Angeles com a familiaridade do Brasil, mostrando também uma relação analógica com a identidade da protagonista: “Agora andando por lugares aos quais tantas vezes [a mãe] fazia referência, é como se visse tudo espelhado: de um lado Buenos Aires, do outro, o Rio, complementares, uma inexistente sem a outra” (VIDAL, 2009, p. 168).

4.2 A FORMAÇÃO ACADÊMICA

No romance de Paloma Vidal temos como protagonista uma mulher madura, mas ainda bastante jovem, que vivenciou os papéis de esposa e de mãe e que passa por um processo formal de educação. Esse é um dos aspectos importantes na formação das

²⁸ Essa fala de Paloma Vidal encontra-se na reportagem de: MURARO, Cauê. “Teju Cole e Paloma Vidal declaram amor e ódio por grandes cidades”. *Globo*. 2012. Disponível em: <<http://g1.globo.com/flip/2012/noticia/2012/07/teju-cole-e-paloma-vidal-declaram-amor-e-odio-por-grandes-cidades.html>>.

personagens masculinas no *Bildungsroman* tradicional e que, ao contrário dos romances de formação femininos até o século XX, tem sido bastante recorrente na formação das personagens femininas no *Bildungsroman* de autoria feminina do século XXI. Nesse ponto, aparecem os elementos autoficcional da narrativa, uma vez que, assim como a escritora, a personagem é formada em Letras e, ao receber uma bolsa de estudos, viaja a Los Angeles para estudos em uma universidade e escrever sua tese.

Na obra não fica esclarecido o assunto da tese, uma vez que nem mesmo a protagonista parece saber ao certo do que se trata. Nesse sentido, palavras que aparecem meio soltas ao longo da narrativa – como pós-modernismo, Benjamin, literatura latino-americana – apontam para o descentramento vivenciado pela protagonista. O que, em certa medida, tangencia essa temática e reforça o caráter autoficcional da narrativa é o assunto da tese da escritora consistir no estudo das “trajetórias da literatura latino-americana”. Além disso, em um sonho, a personagem, ao entregar a tese à mãe argentina, afirma é “*sobre vos*”. Soma-se a isso, as leituras sobre pós-modernismo que ela faz, incluindo as aulas de Jameson: “sento-me, então, ao lado do velho mestre, que está falando da relação entre marxismo e história” (VIDAL, 2009, p. 61).

Nesse período, embora não tenha tido um estudo sistemático de espanhol, visto que o aprendeu com a mãe argentina, a personagem se inscreve no programa de doutorado como bilíngue em espanhol e português. E acaba por se tornar professora de um curso intermediário, com uma turma de quinze alunos, formada por estudantes da graduação. A personagem se sente meio “farsante” por achar que o seu espanhol é de segunda geração e sente-se aliviada ao término das aulas, quando recebe o cumprimento frio e polido dos alunos: “Do momento em que entro na sala, a única coisa que quero é que os 45 minutos passem voando” (VIDAL, 2009, p. 48).

A esse trabalho automático e no qual parece não haver nenhum prazer, seguem os momentos de estudo, em uma sala pequena, no subsolo do mesmo prédio, na qual há uma escrivaninha com um computador, que divide com a moça coreana, Lucy, que estudava o “sujeito fragmentado da pós-modernidade”. Nesse cubículo, de mais ou menos seis metros quadrados, ela tenta estabelecer uma rotina de estudos. Mesmo abrindo no computador uma pasta intitulada “tese” e levando para lá vários livros para leitura, o que acaba por se impor é o desânimo e o sono, que a faz dormir por horas: “Não tenho disposição para começar um trabalho longo agora, como se a acomodação a esse novo espaço tivesse sido um grande esforço” (VIDAL, 2009, p. 50).

Aos poucos, em meio ao processo de difícil adaptação à cidade, aos seus horários e meios de transporte, ela consegue estabelecer uma rotina de estudos, via de regra, com alguns atrasos, geralmente das dez às dezoito horas.

O desconforto que sente em relação à língua espanhola, que tinha aprendido de forma assistemática e com a qual se comunica, às vezes, de forma incompleta, com Lucy, praticamente sua única “amiga” na cidade, se repete em relação à língua inglesa, o que ela tenta atenuar com a leitura de livros e seção de filmes americanos, já que a interação com pessoas do lugar torna-se praticamente impossível: “Se depender de Los Angeles, nosso inglês permanecerá eternamente como é: uma língua básica, latinizada, de passagem” (VIDAL, 2009, p. 21).

Os livros que a personagem lê e os filmes que assiste são importantes para entender o processo de assimilação dos valores norte-americanos e de adaptação à cidade. Dos livros, podem ser citados dois: *Rua de mão única*, de Walter Benjamin, publicado em 1928, e *Pergunte ao pó*, de John Fante, publicado em 1939. O livro de Benjamin é uma obra caleidoscópica que consiste numa miscelânea de notas políticas e filosóficas, ideias estéticas e literárias, anotações de viagens, reflexões sobre o amor, etc., sob a égide do fragmento, da montagem e da colagem de registros diversos como anúncios, placas, outdoors, etc. Mas que acaba por tematizar a própria cidade com seu aspecto labiríntico.

Já o romance de John Fante, ambientado na década de 30, nas ruas, bares e hotéis pobres e podres de Los Angeles, é, em grande medida, autobiográfico, ao contar a história do aspirante a escritor Arturo Bandini, uma espécie de *alter ego* de Fante. Este seria o terceiro de uma série de quatro livros com o mesmo personagem, publicados entre 1938 e 1985, denominados, por isso, de “Quarteto Bandini”.

Escrita em um fluxo muito rápido, como uma mistura alucinante de jazz, bebidas, drogas e sexo, a obra mostra a marginalidade social de um jovem aspirante a escritor. O que chama a atenção da narradora-protagonista de *Algum Lugar*, na obra de Fante, é a representação niilista de personagens que vivem à margem da sociedade, buscando uma adaptação forçada. A vida que flui na obra de Fante, nas suas contradições desesperadoras, ao constituir-se como mistura de afeto, desejo, dor e solidão, acaba por denunciar as frustrações diante da representação de um mundo de oportunidades, representado pelos Estados Unidos, sob a forma do “sonho americano”. Segundo a protagonista, mesmo o livro sendo de 1939, tem uma atualidade geográfica impressionante, uma vez que assim como ela, Arturo Bandini, mesmo se orgulhando de ser americano, busca se encontrar numa cidade feita contra os negros e os imigrantes mexicanos e asiáticos, mas também em relação a ele que é pobre e

marginalizado. Por isso, soa tão pungente a referência à súplica dilacerada de Bandini: “Los Angeles, dê me um pouco de você! Los Angeles, venha a mim do jeito que eu vim a você” (VIDAL, 2009, p. 92).

Também os filmes assistidos pela protagonista de certa forma remetem a busca dessa interação com a cidade. Muitos deles são baseados em obras do dramaturgo americano Tennessee Williams (1911-1983) – *Cat on a Hot Tin Roof* (1958), *A Streetcar Named Desire* (1951), *Baby Doll* (1956), *Suddenly*, *Last Sumner* e *The Night of Iguana* (1964)²⁹ – e abordam problemas familiares, vivenciados pelo próprio autor em sua relação com um pai despótico, e conflitos de identidade. Nesses filmes, marcados por relações humanas problemáticas entre pais e filhos, entre irmãs, entre marido e mulher, entre tia e sobrinha, a narradora conclui que “em todos, é a verbalização, às vezes desesperada, da distância do outro que se impõe” (VIDAL, 2009, p. 57). Outros filmes – como *A place in the Sun* (1951), *On the Waterfront* (1955) e *East of Eden* (1955)³⁰ – também falam da ambição e da busca por ascensão, fazendo menção de certa forma ao sonho americano cada vez mais incontestável. Por isso, ela conclui que “a cada noite o sonho americano vai ficando mais obscuro e sua agonia mais profunda, mais evidentes os medos e os preconceitos, a opressão e a violência, ocultos atrás de uma miragem” (VIDAL, 2009, p. 57-58).

Esse sentimento de desconforto fica mais intenso quando, no último dia de aula do semestre, seu aluno Jay lhe entrega um DVD com uma cópia do filme *Fahrenheit 9/11*, documentário americano de 2004, dirigido pelo cineasta Michael Moore, que não havia ainda estreado nos cinemas. O filme aborda as causas e as consequências do atentado terrorista de 11 de setembro de 2001, nos Estados Unidos, e a posterior invasão ao Iraque, em 2003, com a justificativa da guerra ao terror. A aprovação do “Ato Patriótico”, pelo senado norte-americano, teve como consequências a restrição de vários direitos civis e o fechamento de portas a turistas estrangeiros que queriam visitar o país. Essa mensagem subliminar presente no filme que ela assiste assim que recebe, no computador da salinha do subsolo da universidade, traz revelações que causam profundo desconforto: “mas ao voltar para casa não conseguia me desligar de uma sensação inquietante de que não era isso que eu precisava saber” (VIDAL, 2009, p. 85).

Por fim, mesmo com todo o esforço e energia gastos no processo de adaptação, de leituras, de cursos e de escrita de pilhas de cadernos, a frequência nas aulas e a certeza na

²⁹ No Brasil, foram traduzidos respectivamente como: *Gata em teto de zinco quente*; *Uma rua chamada pecado*; *Boneca de Carne*; *De repente, no último verão* e *A noite de Iguana*.

³⁰ Filmes, cujos títulos no Brasil foram traduzidos como: *Um lugar ao sol*, *Há lodo no cais* e *A leste do Eden*.

capacidade de escrita da tese vão diminuindo, à medida que chega o final do primeiro semestre. Mais um período letivo sem grandes avanços na escrita e na convivência com a cidade, ela decide passar o mês de férias no Brasil, o que acaba por ser definitivo devido à gravidez. Quando o marido volta de Los Angeles com os pertences de ambos, ela tenta, em vários momentos, retomar um trabalho para o qual se sente impotente: “Cada vez que abria um caderno e encarava algumas de suas páginas, tinha a sensação de estar diante de um material estranho. [...] as notas eram confusas; nenhum cronograma havia se cumprido” (VIDAL, 2009, p. 129).

Esse drama vivido pela protagonista em relação à escrita da tese indica uma prática cultural que, segundo Bauman (2001), surgiu com a modernidade e tem se acentuado muito na contemporaneidade que é a procrastinação, ou seja, o ato de “por alguma coisa entre as coisas que pertencem ao amanhã” (BAUMAN, 2001, p. 178). No romance, o fato de a personagem adiar, interminavelmente, a escrita da tese, não cumprindo o cronograma estabelecido, provoca uma grande sensação de culpa, perda da produtividade e vergonha em relação aos outros. Por isso, o sonho em que teria terminado a tese e percorria “um longo corredor mal iluminado”, entregando-a à mãe, é tão significativo.

Para Bauman, ao contrário do pensamento corrente, a procrastinação não está relacionada à displicência, mas sim ligada a uma busca vã pela perfeição. Essa tentativa de assumir o controle das coisas, transferindo a imediatez da realização do trabalho, pelo qual viajou para tão longe, está presente em várias passagens da narrativa, sempre associada ao perfeccionismo da personagem: “Quem me fez pensar que conseguiria escrever uma tese. A ideia me parece cada vez mais distante. É como se tivesse sido em outra vida” (VIDAL, 2009, p. 108).

Com a volta ao Brasil, ela menciona os cadernos da tese, que são guardados no armário, e aos quais ela não consegue voltar, sempre adiando sua possível escrita, ao chegar à conclusão “de que não estava preparada, de que precisava de mais tempo” (VIDAL, 2009, p. 129). Esse material estranho, cujas notas de aula eram confusas e cujas leituras ela não mais sabia se seriam relevantes, acaba por ser abandonado com a gravidez. Diante do impasse profissional, a experiência anterior em Los Angeles como professora de espanhol acaba por ser determinante e ela, por intermédio da mãe que lhe conseguiu um trabalho em um curso de línguas de uma amiga, volta a lecionar, já com uma desenvoltura diferente da época em que lecionava nos Estados Unidos: “Depois da prática em Los Angeles, sente que essa é uma atividade possível, enquanto decide o que vai fazer com o doutorado abandonado” (VIDAL, 2009, p. 135).

Dessa forma, o romance problematiza uma questão bastante recorrente na atualidade: o dilema feminino entre carreira e maternidade, como apontam, entre outros estudos, as obras de Badinter (1985, 1986, 2005) e a reportagem recente de Paulina (2013), discutidas no segundo capítulo. Para os homens realizados profissionalmente, é natural que expressem o desejo de ter filhos, que deem continuidade ao nome familiar, não ocasionando nenhum conflito entre a “vocação de ser humano” e o papel paterno. Para as mulheres, no entanto, conciliar uma carreira promissora com a maternidade, especialmente após os 30 anos quando o relógio biológico começa a dar sinais de urgência, é sempre dramático e conflituoso. Após as difíceis vitórias jurídicas e morais do Movimento Feminista, no século XX, a emancipação feminina só será completa se houver, de fato, uma profunda reorganização nos papéis femininos e masculinos, sobretudo no que se refere à esfera doméstica e à maternidade.

No romance, a personagem sente essa dificuldade em dividir seu tempo e energia entre a escrita da tese, que marcaria um avanço intelectual e profissional, e os constantes cuidados com o filho bebê. Absorvida pela esfera familiar, ela própria confessa: “Não saberia improvisar. Sem os horários cronometrados, a disposição precisa dos objetos, a ordem das atividades, não poderia levar adiante meu dia” (VIDAL, 2009, p. 148).

4.3 A VIAGEM NO PROCESSO DE AUTOCONHECIMENTO

O romance *Algum Lugar* apresenta como foco central a viagem da protagonista-narradora para Los Angeles, a fim de desenvolver parte de seu doutorado em literatura. Com efeito, a temática da viagem – frequente na literatura, desde a *Odisseia*, provavelmente escrita no final do século VIII a. C., cuja autoria é atribuída a Homero, – sempre provocou e surpreendeu as fantasias humanas.

À viagem épica de Ulisses, que passa por duras provas para voltar para casa e para os braços de sua Penélope, que o esperara por cerca de vinte anos, somam-se outras viagens igualmente magníficas como a de Enéias – personagem da *Eneida*, escrita no século I a. C., pelo romano Virgílio – que, após a destruição da Tróia natal, viaja errante pelo mediterrâneo até chegar à Península Itálica, onde funda uma nova civilização; a de Vasco da Gama e os nautas portugueses, na epopeia renascentista do século XVI, *Os Lusíadas*, de Luiz Vaz de Camões, enfrentando as tormentas de “mares nunca dantes navegados”, em busca de novas rotas comerciais, e ainda a jornada espiritual pelos reinos além-túmulos, narrada pelo poeta

italiano Dante Alighieri, na *Divina Comédia*, obra do século XIV. Para Otávio Ianni, “a história dos povos está atravessada pela viagem, como realidade ou metáfora” (IANNI, 2003, p. 13). Chevalier e Gheerbrant (2009) sublinham o aspecto espiritual da viagem, ao resumirem sua simbologia como busca da verdade, da paz e da imortalidade. Segundo esses autores, “em todas as literaturas, a viagem simboliza, portanto, uma aventura e uma procura, quer se trate de um tesouro ou de um simples conhecimento espiritual” (CHEVALIER; GEERBRANT, 2009, p. 952).

Se na literatura, a viagem metaforiza a diferenciação, para Renato Ortiz (2000), seus significados foram mudando ao longo do tempo. Na antiguidade clássica, representada pelas epopeias *Odisseia* e *Eneida*, a viagem era determinada pelo destino e os heróis apenas cumpriam uma vontade divina. Já no mundo moderno, cuja grande expressão é o romance romântico, a viagem passa a representar o prazer e a afirmação da individualidade burguesa. Nesse sentido, para o herói do romance, “o movimento é fruto de sua volição pessoal” (ORTIZ, 2000, p. 30). Maas (2000) destaca o romance *Robinson Crusoe*, publicado no século XVIII, por Daniel Defoe, como representante desses “Romances de Viagens”, que se desenvolvem no “Século das Luzes”, e que contribuem na fixação da forma do romance de formação alemão, uma vez que a temática da viagem, como forma de conhecer o mundo e a si mesmo, será um dos elementos cruciais do *Bildungsroman*. Nesse subgênero romanesco, a viagem, geralmente, aparece como metáfora do processo de autoconhecimento do indivíduo, cuja peregrinação rumo a si mesmo, na concepção de Lukács (2000), também revela uma determinada problemática do mundo.

Se, na contemporaneidade, a viagem parece ter perdido seu caráter predominante de aventura, passando a ser concebida como um deslocamento no espaço, alguns romances de formação femininos desse século, em consonância com o mundo globalizado, tematizam a viagem como renascimento, reconstrução de identidade ou mesmo como exílio. Para Ortiz, a “mobilidade-mundo” nos acompanha por todos os lugares, reconfigurando nosso olhar sobre o outro. “Deslocar-se significa tomar conhecimento daqueles que se diferem de um ‘nós’” (ORTIZ, 2000, p. 32-33).

No romance em análise, a viagem configura-se como a translação de um espaço familiar (Rio de Janeiro) a uma cidade desconhecida (Los Angeles), tensionando a busca da protagonista em ter acesso a esse outro mundo, com seus riscos, sua linguagem desconhecida, seu desabrigo. Ao embrenhar-se pela cidade estrangeira, buscando reconhecer-se e ser reconhecida nela, a personagem, mais uma mulher na multidão, exerce a *flânerie*, por meio do exercício do olhar, buscando captar “uma heterogeneidade própria da cidade” (VIDAL, 2009,

p. 25). Ortiz assinala a relevância dessa reorientação do olhar para se apreender o fluxo do mundo atual uma vez que “o entendimento do mundo desterritorializado requer um ponto de vista também desterritorializado” (ORTIZ, 2000, p. 21).

A sua chegada aos Estados Unidos da América, em 2003, dois anos após os atentados de 11 de setembro e no início da Guerra do Iraque, coincide com o recrudescimento das leis anti-imigração, sobretudo em relação a pessoas de origem árabe e/ou muçumanas. A Lei *Usa Patriot Act*, promulgada um mês após os atentados, em 26 de outubro de 2001, por Georg W. Bush, e com ampla aprovação popular, consistia em um instrumento legal que autorizava a espionar, deter, deportar e colocar em prisão incomunicável qualquer cidadão suspeito. Com essa doutrina de guerra preventiva contra o terror, cresce o medo e o mal-estar em relação aos imigrantes no país, por isso, o desconforto da protagonista ao assistir o documentário *Fahrenheit 9/11*. As referências à guerra aparecem em vários momentos da narrativa, sempre pontuadas por reflexões acerca da imigração e da dificuldade em estabelecer conexões com a cidade. Por isso, nos sonhos com Los Angeles, “sente-se parte de um cenário futurista. A qualquer momento, poderá surgir entre os prédios um carro voador” (VIDAL, 2009, p. 24).

Os veículos de comunicação com lamentos sobre as mortes de americanos no Iraque, as reportagens na internet sobre as leis de guerras não cumpridas e a divulgação do poder altamente destruidor da bomba, “que pode se fragmentar em milhares de minibombas que explodem devastando tudo a sua volta” (VIDAL, 2009, p. 30), e o discurso maniqueísta do presidente sobre a “linha que divide a civilização e o terror” (VIDAL, 2009, p. 88), provocam um sentimento de inconformismo em relação aos absurdos da guerra e uma preocupação com as futuras eleições.

Li que segundo as pesquisas mais da metade da população americana concluiu que a invasão do Iraque foi um erro. Ainda assim, a maioria das intenções de voto vão para o presidente, considerado mais capaz de ter sucesso na guerra contra o terror. Há uma lógica nessa loucura: já que foi ele quem inventou essa guerra, então deve ser ele o mais capaz de leva-la ao cabo. Ao formular esse pensamento, percebo que estou mais perto do que nunca do cinismo (VIDAL, 2009, p. 106).

Por isso, o sentimento de exclusão em relação à cidade e o constante questionamento: “Você diria que é imigrante?” (VIDAL, 2009, p. 48). Para Ortiz, essa marginalidade é própria do viajante que se depara com “portas, limites, separação”. Devido à sua condição de forasteiro, “ele sempre carrega consigo um potencial de ameaça” (ORTIZ, 2000, p. 32). Ianni aborda essas experiências de estranhamento, ao enfatizar que nenhum viajante sai incólume

de uma viagem. Na sua percepção, contudo, se perde de um lado, mas se ganha de outro, pois se há desenraizamento, também há libertação de antigos valores, de modo que a viagem se configura, paradoxalmente, em perdas e encontros. O autor conclui que “no curso da viagem há sempre alguma transfiguração, de tal modo que aquele que parte nunca é o mesmo que regressa” (IANNI, 2003, p. 31). Daí o seu caráter formador que permeia os romances de formação masculinos e também femininos.

Se a sua passagem por Los Angeles se mostra um fracasso em termos profissionais e afetivos – ela não escreve a tese, não consegue estabelecer laços de amizade consistentes e seu relacionamento com M começa a deteriorar-se, além da planta do apartamento que morre – de certa forma, ela consegue desenvolver uma autoconsciência do sentimento do exílio. Os sonhos constantes com Los Angeles e com o Rio de Janeiro, às vezes tentando sobrepor uma geografia à outra, dão uma dimensão da recriação de uma identidade nômade, marcada pela diversidade, ao se questionar, na partida melancólica da cidade, que “se me perguntassem se gosto da cidade, não saberia responder e assim ela nunca seria minha. Mas o que significa isto? Não bastaria a familiaridade que sinto ao vê-la do avião, no fim de uma tarde de inverno, quando o sol invade a cidade e apaga seus contornos?” (VIDAL, 2009, p. 122).

Essa mesma familiaridade ela busca encontrar no Rio de Janeiro, em uma errância contínua pela cidade, em busca de alguma “justificativa para a inadequação do retorno”. De novo, a volta do sentimento *flâneur*, em andar “pelas ruas como se nelas fosse recuperar algo que se perdeu” (VIDAL, 2009, p. 126), evidencia uma travessia identitária difícil e necessária, na qual se misturam memória e estranhamento, tempo e espaço, pertencimento e exílio. Para Ianni (2003), aquele que viaja parece conter em si um eu-nômade que o leva a buscar outras culturas, podendo ser um modo de conhecer não apenas o “outro”, mas também o “eu”.

O desfecho da obra – que mostra a personagem em contínuo movimento, em Buenos Aires, ao lado do filho pequeno e da mãe, argentina repatriada, – reflete esse eu-nômade que busca construir “o tempo todo ponte entre um mundo e outro, para situá-lo e aproximá-lo” (VIDAL, 2009, p. 168). Com o passeio na cidade e a busca de um reconhecimento por meio da visita à casa natal da mãe, ela parece dissolver-se na cidade por meio do “que vê e o que não vê, o que aprende e o que imagina que sabe, a aparência e a essência, o ser e o devir” (IANNI, 2003, p. 27), próprios dos caminhantes pós-modernos.

4.4 O FRACASSO NO CASAMENTO

No romance *Algum lugar*, a narradora-protagonista descreve os problemas relativos à tentativa de adequação à cidade de Los Angeles, dentre eles, a escrita da tese de doutorado e o desconforto em relação à linguagem. No meio desse processo, marcado pelo estranhamento e pelo sentimento de não-pertencimento, ocorre também a desagregação da sua relação afetiva com M, com quem mora há algum tempo em Los Angeles e, depois, no Rio de Janeiro, e que se torna pai de seu filho.

