



O FEMININO COMO PROJETO LITERÁRIO DE ALINE BEI EM *PEQUENA COREOGRAFIA DO ADEUS* E *O PESO DO PÁSSARO MORTO*

THE FEMININE AS A LITERARY PROJECT BY ALINE BEI IN *PEQUENA COREOGRAFIA DO ADEUS* AND *O PESO DO PÁSSARO MORTO*

Ellen Mariany da Silva Dias

Universidade Estadual de Londrina (UEL), Londrina, Paraná / Brasil

ellenmariany@uel.br

<http://orcid.org/0009-0007-7010-7419>

Letícia Palazzio

Universidade Estadual de Londrina (UEL), Londrina, Paraná / Brasil

leticia.palazzio@uel.br

<http://orcid.org/0009-0007-7010-7419>

Resumo: Este artigo busca analisar os romances *O peso do pássaro morto* (2017) e *Pequena coreografia do adeus* (2021) da escritora brasileira Aline Bei, enquanto um projeto literário que realiza a construção multifacetada de um feminino diante da complexidade da maternidade, do embate com o masculino e dos dilemas na reelaboração da identidade das personagens. Os aspectos ligados ao feminino e à maternidade, que reverberam em suas caracterizações, são permeados pela violência física e simbólica, resultando tanto na fragmentação do eu das personagens principais quanto dos discursos que enunciam sobre suas experiências. Para isto, cabe notar como as escolhas temático-formais da escritora auxiliam na construção das faces do feminino em ambos os romances, por meio da visualidade dos signos linguísticos, que potencializa o jogo interpretativo ao explorarmos as suas respectivas experiências.

Palavras-chave: literatura brasileira contemporânea; projeto literário; Aline Bei.

Abstract: This article seeks to analyze the novels *O Peso do pássaro morto* (2017) and *Pequena coreografia do adeus* (2021) by Brazilian writer Aline Bei, as a literary project that carries out the multifaceted construction of a feminine in the face of the complexity of motherhood, the conflict with the masculine and the dilemmas in re-elaborating the characters' identities. The aspects linked to the feminine and motherhood, which reverberate in their characterizations, are permeated by physical and symbolic violence, resulting in both the fragmentation of the main characters' self and the speeches they speak about their experiences. To this end, it is worth noting how the writer's thematic-formal choices help in the construction of the feminine faces in both novels, through the visibility of linguistic signs, which enhances the interpretative game as we explore their respective experiences.

Keywords: contemporary Brazilian literature; literary project; Aline Bei.

1 A escrita que habita

Partindo da curiosidade de saber o que as mulheres estão escrevendo na contemporaneidade, encontramos Aline Bei, uma escritora brasileira de apenas 36 anos, autora de dois romances: *O peso do pássaro morto* (2017) e *Pequena coreografia do adeus* (2021). Vencedora do Prêmio São Paulo de Literatura e do Toca, Aline tem se tornado um dos nomes mais promissores de nossa literatura contemporânea. Segundo o jornal *Folha de S. Paulo*, “[...] Aline Bei se afirma em meio a uma geração de escritoras dedicadas a fazer da literatura um instrumento a serviço das mulheres” (Destri, 2021). No que diz respeito ao seu estilo de escrita, Bei ocupa um lugar híbrido entre a prosa e a poesia em uma diagramação textual inusitada, o que também a projeta no cenário da literatura brasileira.¹

¹ O emprego de um estilo que mescla prosa e poesia não é exclusivo de Aline Bei. Autores como Artur Azevedo, no século XIX, já realizavam esse tipo de experimentação na contística em versos, por exemplo. Mais recentemente, Gonçalo M. Tavares em *Uma viagem à Índia* (2010) e Liana Ferraz em *Um prefácio para Olívia Guerra* (2023) trilham por esse caminho, também contribuindo para o enriquecimento do cenário literário contemporâneo ao adotarem as formas narrativas híbridas.

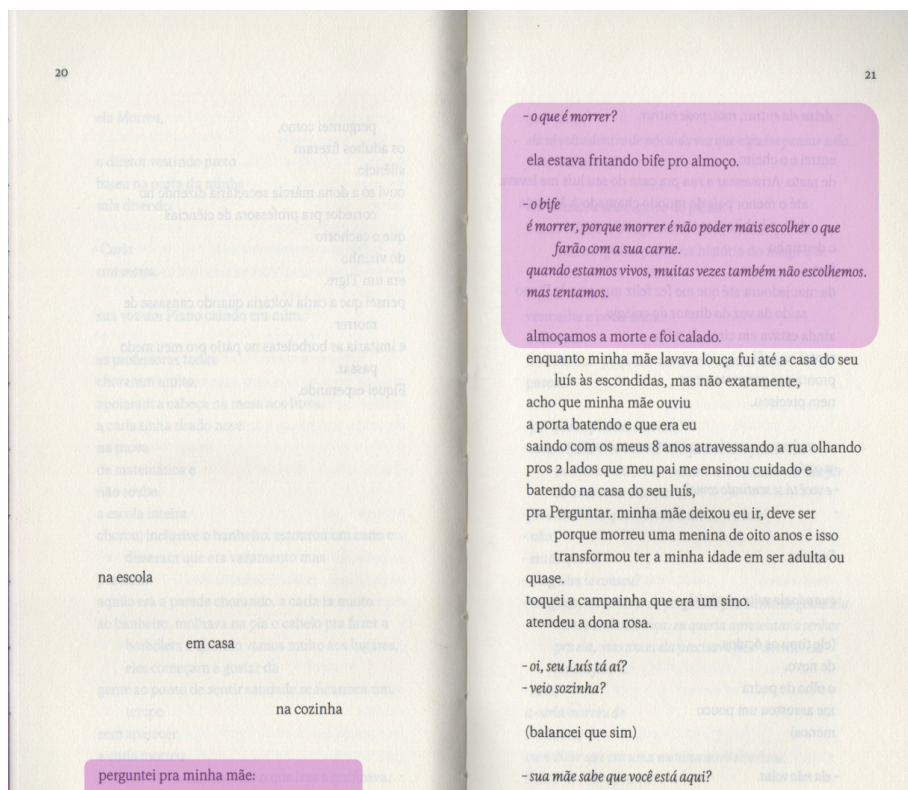
A escrita de Aline Bei tem sido objeto de estudo de várias pesquisas recentes, que destacam aspectos distintos dos seus romances. Há, por exemplo, discussões a respeito da experimentação da linguagem, revelada pelas suas narrativas híbridas e performáticas, como nos artigos de Lara Faria Jansen França, em “A escrita performática em ‘O peso do pássaro morto’ (2017), de Aline Bei”, e de Gustavo Ramos de Souza, no artigo “Um pássaro de papel: a materialidade do livro em ‘O peso do pássaro morto’, de Aline Bei”. Apesar de o seu estilo narrativo ser frequentemente destacado como uma das suas características mais marcantes, também encontramos artigos voltados para a análise da construção das identidades femininas, especialmente no contexto das relações familiares e de gênero. Essas questões são atravessadas, principalmente, pelo impacto da violência, do abuso sexual e do luto, como no artigo “Morte, violência e devastação em O peso do pássaro morto, de Aline Bei”, da autora Jocelaine Oliveira dos Santos, e em “Cultura do estupro em Aline Bei e Douglas Stuart”, de Jorge Alves Pinto e Antônio de Pádua Dias da Silva. Embora as análises do nosso artigo ocorram sob a ótica dos temas supracitados, o foco é realizar um diálogo entre os dois romances de Aline Bei (*O peso do pássaro morto* e *Pequena coreografia do adeus*), enquanto um projeto literário que marca um conjunto de procedimentos muito específicos para a autora, mesmo que em apenas dois livros. O nosso propósito é perseguir a poética de Aline Bei, perscrutando os motivos, definidos como “unidades temáticas mínimas” (Tomachevski, 1976, p. 177), que permitem o cruzamento dos dois romances, tanto nos temas ligados ao feminino quanto na forma, que sustenta e alavanca o jogo interpretativo das experiências das personagens.

Nos retratos sociais explorados em seus romances, podemos compreender o *modus operandi* da relação entre os gêneros no que se refere à figura de um masculino que se impõe diante de um feminino de forma muito naturalizada. A partir desse e de outros desdobramentos, Aline Bei atualiza em seus romances temas urgentes ao feminismo contemporâneo, tais como a desromantização da maternidade, a sexualidade da mulher, o abuso sexual, a violência física e simbólica, o abandono paterno e o silenciamento feminino. Desse modo, os dois livros de Bei apontam um projeto literário que caminha no sentido de subverter a ordem patriarcal de comportamento e permitir que muitas mulheres se reconheçam e, até mesmo, se amparem em sua escrita.

Ao escolher romances contemporâneos para estudo, podemos observar mais de perto a realidade que nos cerca e, ao optar por uma escrita feminina, visamos a uma problematização do cânone literário ocidental e expandimos a leitura de mulheres e sobre mulheres na contemporaneidade, o que se faz imensamente necessário ao levarmos em consideração a importância social e política de nos reafirmarmos ativamente em espaços que há pouco tempo eram apenas concedidos aos homens. Para isso, a escolha do tema e a sua elaboração são essenciais para construir um processo literário que, além de enriquecido, também contribui para a valorização da complexidade das experiências femininas.