O descompasso entre os dois é evidente desde a primeira página do livro quando chegam a Los Angeles em voos separados. Diante do sentimento de estranhamento proporcionado pelo aeroporto, as recriminações mútuas são inevitáveis:

Nada disso estaria acontecendo, se tivéssemos viajado no mesmo voo, penso, e antecipo as recriminações mútuas: ele, por eu ter me precipitado, comprando a passagem quando nem sabíamos se íamos mesmo viajar; eu, por ele ter deixado para compra-la na última hora (VIDAL, 2009, p. 16).

A convivência em Los Angeles, no “cômodo claustrofóbico, com velhas cortinas de estampas floridas e uma cama de viúva ocupando sozinha o centro do retângulo acarpetado” (VIDAL, 2009, p. 22), começa a acentuar esse descompasso entre eles, uma vez que raramente saem junto ou têm algum tipo de convivência. Isso se evidencia na técnica narrativa, cuja mudança do/a narrador/a autodiegético/a para o/a heterodiegético/a, quando a personagem refere-se ao relacionamento, aprofunda o distanciamento: “Às vezes ele fica acordado até tarde. Ela não sabe em que ocupa seu tempo, mas nada a conforta mais do que supor que seu olhar de vez em quando pousa sobre ela enquanto está dormindo” (VIDAL, 2009, p. 22).

A personagem, então, ao se lembrar da infância, reflete sobre a necessidade que sentia da presença de alguém que a salvasse da solidão e do isolamento. Com o distanciamento que se impõe, desde o início, entre ela e o companheiro, mesmo durante as relações sexuais que ocorrem de forma ritualizada, evidencia-se que o enfrentamento e a convivência com o isolamento será mesmo inevitável:

Não pergunta. Obedece quando ele pede que tire a roupa enquanto faz o mesmo. Debaxo dos cobertores são dois corpos nus e o mundo se torna minúsculo. Depois do sexo, ele a abraça com seu corpo todo, como se

quisesse guarda-la em si mesmo. E, de repente, se ergue com uma desculpa qualquer, rompendo a cena com um distanciamento forçado (VIDAL, 2009, p. 23).

À medida que ela tenta se adaptar à cidade, conhecendo sua história, travando uma luta diária contra o isolamento e se arriscando a sair do mundo fechado para ir ao museu, ver filmes ou sair com Lucy, o isolamento de M se torna cada vez mais frequente. As poucas palavras trocadas, a cama desarrumada, o descuido com o apartamento, os silêncios prolongados e os livros que se acumulam em pilhas nos cantos do apartamento, são índices inequívocos de que “M estava transformando o apartamento num refúgio” (VIDAL, 2009, p. 66).

Na tentativa de trazer um pouco de vida ao apartamento, que os salve da despersonalização e do distanciamento que se impõem cada vez mais aflitivos, a personagem compra uma flor. Para Chevalier e Gheerbrant (2009), embora cada espécie de flor tenha o seu simbolismo específico, de maneira geral, a flor pode ser identificada com a infância, com o estado edênico e com o retorno à unidade. Os autores citam Novalis, para quem “a flor é símbolo do amor e da harmonia que caracterizam a natureza primordial” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 437). Com efeito, o objetivo da personagem é mover o companheiro, engajando-o no cuidado com a planta, o que, de certa forma, serve como metáfora do compromisso que ela gostaria que ele tivesse com o relacionamento. Isso está implícito no seu desabafo de que “o gesto só faria sentido se conseguisse recuperar a casa de sua indiferença, com algo de que é preciso cuidar, dia a dia, algo mais que um objeto, que poderá eventualmente denunciar o seu abandono” (VIDAL, 2009, p. 72).

Por fim, o afastamento afetivo torna-se também temporal, com M trocando o dia pela noite. O personagem estava na cidade, mas ao contrário da protagonista, negava-se à ambientação. A certeza da provisoriedade da relação afetiva leva-a a ter medo de questionar o marido: “A pergunta às vezes fica pairando sobre nosso dia, imóvel e densa. Não tenho coragem de formulá-la para M. Seria uma antecipação desnecessária e até assustadora. Ou talvez não a formule, pois sei qual seria a resposta: nada é para sempre” (VIDAL, 2009, p. 84).

Nesse ponto, é importante observar que o amor como condição necessária ao casamento, no mundo ocidental, surgiu a partir do Romantismo, com a invenção do amor romântico. Embora os casamentos continuassem a ser realizados entre pessoas do mesmo grupo social, como mostram os romances de Joaquim Manuel de Macedo e José de Alencar, entre outros, segundo Maria Ângela D’Incao (1992), o Romantismo promoveu o advento do

individualismo, a possibilidade do casamento por livre escolha, tendo o amor romântico como condição, e o cultivo de maneiras civilizadas. Ieda Porchat (1992) acrescenta que esse casamento burguês, identificado com a família nuclear urbana ligada ao processo de industrialização, “é um casamento que tem como valores predominantes a escolha do parceiro por amor, a glorificação do amor materno, a visão da mulher como rainha do lar” (PORCHAT, 1992, p. 108).

Esse tipo de casamento, em declínio a partir da segunda metade do século XX, uma vez que se acentuaram as intensas desigualdades entre homens e mulheres, tem se mostrado cada vez mais frágil, uma vez que “sucedem-se as uniões, sucedem-se os rompimentos, sucedem-se as dores” (PORCHAT, 1992, p. 113). Contudo, D’Incao vê como uma das causas desse aumento do número de separações o fantasma do amor romântico, representado na literatura e enaltecido no cinema, que ainda ronda a imaginação de homens e mulheres pós-modernos e provoca um desejo de plenitude impossível de ser satisfeito, ainda mais nos tempos atuais, cujas relações afetivas têm como marcas a vulnerabilidade e a falta de garantias.

Nesse quadro social de representações teatrais e fugazes, cresce mais a fantasia do amor, o amor romântico, a procura da alma gêmea. Essa busca não é longa, uma vez que se encontra fácil, ainda que em forma de representação, outra alma que, como toda gente, também procura a igualdade, a comunhão. As taxas elevadas de divórcio podem ser entendidas como resultado dessa busca incessante. A união que não realiza a comunhão é desfeita e a procura de outro parceiro se faz necessária (D’INCAO, 1992, p. 69).

Malvina Muszkat (1992) também destaca essa busca de plenitude como uma das causas que provocam o fim dos relacionamentos. Para a autora, o prazer sexual seria apenas um dos requisitos para a permanência das relações. Tanto homens quanto mulheres não buscam apenas as realidades sentimentais – como ternura e carinho – que satisfaçam o “coração”, mas também querem alguém com quem estabeleçam uma comunhão intelectual e espiritual. Por isso, tantos desencontros nas relações afetivas contemporâneas desde a escolha à manutenção do parceiro. A autora afirma que, tanto em sua experiência como analista quanto como mulher, tem observado “uma enorme defasagem entre as expectativas do amor depositados numa relação conjugal e as reais possibilidades de satisfazê-las” (MUSZCAT, 1992, p. 82). Ao se questionar sobre as possíveis causas desses desencontros amorosos, ela sugere como hipótese o fato de que “esse ideal romântico de amor que supõe níveis profundos

de intimidade, compreensão e complementação, esteja simplesmente camuflando desejos mal confessados de proteção, segurança e permanência” (MUSZCAT, 1992, p. 87-88).

Isso pode ser observado no romance na medida em que, conforme M começa a se afastar da protagonista, criando um mundo próprio no apartamento e se isolando cada vez mais, aprofunda-se a insegurança da personagem ao se questionar se é possível resgatar a imagem, segura e reconfortante, “de um quarto na penumbra num apartamento do Rio” (VIDAL, 2009, p. 95). O medo de perdê-lo, materializado no “frio na barriga” que conhece bem, surge dessa busca de segurança e respostas, em uma época tão marcada pela provisoriedade.

A concretização de seus medos e angústias mais abissais se torna insuportável com a partida abrupta de M para o Rio de Janeiro, em uma “manhã ensolarada de novembro” (VIDAL, 2009, p. 101). A incerteza sobre o tempo em que ele havia refletido sobre essa decisão aprofunda o sentimento de inadequação em relação à cidade, discutido no primeiro subcapítulo: “Na ausência dele, a memória me atormenta. É como se o passado tivesse ganhado existência de repente; como se Los Angeles, que até esse momento havia sido puro presente, fosse agora parte de um tempo perdido” (VIDAL, 2009, p. 102-103). Ao sentir que “todos os lugares ganham a consistência da lembrança” (VIDAL, 2009, p. 103), a necessidade de vivenciar o luto da partida a mantém, por vários dias, trancada no apartamento, com a angustiante sensação de que “perder um parceiro pareceria então o mesmo que perder uma parte de si própria, ‘pedaços faltando’” (PORCHAT, 1992, p. 122). Diante do extremo desamparo, a tentativa de buscar conforto na única pessoa que conhecia na cidade, Lucy, esbarra no silêncio e na indiferença.

Mesmo tentando cumprir uma rotina e se envolvendo com um rapaz mais jovem, Jay, seu aluno de espanhol, a solidão surge avassaladora, tornando o deslocamento cada vez mais lancinante: “Penso que serei sempre uma passante solitária nessa cidade” (VIDAL, 2009, p. 113). Nesse sentido, há um exacerbamento da ideia de não-lugar, como resultado dessa mobilidade dos indivíduos.

A volta em férias ao Rio de Janeiro, mesmo sem ter concluído o trabalho acadêmico em Los Angeles, e a tentativa de reencontrar a cidade – e a vida – perdida, na qual buscava “uma justificativa para a inadequação do retorno” (VIDAL, 2009, p. 127), acaba por se tornar definitiva com a gestação cujos “efeitos se expandem” (VIDAL, 2009, p. 131). Esses efeitos incidem sobre a casa e seus moradores uma vez que tiveram que espalhar móveis e objetos pelo resto da casa para conseguirem um espaço adequado ao bebê e os cuidados que a

impediam de sair. Por isso, a ênfase de que “o resto da casa nunca se recuperaria dessa reviravolta” (VIDAL, 2009, p. 134).

Com a chegada do filho, o distanciamento acaba por se tornar irreversível: as acusações mútuas, o isolamento da protagonista nos seus cuidados com a criança, o seu distanciamento do mundo levam-nos a uma crise irremediável: “A sensação que tenho ao me lembrar dos meses que passara é de ter vivido fora do mundo. Como retornar? Ao perguntar isso a M me dou conta de que é um caminho que percorrerei sozinha” (VIDAL, 2009, p. 153).

Para Badinter (1986), o casamento que, para as mulheres, foi por séculos sinônimo de segurança, respeitabilidade e fecundidade, acabou por perder essas características com os avanços do movimento feminista. Isso significa que a segurança material já não é condição para a convivência a dois. Entre uma vida infeliz a dois e a vida solitária de solteira, a segunda opção é cada vez mais frequente.

Embora, para Mary Del Priore (2012), essa busca de completude e realização tenha como consequências a responsabilidade e a solidão, ao argumentar que por trás da ideia libertadora, há um acúmulo de vítimas e perdedores, uma vez que as pessoas parecem querer tudo: “o amor, a segurança, a fidelidade absoluta, a monogamia e as vertigens da liberdade” (DEL PRIORE, 2012, p. 321), segundo Badinter (1986), esses tempos de trânsito solitário são positivos. Com ou sem filhos, a separação cria condições para que laços mais felizes possam ser atados, uma vez que “vale mais uma solidão momentânea (e relativa) do que a divisão de sua vida com um ser que não se reconhece como seu” (BADINTER, 1986, p. 206). Mais adiante, acrescenta que o/a solteiro/a conquistou o direito à cidadania e que a solidão, cada vez mais preferível em relação à ligação forçada, considerada como uma covardia moral que causa enorme desconforto afetivo, pode ser resultado de uma escolha consciente.

No romance *Algum lugar*, apesar do grande amor que sente pelo marido e da solidão que a atinge tão profundamente, a personagem não faz absolutamente nada para deter a inexorável marcha dos acontecimentos e evitar o rompimento, vivenciando seu dilaceramento interno, de forma madura e racional:

Foi ele quem enfim a procurou, numa tarde, sem avisar. Tocou a campainha, entrou e se sentou no sofá. Ela ficou de pé. Depois de muita insistência, aceitou se sentar a seu lado. A proximidade dele lhe causava um sofrimento inexpressável e ela chorou como ele nunca havia visto. A clareza das palavras dele não a surpreendeu. Sempre intuiu que ele entendia melhor do que ela o que havia acontecido com os dois. Ele explicou, pacientemente, o que pensava. Ouvindo-o, doía-lhe perceber, a cada frase, o quanto o amava. Ele foi embora sem que ela pudesse dizer absolutamente nada (VIDAL, 2009, p. 161).

O *Bildungsroman* de Paloma Vidal não apresenta o *happy ending* clássico dos romances românticos. Nesse sentido, a terapeuta de casal, Muszkat (1992), afirma que a separação não representa, em qualquer circunstância, um final feliz, até mesmo porque qualquer final relembra o ser humano de sua finitude. Para ela, tanto o casamento quanto a separação só são possíveis a partir do momento que o ser humano se dá conta da realidade da incompletude e renuncia à busca da satisfação plena. A autora acrescenta ainda que “é através da falta criada pela insatisfação que partimos para a busca da solução, e no processo de buscar a solução tornamo-nos criativos o suficiente para gerar o presente” (MUSKAT, 1992, p. 101).

De certa forma, parece ser essa a busca da protagonista do romance ao seguir com sua rotina, dando aulas de espanhol, cuidando de suas plantas, da gata e do filho e viajando com a mãe e o filho para Buenos Aires. Ao receber o convite da mãe para se reapresentar a suas origens argentinas, o primeiro impulso foi pensar que justificativas não faltariam para não ir, mas então ela se dá conta da importância de tomar decisões: “Nesse momento em que de repente me ponho a rememorar, uma ideia singular me vem à mente: a última decisão que tomei foi a de viajar para Los Angeles” (VIDAL, 2009, p. 166).

Essa parece ser uma questão fundamental que subjaz nos romances de formação do século XXI, quando pequenas escolhas ou decisões são capazes de modificar a forma de a personagem olhar o mundo, não fechando o ciclo de formação, mas aprendendo a conviver com a solidão e com o nomadismo, reinventando-se a cada percalço encontrado na sua trajetória. Para Bauman, os turistas e os vagabundos são uma metáfora da vida contemporânea, espécie de *flâneurs* em um mundo em constante movimento “que se condensou no medo dos estranhos” (BAUMAN, 1998, p. 21).

4.5 A MATERNIDADE COMO PARTE DO PROCESSO DE SUBJETIVAÇÃO FEMININA

A trajetória da protagonista do romance de Paloma Vidal sofre transformações irreversíveis com a maternidade, com o fim do casamento e com o surgimento de uma nova etapa com os problemas inerentes às responsabilidades como mãe. Ao narrar alguns dos percalços ocorridos com a chegada do filho, identificado apenas como C, a narradora-protagonista problematiza a questão do sentimento materno, um assunto até então pouco discutido na literatura.

As dificuldades inerentes à maternidade são discutidas amplamente na obra *Um amor conquistado: o mito do amor materno*, de autoria de Elisabeth Badinter, cuja publicação, originalmente em 1980³¹, causou grande impacto, não só pelo número de exemplares vendidos – mais de meio milhão só na França, na época do lançamento – mas também pelos debates apaixonados e reações polêmicas que suscitou. Ao comentar sobre a enorme repercussão do livro, tanto em homens quanto em mulheres, a autora conclui que, ainda nas décadas finais do século XX, a maternidade continuava sendo um tema sagrado.

A sua tese em relação ao amor materno é a de que este não é inato, mas sim um sentimento adicional e contingente como qualquer outro, que depende do comportamento social variável de acordo com a época e os costumes. Segundo ela, “o amor materno é apenas um sentimento humano. E como todo sentimento, é incerto, frágil e imperfeito. Contrariamente aos preconceitos, ele talvez não seja profundamente inscrito na natureza feminina” (BADINTER, 1985, p. 22). A autora faz um primoroso trabalho de pesquisa histórica e análise de fontes documentais para demonstrar a imposição cultural, que a partir do último terço do século XVIII, começou lentamente a alterar o papel da mãe em relação aos filhos. A partir de 1760, inúmeras publicações recomendavam às mães a necessidade da amamentação e tematizavam o amor espontâneo da mãe pelo filho. O objetivo, como lembra Badinter, tinha um valor mercantil: produzir seres humanos que seriam a riqueza do estado ao se converterem em mão-de-obra barata para as fábricas que estavam a todo vapor após a Revolução Industrial. Esse salvamento de crianças, uma vez que anteriormente havia um grande número de mortes na primeira infância, devido, muitas vezes, ao descaso das mães, necessitava de que as mães assumissem tarefas antes esquecidas:

Moralistas, administradores, médicos puseram-se em campo e expuseram seus argumentos mais sutis para persuadi-las a retornar a melhores sentimentos e a ‘dar novamente o seio’. Parte das mulheres foi sensível a essa nova exigência. Não porque obedecessem às motivações econômicas e sociais dos homens, mas porque um outro discurso, mais sedutor aos seus ouvidos, esboçava-se atrás desse primeiro. Era o discurso da felicidade e da igualdade que as atingia acima de tudo (BADINTER, 1985, p. 146).

Isso demonstra que o amor materno abnegado e devotado nunca foi um apanágio do feminino, mas sim um produto social imposto às mulheres pela ideologia dominante. Para a autora, não há determinismo no amor da mãe pelo filho, quando há tantos casos de mães que não sentem nenhum tipo de afeto pelos filhos ou mesmo que gostam mais de uns que de

³¹ O livro de Elisabeth Badinter, publicado originalmente, com o título *L'Amour en plus: histoire de l'amour maternel*, é de 1980. Nesse trabalho, citaremos pela edição brasileira da Editora Nova Fronteira, de 1985.

outros, mas é algo que se adquire – ou não – com a convivência. Ela acrescenta ainda que nem toda mulher encontra estímulos e respostas a essa condição e que apenas quando ser mãe deixa de ser uma imposição social ocorre a possibilidade do amor.

No romance, é perceptível esse longo aprendizado da protagonista. Ao ter o filho na mesma idade que sua mãe a teve – ambas com trinta anos – de certa forma, está repetindo a história inscrita pela mãe. Embora não esteja explícito na obra, parece que a perda do irmão mais jovem, com quem tinha uma relação de afeto e por quem parecia nutrir um sentimento maternal, lhe causou grande sofrimento e vazio interior. Por isso, é significativo o fato de que os momentos em que toma conhecimento da gravidez da mãe e da sua, sejam escritos de forma paralela, forçando um distanciamento com o uso do expediente narrativo heterodiegético, sobreposto às lembranças.

Ao receber a notícia de que sua mãe está grávida, guardou-o para si o que estava sentindo. Precisou sair da mesa correndo e, no seu quarto, riu sozinha. Seus pais a consolaram desajeitadamente, sem entender o que estava acontecendo.

Antes de falar com M, sem largar ainda o teste com as duas listinhas vermelhas, liga para o seu médico. Ele pergunta quando foi sua última menstruação e, depois de um breve cálculo, anuncia: seu bebê vai chegar com a Primavera (VIDAL, 2009, p. 128-129).

Mesmo com conflitos interiores, ela se sente feliz com a chegada do irmão e a ligação afetiva com ele acaba por ser extremamente profunda, como demonstram os vários sonhos da protagonista com ele, sobretudo quando está em Los Angeles. Dos vinte e quatro sonhos descritos, cinco são relativos ao irmão, com passagens da infância, passeios imaginários ou ainda com a sua doença. No primeiro e no último sonho, ela está com o irmão em uma cidade. Ao passo que, no primeiro, essa cidade não é identificada com o Rio de Janeiro nem com Los Angeles, mas entram em uma livraria; no último seria um passeio em um carro conversível por Los Angeles, cujo reconhecimento se daria “pelo céu”. Nesse sonho, ela presencia um sentimento de felicidade jamais visto no irmão. No segundo e terceiro sonhos, o irmão ainda é recém-nascido e há um misto de enlevo na execução da cantiga de ninar e um deslocamento devido à nova relação entre mãe e filho, da qual se sente, de certa forma, excluída: “Você fica à espreita. Sente-se uma intrusa” (VIDAL, 2009, p. 75), mas acaba por concluir que “precisa ajudar sua mãe” (VIDAL, 2009, p. 76). No quarto sonho, impõe-se de forma perturbadora a doença do irmão e o seu aspecto debilitado:

No sonho seu irmão está pálido e bastante magro. Você se aproxima lentamente dele, que está deitado, e segura sua mão. Sente o calor passando de uma palma para outra. De repente, ele é de novo uma criança, um menino loiro, de mãos dadas com você, que puxa seu braço para que você se abaixe e segreda em seu ouvido: tenho medo (VIDAL, 2009, p. 93).

Além dos sonhos, há outras referências à doença do irmão como em uma conversa com Lucy, quando ela lhe conta da longa enfermidade pela qual ele tinha passado. Nesse ponto, o filho, de certa forma, substitui a perda do irmão: “Toda vez que me refiro ao bebê, pronuncio o nome do meu irmão” (VIDAL, 2009, p. 144).

Os incômodos com a gravidez, não mencionados nos manuais de autoajuda que exaltam esse “dom” natural feminino, fazem com que ela confesse assustada: “não consigo me encontrar nesse novo estado. O bebê por enquanto ocupa todo o espaço da minha vida” (VIDAL, 2009, p. 130). Isso, de certa forma, remete à avaliação de Badinter de que a compreensão feminina de que ter filho é complexo e difícil só ocorre no final do século XX. As inúmeras tarefas maternas a serem realizadas pelas mulheres, devido à clássica distinção dos papéis entre os sexos, não raras vezes, tornam a maternidade um fardo difícil de ser suportado. Ao afirmar que “a gestação acontece dentro de mim, mas seus efeitos se expandem” (VIDAL, 2009, p. 131), ela evidencia que tanto quanto a casa que tem que ser adequada para receber o novo membro, com várias coisas espalhadas pelos outros cômodos, também na sua vida não há espaço para uma relação com outro ser que não seja o filho. Mesmo se questionando, em alguns momentos, sobre esse “dom que tão naturalmente me havia sido dado” (VIDAL, 2009, p. 134), a chegada do bebê marca uma nova etapa, na qual “todos os desejos são direcionados para um só lugar. Uma só data. E depois?” (VIDAL, 2009, p. 140).

Se o nascimento não causa a emoção esperada, é com a convivência que a protagonista vai aprendendo a ser mãe. Diante dos choros constantes do filho e da dificuldade dela para dormir, ler ou fazer qualquer tarefa usual, e do seu corpo que insiste em não voltar à forma anterior, ela se questiona: “Como vou conseguir?” (VIDAL, 2009, p. 141).

Isso aponta para a posição de Badinter de que a mulher continua sendo sacrificada em relação à maternidade, tendo que assumir tarefas múltiplas e exaustivas como amamentar, dar banho e comida, vigiar os primeiros passos, tranquilizar à noite, além de demonstrar grande devotamento e sentimento de renúncia à própria vida. Dessa forma, para a mulher, “está reservado o prazer ou o fardo de assumir esse primeiro corpo a corpo vital para a criança. Embora a palavra “devotamento” não esteja em moda, a realidade que designa é um dado incontornável que todas as mães conhecem perfeitamente” (BADINTER, 1985, p. 338). A

autora acrescenta ainda que o tempo e a energia dedicados à criança também se constituem como privações às mães.