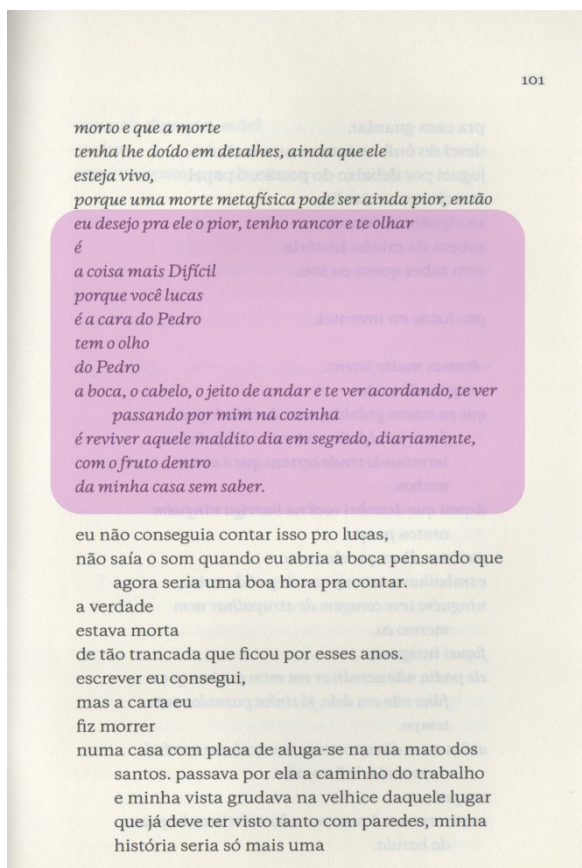
No primeiro romance da escritora, *O peso do pássaro morto*, há uma narradora não nomeada que conta a sua história dos 8 aos 52 anos. Cada capítulo refere-se a uma idade, sendo 8, 17, 18, 28, 37, 48, 49, 50 e 52 anos. Nesses recortes temporais, conseguimos ter acesso à vida desta mulher, que é permeada por vazios, perdas e silenciamentos. Isto se reflete, como veremos mais detalhadamente ao longo deste artigo, nas páginas em que há poucas palavras. Os parágrafos com espaçamentos maiores também são recorrentes, isso demonstra uma dificuldade em dizer, uma profundidade que machuca. Toda a narração é carregada pela busca do não-dito e pelo trauma. Na infância, nos embates diante da morte e do *bullying* por parte dos amigos da escola, a negação de um corpo e, conseqüentemente, de uma voz, iniciam o trajeto da personagem que já enfrenta algumas lacunas:²

² Optamos por fotografar as páginas selecionadas dos romances da escritora, destacando em lilás os trechos em estudo de maneira a respeitar a diagramação que, na materialidade ali representada, é signo fundamental na relação de produção de efeitos estéticos e de sentido.

Figura 01 – Trechos em destaque

Fonte: *O peso do pássaro morto*, de Aline Bei, p. 20-21.

A fala da mãe ainda ecoa quando, na adolescência, a protagonista é vítima de um abuso sexual. A morte também aparece metaforicamente, pois, a partir dessa violência, é como se ela morresse, sendo apenas um corpo que foi violado, sem nenhuma escolha. A partir disso, a narrativa torna-se cada vez mais densa, pois nasce Lucas, fruto desse estupro. Aos seus pais e ao Lucas, ela nunca contou sobre a noite em que foi estuprada. No entanto, isto não apagou as imagens e os traumas causados em sua vida, além dos sonhos deixados para trás. Ela os revive quando olha para Lucas:

Figura 02 – Trecho em destaque

Fonte: *O peso do pássaro morto*, de Aline Bei, p. 101.

Segundo a historiadora Rebecca Solnit, “a história do silêncio é central na história das mulheres” (2017, p. 28). Isso porque, em uma sociedade patriarcal, o silêncio acaba por se tornar mais uma das condições que cercam a opressão feminina. A protagonista que não tem nome, além de simbolizar esse caráter universal de violência contra as mulheres, também reafirma o apagamento e o silenciamento dos quais é vítima. Em um sistema que impõe papéis pré-determinados para cada gênero, em que as mulheres se encontram em um estado de subordinação, restando o silêncio e a falsa noção de “sexo frágil”, visto que os homens

se encontram em posição oposta, é reforçada a naturalização da violência de gênero. Isto é justamente o que acontece no romance, pois Pedro, o homem que a estupra, cercado por esse ideal de masculinidade, o faz porque sente o seu orgulho ferido e deseja afirmar a sua virilidade, superioridade e força dominadora.

O patriarcalismo permite que o masculino se imponha diante do feminino de forma muito naturalizada. Há milênios, as mulheres são submetidas a um processo que as moldam psicologicamente, internalizando-lhes uma ideia de inferioridade. De acordo com Bourdieu (2012), isso acontece na escola, com os tratamentos privilegiados aos meninos, participantes ativos de discussões gerais; no ambiente familiar, opondo universo público, masculino, e universo privado, feminino, fortalecido pela publicidade e desenhos humorísticos, em que as mulheres são inseridas no espaço doméstico e os homens em lugares exóticos e *destinados* a homens, como bares, empresas, clubes, remetendo a uma “imagem de dureza e de rudeza viril” (Bourdieu, 2012, p. 72), enquanto que os espaços ditos “femininos”, com as suas “cores suaves, bibelôs e rendas ou fitas falam de fragilidade e de frivolidade” (p. 72). Além disso, reforça-se a dicotomia sexual nos cargos ocupados na divisão do trabalho, inclusive pelos signos hierárquicos: médico/enfermeira, chefe/secretária, piloto/comissária, que se estendem às “manifestações visíveis das diferenças entre os sexos, como atitudes, roupas, penteado” (Bourdieu, 2012, p.73).

A masculinização do corpo masculino e a feminilização do corpo feminino [...] determinam uma somatização da relação de dominação, assim naturalizada. É através do adestramento dos corpos que se impõem as disposições mais fundamentais, as que tornam ao mesmo tempo inclinados e aptos a entrar nos jogos sociais mais favoráveis ao desenvolvimento da virilidade: a política, os negócios, a ciência etc. A educação primária estimula desigualmente meninos e meninas a se engajarem nesses jogos e favorece mais nos meninos as diferentes formas da *libido dominandi* [...]. (Bourdieu, 2012, p. 70)

A partir destas e de outras posições oferecidas às mulheres em uma dinâmica social que privilegia o masculino, há o favorecimento de uma “impotência aprendida” -*learnedhelplessness* - (Bourdieu, 2012, p. 77), que dificulta uma mudança na ordem social e legitima a dominação

masculina ao desencorajar as mulheres de aspirações e oportunidades. A visão androcêntrica na escola, na família, na política, na linguagem, corrobora para a *violência simbólica*,³ que tem um papel crucial para perpetuar a violência física contra as mulheres, normalizando abusos e agressões através da objetificação e da desvalorização feminina.

Já no segundo livro de Bei, *Pequena coreografia do adeus*, apesar de também nos depararmos com uma narradora em primeira pessoa, que inicia a sua história na infância e vai até a fase adulta, agora, ela é nomeada - Júlia Terra. A trama tece as suas vulnerabilidades e os traumas diante de um relacionamento familiar conturbado, em que Júlia se encontra em um não lugar, ao mesmo tempo em que rompe com o ciclo de violências em um processo de metamorfose e fortalecimento. Diante do estilo de escrita da autora e a sua relação com a dramaturgia, conseguimos caracterizar Júlia durante a leitura, mesmo que de forma fragmentada: o próprio coturno utilizado por ela na fase adulta é simbólico. Quando a narradora diz que o usa mesmo no verão, o leitor pode estabelecer uma associação, por meio da metonímia, com a guerra, pois o objeto sugere que a protagonista, mesmo se tornando uma mulher forte, ainda pisa no chão com cautela, como se tivesse voltado de uma guerra, a qual corresponde a sua antiga casa, um lugar permeado por violências e abandonos, marcados, inclusive, pela ausência da figura paterna.