No romance, as tentativas de diferenciação entre o seu corpo e do bebê, como se a transposição de uma fronteira se fizesse necessária, esbarram na dificuldade em lidar com essa independência do filho: “efetivamente não penso em outra coisa: torná-lo independente. Mas o buraco no estômago o tempo todo não seria um índice de um êxito que não posso aceitar?” (VIDAL, 2009, p. 145). A isso, somam-se as dificuldades em sair de casa devido aos horários das mamadas do bebê, o que faz com que as compras sejam feitas pela internet, o desleixo com a aparência que a leva a ficar o dia todo de pijama e as marcas corporais deixadas pela gestação: “Olho no espelho: meus peitos estão inchados, as pernas tem veias que formam teias azuis, o umbigo está saliente” (VIDAL, 2009, p. 149). Esse estranhamento com o próprio corpo e os exaustivos cuidados com o filho, levam a um distanciamento cada vez maior com o marido, agravando uma crise conjugal, que já se anunciava desde a chegada dos dois em voos separados em Los Angeles: “Gostaria de ter coragem de pedir a M algumas precisões, mas tenho medo de comprovar que o estranhamento não é só meu” (VIDAL, 2009, p. 149).

Segundo Badinter, as mulheres, após o movimento feminista, são capazes de expressar melhor os problemas em relação à maternidade, como o esgotamento físico e emocional, o desencanto e o sentimento de renúncia. E acrescenta que estudos e depoimentos de mulheres “demonstram que a maternidade é mais difícil de viver do que em geral se crê e que a todopoderosa natureza não dotou a mulher de armas suficientes para enfrentá-la” (BADINTER, 1985, p. 353).

Contudo, embora ainda que se constituam como uma minoria, muitas mulheres questionam se o papel específico do cuidado com os filhos pertence necessariamente apenas ao sexo feminino e reivindicam “que se partilhem com elas os encargos da maternagem e da educação” (BADINTER, 2009, p. 356). Nesse sentido, pode-se dizer que, apesar dos dramas vivenciados pela protagonista, a obra apresenta um final positivo quando, após a separação do casal, eles passam a compartilhar o tempo e as atividades diárias de maternagem com o filho. Com efeito, o fato de o pai e a mãe compartilharem a guarda do filho aponta para o surgimento de um novo modelo de pai, em consonância com as mudanças do mundo feminino na contemporaneidade: “um fim de semana é dele, outro é meu, e durante a semana também dividimos igualmente o tempo. Tem sido assim desde a separação, há pouco mais de um ano” (VIDAL, 2009, p. 158).

As cenas finais com os passeios da personagem com o filho na praia, no supermercado, no cinema em Buenos Aires mostram-na integrada ao papel de mãe, buscando apresentá-lo às suas raízes. Nesse sentido, a última imagem do filho no carrossel aponta, ainda que de forma sutil, para esse desprendimento materno, extremamente doloroso, em tornar o filho independente. Na imagem da viagem há a metáfora da condição da mãe e do filho diante de uma mudança, na qual, concomitantemente com o desenraizamento, ocorre a libertação, confirmando que “cada viajante abre seu caminho, não só quando desbrava o desconhecido, mas inclusive quando redesenha o conhecido” (IANNI, 2003, p. 29).

CAPÍTULO 5

O *BILDUNGSROMAN* DO DESPERTAR FEMININO EM *PÉROLAS ABSOLUTAS*

Heloísa Seixas, formada em jornalismo pela Universidade Federal Fluminense, trabalhou como jornalista e tradutora por muitos anos, incluindo a coluna “contos mínimos”, publicados semanalmente, durante sete anos, pela revista *Domingo do Jornal do Brasil*. Também integrou a assessoria de imprensa da ONU no Rio de Janeiro. Ao contrário das outras escritoras que compõem o corpus desse trabalho, que estrearam bem jovens na literatura, Heloísa, casada com o também escritor Rui Castro, teve sua estreia depois dos 40 anos, com o livro de contos *Pente de Vênus: histórias do amor assombrado*, em 1995. Publicou ainda os romances *A Porta* (1996), *Diário de Perséfone* (1998) e *Pérolas Absolutas* (2003), os quais, segundo suas palavras, com as respectivas temáticas da paixão, solidão e loucura, formam a *Trilogia do Assombro*. Além dos romances citados, escreveu sob encomenda, para a Record, a novela *Através do vidro: amor e desejo*, publicada em 2001, na coleção *Amores Extremos*, que inclui, entre outras autoras consagradas, Maria Adelaide Amaral e Ana Maria Machado. A autora publicou mais de dez livros, entre romances, contos, crônicas, literatura juvenil e não-ficção.

Dona de um estilo que aposta no lado sombrio das personagens, sua narrativa densa e crua aciona um cotidiano de personagens femininas assombradas pela solidão, pela paixão desmedida e pelo instinto de morte. Em entrevista para a *Fliporto*, em 2012, a autora confessou que encara o ato de escrever como uma arqueologia da dor e acrescentou que “os livros pedem para ser escritos e se escrevem de uma determinada maneira. Senti que precisava escrever sobre paixão, solidão, loucura, morte, assuntos que me fascinaram e me aterrorizaram, sempre” (SEIXAS, 2012, s.p.)³².

No romance *Pérolas Absolutas*, que integra o corpus dessa pesquisa, Heloísa Seixas retoma elementos comuns em suas obras como os gatos, os velhos, os espelhos, os olhos e as portas. A história, aparentemente comum, de duas mulheres que se redescobrem após relacionamentos destrutivos com o mesmo homem, passa-se, a exemplo das tragédias gregas, em um lapso temporal de vinte e quatro horas, que compreende o inusitado encontro das duas e os antecedentes desse encontro, transitando entre o presente e o passado de cada uma delas.

³² Entrevista publicada na internet, sem número de páginas, concedida a Schneider Carpegiani. Disponível em: <<http://fliporto.net/blogliterario/?p=37>>.

Em uma narrativa tensa e vertiginosa, a autora, com maestria, alterna o uso das técnicas narrativas de cena e resumo, na oscilação entre passado e presente. Além disso, ela opta pela não marcação da fala das personagens, abolindo o uso de aspas e travessão. Há algumas cenas nas quais, o/a leitor/a tem conhecimento do que se passa, mas não tem acesso ao que as personagens dizem. Os capítulos intitulados “Uma cena” representam, de modo geral, o encontro das duas no ambiente de um restaurante ladeado pela mata, com um clima bastante opressor.

Não há ninguém no restaurante. É cedo ainda, talvez. A única mesa ocupada é essa onde se senta uma mulher sozinha. Em torno, todas as outras estão vazias, as toalhas brancas como fantasmas que, encurvados sobre si mesmo, dormissem. Junto à porta que vai da cozinha, dois garçons esperam em silêncio, as mãos às costas. Não há música. O único som que se ouve são os ruídos da mata, além dos janelões de madeira e vidro, debruados por cortinas de renda. Eles estão abertos, deixando entrar um ar que, embora fresco, sabe a verão. Mas ainda assim o ambiente aqui dentro tem um peso, há nele qualquer coisa de opressivo, plúmbeo, e o cheiro das flores noturnas que chega através das janelas paira sem misturar, como se ar e aroma fossem azeite e água (SEIXAS, 2003, p. 11).

É dessa forma, que o/a leitor/a, por meio da voz de um/a narrador/a observador/a, acompanha a angustiante expectativa de Sofia à espera de Lídice. As protagonistas são apresentadas basicamente por suas características físicas: Sofia tem 46 anos, é morena, olhos negros, cabelos castanhos e cacheados abaixo dos ombros, corpo magro, pernas grossas. Já Lídice, dez anos a menos, é loura, muita alta e magra, tem cabelos louros, muito curtos, e olhos azuis transparentes.

A cena do restaurante é bastante sombria, assim como o desenvolvimento da narrativa: Lídice estará lá para matar Sofia, sua rival no amor de Anatole, e Sofia à espera da morte: “A mulher nada pode fazer, agora. Nada, a não ser esperar” (SEIXAS, 2003, p. 14), conclui o/a narrador/a. Além do “ruído hipnótico da mata [que] envolve o ambiente”, um clima de tensão se instala no velho casarão, sobretudo nos garçons que pressentem a tensão como um “presságio de sangue”, com a chegada da moça loura, de modo que “todos – na sala estão presos” (SEIXAS, 2003, p. 14). A voz do/a narrador/a sintetiza a força dramática que envolve o encontro:

Agora, estão de pé, frente a frente.
Dois pares de olhos que se observam, cristal e ônix faiscando. Há neles uma intensidade incomum, estranho amálgama que funde medo, ódio, dor, súplica. Talvez até piedade. O olhar que une essas mulheres é como uma fronteira. Há limites aqui, limites perigosos (SEIXAS, 2003, p. 15).

Esse conflito resultante do encontro das duas rivais percorre toda a narrativa, entremeada a lembranças das personagens, só ocorrendo o desfecho nas últimas páginas. Dessa forma, a narrativa entrecortada e labiríntica, que traz novas configurações de tempo e espaço, com personagens incompletas e identidades dilaceradas, é marcada por várias vozes narrativas que se revezam para contar a história, além da constante mudança do ponto de vista. Contando a partir de tempos alternados, temos as narrativas das co-protagonistas Sofia e Lídice, além das vozes de Lídia, gêmea esquizofrênica de Lídice, e do/a narrador/a, fortemente calcada na própria autora, ao sugerir um/a leitor/a pretendido/a.

A narrativa, que se expressa por meio da polifonia, uma vez que muitas vezes é difícil reconhecer quem está narrando e quem está sendo narrado, alterna as lembranças de Sofia e Lídice, mudando a perspectiva do ponto de vista autodiegético para o heterodiegético. Nesse sentido, pode-se afirmar que a autora maneja, com bastante propriedade, a polifonia e a ruptura do tempo linear. O conceito de polifonia, cunhado e desenvolvido por Bakhtin, em *Problemas da Poética de Dostoiévski*, ao analisar a obra desse autor russo, refere-se ao discurso que resulta de uma trama narrativa com diferentes vozes. Na visão de Bakhtin, “Dostoiévski não cria escravos mudos como Zeus, mas pessoas livres, capazes de colocar-se lado a lado com seu criador, de discordar dele e até rebelar-se contra ele” (BAKHTIN, 2008, p. 4).

Ao analisar a abordagem de Bakhtin da obra de Dostoiévski, Venturelli (2006) afirma que as personagens do escritor russo “não são unidades biograficamente completas. São autoconsciências abertas em relação a outras autoconsciências”³³. Mais adiante, ele ressalva que não é a profusão de personagens que caracteriza a polifonia, mas sim a multiplicidade de vozes, sem que uma se sobressaia à outra.

No romance *Pérolas Absolutas*, a polifonia ocorre como metáfora do discurso dos problemas insolúveis de mulheres contemporâneas, em busca de renovação em uma sociedade em transformação. Nesse caso, as vozes das personagens Lídice e Sofia se entremeiam com a do/a narrador/a, para contar suas histórias de culpa, dor, dilaceramento e fracasso. As falas marcadas por certa dispersão são inerentes a essas personagens femininas em formação que inscrevem suas experiências e memórias na narrativa por meio do diálogo de uma com a outra. Nesse sentido, as análises de Bakhtin, ao refletir sobre a obra de Dostoiévski, parecem referir-se ao romance de Heloísa Seixas:

³³ Entrevista publicada na internet, sem número de páginas, concedida ao *IHU online*.

Em toda parte é o cruzamento, a consonância ou a dissonância de réplicas do diálogo aberto com as réplicas do diálogo interior dos heróis. Em toda parte, um conjunto de ideias, pensamentos e palavras passa por várias vozes imiscíveis, soando em cada uma de um modo diferente (BAKHTIN, 2008, p. 308).

O entendimento entre as duas por meio do diálogo é tão completo que uma consegue entender o que a outra não quis ou não pode jamais falar, como se evidencia nesse diálogo, quase ao final da narrativa, entre Lídice e Sofia:

Queria que você soubesse que entendi tudo. Entendi até aquilo que você não falou. Porque não pôde, ou não quis.
 Silêncio.
 E vou dizer por você, essa frase que ficou, eu sei trancada aí dentro, talvez há muitos anos. Se eu estiver enganada, me diga. Mas sei que não estou. Eu sinto.
 Silêncio.
 [...]
 Sua irmã morreu (SEIXAS, 2003, p. 182).

Juntamente com as vozes das co-protagonistas, em alguns momentos, a voz do/a narrador/a heterodiegético/a, assume um ponto de vista autodiegético que se assemelha ao papel do coro, na tragédia grega antiga, no sentido de comentar e direcionar a ação: “Quem são essas mulheres – quem são? De que região provêm, em que limbo flutuam seus ossos de vidro, por que paredes etéreas ecoam seus gritos atormentados?” (SEIXAS, 2003, p. 39).

Em outros momentos, é o/a narrador/a-câmera que se move e que registra a ação de acordo com o foco escolhido: “Às vezes podemos até ler seus pensamentos, embora, neste instante, eles estejam toldados para nós. Podemos quase tudo” (SEIXAS, 2003, p. 13), alternando momentos de recuos e avanços, não apresentando uma onisciência completa, uma vez que sua visão é delimitada pelo lugar onde se está: “Mas quando nossa visão recua, o campo de visão se abre e aí está a dona das mãos” (SEIXAS, 2003, p. 69). Em alguns momentos, os limites da narração nessa época de incertezas pós-modernas ficam bastante evidentes, como, por exemplo, na seguinte passagem – uma das cenas mais impactantes do romance – em que Lídice e a irmã enfrentam um temporal em alto-mar: “Sobrevoando o abismo como Deus fez um dia, chegamos perto e por um instante paramos incólumes sobre as águas e as trevas. Mas muita coisa nos é vedada – nosso poder tem limites” (SEIXAS, 2003, p. 186).

Nesse romance, cuja aprendizagem também se faz por meio dos desencontros que as levam a redirecionarem suas vidas e suas orientações sexuais, pode-se denominar de romance

do despertar feminino – “Novel of Awakening” – termo cunhado por Susan Rosowski – para aqueles romances que apresentam protagonistas mais maduras e experientes, embora ainda jovens. Da mesma forma que o *Bildungsroman* propriamente dito, que apresenta personagens jovens descobrindo a sexualidade e buscando uma inserção no mundo do trabalho, também o romance do despertar evidencia o desenvolvimento psicológico e a inserção social da personagem feminina. Em *Pérolas Absolutas*, a formação ocorre a partir da travessia pela dor, pelo sofrimento, pelo desamparo e pela loucura, fazendo com que, ao final, tanto Sofia quanto Lídice descubram novos sentidos para suas trajetórias e adquiram novas filosofias de vida. Não só a libertação da sexualidade, mas como também o conhecimento interior dá a tônica dessa espécie de epifania feminina.

Se alguns pontos da narrativa ainda remetem ao *Bildungsroman* feminino do século XX, como a narrativa da culpa devido à opressão familiar e o fracasso nos relacionamentos amorosos heterossexuais, o romance de Heloísa Seixas aposta em um desenlace feliz inesperado para suas personagens, e também para os/as leitores/as, a partir de novas configurações identitárias e descobertas da sexualidade, mostrando uma surpreendente reinvenção do feminino por meio da aprendizagem do amor.

5.1 A NARRATIVA DO FRACASSO E DA CULPA

As protagonistas do romance *Pérolas Absolutas* apresentam nomes relacionados, de forma metonímica, a cidades europeias, sinalizando para histórias de violência e fracasso ao trazerem impressas em suas trajetórias a marca do sofrimento: Lídice é o nome de uma cidade tcheca praticamente destruída durante a Segunda Guerra Mundial pelos alemães, e Sofia é o nome da capital da Bulgária, também bombardeada durante a Segunda Guerra, por aviões britânicos e americanos.

Lídice era uma cidade tcheca. Uma cidade que Hitler mandou destruir, por pura vingança, por causa da morte de um oficial. Foi implacável, não queria que sobrasse ninguém vivo. Eu me lembro que fiquei triste, chorei quando minha mãe me contou.

Sofia não foi arrasada, mas também sofreu muito. Lídice e Sofia. É engraçado, não é? Quer dizer, é estranho (SEIXAS, 2003, p. 137).

Mascadas simbolicamente por nomes que remetem a ideia de caos e destruição, as protagonistas sofrem de formas diversas, a opressão familiar que acaba por determinar as escolhas que farão e que as levarão ao sentimento angustiante de fracasso, de culpa e de dor. Para Freud, há uma relação estreita entre a civilização e o sentimento de culpa, uma vez que a cultura causa um profundo mal-estar nos seres humanos ao afastá-los do domínio da natureza. A tensão entre o ego e as exigências do superego levam à frustração ocasionada pela enorme distância entre o que se é e a imagem criada para si, o que acaba, de certa forma, levando à necessidade de punição³⁴. “O Super-eu atomenta o Eu-pecador³⁵ com as mesmas sensações de angústia e fica à espreita de oportunidades para fazê-lo ser punido pelo mundo exterior” (FREUD, 2011, p. 71). Para Freud, as origens do sentimento de culpa residem no medo da autoridade e no medo do Supereu, como instância opressora interna. Dessa forma, Freud situa o sentimento de culpa como relacionado à moral e à ética e inerente à evolução cultural. Para ele, “o preço do progresso cultural é a perda da felicidade, pelo acréscimo do sentimento de culpa” (FREUD, 2011, p. 81).

Sofia, mulher rica e sofisticada, herdeira de um fazendeiro baiano, bióloga, fora casada com um empresário, dono de uma cadeia de restaurantes. Sua trajetória é marcada pela culpa primordial da morte da mãe e de seus dois irmãos gêmeos no parto. Grávida de trigêmeos, sua mãe, mulher orgulhosa de suas raízes tradicionais – seu avô fora dono de várias minas de prata no sertão da Bahia – recusou-se a ir para a capital e escolheu dar à luz no pequeno hospital da cidade perto de onde moravam. Sofia, a única sobrevivente, torna-se objeto do amor incondicional do pai, que jamais se perdoou pela morte da mulher amada.

Durante toda infância e juventude, sem a presença da imagem materna, o que ocorre em muitos romances de formação tanto do século XX como XXI, viveu como uma princesa protegida em um castelo, no qual todas as suas vontades eram prontamente atendidas. Vítima da talvez maior opressão, que se configurava no amor ilimitado do pai, ela sentia-se sufocada naquele mundo, marcado pelo excesso de cuidados: “Até os 18 anos, enquanto morei na

³⁴ Para Freud, em *o Id, o Ego e Outros Trabalhos (1923-1925)*, a personalidade humana seria formada pelo Id, Ego e Superego. O Id que contém a libido, fonte de energia psíquica, seria o aspecto da personalidade relacionado aos instintos. Já o Ego, como mediador entre as pulsões do Id e as circunstâncias exteriores, seria a consciência da realidade e a expressão da racionalidade. Segundo ele, “o Ego procura aplicar a influência do mundo externo ao Id e às tendências deste, e esforça-se por substituir o princípio de prazer, que reina eternamente no Id, pelo princípio de realidade” (FREUD, 1923-1925, p. 13). O Superego, por sua vez, como representante da moralidade, é o responsável pela internalização das proibições e dos limites familiares e sociais. Freud ressalva ainda que “o Superego, contudo, não é simplesmente um resíduo de primitivas escolhas objetivas do id; ele também representa uma formação energética contra essas escolhas” (FREUD, 1923-1925, p. 18).

³⁵ Essa terminologia “Eu-pecador”, não recorrente nos estudos de Freud quando se trata topografia da psique, aparece aqui no sentido metafórico, tendo em vista sua aceção religiosa.

fazenda, minha vida parecia uma história antiga, saída dos livros. Os empregados me cercando, a mesa posta com apuro, mesmo para o café da manhã” (SEIXAS, 2003, p. 76).

O sentimento de impotência frente a uma vida encastelada e destinada a um enfadonho destino de mulher e a impossibilidade de corresponder de forma recíproca ao afeto incondicional do pai, leva-a ao desabafo de que “não poderia suportar tanto amor” (SEIXAS, 2003, p. 77). Presa a uma existência que “parecia uma história antiga, saída dos livros” (SEIXAS, 2003, p. 76), há um desejo imperioso de fugir desse mundo marcado pelo excesso de formalidades, rodeada por santos que a vigiavam com olhar piedoso. O amor opressivo do pai lhe torna cada vez mais insuportável a vida na fazenda. Essa busca da subjetividade remete à afirmação de Touraine (2011) de que a consciência feminina se configura como espaço de resistência as suas funções ditas sociais de reprodutoras, repouso do guerreiro, educadora de crianças e outras. Dessa forma, a mulher criadora de si não se reconhece somente nessas imagens de mulheres criadas pelos homens, fazendo com que o trabalho de libertação e de formação de condutas independentes seja bastante complexo.

Devido a esse “conflito de gerações”, tão marcante nos romances de formação masculinos tradicionais e femininos do século XX, o fato de Sofia abandonar o pai, o que se configura para ela, como “um gesto de amor”, representa uma possibilidade de crescimento pessoal fora daquele mundo ocluso e cheio de limites, o que novamente evoca a asserção de Touraine de que a busca da mulher por subjetificação e autorrealização “não se trata de egoísmo ou de indiferença para com a situação dos outros, mas de uma vontade de transformação em atitude de considerar mais central a relação consigo mesma do que a relação com os outros” (TOURAINÉ, 2011, p. 42).

Sua fuga de casa em um uma manhã para ir nadar no açude, o que era proibido pelo pai, e o encontro com o forasteiro, possibilita-lhe conhecer um novo mundo, diverso do que vivera até então. Nesse sentido, o estranho que, na concepção de Bauman, provoca medo uma vez que surge da “preocupação contemporânea obsessiva com poluição e purificação” (BAUMAN, 2001, p. 126), representa na obra a possibilidade de transformação que é tudo o que Sofia de fato deseja. A entrega sexual de Sofia ao forasteiro hippie, que a ensinou a fumar o “cigarro dos sonhos” e contou-lhe sua vida de aventuras pelo sertão, uma vez que abandonara tudo em nome da liberdade, desperta-lhe esse desejo de construir uma nova subjetividade longe do poderio patriarcal do ambiente familiar.

Lembro de, primeiro, ter fechado os olhos. Mas ainda levou algum tempo até que a sensação de frio em minhas costas se acentuasse e começasse a

penetrar-me nos poros, devagar. Foi por causa dela que eu estendi a mão e toquei o forasteiro. Depois, tudo aconteceu muito rápido. Sem jamais abrir os olhos, senti o mundo se transformar em sensações táteis, em gostos e cheiros até então desconhecidos para mim. O peso de um corpo sobre o meu, mãos que me percorriam, a boca ávida, nervosa, o odor antigo que se desprendia. Tudo girava dentro e fora de mim. Não havia prazer nem susto, apenas nojo. Era com repulsa que eu me entregava (SEIXAS, 2003, p. 89).

Sofia é uma personagem que, à semelhança da deusa romana Cibele, “*simboliza a energia encerrada na terra*” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 237, grifos dos autores). Sob a forma da pedra, a deusa Cibele – conhecida como deusa dos mortos, da fertilidade e da agricultura – foi adorada com paixão pelos romanos, assim como Sofia que inicia sua aprendizagem pela pedra, altar no qual se oferece ao forasteiro, que a levará daquela vida pacata e vazia, inibidora da sua vontade de crescer:

E de repente veio o golpe, a dor fina, que se expandiu em todas as direções, em ondas que me comprimiram as costas contra a pedra, como se esta, também me rasgasse e me possuísse. E foi sobre ela, cuja frieza eu não mais sentia, que continuei depois estendida, quieta, por muito tempo. A pedra, o princípio de tudo. A pedra onipresente (SEIXAS, 2003, p. 90).

A imagem da pedra – intrinsecamente ligada à trajetória da protagonista – na religião cristã apresenta o significado espiritual de ligação do homem com Deus, simbolizando a presença divina. Para Chevalier e Gheerbrant, a pedra bruta está sempre ligada à liberdade, ao contrário da talhada que significa servidão. Eles ainda mencionam seu significado ligado à terra-mãe e ao simbolismo do culto à deusa Cibele. E acrescentam que assim como a água, na tradição bíblica, “em função de seu caráter imutável, a pedra simboliza a *sabedoria*” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 701, grifo dos autores), o que, de certa forma, remete ao nome da personagem. Na obra de Heloísa Seixas, além da pedra, os elementos água e lama estão ligados de forma simbólica à personagem Sofia que declara que “a lama que acolhe, esconde, protege” (SEIXAS, 2003, p. 84) e que “o barro crescendo sob a palma, a parede se erguendo, mole ainda, frágil, mutante” (SEIXAS, 2003, p. 85).

Sofia, ao desafiar o tempo que insistia em ficar parado, petrificando-a entre as paredes da casa, decide levar uma vida nômade, em uma comunidade hippie, ao fugir com o forasteiro. Para Carlos Magno Gomes (2011), a viagem é um elemento bem característico do *Bildungsroman* feminino, pois significa a ruptura com a sociedade patriarcal, configurando-se assim como um espaço de resistência feminina. Nesse sentido, “a representação da viagem é um tema que denuncia e realça os interditos do patriarcado como a opressão feminina

(GOMES, 2011, p. 104). O “enfraquecimento da lei do pai” propicia a consolidação da literatura de autoria feminina como uma crítica cultural aos valores do Patriarcado. Nesse contexto, a viagem surge como uma heterotopia³⁶, que possibilita à personagem transgressora – como é o caso de Sofia – o distanciamento dos discursos reguladores, remetendo ao “processo mais íntimo da mulher que tenta juntar os cacos que sobraram de suas crises pessoais” (GOMES, 2011, p. 102). Esse desejo de dissolver-se no tempo, reinventar outra identidade, se reflete na sua relação com os vasos de barro que cria e depois quebra para que eles possam se desfazer, não adquirindo assim uma forma pronta e acabada: “A educação pelo barro, pela lama. E antes da lama, as areias” (SEIXAS, 2003, p. 92).

A lama, assim como a pedra, para Chevalier e Gheerbrant, também está ligada simbolicamente à matéria primordial e fecunda, a partir da qual foi criado o homem, segundo a tradição bíblica. Para esses autores, como uma mistura da terra – princípio matricial e receptivo – e da água – princípio dinâmico de mutação e transformações –, a lama tem uma significação que varia de acordo com o ponto de vista que se olha. Se considerar a terra vivificada pela água, a lama simboliza “o nascimento de uma evolução, a terra que agita, que fermenta, que se torna plástica” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 534). Mas se o ponto de partida for a água poluída pela terra, “a lama se apresenta como um processo involutivo, um início de degradação” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 534). Michel Maffesoli explica que o “saber incorporado”, impregnado de lama, está ligado ao aprendizado do ser nômade: “assim procedendo, vivendo situações impermanentes, ele ritualiza e domestica a grande impermanência, da qual a morte é a expressão acabada” (MAFFESOLI, 2001, p. 64). O autor acrescenta ainda que essa espécie de “orgiasmo dionisíaco”, uma espécie de pequena morte, é uma forma homeopática de chegar à aceitação de que o ser humano é um “ser para a morte”.

O desejo de fugir do destino traçado dentro dos limites da casa patriarcal, em um recanto interiorano, faz com que ela viaje de carona em um caminhão, por muitos dias, enfrentando a poeira das estradas: “Só queria ir em frente, ir para longe. Longe de meu pai, longe de seu amor. Por dentro, eu era só dunas, o peito feito um deserto. Sem medo nem dor” (SEIXAS, 2003, p. 93).

³⁶ Carlos Magno Gomes utiliza-se do conceito de Michel Foucault, definindo heterotopia como um posicionamento contra o espaço opressor. Dessa forma, Foucault define heterotopias como “outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura [e] estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis” (FOUCAULT apud GOMES, 2011, p. 103). Por isso, a viagem na literatura de autoria feminina, como espécie de refúgio e resistência, se configura como esse espaço de heterotopia.

Essa vida nômade, na comunidade hippie, em meio à imundície e ao delírio, como ela própria relata, após chegar à praia das tartarugas, onde descobre sua vocação de bióloga e onde intui que entre os animais seria mais feliz que “entre os humanos”, perdura por alguns anos. O forasteiro logo desaparece de sua vida e ela volta a Salvador para assinar os papéis e receber a herança pela morte do pai, que nunca mais vira desde que fora embora. A volta à fazenda, deserta e abandonada, três anos após sua partida, não lhe traz nenhuma emoção ou saudade, apenas o sentimento de solidão daqueles que pagam o preço de romperem com os laços familiares.

Entrei e parei, observando a sala comprida, o chão de tábuas corridas, a mesa enorme de jacarandá, o forro do teto, em ripas de madeira, de um branco descalçado. E parada fiquei, esperando sentir alguma coisa, na certeza de que todos os fantasmas da minha infância ali estariam para me receber. Mas nada aconteceu. Olhei mais uma vez em torno, respirei fundo. Havia apenas penumbra, cheiro de mofo e silêncio. Nem comoção, nem medo, nem os fluidos da agonia de meu pai, enquanto morria lentamente à minha espera. Nada. Apenas a aridez de uma casa condenada, finda. E nunca mais na minha vida, nunca mais, nunca como naquele momento – eu me senti tão só (SEIXAS, 2003, p. 99-100).

A trajetória de Lídice, ao contrário da de Sofia, que não podia “suportar tanto amor” (SEIXAS, 2003, p. 77), é marcada pela falta de amor e pela presença onipotente da irmã gêmea e amada pela família. Lídice, a menos talentosa, apesar de aparentemente ser idêntica à outra, sempre vivera a sombra de Lídia. A diferença entre as duas é marcante desde a infância, até mesmo no papel desempenhado por ambas na orquestra infantil da escola de música, quando faziam as apresentações de final de ano: Lídia tocava violino, instrumento menor e mais agudo, de maior destaque na orquestra, enquanto Lídice tocava o violoncelo que, apesar do som grave que produz, seria uma espécie de instrumento coadjuvante.

Por isso, talvez, eu tocasse violoncelo e minha irmã, violino. O violino sim, voa alto, é no violino que todos prestam atenção. O som agudo como o de um cristal. O grave faz sustentação. É bonito, eu sei, eu também acho. Mas o violino é a primeira voz. Não é a segunda. É diferente (SEIXAS, 2003, p. 152).

Mais de vinte anos depois, após a tragédia familiar que marcou a desagregação familiar e o atual estado de loucura da mãe, ela consegue finalmente contar sua história de culpa e de fracasso à sua rival Sofia:

Meu nome é Lídice. Ou talvez Lúdia, não sei. Não importa – você vai saber. Vai conhecer o que nem eu mesma conheço. O impronunciável, a palavra proscrita. Porque é hora de falar. Sem cautela, sem receio, sem freios. Sei que devo desatar as amarras, soltar o grito há tantos anos sufocado, cortar a própria carne, deixar correr o sangue, como corre o tempo. Sei que minhas mãos ficarão feridas, a pele dilacerada pelos arranhões, nos dedos cravadas as lascas de madeira e pedra, as unhas destruídas, resultado da arqueologia da dor. E sei, também, que tenho medo. Mas ainda assim o farei, porque é preciso. A hora chegou (SEIXAS, 2003, p. 19).

Ao contrário de Sofia, que sempre vivera uma vida confortável, mesmo após a morte do pai, uma vez que recebe uma herança, forma-se em biologia e depois se casa com um homem também rico, a trajetória de Lídice é marcada pela decadência econômica, sobretudo após o pai ter abandonado a família. No romance, além de uma cena quando conhece Anatole, que está tocando violoncelo em um bar, não aparece outra forma de atividade econômica ou profissional dessa personagem. É através da voz do/a narrador/a que, como se fosse uma câmera, registra o aspecto sombrio do quarto:

Recuamos mais observando todo o quarto. Há em torno da mulher um silêncio marinho. O aposento tem aspecto decadente, mas não despojado, com móveis de madeira escura cujos acabamentos de bolas sobrepostas sugerem tempos de maior nobreza. O tecido da colcha, puído em alguns pontos, tem o azul realçado pela luz do abajur de cabeceira, junto ao qual há um telefone antigo. Do lado oposto ao armário está uma cômoda com tampo de mármore estriado, ao qual foi afixado um espelho (SEIXAS, 2003, p. 69-70).

Da mesma forma que em muitos romances de formação do século XX, como *Ciranda de Pedra* (1951), de Lygia Fagundes Telles, e *A asa esquerda do Anjo* (1981), de Lya Luft, a figura materna representa um modelo falhado e incapaz de contribuir no processo de formação de protagonista. Vítima de uma série de tragédias familiares: o desaparecimento da filha predileta e o abandono do marido, a personagem não-nomeada, velha e doente, torna-se um fardo para a filha que acaba por odiá-la e desejar-lhe a morte: “Minha mãe não tem nome, o nome não importa. Mas ela está aqui. Agora mesmo, posso ouvir-lhe os rumores no quarto ao lado. Hoje é uma velha” (SEIXAS, 2003, p. 20).

Lídice rememora os dias de sol intenso e felizes da infância quando iam à praia e brincavam felizes correndo pela areia. Ao contrário de Sofia, ligada ao barro e à terra, Lídice é uma personagem tangenciada pelo mar e as areias. O prazer infantil e a sensação de liberdade proporcionada pelo avanço nas dunas propiciam a sensação de conquista, o que, de forma simbólica, “relaciona-se inconscientemente ao *regressus ad uterum* dos psicanalistas. É

efetivamente, como uma busca de repouso, de segurança, de regeneração” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 79, grifos dos autores). Talvez, mais que isso: representa uma busca pelo amor dos pais que preferiam a irmã. Além disso, sua infância está ligada ao mar, símbolo da dinâmica da vida, na concepção de Chevalier e Gheerbrant. Como lugar dos renascimentos e das transformações, por ser composto de águas em movimentos, “o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é da incerteza, de dúvida, de indecisão, e que se pode concluir bem ou mal” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 592).

O mar é um elemento determinante na trajetória de Lídice em três momentos significativos: nas brincadeiras felizes com a irmã na infância, no desaparecimento desta em um temporal durante um passeio de barco e no encontro final com Sofia, do qual se falará mais adiante. Isso remete à asseveração de Chevalier e Gheerbrant de que o mar, como representações vivificadoras e mortais do subconsciente “é ao mesmo tempo a imagem da vida e imagem da morte” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 592).

A ligação da personagem com o elemento “água” é reiterada em vários momentos na narrativa. Os seus olhos azuis transparentes são comparados à água-marinha, uma variedade azul do mineral incolor berilo. Esse mineral, ao sofrer alguma contaminação de cristais em “lugares sujos” em interação com a luz, surge o tom azul pálido característico da pedra, o que leva a crer que as impurezas tornam a pedra preciosa e especial. A própria personagem explica essa particularidade dos seus olhos: “Os meus olhos são azuis, olhos de Berilo. É o silicato de alumínio, um cristal sem cor. Mas quando os átomos impuros penetram no Berilo ele se transforma em água marinha. Meus olhos são como essas pedras – o resultado de uma contaminação” (SEIXAS, 2003, p. 26-27).

Essa intensa relação com a água, também está presente nos banhos como ritual de preparação ou de limpeza do corpo que, segundo ela, foi conspurcado pelo ódio, pela mágoa e pelo desamor: “Mergulharei outra vez em todas as águas, em rios, mares, cachoeiras, serei novamente matéria líquida, nela me decompondo” (SEIXAS, 2003, p. 26).

Assim como a trajetória de Sofia é marcada pelo sentimento de culpa por ter abandonado o pai que amava, a de Lídice, de certa forma, está ligada ao fato de ter nojo da mãe, mesmo sabendo que ela vivera uma existência marcada por renúncias ao dedicar-se à família. A personagem admite que ter ficado com a mãe não foi um gesto de amor.

Talvez os filhos que se afastam sejam aqueles que amam de verdade. Os que ficam fazem-no por vingança. Querem assistir a lenta degradação, ao

doloroso esfacelar-se, à decomposição e à morte. Os filhos que ficam são os que odeiam. Abandonar é um gesto de amor (SEIXAS, 2003, p. 30).

O sentimento de culpa que assola as personagens do romance, na visão de Freud (2011), é produzido pela cultura que impõe sentimentos e exigências, aos quais nem sempre os seres humanos têm condições de corresponder. A consciência da culpa, que produz uma infelicidade interior contínua, por vezes permanece inconsciente ou vem à luz “como um mal-estar, uma insatisfação para a qual se busca outras motivações” (FREUD, 2011, p. 82).

De certa forma, esse sentimento de fracasso que Lídice sente de forma avassaladora, está ligado ao desaparecimento da irmã, em relação a quem se sentia sempre inferior. Em vários momentos, ela descreve o processo de enlouquecimento da irmã, que começa a ficar com o olhar distante e passa a não sentir dor com as queimaduras e feridas. Para a personagem, a origem da transformação estaria em uma noite em que ambas perceberam o desejo incestuoso do pai pela irmã, com um olhar “que devorava tudo à sua volta”, levando Lídice ao questionamento: “Terá sido o olhar devastador que fez desencadear a tormenta, deslocando algum eixo secreto, uma engrenagem delicada, danificando para sempre as paredes translúcidas?” (SEIXAS, 2003, p. 58).

A cena do afogamento de Lídia no mar é mostrada por perspectivas diferentes, em dois momentos da narrativa, sempre por meio da narração heterodiegética, como se a personagem buscasse um distanciamento improvável de um momento crucial de sua trajetória. Para Freud (2011), em alguns momentos, a delimitação entre o “Eu” e o mundo externo se torna problemática e os limites são traçados de forma imprecisa. Nesses casos, “partes do próprio corpo, e componentes da própria vida psíquica, percepções, pensamentos, afetos, nos surgem como alheios e não pertencentes ao Eu” (FREUD, 2011, p. 9). Dessa forma, a história pessoal, contada por meio narrador/a heterodiegético/a, borra esses contornos entre o eu atormentado da personagem e o mundo exterior com suas forças inexoráveis.

Toda a cena, contada na perspectiva de quem está dentro do barco, é marcada pela fúria diluviana da natureza. Em um dia chuvoso, a irmã sai correndo de casa, seguida por Lídice, e a convida para um passeio de barco, mesmo com águas “raivosas” (SEIXAS, 2003, p. 106). Com a chuva cada vez mais intensa, elas jogam os remos no mar e deitam abraçadas ao fundo do bote. A narrativa é suspensa após a pergunta desesperada: “*Lídia, aonde você vai?*” (SEIXAS, 2003, p. 108, grifos da autora).

Logo após mostrar o desespero da mãe e a ausência do pai, ela se mostra incerta quanto ao destino da irmã, dando a entender que ela poderia estar encerrada em uma clínica psiquiátrica: “Viveram ela e a mãe, por muito tempo ainda em casa. O pai se fora. A irmã se fora. Para onde? Onde está ela agora?” (SEIXAS, 2003, p. 110).

A revelação do destino trágico de Lídia só ocorre, nas páginas finais do romance, após uma longa conversa com Sofia, em que esta pronuncia a frase impossível de ser dita por Lídice. Sofia argumenta que é importante a mudança no tempo do verbo uma vez que Lídice sempre falava da irmã como se ela ainda estivesse viva. Para Sofia, “o único mistério está no tempo. É preciso mudar o tempo. E o tempo é um passado simples” (SEIXAS, 2003, p. 182), para finalmente concluir: “Sua irmã morreu” (SEIXAS, 2003, p. 182).

Após essa revelação tão simples e tão difícil, o foco da história volta-se ao/à narrador/a heterodiegético/a, que mesmo ponderando sobre os limites da narrativa, descreve a cena como se vista do alto. Ao descrever a escuridão das águas, quando não se há limites entre mar e céu, como na odisseia bíblica, o/a narrador/a se compara a Deus sobrevoando o abismo. É do alto que vê um barco perdido no mar, do qual uma garota se ergue, sob o olhar incrédulo e paralisado da irmã, pondo-se nua e enfrentando a tormenta: “O anjo incréu, ensandecido, atira-se à frente de braços abertos, num gesto de desafio, mas também de júbilo, como se desse a si própria em sacrifício, ao mar, aos ventos, à tempestade, como se quisesse abraçar o universo inteiro. E desaparece sob as águas” (SEIXAS, 2003, p. 187).

Depois, a cena focaliza não mais a dor e o desespero da menina no barco, mas se volta ao homem – pai de Lídice e Lídia? – de uns quarenta anos, que espera em silêncio em um canto da praia. Ao abordar o desespero que o atinge e a busca de respostas, há o registro do fim da tempestade exterior: “Agora só dentro do peito do homem é temporal” (SEIXAS, 2003, p. 189). Seria essa a representação da culpa por ter desejado e amado a filha de forma incestuosa? A narrativa não permite respostas, mas apenas conjecturas sobre o destino das personagens.

A dor e o desespero por, de certa forma, ser cúmplice na morte da irmã – e talvez mesmo por inconscientemente desejá-la, já que a outra sempre fora mais amada – não podendo impedir o desfecho trágico, marca a personagem, que se deixa dominar pelo rancor e pela dor.

Sou, fui e sempre serei a segunda. Desde criança, minha irmã sempre foi melhor do que eu, sempre me venceu. Era a mais bonita, a mais inteligente, a mais brilhante. Mas eu nunca a odiei, isso nunca. Meu rancor é contra o mundo, contra tudo o que me cerca e me cerceia. O mundo que está em

dívida comigo. O mundo que me fez perdedora, derrotada. O mundo é meu inimigo. Minha irmã, não. Eu a amava. Estar junto dela me bastava. Não sei porque ela se foi (SEIXAS, 2003, p. 29).

Para Freud, há muitos limites à felicidade humana, devido à própria fragilidade da sua constituição. Assim, é bem mais fácil ser infeliz, uma vez que a vida “traz demasiadas dores, decepções, tarefas insolúveis” (FREUD, 2011, p. 18). Em relação à sua finalidade também não há respostas, a não ser as que são propostas pelas religiões, que se constituem, com efeito, como uma espécie de paliativo às dores humanas, assim como os entorpecentes que alteram a química do corpo. A trajetória de Lídice confirma as asseverações de Freud de que o sofrimento humano está ligado a três fatores: o primeiro seria o próprio corpo, fadado à dissolução, cuja dor e medo seriam os sinais principais de alerta; o segundo é o mundo externo que se abate sobre o ser humano com suas forças inexoráveis e desagregadoras; e, por fim, as relações, sempre complexas, com outros seres humanos. E daí vem a neurose que talvez esconda “um quê de sentimento de culpa inconsciente, que por sua vez fortalece os sintomas ao usá-los como castigo” (FREUD, 2011, p. 86).

O modo como Lídice relaciona-se com a mãe doente, por quem nutre sentimentos rancorosos e homicidas, e também com os estranhos habitantes de uma caixa de papelão que guarda no armário, parece encontrar explicações nessas reflexões freudianas. Na caixa, a personagem guarda recortes das trajetórias de personagens que, segundo sua ótica, integram o time dos que foram relegados à margem como, entre outros, Camille Claudel, a amante de Rodin, que enlouqueceu por ter sido preterida em relação à esposa do famoso escultor francês, Tiago Menor, o irmão esquecido de Jesus, e Henrich Mann, o irmão escritor que sempre viveu à sombra de Thomas Mann, ganhador do Prêmio Nobel: “São esses os meus irmãos. Todos fracassados, esquecidos, nulos – como eu. Porque não perderam, não chegaram em último, mas em segundo, o lugar maldito” (SEIXAS, 2003, p. 29).

Para Lídice, o pior não é o último lugar, mas o segundo, que sempre fora ocupado por ela, tanto em relação aos pais quanto em relação à Anatole, seu amante e marido de Sofia: “A verdadeira derrota é estar em segundo. Fui a segunda para Anatole, como fui também a segunda para meu pai e minha mãe” (SEIXAS, 2003, p. 28). Nessa seara dos fracassados, duas personagens bastante emblemáticas da situação feminina na sociedade androcêntrica, ganham destaque – Camille Claudel e Zelda Scott Fitzgerald – mulheres que viveram entre o final do século XIX início do século XX, que amaram apaixonadamente homens que as menosprezavam e enlouqueceram por não conseguirem reconhecimento pelos seus dons artísticos. Suas trajetórias de amargura e fracasso dialogam com a história de Lídice.

Sobre Camille Claudel, aprendiz e amante talentosa de Rodin, com quem viveu um tumultuado caso amoroso, enlouquecendo após o abandono e passando os últimos trinta anos de sua vida em um manicômio, ela destaca o fato de que Camille também foi preterida pela mãe, que preferia os outros dois filhos. Ela salienta que a escultora tinha opiniões fortes e que, desde criança, acalentava o grande desejo de ser escultora, o que era do desagrado da mãe. Vivendo à sombra do escultor francês, para quem produzia obras em troca de um salário de aprendiz, “foi a segunda como filha, como mulher, como escultora” (SEIXAS, 2003, p. 146). Após os comentários sobre a personagem, há uma mudança no ponto de vista e o/a narrador/a heterodiegética passa a acompanhar a personagem, em uma noite fria, pelas ruas desertas de Paris, flagrando sua loucura e seu desespero.

Deve ter tido, no passado, os traços finos, o nariz ainda é reto e afilado, mas há bolsas em torno dos olhos e as faces estão infiltradas, com manchas escuras. Os cabelos desfeitos são uma evocação da Medusa e em torno da boca podemos ver bem os pontos feridos pelo frio e o mau trato. Traz os lábios fendidos em um esgar, e há negror nos dentes que se insinuam, cintilando. Mas é sobretudo no olhar que nós fixamos. São os olhos que nos deixam sem ar. Olhos de córneas vermelhas, onde se estriam veias, olhos que trazem em si tal tinta de sangue que somos de imediato tomados pela certeza de que a mulher cruzou a fronteira entre o humano e a besta. Olhos de pavor e de ódio, saltados, arregalados, loucos – como os de um cavalo na hora de morrer (SEIXAS, 2003, p. 149).

Zelda Scott Fitzgerald, escritora americana, casada com Scott Fitzgerald, um dos expoentes da “Lost Generation” americana dos anos 20, é outra figura feminina com uma existência trágica, acolhida por Lídice em sua caixa de perdedores, por viver uma “história feita de loucura e dor, solidão e morte” (SEIXAS, 2003, p. 163). Essa mulher bonita e considerada frívola, como parte dos americanos ricos da Era do Jazz, foi um ícone nos anos 20 e viveu com o marido famoso em Paris, na condição de expatriados, convivendo com artistas célebres, como Gertrude Stein e Ernest Hemingway. Tudo levava a crer que, de acordo com a vida de glamour que viviam, eles formavam um casal feliz. Mas Zelda foi sendo destruída pelos sentimentos de inveja, rancor e amargura em relação a Scott que, além da entrega ao alcoolismo, usava os diários da esposa como matéria para seus romances.

Ele a retratava sempre, às vezes de forma impiedosa, expunha seus fragmentos como postas de carne penduradas no açougue. [...] Comecei a observá-la tentando a todo custo manter-se à tona, ser mais do que a sombra do marido famoso, procurando de todas as formas expressar-se, deixar um rastro. Ela tentou de tudo – escrever, pintar, dançar. Scott a ridicularizava, achava patética sua pretensão de um dia tornar-se uma grande bailarina.

Sabia – todos sabiam, menos ela – que era velha demais para isso. Tampouco incentivava-a a escrever e teve uma ataque de fúria quando soube que ela, mesmo internada, havia terminado o primeiro romance (SEIXAS, 2003, p. 163).

Após os comentários gerais sobre a história de Zelda, sempre humilhada pelo marido famoso, a narrativa focaliza a noite fatal do dia 10 de março de 1948, quando após cerca de dezoito anos vividos em sanatórios e hospitais, devido à esquizofrenia, diagnosticada em 1930, Zelda morre vítima de um incêndio que se espalhara pelo hospital onde estava internada. O/a narrador/a, presente na cena, descreve o salão deserto, a fumaça que começa na cozinha e se multiplica pelos corredores e quartos, presentindo a agonia e o desespero das mulheres trancadas, que não poderão escapar para, por fim, concluir:

Vimos para conhecer a agonia de uma mulher, uma mulher que está presa numa das celas do primeiro andar, e que neste preciso instante – por alguma razão que nós não sabemos – tem o rosto encostado às grades da janela, tentando não pensar, fingindo estar longe dali, os olhos fechados como se sonhasse (SEIXAS, 2003, p. 166).

O sentimento de culpa de Lídice, sobretudo devido à morte trágica da irmã, que faz com que colecionasse essa galeria de personagens sofredores como ela, sobretudo das mulheres analisadas que vivenciaram de forma tão dilacerada o amor e a loucura, leva-a a um constante deslocamento de identidade, a ponto de perguntar quem seria ela – Lídice ou Lídia? – e de confessar a criação do duplo, como forma de autopunição e, ao mesmo tempo, de negação da morte, ao admitir que a presença da irmã, cujo corpo jamais fora encontrado, nunca deixou de existir para ela: “Há em algum ponto um duplo meu. Uma mulher louca e frágil, de olhos, como os meus, contaminados. Há em algum lugar a outra metade, gema e clara irmanadas – a outra parte” (SEIXAS, 2003, p. 156). Freud, no ensaio “O estranho”³⁷, publicado em 1919, faz referência ao tema do duplo, abordado por Otto Rank, seu discípulo, em 1914. Para Freud, esse tema tem como reflexos os espelhos, as sombras e os espíritos guardiões e se configura numa segurança contra o ego e em uma negação do poder da morte.

Não é, contudo, apenas esse último material, ofensivo como é para a crítica do ego, que pode ser incorporado à ideia de um duplo. Há também todos os futuros, não cumpridos mas possíveis, a que gostamos ainda de nos apegar,

³⁷ Conceito importante na obra de Freud. Ele o usa na análise do conto fantástico “O Homem da areia”, de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, cuja atmosfera de estranheza é causada pelo “homem de areia”, do qual se diz que, por ser um homem perverso, quando as crianças não iam para a cama, arrancava os olhos delas. Para Freud, o homem da areia seria a representação simbólica do pai temido, de cujas mãos se espera a castração.

por fantasia; há todos os esforços do ego que circunstâncias externas adversas aniquilaram e todos os nossos atos de vontade suprimidos, atos que nutrem em nós a ilusão da Vontade Livre (FREUD, 1919, p. 130).

Ao final, quando ocorre o acerto de contas entre Sofia e Lídice, ambas afirmam: “Eu não tive culpa”, para depois se questionarem, talvez para si mesmas: “Você acha que eu tive culpa?”. Para Freud, a angústia da consciência está ligada ao não cumprimento das severas exigências culturais. A evolução cultural se apresenta aos humanos como uma luta entre o instinto de vida e o instinto de morte, fazendo com que o impulso da liberdade seja dirigido “contra determinadas formas e reivindicações da civilização, ou contra ela simplesmente” (FREUD, 2011, p. 41). No romance, Sofia, ao tentar confortar Lídice, afirma que o amor é a maior das tiranias: “Certas pessoas são assim. Há nelas tanta generosidade, uma tal benevolência, que vivem para servir aqueles que amam. Mas por trás da doçura há o desejo de nos acorrentar, de envolver nossas almas em grilhões feitos de culpa, devoção e graça” (SEIXAS, 2003, p. 95).

Pérolas Absolutas apresenta a representação da culpa que se origina da própria condição humana e aparece em muitos romances de formação feminina dos séculos XX e XXI. A questão da culpa, do ponto de vista feminino, é lida a partir da obra de Freud (2011), na qual ele afirma que as exigências ideais da sociedade são tão severas que geram o mal-estar na civilização. Tendo em vista a perspectiva desse trabalho pelo viés dos Estudos Culturais, cuja natureza é interdisciplinar e de acordo com a convicção de Johnson de que “existe uma enorme potencialidade para os Estudos Culturais no uso das categorias freudianas” (JOHNSON, 2010, p. 91), optou-se pelo uso de alguns conceitos freudianos para a análise do romance, em detrimento dos argumentos que sustentam a teoria do romance de formação.

5.2 O NOMADISMO COMO FORMAÇÃO

Para Schwantes (2006) alguns romances femininos de formação contemporâneos apresentam a problemática da personagem feminina que deve percorrer uma trajetória de individuação, marcada por percalços até chegar a uma visão de si mesma e a acomodação ao seu meio – a construção da mulher-para si – de que fala Alan Touraine (2011).

Para isso, é necessário um novo modo de representação do feminino, com narradoras homodiegéticas capazes de expressarem suas vivências e angústias interiores. Algumas experiências tornam-se fundamentais nesse processo de formação como a viagem – que remete a um processo de individuação, já percorrido por Joana, protagonista de *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector, e que provoca o alargamento de seus horizontes; o conflito de gerações – capaz de promover uma mudança significativa na personagem; mais de um caso de amor – para que se mostre os fracassos e acertos no campo afetivo; e a escolha profissional, na qual a personagem encontra seu talento, e que pode ser acadêmica ou não. Para Schwantes, todos esses passos se revelarão problemáticos para as personagens femininas, uma vez que “a ideia de feminilidade desenvolvida em nossa sociedade é incompatível com a ideia de formação. E para que precisaria de formação uma mulher destinada a casar e cuidar da casa, do marido e dos filhos?” (SCHWANTES, 2006, p. 15).

A trajetória de Sofia, em busca de individualidade, em uma sociedade ainda arcaica no sertão baiano das últimas décadas do século XX, passa por essas experiências que, paradoxalmente ao sentimento de culpa que a acompanhará vida afora, também lhe trará a liberdade e a individuação desejada.

Maffesoli (2001) aborda esse sentimento de não pertencimento a um lugar como uma condição de realização de si na plenitude do todo. Para ele, a errância, mesmo que se configure como trágica, expressa uma relação mais lúdica com o mundo que tem como base o sentido de impermanência das coisas, dos seres e dos relacionamentos. Dessa forma, o nomadismo representa o cuidado com uma existência “marcada pelo qualitativo, o desejo de quebrar o enclausuramento e o compromisso de residência próprios da modernidade são como momentos de uma nova busca do Graal, representando outra vez simultaneamente a dinâmica do exílio e da reintegração” (MAFFESOLI, 2001, p. 16).

Criada e educada para ser uma princesa sertaneja, encerrada no conforto da casa-grande e protegida pelo amor imensurável do pai, Sofia sentia-se prisioneira naquele mundo arcaico e masculino: “Essa mulher de pedra, imóvel, indefesa, condenada a ser amada – era assim que me sentia. Foi disso que fugi” (SEIXAS, 2003, p. 197). Touraine (2011) aborda a busca da afirmação da consciência feminina, sobretudo no tocante às suas funções sociais ao enfatizar que a “consciência de si como sujeito é, em primeiro lugar, um protesto contra o sistema dominante. A mulher à qual tantos serviços e deveres são impostos rebela-se e luta para salvar a consciência que ela tem de si mesma” (TOURAINÉ, 2011, p. 39). Ainda para o autor, as mulheres que lutam pelo direito de serem sujeitos, não são deusas ou estátuas, mas “reivindicam o direito de construir a si mesmas, e conseqüentemente não serem mais

definidas pelo poder ou pelo desejo do outro, mas por uma autoafirmação existencial” (TOURAINÉ, 2011, p. 53).

É nesse sentido que, para a personagem, o extremo amor do pai, que lhe era exclusivo, desde seu nascimento, se revela como uma espécie de tirania, uma vez que teria que lhe corresponder às suas expectativas, não podendo ter vontade própria. É isso o que ela confessa em sua longa e reveladora conversa com Lídice: “Meu pai era um tirano, como sua mãe. Pior, porque me amava demais, mais do que eu podia suportar. É um fardo terrível, isso. O único remédio é ir embora. Sair pela porta, fugir – e nunca mais olhar para trás” (SEIXAS, 2003, p. 198).

Essa passagem mostra um aspecto fundamental do romance de formação que se configura no conflito de gerações. É a vivência, longe da proteção/aprisionamento do lar que vai propiciar uma mudança significativa na sua trajetória ao poder acessar outras experiências e, mais do que isso, poder refletir sobre elas, o que contribui no aprendizado da personagem. É isso o que enfatiza Schwantes ao afirmar que “parte do conflito de gerações, que é um dos passos do romance de formação, deve-se à luta do protagonista para ter acesso a vivências várias” (SCHWANTES, 2010, p. 107).

A longa viagem, de carona em um caminhão, coberta de poeira, com destino a uma praia deserta, onde viveria cerca de três anos em uma comunidade hippie, em meio “a imundície, o delírio, o permanente torpor” (SEIXAS, 2003, p. 98), vai propiciar o acesso a essas vivências. Para Maffesoli (2001), a viagem se apresenta como uma contínua iniciação, tendo um aspecto fundador. Assim como ocorre em *Perto do coração selvagem*, romance no qual a protagonista também viaja em busca de si, uma viagem que tanto se configura como um deslocamento espacial, quanto como um deslocamento cada vez mais denso no interior de si, é o que também ocorre com Sofia em meio à errância espacial e identitária. Na concepção de Maffesoli, “o aspecto imaterial da viagem, em particular de suas potencialidades afetivas e sentimentais, é um modo de tecer os laços, de estabelecer os contatos, de fazer circular a cultura e os homens” (MAFFESOLI, 2001, p. 124). De fato, é na praia das tartarugas, cujo estranho processo de desova a surpreende, que Sofia descobre sua vocação profissional: “Caminhei, pensando nas tartarugas. Nessa época eu já me interessava pelos animais, de alguma forma intuía que estaria melhor entre eles do que entre os humanos” (SEIXAS, 2003, p. 93-94).

Essa vivência na comunidade caracteriza-se, sobretudo, como um tempo de passagem, marcado por descobertas, uma espécie de acampamento provisório, vivido como uma estada de pernoite, na concepção de Bauman (1998), do qual só lhe restara “a certeza de que só havia

um caminho possível – os animais. As tartarugas, as areias, os caranguejos, o mangue. A vida longe de tudo” (SEIXAS, 2003, p. 98).

Após a morte do pai e a tomada de posse da herança, que vai lhe permitir estudar e formar-se em biologia para poder estar em contato com o mundo natural, Sofia volta à casa, numa espécie de acerto de contas final, para concluir que tomara a decisão certa, uma vez que lá só havia a “aridez de uma casa condenada, finda” (SEIXAS, 2003, p. 100) e que jamais, como naquele momento, se sentira tão só. A frase, repetida ao longo de sua narrativa, como desabafo ou busca de consolo, de que “Eu não podia suportar tanto amor” (SEIXAS, 2003, p. 77), reflete, por um lado o sentimento de culpa que a atinge, e por outro, o desejo de construir uma experiência afetiva longe das cobranças ou imposições próprias do mundo patriarcal.

Sofia, dessa forma, nega o destino da mãe, que morrerá ao lhe dar a luz, e em nenhum momento parece querer seguir o *script* tradicional destinado ao feminino, sobretudo no interior arcaico em que vivia. Embora, anos depois, se case com Anatole, ela não expressa de modo algum o desejo de ter filhos ou de constituir família nos moldes tradicionais.

Badinter aborda as mudanças ocorridas no mundo ocidental, a partir dos anos sessenta do século passado, sobretudo com a inserção feminina no mercado de trabalho. Segundo ela,

[...] partindo para a conquista no mundo exterior, Eva pôs fim à divisão sexual do trabalho. Lutando pelo direito à contracepção e ao aborto, ela recuperou, para si própria, o controle da reprodução. Enfim, liberado o corpo, dona de sua vida, ela deixa de ser um objeto de troca entre os homens (BADINTER, 1986, p. 143).

A autora acrescenta ainda que, como já não há mais um modelo obrigatório de feminilidade, “aquelas que não querem filhos nem por isso se sentem menos mulheres. Colocam a feminilidade em lugares diferentes dos ovários e têm sentimentos maternos por outras crianças que não lhes pertencem” (BADINTER, 1986, p. 195). No caso de Sofia, essa inserção no mundo natural, em meio à lama e aos bichos, reflete essa imersão em um mundo selvagem, no qual as leis da cultura são provisoriamente abolidas, e predomina o imprevisível, que se reflete no aforismo, que repete ao longo da narrativa: “O mangue é o imponderável” (SEIXAS, 2003, p. 206). Na concepção de Freud, “boa parte da culpa de nossa miséria vem do que é chamada nossa civilização; seríamos bem mais felizes se a abandonássemos e retrocedêssemos a condições primitivas” (FREUD, 2001, p. 31). É isso o que, de certa forma, faz Sofia ao escolher uma profissão, na qual fica dias isolada em uma reserva, com contato apenas com os animais.

Talvez não tenha sido a solidão, mas sim a lama que me atraiu. Gosto de lidar com essa matéria estranha, nem sólida nem líquida, pisar no lodo onde pululam formas de vida, um universo inteiro se autocontendo, se reproduzindo, no ciclo eterno. Ter nesse pisar a sensação de incerteza. Nem sólido nem líquido. No lodo, o tanino conserva os corpos mortos. São as múmias do pântano (SEIXAS, 2003, p. 84-85).

Nesse sentido, essa relação de simbiose de Sofia com a natureza lembra a passagem do conto “Amor”, de Clarice Lispector, no qual a personagem Ana, acomodada a um “destino de mulher, com a surpresa de nele caber como se o tivesse inventado” (LISPECTOR, 1998, p. 20), um dia, após um instante de epifania ao observar um cego mascando chicletes, em um ponto de bonde, e de ela passar do ponto de descida porque a visão do cego estava sufocando-a de tanta piedade, acaba por atravessar os portões do Jardim Botânico e se surpreender com o excesso de vida, como se evidencia na seguinte passagem: “A crueza do mundo era tranquila. O assassinato era profundo. E a morte não era o que pensávamos. [...] Como a repulsa que precede uma entrega – e era fascinante e a mulher tinha nojo, e era fascinante” (LISPECTOR, 1998, p. 25). Esse mundo imprevisível e “tão rico que apodrecia” contrapõe-se à sua existência cotidiana de mulher pequeno-burguesa e a faz mergulhar numa intensa crise existencial. Do mesmo modo, Sofia encontra na reserva esse mundo marcado pela novidade e pelo imponderável:

Meu nome é Sofia. Mas ninguém me conhece. Ninguém jamais me conheceu. Nem meu pai, nem Anatole, ninguém. Só talvez os bichos, os insetos. As aranhas que vejo caminhar pelos troncos, como estas mãos. Os aratus, os caranguejos, as tartarugas, todos. Estes me enxergam. Sinto que me reconhecem quando caminho pelo manguezal ou pela areia, meus pés afundando, sendo envolvidos pelos grãos ou pela pasta escura, de cheiro acre. Ali sim, na solidão da reserva – ali é meu lugar (SEIXAS, 2003, p. 75).

A sua formação identitária está fundamentalmente ligada ao exercício da profissão de bióloga, que lhe traz esse contato profundo e libertador com a lama e os animais. A questão da profissão feminina é um dos fatores essenciais na sua formação. Badinter indica duas razões para a necessidade do exercício de uma profissão pelas mulheres: O trabalho como condição de autonomia e como expressão pessoal fora do lar. E acrescenta que “semelhantes aos homens mais favorecidos, elas descobrem que o mundo externo é o único cenário que convém para a realização de suas ambições” (BADINTER, 1986, p. 145). É lá, na reserva, em meio à solidão, que Sofia sente-se como essa matéria líquida, não petrificada pelo tempo, como estava destinada a ser sob o domínio do pai:

Nas minhas andanças diurnas pelo manguezal, aonde vou em busca de amostras para as pesquisas, tenho um prazer especial em afundar no lodo. Mas, logo que entro, procuro caminhar agarrada nos troncos, tentando não tocar na lama, ainda. Mangue-vermelho, mangue-branco, mangue-preto, o emaranhado de raízes aéreas, suas formas que são todas as formas, por vezes humanas, por vezes assombradas. Salto de uma para outra até me doerem as mãos e só então quando já me embrenhei completamente no manguezal, quando à minha volta há apenas aquele mundo de gravetos, aquele chão de piche, só então me preparo para o contato. Se fecho os olhos, posso sentir agora com toda nitidez a perna descendo devagar, o prazer frio e pegajoso da pele, a sensação de incerteza. Nunca sabemos o que há lá embaixo. O lodaçal é um universo feito de negror e opacidade. É o desconhecido. [...] O mangue é o imponderável (SEIXAS, 2003, p. 111-112).

Sua formação só é possível com o abandono da aridez do sertão onde morava, a custa da morte do pai, que agonizara de dor e saudade a sua espera, e com a construção de uma individualidade solitária, que é uma característica marcante na cena contemporânea. Para Bauman, “Os medos, ansiedades e angústias contemporâneos são feitos para serem sofridos em solidão. Não se somam, não se acumulam numa ‘causa comum’, não tem endereço específico, e muitos menos óbvio” (BAUMAN, 2001, p. 170). Mesmo após o casamento com Anatole, Sofia sentir-se-á incompreendida e solitária, preferindo a reserva dos animais ao convívio com humanos, inclusive com o marido.

Além dos animais da reserva, Sofia mantém uma relação extremamente afetuosa com uma gatinha amarela, que dormia ao pé de sua cama e com o Cão Labrador, que também morava com ela, aos quais estava sempre acariciando, assim como aos animais que encontra na rua, como o gato preto, com olho de ciclope, que encontra perto do cais, em seu passeio com Lídice, a quem faz um carinho e de quem diz: “os pretos são os mais mansos, não sei por quê. Têm uma crença incrível no ser humano” (SEIXAS, 2003, p. 208). Ao ser indagada por Lídice se tem uma gata, ela afirma que sim e acrescenta: “E um cachorro também. A gata, eu levo comigo aonde eu vou, até para a reserva” (SEIXAS, 2003, p. 208). A presença dos gatos é um elemento recorrente na obra de Heloísa Seixas e ela mesma afirma: “São animais muito especiais e a convivência com eles é algo muito rico para mim” (apud BRASIL, 2004, s.p.). Para Chevalier e Gheerbrant (2009), o simbolismo do gato é extremamente heterogêneo, oscilando entre as faces maléficas e as benéficas, devido à ambiguidade na atitude terna e dissimulada do animal. Em algumas culturas, como a céltica e a japonesa, o gato é considerado como símbolo do mau agouro. Já em outras, como a mulçumana, a egípcia e a chinesa, o gato apresenta um aspecto benfazejo. Para os autores, “em muitas tradições, o gato preto, simboliza a obscuridade e a morte” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 463), mas, de modo geral, a imagem do gato está ligada à sagacidade, à engenhosidade e ao dom da

clarividência. Isso leva a crer que há na figura do gato um simbolismo relacionado ao feminino, uma vez que essas características são geralmente ligadas às mulheres, sendo que, em alguns casos, costumam ser familiares às bruxas.

Dessa forma, a trajetória de Sofia está ligada ao nomadismo, ao sentimento de não pertencimento a um lugar. A sua errância inicial expressa essa revolta contra a ordem instituída, uma forma de reação a um mundo uniforme e petrificado, evidenciando que “a evasão torna-se uma necessidade quando tudo se esclerosa ou se codifica” (MAFFESOLI, 2001, p. 136).

Lídice, por outro lado, também vive uma espécie de evasão como forma de sobrevivência a um mundo esclerosado e esfacelado. Diferentemente de Sofia, que percorre um deslocamento espacial, ela, aparentemente sedentária e petrificada entre as paredes de um quarto sombrio, em uma casa de aspecto decadente, onde vive com uma mãe doente e impertinente, torna-se uma espécie de viajante temporal a um mundo paralelo, marcado pela fantasia e/ou pela loucura. Maffesoli aborda o nomadismo como também uma procura a um mundo invisível, no qual ocorre uma espécie de desligamento em relação ao estabelecido. Para ele, essa forma de errância, além do seu aspecto fundador, “traduz bem a pluralidade da pessoa, e a duplicidade da existência. Também exprime bem a revolta, violenta ou discreta, contra a ordem estabelecida” (MAFFESOLI, 2001, p. 16).

De certa forma, é o que ocorre com Lídice que, desde criança, tinha uma tendência à evasão da realidade que se descortinava para ela. Ao abordar sua estreita ligação com a irmã gêmea, ela relembra seu passado, feito de retalhos como as colchas iguais que cobriam ambas as camas e propiciavam um mundo de fantasias.

Naquele território dividido, de quadrados marcando os diferentes reinados, onde príncipes e princesas viviam em seus castelos, ali sobre aquelas camas coloridas, eu e minha irmã nos contávamos histórias. Aquele mundo era só nosso. Ninguém penetrava nele, ninguém (SEIXAS, 2003, p. 32).

Esse mundo paralelo de Lídice, marcado pela estranha simbiose, uma vez que “duas eram as irmãs do mesmo ovo, gema e clara, olhos de cristal” (SEIXAS, 2003, p. 62), como forma de fuga ao ambiente familiar, no qual não se sentia a filha mais amada e preferida, é rompido, de forma dolorosa, com o desaparecimento trágico da irmã, o que se expressa na reiteração constante do fato como um paraíso irremediavelmente perdido: “Eu tinha uma irmã. Era linda e loura, com olhos de cristal. Um dia desapareceu” (SEIXAS, 2003, p. 140).

Com essa traumática perda, Lídice construirá um mundo novo, hermético, imune à ação do tempo ou às forças exteriores, constituído de recortes de jornais, revistas, várias fotos

e um caderno espiralado – o diário da irmã falecida – dentro de uma grande caixa de papelão, quadrada, com desenhos de flores em tons pastel, guardada no fundo do armário. Lá ela acolhe e salva do esquecimento, com um amor desmedido, seus irmãos de infortúnios: aqueles que foram menos amados como Camille Claudel e Tiago Menor – irmão de Jesus – e os que não tiveram seus talentos reconhecidos como Heinrich Mann ou Zelda Scott. Segundo suas palavras, essa “é uma coleção difícil. Preciso garimpar para encontrar alguma coisa sobre eles. A história não registra os fracassados” (SEIXAS, 2003, p. 28).

Para Lídide, o ato de acolhê-los surge do desejo de reparação às injustiças que todos sofreram, vítimas que são de um mundo que premia alguns, a custa da humilhação dos demais, como Tiago Menor, que passou à história como o irmão menos importante de Jesus Cristo³⁸. Por meio desses fragmentos de histórias preservadas em uma caixa, há, de certo modo, a revelação da psique da personagem, movida pelo angustiante desejo de brilhar assim como a falecida irmã:

Quando os encontro, guardo-os comigo. À noite, sento sozinha com eles no regaço como se os acalantasse, fazendo por suas almas minha prece silenciosa, minha reverência. Às vezes, nas madrugadas menos inquietas, quando minha mãe dorme um sono mais profundo, eu toco para eles (SEIXAS, 2003, p. 28).

Nessa caixa, entre todos os malditos, pairava a foto de Lídia, desafiando a inexorabilidade do tempo e a inevitabilidade da morte, em uma fotografia já arroxeadada, mas que preservava a imagem “de duas meninas de mãos dadas, vestidas em túnicas brancas, os pés descalços. Parecem anjos” (SEIXAS, 2003, p. 71). Lídice preserva a imagem da irmã, desaparecida precocemente, dentro da caixa, como uma forma de salvá-la da vida e da morte. Por isso, ela confessa sempre lembrar-se da irmã como na fotografia, com a túnica esvoaçante e os pés descalços, capaz de transformar o reduto de perdedores em um séquito feliz:

Penso em minha irmã, penso nela como na fotografia. Está guardada comigo, na caixa. É a única intrusa ali. Minha irmã foi a primeira, sempre, mas eu a guardo ao lado dos derrotados para que reine sobre eles. Imagino-a passando, soberba, a túnica esvoaçante, os pés descalços pisando o chão como um veludo estendido para ela, só para ela. Imagino-a brincando com

³⁸ É evidente que o/a leitor/a deve desconfiar do ponto de vista de Lídice acerca dos fracassados. Tiago Menor, como um dos apóstolos, embora não tenha brilhado como Jesus Cristo, não foi esquecido. Camille Claudel, apesar de ter vivido marcada pelo anonimato, pela rejeição e pela loucura, foi redescoberta após a morte e hoje é considerada uma grande escultora. E Heinrich Mann, embora não tenha ganhado o Nobel de Literatura como o irmão mais jovem, Thomas Mann, escreveu um livro que deu origem ao filme mais famoso da diva do cinema Marlene Dietrich, *O Anjo Azul*, dirigido por Josef Von Sternberg, em 1930.

os espíritos da caixa, escalando dunas, subindo árvores, inventando histórias (SEIXAS, 2003, p. 162).

Nesse mundo paralelo, com uma perspectiva nômade, desafiando o mundo, com seus valores instituídos, que insiste em cartografar as pessoas entre perdedoras e vencedoras, vivia a loura Lídice, com seu violoncelo e seus “amigos imaginários”, como ela mesma define, até a chegada de Anatole, que vem para romper com esse estado de aparente normalidade, ao transportá-la às vertigens da paixão:

Tinha um mundo só meu, feito de música e silêncio. Nele eu vivia, era feliz. Por ele flutuava com meus amigos, como se fosse Peter Pan. Meus amigos derrotados. Eles vivem comigo, dentro da caixa. É onde guardo a história dos perdedores. São meus irmãos e irmãs – e esses eu sei que nunca vão desaparecer (SEIXAS, 2002, p. 140).

A chegada de Anatole marca um momento de ruptura tanto no mundo construído por Sofia, quanto por Lídice, o que de certa forma, as transformariam em “irmãs de sangue e de sêmen”, como enfatiza o/a narrador/a, em diversos pontos da história e que será analisada no próximo tópico.

5.3 DA SEDUÇÃO À APRENDIZAGEM DO AMOR

Nos romances de formação classificados como “Novel of Awakening”, a problemática amorosa aparece como um dos elementos fundamentais, uma vez que representa mulheres – nem jovens, nem velhas, que já passaram por experiências de fracasso amoroso – redescobrimo seu lugar ao mundo. Em *Pérolas Absolutas*, Heloísa Seixas apresenta as vivências amorosas de “duas mulheres que dividem o mesmo homem [e] têm em si um laço inquebrantável” (SEIXAS, 2003, p. 63), culminando em uma narrativa cujo ponto fulcral se substancia na loucura e na dor.

Sofia, com quarenta e seis anos, e Lídice, com trinta e seis, passam por *Bildungs* distintas que refletem em suas trajetórias de descoberta da sexualidade e do amor. Para Touraine, “as mulheres têm um sólido instrumento de avaliação delas mesmas: a consciência de serem construídas, elas mesmas, através da transformação do sexual em sexualidade”

(TOURAINÉ, 2011, p. 73). Quando conheceram Anatole, ambas tinham trinta e cinco anos e uma ficou com ele dez anos e a outra, dez meses.

Com efeito, na história de Sofia, os vários relacionamentos sexuais ao longo do romance condensam esse desejo de afirmação e individuação. Do relacionamento com o *hippie* forasteiro, aos dezoito anos, a quem se entregara com repulsa, e com quem fugira, deixando para trás um mundo que desejava esquecer, ela admitiria depois que não se importara quando, depois de alguns meses juntos na comunidade, ele se foi de repente. Para Sofia, esse seu primeiro amante “fora apenas um corpo, um instrumento, o cavalo que me conduziu para longe do viveiro, das grades de ouro que, incrustadas na pele, me impediam de viver” (SEIXAS, 2003, p. 98).

Para Touraine, o corpo feminino, ao invés de funções e deveres, “torna-se um instrumento e uma linguagem de libertação, e a construção da sexualidade a partir do sexo realiza-se pela integração de todas as fases da experiência corporal e mental, estética e moral” (TOURAINÉ, 2011, p. 65). Isso é evidenciado na trajetória da personagem, para quem o sexo, desde a sua iniciação amorosa até as demais experiências ao longo da trama, é visto como essa linguagem de libertação de todos os valores morais e estéticos instituídos. Por isso, sua ligação intrínseca com o que é considerado imundo: a poeira, a lama, a sujeira dos quartos de prostituição, que em tudo contradiz a arrumação e limpeza da sua casa natal.

De certa forma, essa espécie de redoma que a protege do mundo e que faz com que seus relacionamentos sejam apenas sexuais, sem um envolvimento mais profundo, é rompida com a chegada de Anatole, “o velho priápico, o fauno cruel e adorável. O sedutor” (SEIXAS, 2003, p. 116). Ele, que passara a infância em Argel e viera para o Brasil, ainda jovem, para depois de muito trabalho, abrir um restaurante franco-argelino, conhece Sofia em meio à poeira da estrada, entre o mangue e a aldeia, quando ela, em um jipe aberto, atravessava uma ponte de madeira podre. A sensação de inquietude e susto deve-se não somente ao medo que sempre sentiu das pontes, mas sobretudo do desconhecido que se aproxima e cujos olhos têm um magnetismo incomum: “Ele se aproxima, cada vez mais. Sou capaz de antever o brilho nos olhos impiedosos, o torso nu, seu cheiro de suor. Tenho pena. Sei que, uma vez feito o contato, nada mais será como antes. Mas nada posso fazer” (SEIXAS, 2003, p. 103).

Jean Baudrillard (2000), na obra *Da sedução*³⁹, publicada originalmente em 1979, discute o imaginário construído sobre a sedução pós-moderna que, em uma época de

³⁹ Embora algumas concepções de Jean Baudrillard, nessa obra, como a questão da sedução como um atributo feminino, contradigam, de certa forma, alguns princípios da crítica feminista, que encontrava-se no auge, quando foi publicada a obra do sociólogo e filósofo francês, algumas de suas considerações sobre a questão da sedução na contemporaneidade nos parecem relevantes para a compreensão desse aspecto no romance em análise.

simulações e simulacros, deixou de estar presente exclusivamente nos relacionamentos amorosos e sexuais, migrando para a publicidade e os meios virtuais, atingindo a todos de forma sutil e violenta, ao mesmo tempo. Ao abordar a sedução do olhar, na sua concepção, a mais imediata, pura e que dispensa palavras, ele afirma que:

[...] só os olhares enredam-se numa espécie de duelo, de enlaçamento imediato à revelia dos outros e de seus discursos: discreto fascínio de um orgasmo imóvel e silencioso. Queda de intensidade quando a deliciosa tensão dos olhares se rompe, em seguida com palavras ou gestos amorosos resume toda a substância virtual dos corpos (do desejo?) num instante sutil, como numa tirada espirituosa – duelo – desenho perfeito da vertigem da sedução, que nenhuma volúpia mais carnal em seguida poderá igualar. Esses olhos são acidentais, mas é como se estivessem desde sempre pousados em nós. Despidos de desejo, não são olhares que se trocam. Aqui não há nenhum desejo, pois o desejo não tem encanto. Mas os olhos assim como as aparências fortuitas, têm encanto, e esse encanto é feito de signos puros, atemporais, duais e sem profundidade (BAUDRILLARD, 2000, p. 87-88).

É devido a esse enorme poder de sedução dos olhos – elemento que se repete em toda a narrativa, tanto de Sofia quanto de Lídice – que o homem, com então sessenta anos, mas que aparentava bem menos, com olhos escuros e perversos, segundo Sofia, revela-se para ela como “o imponderável – ele também” (SEIXAS, 2003, p. 114). Começa-se aí a sedução que se materializa em jantares elegantes, gentilezas e sorrisos. Embora afirme que a sedução estaria ligada ao elemento feminino, sob a forma do engodo e da perturbação das aparências, Baudrillard pondera que a sedução masculina, com o objetivo de instaurar a perturbação, se faz por meio do cálculo e da estratégia. Para ele, “há algo de impessoal em todo o processo de sedução, assim como em todo o crime, algo ritual, supra-objetivo e supra-sensual de que a experiência vivida, tanto do sedutor quanto da vítima, é apenas reflexo inconsciente” (BAUDRILLARD, 2000, p. 114). É o que ocorre com Sofia que, mesmo tendo conhecimento de que ele jamais fora fiel às três mulheres com quem fora casado antes dela e das várias amantes que tivera durante os dez anos de casamento, muito mais que o amor, fora o sexo que a fizera continuar ao lado dele, apesar do deslocamento e da desconstrução de sua identidade.

É verdade, eu suportei tudo. Todos esses anos. Nunca fui embora. Usei os momentos de solidão, na reserva ou em casa, quando Anatole viajava, para me recompor, recolher estilhaços, refazer a imagem no espelho. Todos esses anos. Soube de muitas de suas amantes, mas nenhuma delas jamais me confrontou (SEIXAS, 2013, p. 121).

Após a viagem e a morte de Anatole, não explicada no romance, ao que tudo indica em Argel, Sofia começa a receber insistentes telefonemas de uma mulher que não se identifica e que nada diz, mas que ela pressente ser uma amante dele e com quem sente formar, lentamente, uma espécie de vínculo: “Há naquele respirar uma linguagem, uma transmissão, uma tentativa de contato. Como alguém que lhe pedisse socorro” (SEIXAS, 2003, p. 31).

Após várias ligações, e devido ao fato de não conseguir dormir, com o coração inquieto e um medo irracional, Sofia resolve sair, para não continuar sozinha ali naquela casa. Como se ouvisse um chamado da outra, a saída repentina à rua, de madrugada, andando por lugares perigosos e boêmios, lembra uma abertura, uma vez que “a rua, onde se desempenha a teatralidade social, predispõe à possível aventura, evoca a eferescência e uma vitalidade que nada pode frear” (MAFFESOLI, 2001, p. 92). De fato, essa sensação de incompletude e de tensão vivenciadas pela personagem, como um destino previamente traçado, prenuncia uma aventura sombria: “É com pavor que dou os primeiros passos, rumo aos lugares desconhecidos que percorreremos juntas, nesse caminho de sombras” (SEIXAS, 2003, p. 38).

No seu passeio de carro pelas ruas e o encontro com a multidão noturna, caracterizada pela embriaguez e pelos excessos, em um bairro antigo e decadente, com seus casarões centenários e cujos “vãos gradeados junto à calçada fazendo pensar em porões cheios de umidade e escuridão” (SEIXAS, 2003, p. 43), ocorre uma espécie de banalização do espaço que, para Benjamin (1989), seria a experiência fundamental da *flanerie*. Para o autor, “aquela embriaguez anamnética em que vagueia o *flâneur* pela cidade se nutre apenas daquilo que, sensorialmente, lhe atinge o olhar” (BENJAMIN, 1989, p. 186).

É na avenida antiga e larga, que ela avista muitas mulheres seminuas e/ou vestidas de forma exuberante, como mercadorias, que se oferecem nas calçadas. Nesse momento de errância, de busca e, ao mesmo tempo, de fuga da multidão, Sofia, protegida dentro “da bolha de metal e vidro”, não se intimida de modo algum: “Segue em frente num transe, o carro deslizando pelo asfalto por conta própria, como a gôndola de um trem fantasma” (SEIXAS, 2003, p. 42). Para Benjamin (1989, p. 203), “a cidade é a realização do antigo sonho humano do labirinto. O *flâneur*, sem o saber, persegue essa realidade”. Ao fim de alguns quarteirões, em uma rua secundária e escura, em frente a um botequim, o carro trepida e, ao virar mais uma esquina, em frente a um casarão decadente, seu olhar encontra com o de uma bela mulher.

Alguém que de repente venceu a noite, embora traga-a nos olhos, no corpo, nos longos cabelos que, num trançado falso, escorrem pelas costas. O

vestido vermelho ajusta-se às curvas, numa trama de tricô ou crochê que lembra as escamas de um peixe. A mulher ao volante pisa no freio. Na embreagem. O carro para (SEIXAS, 2003, p. 43).

A subida ao quarto do sobrado onde mora a mulher-peixe, como Sofia a denomina em uma clara alusão às sereias⁴⁰, que se resume a um cubículo, com a janela apodrecida, luz mortiça, odores desagradáveis de secreções nos lençóis encardidos, parece uma descida ao submundo de miséria e da desagregação interior. Enquanto aguarda, nua, à beira da cama, a mulher-peixe, que está de costas para ela, se virar, não surpreende Sofia que, em meio a um corpo feminino perfeito e delicado, um membro gigantesco acabe por romper com “a cadeia de significantes”. A cena, narrada de forma alternada entre o ponto de vista heterodiegético e autodiegético, evidencia o distanciamento e a aproximação da personagem em relação à aventura sexual vivenciada com uma mulher fálica:

Não há surpresa. Talvez no fundo a mulher já soubesse, e esperasse. Mas sua mão esquerda, que repousa sobre o lençol encardido, se retrai, as unhas cravando-se no tecido como se o fizessem carne. Carne de homem – não de fêmea.

[...]

E eu me abro para ela, para receber a um só tempo homem e mulher, carícia e dor, pois que à penetração que se dá de um só golpe, se sobrepõe o toque quase maternal daqueles seios imensos, cujos bicos roçam os meus com desconcertante delicadeza (SEIXAS, 2003, p. 47, 215).

Para Sofia que, na sua vida no mangue, aprendeu a desafiar o medo e a morte, amanhecer, junto ao carro, parada e sozinha, é uma forma de vivenciar, em uma única noite, como uma *flâneur* contemporânea, todos os riscos. Também é uma forma de percorrer essa

⁴⁰ As sereias, força de poder e de sedução, em algumas lendas, são conhecidas como mulheres-peixes, em uma das figurações do pênis. São, dessa forma, mulheres fálicas, devido ao seu narcisismo. O relato mais conhecido dessas criaturas perversas e sedutoras – que tem sido retratadas como prostitutas ou divindades, fazendo parte do imaginário dos povos de todos os continentes, da antiguidade até hoje – vem do episódio famoso da *Odisseia*, de Homero, quando Ulisses, após anos tentando voltar a Ítaca, sua terra natal, tem que atravessar a região onde ficavam as sereias. Assim como em relação à maioria dos mitos, há muitas versões de sua morfogênese, sendo que suas origens remontam a tempos imemoriais, no período neolítico. Para Brunel, a figura das sereias apresenta-se como um grande enigma, uma vez que – após serem punidas por Deméter, por não terem conseguido evitar o rapto de sua filha Perséfone – elas passaram por uma grande transformação “ao perder sua forma inicial de mulher-pássaro para se tornar mulher-peixe” (BRUNEL, 1997, p. 829). Por serem figurações mais antigas que os deuses do panteão grego, elas remetem às representações das deusas-mãe, que eram poderosas e até mesmo violentas e severas. Quando a Deusa-mãe foi substituída pelo casal divino e, depois, pelo deus monoteísta, as sereias foram rebaixadas de seu poder e passaram a usar a arma dos dominados que é a sedução. É esse o significado do mito, para Juanito Brandão, que afirma: “as sereias simbolizam a sedução mortal [...] traduzem emboscadas provenientes dos desejos e das paixões [...] configuram criações do inconsciente, dos sonhos alucinantes e aterradores em que se projetam as pulsões obscuras e primitivas do ser humano” (BRANDÃO, 2005, p. 310).

via-crucis profana de dor e dilaceramento e, talvez, mesmo como uma forma de um encontro simbólico com Lídice nos “porões da loucura e do ódio”.

Fez de propósito. Não quis se lavar. Só quando chegar em casa é que se deixará ficar, por um tempo imenso, sob o chuveiro, limpando tudo. Por ora não. Por ora ela quer, ainda, sentir no próprio corpo o sêmen da mulher-peixe, cujo preservativo recusou. A madrugada, que começou na casa do telefone assombrado, no mistério de um cadáver que não existiu, acaba agora para ela com a saciedade de um corpo conspurcado, imundo. Prenhe de gozo e de ódio. Como queria, como sempre quis (SEIXAS, 2003, p. 51-52).

Se a errância “dá ênfase à vida em seu perpétuo recomeço: uma vida sempre e outra vez antiga e atual” (MAFFESOLI, 2001, p. 107), é o que se observa na relação entre Sofia e a mulher-peixe, que na sua ambiguidade sexual, macho e fêmea, também como uma espécie de reverência ao marido morto, já traz implícita o germe da transformação pela qual passará a personagem, marcando um momento de transição na trajetória de Sofia que, ao ser seduzida por uma mulher fálica, poderá ao final vivenciar uma experiência homoerótica. É interessante notar que, embora sua busca, a princípio, parecesse ser por uma mulher, até mesmo pela ida a um bairro de prostituição feminina, Sofia não se surpreende com o travestimento da personagem. Baudrillard explica que esse fascínio exercido pelos travestis está relacionado ao jogo de indistinção de sexo. Na sua visão, “aquilo pelo que se apaixonam os travestis é o jogo de signos, o que os apaixona é *seduzir os próprios signos*” (BAUDRILLARD, 2000, p. 17, grifos do autor). Ao acrescentar que neles tudo é teatro, maquiagem e sedução, o autor ressalta que eles “fazem do sexo um jogo total, gestual, sensual, ritual, uma invocação exaltada, mas irônica” (BAUDRILLARD, 2000, p. 17), o que fica evidenciado quando o “sorriso da sereia escancara-se debochado” e na “boca que se abre, nela explodindo um sorriso insinuante, de dentes tão brancos, que seu cintilar, na rua deserta e escura, é quase um grito” (SEIXAS, 2003, p. 43). Baudrillard enfatiza ainda que essa mobilidade por entre os signos faz com que o travesti alcance o extremo da sedução, mais que uma mulher real, na cômica posição de sua sexualidade.

Ao observar que “a casa de olhos mortos voltou a ser, agora, apenas uma casa” (SEIXAS, 2002, p. 52), Sofia parece estar superando a morte de Anatole e apontando para um novo recomeço. De fato, após um banho de imersão na banheira, fazendo com que a água leve “qualquer sinal da imundície que há pouco a encharcava” (SEIXAS, 2003, p. 53), e que funciona como um rito de passagem, Sofia sente-se purificada para finalmente pensar em Anatole: “Pensa nele sem dor, sem culpa. Como quem olha para um copo de água limpa”

(SEIXAS, 2003, p. 54). Para Touraine, mesmo que a construção da sexualidade feminina reproduza as desigualdades e discriminações, o sexo, por si mesmo, é libertador, uma vez que “a construção pessoal do indivíduo apoia-se na atividade sexual a mais dessocializada possível. Daí a importância extrema do corpo como espaço de relação consigo e de construção de si” (TOURAINÉ, 2011, p. 38).

A trajetória de Lídice, dez anos mais jovem que Sofia, mostra-se diversa. Ela em uma existência confortável no seu mundo colorido, metaforizado nas colchas de retalhos que cobriam sua cama e a da irmã e sobre a qual elas inventavam histórias. No verão, geralmente a família ia à praia, onde podiam brincar livremente nas areias. Marcada pelo desaparecimento, jamais superado, da irmã gêmea, o abandono do pai e a doença da mãe, sem encontrar abrigo ou afeto em um mundo que parecia ser feito contra ela, Lídice fecha-se em seu mundo, acolhendo os fracassados como ela, em uma caixa de papelão. Porchat (1992) aborda as separações mais conturbadas, como as da primeira infância, do casamento, de amantes e as causadas pela morte, que criam vazios difíceis de suportar. Segundo ela, em todas as formas de separação, “há perdas, da pessoa física e de tudo o que de significativo a ela se vincula ou dela deriva. Na separação podem-se perder amigos, filhos, estilos de vida, posição socioeconômica e também autoestima e significado de vida” (PORCHAT, 1992, p. 103).

Após viver muitos anos nesse mundo que criara e no qual só a música fazia sentido, a chegada de Anatole faz com que “rompido o véu, feito o contato, o mal se consumara” (SEIXAS, 2003, p. 101). Ao narrar a noite em que o conhece, quando tocava violoncelo em um bar, Lídice acaba por presentificar o momento e, assim como Sofia, lembra-se da sedução exercida por ele por meio do olhar: “Vejo os olhos, aquela foi a noite dos olhos. Mas não quero falar deles ainda. Voltemos ao lugar. Sinto o cheiro dos lírios” (SEIXAS, 2002, p. 54).

Aqui é relevante uma observação quanto aos lírios, cujo cheiro a protagonista sentia na noite fatídica. Para Chevalier e Gheerbrant (2009), de forma geral, essa flor está relacionada à brancura e, por consequência, à pureza e à virgindade, o que evoca a situação de Lídice, virgem aos 35 anos, antes de conhecer Anatole. Contudo, o significado também pode ser ambíguo, uma vez que, segundo a mitologia, “seria o final da metamorfose de um favorito de Apolo, Jacinto, e evocaria, sob esse aspecto, amores proibidos” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 553-554), o que também remete ao aspecto clandestino da relação entre os dois, uma vez que ele já era casado. Mas há um terceiro significado que também se aproxima da trajetória do conturbado romance de dez meses, entre os dois. Ainda segundo os autores acima citados, “Foi colhendo um lírio (ou um narciso) que Perséfone foi arrastada por

Hades, enamorado dela, através de uma abertura repentina do solo, para o seu reino subterrâneo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 554). Nesse caso, o lírio simboliza a tentação, ou a porta dos infernos, o que remete ao que Lídice chama de trilogia do assombro – composta de paixão, solidão e loucura –, que se desencadeia sobre ela, após o envolvimento amoroso com Anatole: “Quando eu conheci Anatole tudo se precipitou. / Comecei a ouvir vozes” (SEIXAS, 2003, p. 217).

Lídice volta a falar dos olhos de Anatole, e do poder que eles exerceram sobre ela, em vários momentos da narrativa, o que faz lembrar a afirmação de Baudrillard (2000) de que a sedução do olhar nunca é linear, mas sim oblíqua, como lembram os olhos da mais famosa personagem machadiana, Capitu, com os “olhos de cigana oblíqua e dissimulada” (ASSIS, 1995, p. 55). Baudrillard, então, questiona sobre o momento indescritível e ferino do olhar ao observar: “Que arma é tão afiada, tão penetrante, tão luzente no seu movimento e, graças a isso, tão ilusória quanto um olhar?” (BAUDRILLARD, 2000, p. 121). É o que enfatiza Lídice ao mencionar a impossibilidade de fugir deles, que sempre a alcançavam: “E mesmo no escuro, senti seu poder. [...] Noite afora, insone, vaguei por eles. Sabia que, em algum lugar, um olhar parecido, todo aquele negror” (SEIXAS, 2003, p. 55). Perturbada, sem saber porque, somente de madrugada, a lembrança de mais de vinte anos reprimida e proscrita, guardada no fundo da memória dilacerada pela dor da perda, rompe a membrana e explode afinal: “Aqueles eram os olhos de meu pai” (SEIXAS, 2003, p. 56).

É quando aflora dos escombros da memória a lembrança de uma noite escura, com nuvens pesadas, véspera do aniversário de treze anos das irmãs. Vestidas com camisolas finas, elas, que sempre gostaram de ser idênticas, estão em frente ao espelho, quando se dão conta de uma diferença: em Lídia, sob a nervura da camisola, começam a romper dois pequenos seios, fazendo com que Lídice mordesse os lábios, desconcertada. Nesse momento, surge, no quarto, o pai cujo olhar escuro e devastador sobre a irmã lembraria o de Anatole, anos depois, com Lídice.

Naquele instante, na fresta da porta, eles se tornaram mais negros do que nunca, não porque mudassem de tonalidade, mas porque a íris, de um castanho escuro, desaparecera, tomada pela pupila dilatada, que devorava tudo à sua volta. *Ele a desejava* (SEIXAS, 2003, p. 58, grifos da autora).

Ao referir-se a Anatole, a identificação com o pai é imediata, sobretudo em relação ao aspecto desagregador da sedução: “Como na noite longínqua em que um olhar desencadeara em minha irmã a tormenta, era eu agora quem mergulhava” (SEIXAS, 2003, p. 61).

Baudrillard aborda a crueldade do ato da sedução, questionando se “o encanto que se pode exercer sobre o outro é sempre maléfico” (BAUDRILLARD, 2000, p. 141), para depois falar do modo como esse encanto incide na desestruturação identitária do objeto da sedução: “o jogo que aí se joga é um jogo de morte, mais próximo da morte, de qualquer modo, que a serena troca de prazeres sexuais” (BAUDRILLARD, 2000, p. 141). Ao afirmar que a sedução está incluída na cultura da crueldade, ele afirma que o desenlace sempre é a morte do objeto da sedução.

Com efeito, é o que ocorre com Lídice, pois a sua primeira experiência sexual com Anatole, coincide com a última vez que ela tocara em um bar. Nessa mesma noite, marcada por “sangue e sêmen no lençol de linho branco, onde a pureza foi um dia destroçada” (SEIXAS, 2003, p. 64), Lídice toca com desespero e devoção, sob o olhar de Anatole que a desnudava, assim como seu pai um dia fizera com a irmã gêmea, pressentindo já em si o germe da loucura.

Mais que música, eu queria sangue [...] Toquei como quem quer morrer. Toquei, por paradoxal que pareça, tomada por uma lucidez imensa, pela certeza, ainda que tardia, de que enlouquecia. Toquei. Sabia – como não saber? – que aquela era a última vez (SEIXAS, 2003, p. 62-63).

As experiências amorosas de Lídice e Sofia mostram-se como histórias de sedução, paixão e desvario. Os relacionamentos amorosos de ambas com Anatole, que Sofia descreve como “um homem cruel” (SEIXAS, 2003, p. 102), acabam por evidenciar as relações sutis entre a sedução, da qual são vítimas, e as identidades dilaceradas que as tornam inimigas, mas também irmãs de infortúnio, o que de certa forma, está simbolizado nos seus nomes, conforme comenta o/a narrador/a: “Seus nomes trazem em si fragmentos de guerra, fogo, muralhas, destruição” (SEIXAS, 2003, p. 63).

Com a morte de Anatole, elas podem se libertar desse poder maléfico da sedução que ele exercia sobre elas e afinal se permitirem a aprendizagem do amor. Portanto, é a partir das experiências de fracasso, que ocorrerá a transformação de suas histórias e, portanto, a possibilidade do recomeço, que será discutido no tópico que segue.

5.4 PÉROLAS ABSOLUTAS: A FORMAÇÃO DO AMOR

O título do livro, que também é o do penúltimo capítulo da obra, quando ocorre o desfecho das trajetórias das co-protagonistas, Sofia e Lídice, está relacionado metaforicamente ao processo de formação das personagens, em uma clara associação ao processo singular de formação da pérola, que remete à transformação de alguma coisa negativa em algo positivo, uma vez que a pérola resulta de uma contaminação. Somente as ostras podem formar pérolas, o que ocorre quando um corpo estranho – partículas, grãos de areia, micro-organismos ou vermes – se instalam no seu interior, desencadeando uma reação do molusco contra esses invasores externos, formando a pérola. É justamente isso que explica Sofia à Lidice, quando esta lhe fala que seus olhos – parecidos com a água marinha – são resultado de uma contaminação:

As pérolas também são assim. Quando uma impureza penetra no corpo da ostra, o tecido forma uma bolsa e começa a secretar o nácar, para se proteger.

Por que você falou em pérolas?

Silêncio (SEIXAS, 2003, p. 173).

Chevalier e Gheerbrant (2009) afirmam que a pérola é um símbolo lunar, ligado à água e à mulher. Para eles, “nascida das águas ou nascida da Lua, encontrada em uma concha, a pérola representa o princípio Yin: ela é o símbolo essencial da feminilidade criativa” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 711). Os autores, além de enfatizarem suas propriedades mágicas e medicinais em locais como Índia, China, Europa e Oriente, ressaltam que, entre os gregos, a pérola era “o emblema do amor e do casamento” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 711), e acrescentam que ela também “simboliza a sublimação dos instintos, a espiritualização dos mistérios, a transfiguração dos elementos, o termo brilhante da evolução” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 712).

Essas simbologias relacionadas ao amor, à cura, à evolução e à feminilidade criativa estão inter-relacionadas às trajetórias das protagonistas da obra de Heloísa Seixas. O encontro entre elas, a princípio, ocorre em um restaurante, rodeado pela mata, o que representa um mundo fora dos limites opressores da cultura. Ali, elas estão sob o signo do imprevisível que se consubstancia nos “fios de tensão que atravessam a sala” (SEIXAS, 2003, p. 12) e na “expressão no rosto uma tinta de insanidade” (SEIXAS, 2003, p. 15),

observada pelos garçons, quando Lídice atravessa o salão, com uma arma dentro da bolsa. Após o impacto do olhar atemorizador inicial, a falta de luz impede, temporariamente, que se consuma o crime premeditado de Lídice, dissolvendo, de certo modo, a tensão inicial. É quando elas se sentam à mesa, pedem água e Martini seco aos garçons, que se entreolham confusos e amedrontados, e falam sem receio dos motivos que as levaram ao local:

Você sabe por que eu estou aqui?
 Silêncio.
 Eu vim aqui para matar você.
 Silêncio. Mais longo que o anterior. Ao fundo, por alguns instantes, ouve-se o zumbido da mata, mais nada.
 E você? Sabe por que *eu* estou aqui?
 Silêncio, outra vez.
 Eu vim aqui para morrer (SEIXAS, 2003, p. 135, grifo da autora).

A franqueza e o desvelamento interior que ocorre entre elas, desde o instante inicial, faz com que experimentem, pela primeira vez, a urgência para falarem de si mesmas, soltarem o grito calado, desfazerem as amarras que as prendiam a um mundo de aparente normalidade e mesmice. Isso se reflete na voz do/a narrador/a que, conforme expressamos anteriormente, funciona como uma espécie de coro da tragédia grega antiga. Segundo Romilly (1998), o coro era originalmente o elemento mais importante da tragédia e o ponto de partida da representação, uma vez que era por seu intermédio que a tragédia podia tocar os espectadores. Quanto ao seu papel, a autora afirma que “ele tinha que intervir, suplicar, esperar, e que, por fim, as suas emoções acompanhem, do início ao fim, as diversas etapas da ação” (ROMILLY, 1998, p. 27). Com efeito, é o que ocorre no romance com a voz narrativa que expressa sentimentos e opiniões, retoma e esclarece alguns pontos da história, e que insiste nessa necessidade de que as personagens femininas exponham as feridas, as máculas e as frustrações:

Irmãs de sangue e sêmen, laço inquebrantável. A hora é agora, o momento chegou. Você precisa falar. Pode chorar, se quiser. Mas fale. Sem cautela, sem receio, sem freios. Desatar as amarras, soltar o grito há tantos anos sufocado, cortar a própria carne, deixar correr o sangue, como corre o tempo. Fale. É para isso que estou aqui (SEIXAS, 2003, p. 139).

É por meio dessa voz dilacerada – sem freios ou amarras, que se consubstancia em uma narrativa, por vezes caótica, marcada por uma reiteração constante de frases e de cenas, que apontam para o conteúdo recalcado de suas memórias – que elas podem enfim contar suas histórias, reviver os desacertos amorosos e acertar as contas com seus respectivos passados:

“Nós duas – você sabe muito bem – estamos juntas nesse jogo. E, quando você terminar, será a minha vez” (SEIXAS, 2003, p. 143).

O pedido de pratos iguais, composto de coxa e sobrecoxa de frango, formando um ângulo idêntico, arroz selvagem e legumes ao vapor, de certo modo, caracteriza-se como um ritual antropofágico, no qual, simbolicamente, estariam comendo a carne do homem morto e/ou exterminando essa imagem patriarcal que as oprimia: “O garçom se aproxima, trazendo a comida. Com gestos ágeis troca os pratos vazios que estão diante de cada uma das mulheres por aqueles que trouxe, já prontos. São gêmeos” (SEIXAS, 2003, p. 167).

Anatole parece ser o sangue que se interpõe entre elas; desaparecido ele, restam-lhes suas cinzas, sobre as quais elas não decidem o que fazer. Mais que isso: seria a impureza e/ou a contaminação capaz de produzir as pérolas absolutas, unindo-as por um “laço inquebrantável”, como propõe o/a narrador/a, em diversos momentos da narrativa:

Somos a contraparte uma da outra, nossos nomes, nossos genes, você não vê? Sofia e Lídice, guerra sangue e fogo, Sofia e Lídice, gêmeas em tudo, até no horror. Mas até do horror pode surgir a beleza, como na contaminação que faz a ostra verter o nácar, que faz nascer a pérola (SEIXAS, 2003, p. 233).

Somente após o esgotamento de suas memórias, elas se permitem falar do homem morto. Após saírem do restaurante e chegarem até o cais, de frente ao mar, já de madrugada, elas conseguem falar do que, de fato, as arrastara até ali:

Você não se importa? Se eu falo dele... se importa?
 Não. Ontem, quando você ligou – da primeira vez – e ouvi sua respiração, eu senti que há uma proximidade entre nós. Como se eu já soubesse quem você é, como se houvesse entre nós um laço, uma...
 Uma espécie de amor? (SEIXAS, 2003, p. 221).

A partir daí ocorre o desfecho, que a princípio parecia que seria trágico, até mesmo pela configuração do ambiente – um porto deserto e noturno – e a estranha presença do gato preto que, conforme expusemos anteriormente, em algumas culturas está relacionado à morte, parecem trazer, segundo o/a narrador/a, “o prenúncio de um crime, os eflúvios de suas águas sabem a sangue, a mênstruo” (SEIXAS, 2003, p. 208). Contudo, a tensão se desfaz após o entendimento de que, a despeito de tudo, elas merecem viver. Então, Sofia joga a arma e o veneno ao mar e quebra o frasco do veneno com o sapato.

E agora?
 Agora temos uma à outra. Somos cúmplices, irmãs.
 Silêncio.
 Somos nossa própria salvação (SEIXAS, 2003, p. 231).

Com o amanhecer à espreita, após lágrimas e abraços, o novo dia as encontraria reconciliadas, o que está explícito na imagem de que “o horizonte tem um tom diverso, além daquelas dunas a areia está coberta de bruma, tenho certeza de que o deserto termina ali” (SEIXAS, 2003, p. 232). É quando elas conseguem superar suas trajetórias desérticas, entrevedo um novo final, pressentido pelo/a narrador/a, sentido pelas protagonistas, por meio do amor como forma de aprendizagem.

Freud (2011) aborda a orientação de vida que tem o amor como centro e busca nele toda a satisfação. Segundo ele, essa atitude psíquica como “uma das formas de manifestação do amor, o amor sexual, nos proporcionou a mais forte experiência e uma sensação de prazer avassaladora, dando-nos assim o modelo de busca de nossa felicidade” (FREUD, 2011, p. 27). É isso que ocorre com as personagens, nos momentos finais da narrativa, quando, em frente ao “mar onipresente” (SEIXAS, 2003, p. 233), – como símbolo das transformações e dos renascimentos, na concepção de Chevalier e Gheerbrant (2009), – elas poderão, enfim, recomeçar, ao redescobrirem a sexualidade e o afeto, trocando a “noite dos olhos” – da sedução cega e desagregadora – pela noite das pérolas absolutas, como se comprova no seguinte fragmento, cuja voz parece ser de Sofia: “Dentro de um só corpo duas almas, duas partes, metades formando um todo, um todo esquerdo, proscrito, maldito até – mas ainda assim um todo. Pérolas absolutas” (SEIXAS, 2003, p. 234), que como resposta ao silêncio da outra indaga: “Você quer vir comigo?” (SEIXAS, 2003, p. 234).

O último capítulo é denominado “Unção”, que, na esfera religiosa, significa cura ou bênção. Além disso, na Bíblia, a unção era um elemento presente no ritual da coroação dos reis e na consagração de sacerdotes. O que chama a atenção, nesse caso, é que na sagrada escritura, não há descrição de casos de mulheres que tenham sido unguidas para funções espirituais, o que ressalta o aspecto subversivo da unção na obra de Heloísa Seixas. Chevalier e Gheerbrant destacam a unção sacramental, feita com um óleo santo, “aplicada aos doentes e moribundos” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 919), o que, de certa forma, refere-se aos momentos finais das personagens, em busca de cura para a loucura e as obsessões passionais. No romance, a “unção” final, feita por intermédio da lama, com seu princípio dinâmico de mutação e fecundação, mostra a cura e a regeneração por meio do amor homoerótico: “Para as mulheres, a sexualidade é, para além do erotismo e através dele, a

integração entre a natureza e a cultura, entre o corpo e a consciência” (TOURAINÉ, 2011, p. 130). É o que se observa nessa imagem final:

Mas elas não se vão, elas querem mais. Ouço suas vozes, ainda, sinto o movimento dos corpos na lama, por entre os galhos, raízes. Vejo-as nuas, mais uma vez frente a frente, as mãos femininas que caminham, que deslizam na carícia suave, feita de pele e pasta e negror. As mulheres que se amam no lodo aqui estão, elas o embrião, elas o princípio de tudo, pois que a vida começou no barro, elas a semente do prazer, dando-se uma à outra (SEIXAS, 2003, p. 237).

Nesse sentido, muito mais que um romance homoerótico feminino, *Pérolas absolutas* se configura como um romance de formação feminina do século XXI, no qual, muito mais que questões de identidade sexual, se discute a questão do desejo e do afeto, ao apostar no amor como antídoto para a loucura, o ódio e a morte. Nesse sentido, são relevantes as considerações de Touraine de que a lesbianidade⁴¹ não é uma negação da identidade feminina, mas sim um reforço dessa identidade “ao criar um espaço misto para as mulheres [...] Homossexuais ou não, primeiramente as mulheres se definem como mulheres e colocam essa definição antes das outras: profissional ou nacional etc.” (TOURAINÉ, 2011, p. 57).

A narrativa confirma isso ao mostrar essas mulheres em processo de construção de si mesmas, após percorrido um longo caminho de sombras, encontram uma na outra a contraparte de si. Por isso, essas “pérolas liquefeitas, pérolas absolutas”, ao se purificarem na lama, com a profanação das matérias decompostas, antes que a noite caia sobre elas “querem ainda dizer que apesar de todo o pranto, todo horror e toda mágoa, esta é apenas – e acima de tudo – uma história de amor” (SEIXAS, 2003, p. 237-238).

⁴¹ O termo *lesbianidade* vem dividindo espaço e paulatinamente substituindo *lesbianismo*, dentro dos quadros teóricos dos estudos *queer*, constituindo-se como estratégia semântica na agenda das políticas de identidade, a exemplo da já sedimentada substituição de *homossexualismo* por *homossexualidade*. O investimento semântico, segundo os expoentes da Teoria Queer, referencia para *lesbianidade* a uma concepção da homossexualidade feminina enquanto pertencente a uma forma de subjetivação orientada pelo desejo sexual, evidencia em múltiplas formas de vivência, seja das sexualidades, da conjugalidade, do círculo social, da formação familiar, do sistema jurídico-político etc. Para uma compreensão mais apurada da validação do termo *lesbianidade* e seu conteúdo político, remetemos à leitura das seguintes obras: RICH, Adrienne. *Heterossexualidad Obligatoria e Existencia Lesbiana: Revista Nosotras que nos queremos tanto*, Madrid: Editorial Colectivo de Lesbianas Feministas, n. 3, nov. 1995; DOVER, Kenneth James. *As mulheres e a homossexualidade*. In: *A homossexualidade na Grécia antiga*. Trad. Luís Sérgio Krausz. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conceito de *Bildungsroman*, como gênero paradigmático do universo masculino e burguês, ao ser aplicado ao estudo de romances de autoria feminina, com protagonistas femininas que passam por experiências diversas da masculina, em seu processo de formação de identidade, exige um olhar crítico e reflexivo para classificar como seriam essas experiências, como elas se diferenciam das masculinas e como elas formariam, em suas conexões e interstícios, uma *Bildungsroman* das personagens. Por isso, a escolha do *corpus* da pesquisa, constituído a partir de romances por nós considerados como representantes do *Bildungsroman* de autoria feminina do século XXI, além de serem obras sobre as quais não foram encontrados estudos sob essa perspectiva, teve como critério o fato de representarem personagens femininas que, no decorrer de suas trajetórias, passam por deslocamentos espaciais e identitários e que, por meio desses, são capazes de contruírem suas subjetividades.

Por ser um gênero que passou por uma intensa evolução, até mesmo por ser o romance um gênero maleável e em constante devir, o estudo diacrônico no primeiro capítulo procurou traçar um painel de sua origem burguesa e ligada ao mundo masculino, com estudos de, entre outros, Mikhail Bakhtin e Georg Lukács, para depois apontar aspectos do modo como ele começou a ser problematizado, expandindo-se para além dos limites europeus e capaz de expressar a formação de identidades minoritárias como de negros, mulheres e homossexuais. Alguns apontamentos em relação a alguns romances de formação do século XX, como, entre outros, os de Raquel de Queiroz, Clarice Lispector e Lya Luft, permitiram afirmar que as protagonistas, ao mesmo tempo em que buscavam construir suas subjetividades fora das amarras do mundo patriarcal, ainda encontravam-se fortemente oprimidas pelas relações de gênero, calcadas na supremacia masculina.

No segundo capítulo, ao focar a situação atual da crítica feminista, após um breve resgate histórico de suas vitórias, seus limites e suas tendências atuais, procurou-se salientar que uma agenda feminista ainda é necessária, uma vez que as problemáticas femininas na atualidade são de outra ordem como a dificuldade de conciliação entre carreira profissional e vida privada, a complexidade das relações afetivas, as diversas formas de individualismo que transformam as mulheres em objetos de consumo e a objetificação do corpo feminino ainda marcado pela subordinação ao desejo masculino. Para alguns críticos como Alain Touraine, esses fatores apontam para um esvaziamento dos momentos reformistas, com a consequente perda de expressão política do movimento feminista, em uma sociedade globalizada, na qual a

luta pela sobrevivência torna-se cada vez mais ferrenha. Nesse sentido, a conquista da subjetividade feminina, com a formação de condutas independentes da mulher-para-si e a construção de uma sexualidade não imposta pelo outro, são fatores cruciais no agenciamento de uma identidade feminina marcada pela subjetificação, na qual as personagens femininas – conforme apontou Georg Lukács, ao definir o herói do romance, cujo mundo é contingencial e modalizado pelo acaso, como responsável pelo seu destino – tornem-se conscientes de suas escolhas, por mais incoerentes ou desacertadas que, por vezes, possam parecer.

Por isso, ao se debruçar sobre o estudo do *Bildungsroman* feminino do século XXI, nos capítulos de análises das obras, foi necessária uma reflexão acerca da sociedade globalizada e de consumo, marcada pelo esfacelamento das grandes utopias, pela liquefação dos valores e pelos intensos movimentos migratórios, que diluem as fronteiras, ao mesmo tempo em que proliferam as identidades múltiplas. É nesse cenário que as heroínas do *Bildungsroman* feminino contemporâneo – assim como os heróis masculinos dos romances de formação estudados por Lukács, que buscavam uma conciliação, problemática, mas possível, entre a interioridade e o mundo circundante – adquirem ao longo de suas trajetórias um autoconhecimento e uma compreensão prática da realidade, resultantes dos embates do eu com o mundo exterior, o que as leva a uma formação que tem como elemento central a conquista da subjetividade feminina.

Contudo, as diferenças cruciais entre os romances de formação masculinos e os femininos são oriundas sobretudo do universo social, no qual tanto as relações amorosas quanto a realização profissional são mais problemáticas para as personagens femininas, mesmo no cenário atual. Isto significa que a remodelagem do *Bildungsroman* no século XXI, com base no corpus analisado, que se constitui dos romances – *Pérolas absolutas*, *Algum lugar* e *Azul-corvo*, de autoria de Heloísa Seixas, Paloma Vidal e Adriana Lisboa, respectivamente, – tem como fio condutor a narrativização do processo de formação marcado por vários deslocamentos, tanto espaciais como identitários, que culminam no surgimento de novas subjetividades femininas.

Da comparação entre eles, foi possível identificar algumas temáticas recorrentes. O considerável declínio do patriarcado leva a uma menor ênfase nas questões relativas à opressão sexual – ainda que elas apareçam, sobretudo em *Pérolas absolutas* – uma vez que a globalização acelerada, que resulta no nomadismo e no exílio, provoca um esfacelamento das identidades em homens e mulheres contemporâneos. O sentimento de desamparo e o deslocamento cultural são consequências das imigrações igualmente temporárias e permanentes. No primeiro caso, a personagem não-nomeada de *Algum lugar* passa por essa

experiência, em uma viagem de estudos a Los Angeles, ao buscar uma identificação impossível com uma cidade que lhe é de todo adversa, levando-a ao intenso sentimento de inadequação e exclusão. Já no segundo, Vanja, de *Azul-corvo*, emigra para os Estados Unidos em busca do pai desconhecido e acaba por estabelecer laços de afeto com o brasileiro expatriado Fernando e com o emigrante salvadorenho Carlos, conseguindo, ao final, uma adequação à cidade, assumindo sua identidade cultural híbrida. Para Michel Maffesoli, o nomadismo e a errância são aspectos positivos quando apontam para uma não aceitação da ordem instituída, propiciando o surgimento de novas subjetividades. É o que ocorre com Sofia, co-protagonista do romance *Pérolas absolutas*, que, ao emigrar do sertão arcaico nordestino para o sudeste, descobre sua vocação profissional e redimensiona suas vivências interiores e sua sexualidade. Nesse contexto, o deslocamento espacial, por meio da fuga do espaço opressor da casa patriarcal, configura-se como forma de resistência feminina e permite reflexões sobre o significado do exílio para as mulheres contemporâneas.

Nos romances analisados, esses deslocamentos levam as personagens a uma espécie de *flânerie* nos termos de Charles Baudelaire e Walter Benjamin, uma vez que, ao contemplarem as cidades, sem se sentirem nelas integradas, buscam, mesmo que de forma distanciada, um conhecimento e uma compreensão de sua complexidade. Tanto a protagonista de *Algum lugar* nos seus frustrantes passeios e jornadas por Los Angeles, quanto Sofia, de *Pérolas absolutas*, em sua desesperada caça sexual pelos bairros degradados, buscam uma espécie de entendimento de um mundo cuja adequação identitária lhes escapa. Também Vanja, de *Azul-corvo*, ao buscar, no mundo virtual da *internet*, explicações para uma história nacional que não lhe fora contada na escola, exerce essa *flânerie* da busca de respostas que lhe foram negadas.

O aprendizado, ou a formação das protagonistas, é atravessado por essas experiências de deslocamento e *flânerie*, o que incide em desacertos identitários e desencontros afetivos. Todas passam por experiências de orfandade, nomadismo e perdas afetivas dolorosas, fazendo com que o processo de formação, de fato, não se complete com o fechamento da narrativa como ocorria com os romances de formação tradicionais masculinos. Com efeito, o final em aberto, muito usual na literatura de autoria feminina contemporânea, evidencia esse processo contínuo de evolução feminina, cujas identidades estão sempre em construção, como enfatizam as colocações de Alain Touraine e Zygmunt Bauman. Desse modo, em *Algum lugar*, a personagem não-nomeada, após experienciar a maternidade e o fim do relacionamento afetivo, termina em meio a uma viagem para a Argentina, com a mãe e o filho, colocando em relevo sua dupla identidade argentina e brasileira e, sobretudo, seu contínuo deslocamento.

Em *Azul-corvo*, ao final, após encontrar o pai que não conhecia, o que não faz muita diferença em sua vida, e após a morte do amigo Fernando, Vanja termina trabalhando em uma biblioteca nos Estados Unidos, aparentemente integrada à cultura norte-americana, apesar do afloramento de uma identidade híbrida. Já em *Pérolas absolutas*, além do deslocamento espacial vivenciado por Sofia, também há um grande deslocamento identitário, com a reconfiguração da sexualidade das duas personagens femininas, entrevedo um final feliz ao fechamento da narrativa, mas ainda em devir, prenhe de possibilidades.

A narrativa homodiegética, marcante no romance de formação feminino contemporâneo, contribui para com a construção de personagens capazes de redimensionar suas memórias e contar suas histórias, por meio de um discurso que se consubstancia em forma de uma estrutura textual fragmentada e, até mesmo, caótica, que reconfigura as categorias de tempo e espaço, capaz de expressar a vivência interior das personagens, por meio de construções frasais coloquiais e poéticas. Em *Algum lugar*, a narrativa que reproduz a estrutura textual de *Rua de mão única*, de Walter Benjamin, desvela, por meio do registro de sonhos e de diários, o cotidiano solitário e angustiado de uma mulher, inserida no cenário pós-moderno de duas grandes cidades, Los Angeles e Rio de Janeiro, ao experienciar o exílio e a desagregação do relacionamento afetivo. A mudança de perspectiva da narrativa alterna proximidade e distanciamento em relação aos fatos narrados. Em *Azul-corvo*, por meio de um enredo não linear, por conta do caráter descontínuo da memória, Vanja também apresenta sua experiência de emigração, suas dificuldades na adaptação a uma casa e a um país totalmente diverso do seu de origem, mas também sua enorme vontade de aprender, o seu autoconhecimento por meio do amadurecimento “aos trancos” como ela mesma enfatiza e, de certa forma, sua adequação à cidade, devido aos laços de afeto que conseguiu estabelecer, mesmo diante da fluidez do mundo contemporâneo. Em *Pérolas absolutas*, a narrativa polifônica, ao dar voz às duas protagonistas, muitas vezes, borra os contornos da narração, ficando difícil perceber quem está narrando e quem está sendo narrado. A mudança de perspectiva entre o/a narrador/a autodiegético/a e heterodiegético/a, assim como em *Algum lugar*, também altera as noções de proximidade e de distância em relação aos fatos abordados na narrativa.

Com efeito, os três romances analisados apresentam, gradualmente, uma dissolução formal que contribui para as soluções radicais de seus desfechos. Isso desvela o modo como, à medida que as personagens femininas encontram algum tipo de opressão ou de barreira para o desenvolvimento de suas subjetividades, as personagens masculinas acabam por ser deixadas de lado. Em *Azul-corvo*, cuja narrativa apesar de fragmentada, ainda se apresenta nos moldes

mais convencionais, Vanja, apesar de terminar sozinha, vivendo como expatriada nos Estados Unidos da América, encontra na figura não patriarcal de Fernando, uma espécie de guia afetivo e um mentor não convencional, que lhe ensina a viver em um país estrangeiro e a interagir com a cultura norte-americana. No romance *Algum Lugar*, ao investir em uma narrativa mais dispersa, inclusive com a oscilação do foco narrativo, Paloma Vidal conta uma história, cujo desencontro de expectativas no relacionamento afetivo, leva a um final, até certo ponto, positivo, quando o companheiro, que assumira uma postura de homem patriarcal ao trair a esposa, muda de conduta e assume a responsabilidade como pai na guarda compartilhada do filho. Já *Pérolas Absolutas* apresenta uma estrutura formal mais dispersa que as anteriores, implodindo a narrativa tradicional e se aproximando mais do estilo clariceano. Nesse romance, as personagens femininas – Sofia e Lídice – respectivamente, esposa e amante de Anatole – que funciona como uma espécie de emblema do mundo patriarcal – enfrentam esse mundo e buscam uma realização afetiva mais radical no surpreendente encontro homoerótico entre as duas, ao final da narrativa.

Portanto, por meio da leitura e análise dos três romances citados, comprovou-se a tese inicial de que eles podem ser considerados romances de formação feminina do século XXI e que se apresentam como poéticas do deslocamento uma vez que refletem identidades femininas contemporâneas dilaceradas em meio ao cenário pós-moderno, nas quais as problemáticas das relações de gênero – tão marcante nas narrativas de autoria feminina dos anos oitenta – começam a ceder espaço para questões mais existenciais e urgentes. Algumas dessas questões, que são recorrentes nas três obras, são relativas à inserção feminina no mundo do trabalho, o questionamento e a revisão da história recente do país e do mundo, a angústia existencial do estar no mundo, a relação dialética entre o pertencimento e o mundo globalizado, e a busca do significado mais profundo das relações afetivas e as crises nos relacionamentos interpessoais. São essas experiências formadoras que enformam esses *Bildungsromane* do século XXI, no qual a autoconsciência das personagens se espessa por meio de suas memórias e de suas vozes, que são capazes de um redimensionamento da experiência feminina marcada pelo deslocamento do mundo pós-moderno.

REFERÊNCIAS

CORPUS DO TRABALHO

LISBOA, Adriana. *Azul-Corvo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

SEIXAS, Heloísa. *Pérolas absolutas*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

VIDAL, Paloma. *Algum lugar*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

OBRAS TEÓRICAS CITADAS

AGAMBEN, Giórgio. “O Amigo” In:_____ . *O que é contemporâneo*. Santa Catarina: Argos, 2009.

ALVES, Roberta Hernandez. *A cesta de costura e a escrivaniinha: uma leitura de gênero da obra de Rachel de Queiroz*. 2008. São Paulo: Linear B; Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2008. (Coleção Dissertações e Teses do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas).

AUGÉ, Marc. *Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução Maria Lúcia Pereira. 5. ed. Campinas: Papyrus, 2005.

BADINTER, Elisabeth. *Rumo equivocado: o feminismo e alguns destinos*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

BADINTER, Elisabeth. *Um é o Outro: Relações entre homens e mulheres*. Tradução Carlota Gomes. São Paulo: Círculo do livro, 1986.

BADINTER, Elisabeth. *Um amor conquistado: O mito do amor materno*. Tradução Waldensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação verbal*. Introdução e tradução Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. Tradução Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Junior, Augusto Góes Junior, Helena Spryndis Nazário, Homero Freitas de Andrade. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: _____ . *Prosa e Poesia*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

BAUDRILLARD, Jean. *Da sedução*. Tradução Tânia Pellegrini. 3.ed. Campinas, SP: Papyrus, 2000.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: Sobre a fragilidade dos laços humanos*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro, Zahar, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. *Globalização: as consequências humanas*. Tradução Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

BAUMAN, Zygmunt. *O Mal estar na pós-modernidade*. Tradução Mauro Gama e Claudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro, Zahar, 1998.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: a experiência vivida*. Tradução Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Tradução Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BENJAMIN, Walter. O Narrador: consideração sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____ . *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994 (Obras escolhidas; v. 1).

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Tradução José Martins Barbosa e Hamerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas; v. 3).

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução Carlos Felipe Moisés e Ana Maria Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BLOOM, Harold. Uma Elegia para o Cânone. In _____ . *O Cânone Ocidental: os livros e a escola do tempo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BONNICI, Thomas. Teoria e crítica pós-colonialistas. In ZOLIN, Lúcia Osana & BONNICI, Thomas (orgs.). *Teoria literária: abordagens e tendências contemporâneas*. 3. ed. rev. e ampl. Maringá: Eduem, 2009.

BONNICI, Thomas. *Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências*. Maringá; Eduem, 2007.

BORGES, Florípedes do Carmo Coelho. *Na contramão da história: O Bildungsroman feminino* de Lígia Fagundes Telles, Helena Parente Cunha e Lya Luft. 2007. 119f. Dissertação (Mestrado) Programa em Literatura. UnB, Brasília, 2007.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 32.ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução Helena Kühner. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

BOURNEUF, Roland & OUELLET, Réal. *O universo do romance*. Tradução José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1976.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes, 2005. 3 v. v.3.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *Vida escrita*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

BRASIL, Ubiratan. Heloisa Seixas lança Pérolas Absolutas. *Gazeta Digital*. São Paulo, 25. Jan. 2004. Disponível em: <http://www.gazetadigital.com.br/conteudo/show/secao/62/materia/26160>. Acesso em: 09 mai. 2014.

BRUNEL, Pierre. *Dicionário dos mitos literários*. Tradução Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. Gênero. In: JOBIM, José Luiz (org.). *Palavras de Crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8.ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.

CASTELLO, José. Estranhos estrangeiros. *O Globo*, 16 out. 2010. Caderno Prosa e Verso. Disponível em http://www.adrianalisboa.com.br/pt/resenha/azulcorvo_rs03.html. Acesso em: 21 fev. 2014.

CEVASCO, Elisa Maria. *Dez lições sobre Estudos Culturais*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

CHANG, Caroline. *David Copperfield e O apanhador no campo de centeio na perspectiva do romance de formação*. 2002. 187f. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Letras – Literatura Comparada. Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Tradução Vera da Costa e Silva. 24. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CHIARELLI, Stefania. *Vidas em trânsito: as ficções de Samuel Rawet e Milton Hatoum*. São Paulo: Annablume, 2007.

COELHO, Nelly Novais. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.

COONTZ, Stephanie. O mito do declínio masculino. *The New York Times*. New York, 29 set. 2012. Disponível em: http://translate.google.com.br/translate?hl=ptBR&sl=en&u=http://en.wikipedia.org/wiki/Stephanie_Coontz&prev=/search?q%3Dstephanie%2Bcoontz%26biw%3D1366%26bih%3D619. Acesso em: 09 mar. 2014.

COONTZ, Stephanie. Entrevista a Marcela Buscato. *Época*. São Paulo: Globo, mar. 2013.

CORTÁZAR, Julio. Notas sobre o romance contemporâneo. In: _____. *Obra crítica*. Tradução Paulina Wacht, Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, v. 2, p. 131- 140.

COSTA, Maria Osana de Medeiros. *A mulher, o lúdico e o grotesco em Lya Luft*. São Paulo: Annablume, 1996.

CUNHA, Helena Parente. O desafio da fala feminina ao falo falocêntrico: Aspectos da literatura de autoria feminina ficção e na poesia dos anos 70 e 80 no Brasil. In: RAMALHO, Christina (org.). *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999.

DEL PRIORE, Mary. *Histórias do amor no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012.

D'INCAO, Maria Angela. O amor e a separação. In: PORCHAT, Ieda. *Amor, Casamento, Separação: a falência de um mito*. São Paulo: Brasiliense, 1992. p. 55-71.

DUARTE, Constância Lima. A Literatura de autoria feminina no modernismo dos anos 30. In: ZOLIN, Lúcia Osana & GOMES, Carlos Magno (orgs.). *Deslocamentos da Escritora Brasileira*. Maringá: Eduem, 2011.

ECO, Umberto. Borges e minha angústia da influência. In: _____ . *Sobre a literatura*. Tradução Elias Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003.

FRIEDAN, Betty. *Mística feminina*. Tradução Áurea B. Weissenberg. Petrópolis: Vozes, 1971.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FREUD, Sigmund. O Ego o Id e outros trabalhos. (1923-1925). *Obras completas*. v. XIX. Disponível em: <http://www.downloadcult.com/2011/10/05/obra-completa-de-sigmund-freud/>, Acesso em: 10 abr. 2014.

FREUD, Sigmund. O estranho. 1919. In: História da neurose infantil e outros trabalhos. *Obras completas*. v. XVII. Disponível em: <http://www.downloadcult.com/2011/10/05/obra-completa-de-sigmund-freud/>, Acesso em: 10 abr. 2014.

GOMES, Carlos Magno. A metáfora da viagem no *Bildungsroman* feminino. In: ZOLIN, Lúcia Osana & GOMES, Carlos Magno (orgs.). *Deslocamentos da Escritora Brasileira*. Maringá: Eduem, 2011.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11.ed. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2011.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Organização Liv Sovic. Tradução Adelaide La Guardia Resende, Ana Carolina Escosteguy; Claudia Álvares; Francisca Rüdiger; Sayonara Amaral. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Tradução Márcia Sá Cavalcanti Schuback. Petrópolis: Vozes, 2002.

HIDALGO, Luciana. Autoficção brasileira: Influências francesas, Indefinições teóricas. *Alea*. Rio de Janeiro. Vol.15/1. Jan.jun 2013, p. 218-231. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/alea/v15n1/a14v15n1.pdf>. Acesso em: 04 de mar. 2014.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

IANNI, Otávio. A metáfora da viagem. In: _____ . *Enigmas da Modernidade-mundo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

JOHNSON, Richard. O que é, afinal, Estudos Culturais? In: SILVA, Tadeu Tomaz da (organização e tradução). *O que é, afinal, Estudos Culturais?* Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. 7.ed. Tradução Paulo Quintela. Coimbra: Armenio Amado Editora, 1985.

LAURETIS, Tereza de. A Tecnologia de Gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LISBOA, Adriana. Entrevista a Suzana Uchôa Itiberê. *IstoÉ Gente*, São Paulo, 25 de out. de 2010b. Disponível em <http://www.terra.com.br/istoegente/edicoes/580/artigo189292-1.htm>, Acesso em: 19 de fev. 2014.

LLOSA, Mario Vargas. É possível pensar o mundo moderno sem o romance? In: MORETTI, Franco (org.) *A cultura do romance*. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

LUKÁCS, Georg. “Posfácio”. In: GOETHE, Johan Wolfgang Von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. 2.ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução, posfácio e notas José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

MAAS, Wilma Patricia Marzari Dinardo. *O cânone mínimo: o bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: UNESP, 2000.

MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Tradução Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MAGALHÃES, Isabel Allegro. Os véus de Ártemis: alguns traços da ficção narrativa de autoria feminina. In *Colóquio de Letras*, nº125/126, Jul-Dez, 1992, pp. 151-168.

MAGRI, Ieda. Livro de Paloma Vidal dialoga com o cinema de Walter Benjamin. *Jornal do Brasil*. Disponível em: <http://www.jb.com.br/cultura/noticias/2010/04/10/livro-de-paloma-vidal-dialoga-com-o-cinema-de-walter-benjamin/> Acesso em: 06 mai. 2012.

MAGRIS, Claudio. O romance é concebido sem o mundo moderno? In: MORETTI, Franco (org.) *A cultura do romance*. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MAZZARI, Marcus Vinicius. Apresentação. In: GOETHE, Johan Wolfgang Von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. 2.ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário dos termos literários*. 11.ed. São Paulo: Cultrix, 2002.

MURARO, Cauê. Teju Cole e Paloma Vidal declaram amor e ódio por grandes cidades. *Globo*. 2012. Disponível em: <http://g1.globo.com/flip/2012/noticia/2012/07/teju-cole-e-paloma-vidal-declaram-amor-e-odio-por-grandes-cidades.html>. Acesso em: 20 mar. 2014.

MUSZKAT, Malvina. Descasamento: a falência de um ideal. In: PORCHAT, Ieda. *Amor, Casamento, Separação: a falência de um mito*. São Paulo: Brasiliense, 1992. p. 85-102.

MUZART, Zahidè Lupinacci (org.). *Escritoras Brasileiras do século XIX: Antologia*. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2004. 3 v. v.2.

OLIVEIRA, Grazielle. A nova luta das mulheres. *Época*, São Paulo: Globo, jan. 2014.p. 44-50.

OLSON, Robert G. *Introdução ao Existencialismo*. Tradução Djalma Forjaz Neto. São Paulo: Brasiliense, 1970.

ORTIZ, Renato. *Um outro território: ensaios sobre a mundialização*. 2.ed. ampl. São Paulo: Olho D'Água, 2000.

PACHECO, Mário César. Paradigmas sócio-culturais-comportamentais de Brasil e EUA que atrasam essas nações. In: *Perspectiva Crítica*. 2012. Disponível em <http://www.perspectivacritica.com.br/2012/02/paradigmas-socio-culturais.html>. Acesso em: 01 de set. 2014.

PAULINA, Iracy. Pós-feminismo ou retrocesso? *Maire Claire*, ago. 2003.

PERRONE, MOISES, Leila. *Altas Literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PINTO, Cristina Ferreira. *O Bildungsroman feminino: Quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PONTUAL, Virgínia & LEITE, Julieta. Da cidade real à cidade digital: a *flânerie* como uma experiência espacial da metrópole do século XIX e no ciberespaço do século XXI. In: *Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia*. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, v.1, n. 30, 2006.

PORCHAT, Ieda. Pensando a dor e a separação conjugal. In: _____ . (org.). *Amor, Casamento, Separação: a falência de um mito*. São Paulo: Brasiliense, 1992. p. 103-126.

QUEIROZ, Carlos Eduardo Japiassú de. A escritura da memória como fundamento identitário do eu. *Abralic*. p.365-387. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/revista/2008/12/40/download>>. Acesso em: 20 de fev. 2014.

REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. Literatura Confessional: espaço autobiográfico. In: _____ . (org.) *Literatura Confessional: autobiografia e ficcionalidade*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

RIAUDEL, Michel. Quando a ficção se recorda, quando o sentido passa a resistir. *Scielo*. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/nec/n84/n84a14.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2014 . p. 251-261.

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

ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega*. Tradução Ivo Martinazzo. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

ROSENBAUM, Yudith. *Clarice Lispector*. São Paulo: Publifolha, 2002 (Folha explica).

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SARTRE, Jean Paul. *O existencialismo é um humanismo*. Tradução Vergílio Ferreira/seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

SCHWANTES, Cíntia. Narrativas de formação contemporânea: uma questão de gênero. In: DALCASTAGNÉ, Regina & LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos (orgs.). *Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea*. São Paulo: Horizonte, 2010. pp. 105-113.

SCHWANTES, Cíntia. Dilemas da representação feminina. *Opsis – Revista da NIESC*. – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisa e Estudos Culturais – Universidade Federal de Goiás; Campus de Catalão. Catalão-GO, v.6, 2006.

SCHWANTES, Cintia. *Interferindo no cânone: a questão do Bildungsroman feminino com elementos góticos*. 1997. 232f. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada. Instituto Letras: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997.

SCHOLES, Lucy. Crow Blue by Adriana Lisboa – review. *The Guardian*, Londres, November 9th, 2013. Disponível em http://www.adrianalisboa.com.br/pt/resenha/azulcorvo_rs10.html. Acesso em: 21 fev. 2014.

SEIXAS, Heloísa. *Encaro o ato de escrever como uma arqueologia da dor*. Entrevista a Schneider Carpeggiani. 2012. Disponível em <http://fliporto.net/blogliterario/?p=37>, Acesso em: 17 abr. 2014.

SILVA, Vitor Manuel Aguiar e. *Teoria da literatura*. 8 ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1993. v. 1.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminina no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque (org.). *Tendências e impasses. O feminino como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

STEIN, Ingrid. Posição social da mulher no Rio de Janeiro da Segunda metade do século XIX. In: _____. *Figuras femininas em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

TOURAINÉ, Alain. *O Mundo das Mulheres*. Tradução Francisco Morás. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. *A Formação do Romance Inglês: ensaios teóricos*. São Paulo: Aderaldo & Rotschild; Fapesp, 2007.

VENTURELLI, Paulo César. O romance como arena polifônica. (Entrevista). *IHU online*. Disponível em: www.usinos.br/ihu. Acesso em: 16 abr. 2014.

VIDAL, Paloma. *Memória e origens voltam a tematizar obra de Paloma Vidal*. Entrevista a Bruno Gheti. 2012. Disponível em: <http://www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/46502> Acesso em: 25 fev. 2014.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos de Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. Tradução Vera Ribeiro. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

XAVIER, Elódia. Narrativa de autoria feminina brasileira: as marcas da trajetória. *Rev. Mulher e Liter.*, Rio de Janeiro: 1998. Disponível em: <HTTP://www.openlink.com.br/nielm/revista.htm>, acesso em: 27 abr. 2011.

ZOLIN, Lucia Osana. Literatura de autoria feminina. In ZOLIN, Lúcia Osana & BONNICI, Thomas (orgs.). *Teoria literária: abordagens e tendências contemporâneas*. 3. ed. rev. e ampl. Maringá: Eduem, 2009.

OBRAS LITERÁRIAS CITADAS

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. 29. ed. São Paulo: Ática, 1995.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987 (Obras escolhidas; v. 2).

CHOPIN, Kate. *O Despertar*. Tradução Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Estação Liberdade, 1994.

LISPECTOR, Clarice. Amor. In: _____. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. *Perto do Coração selvagem*. 9.ed. São Paulo: Nova Fronteira, 1980.

LUFT, Lya. *A asa esquerda do Anjo*. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

PEREIRA, Lucia Miguel. *Amanhecer*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1979.

POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. Seleção, tradução e apresentação José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

QUEIROZ, Rachel. *O Quinze*. 85. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.