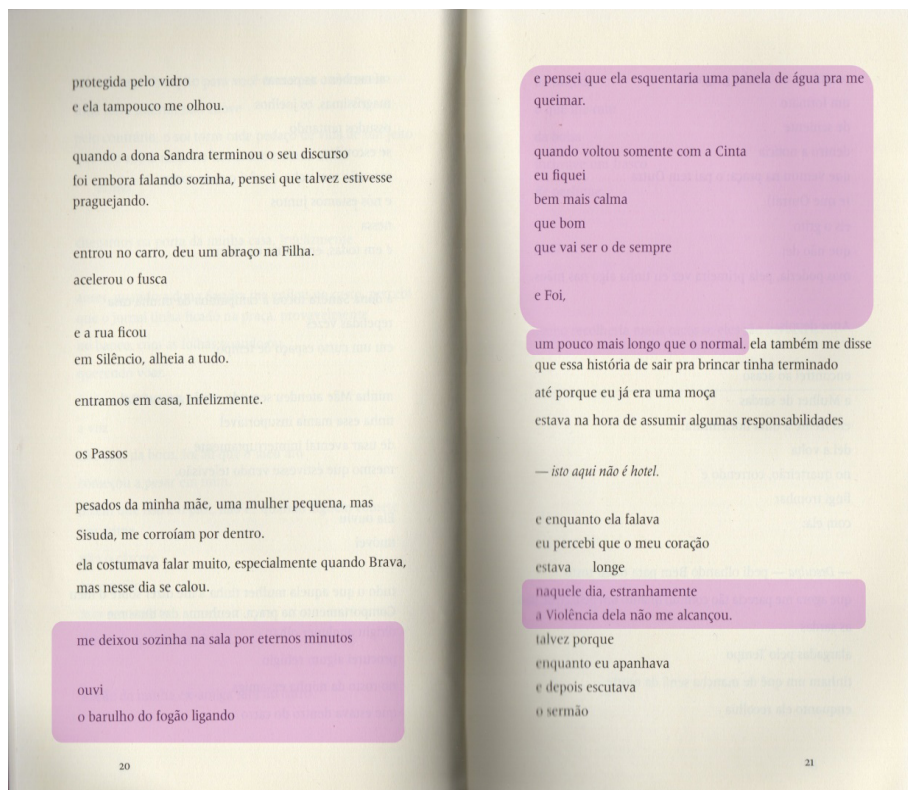
Essa violência emerge de alguém que, socialmente, é visto como sinônimo de amor e proteção (Oliveira, 2006) – a sua mãe, Vera. Esta, no entanto, apesar da brutalidade, é apenas uma vítima de um sistema que contribuiu para a sua condição embrutecida. Isso porque, além de presenciar um ciclo de violências, Vera é uma mulher que não teve liberdade para sonhar, possui baixa autoestima e um casamento ruim. No entanto, ainda enxerga na relação conjugal um remédio para a sua “insanidade”. Pode-se dizer que esta estrutura que perpetra um ciclo de violências sobre o feminino foi fortalecida historicamente a partir do século XIX, quando o discurso da medicina, com base em conceitos hoje em dia já desmistificados, ofereceu argumentos a médicos de maneira

³ Conceito criado pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu na década de 70, referindo-se às formas como as estruturas sociais e culturais perpetuam as desigualdades. No contexto da violência contra a mulher, ele inclui linguagem sexista, estereótipos de gênero, objetificação das mulheres etc.

a difundir a ideia de que uma mulher sem um homem poderia adoecer (Oliveira, 2006, p. 143).

Júlia, porém, enfraquece esse ciclo de violências, e busca em outras mulheres, depois de tentar e não encontrar na mãe, o fortalecimento, a inspiração e o afeto de que precisa enquanto filha, uma vez que a sua família é totalmente disfuncional para que ela consiga se sentir amada e importante. Visto isso, há, entre ambas, uma relação paradoxal que se faz pela via da rejeição: mesmo com o toque bruto da violência por parte da mãe, Júlia não mais se importa, pois, pelo menos, a mãe a toca e a enxerga. Podemos ver um exemplo disso no trecho:

Figura 03 – Trechos em destaque



Fonte: *Pequena coreografia do adeus*, de Aline Bei, p. 20-21.

A partir dessa relação conturbada entre mãe e filha e, paralelamente a isso, o pouco acolhimento paterno, Júlia se torna uma mulher que, apesar do seu próprio assujeitamento, marcado pela grafia do pronome pessoal “eu” com letras bem miúdas quando se refere a si mesma, mostra-se corajosa para o afeto. Isso porque talvez toda a sua dor tenha se minimizado no seu encontro com as artes – a dança e a escrita, e com as boas pessoas que passam pelo seu caminho. Logo, temos uma narradora de traço metalinguístico, característica que será abordada em momento oportuno, uma protagonista que se movimenta e que busca construir, por meio da escrita e da dança com as palavras, a sua identidade em meio aos traumas e ao sofrimento. Vemos, portanto, o renascimento da Júlia enquanto mulher em meio aos problemas de um ambiente familiar devastado.

Diante destes dois romances, mesmo se tratando de narrativas diferentes, que revelam as multifaces do feminino, podemos observar temas em comum, principalmente em torno da disfuncionalização da maternidade e do embate entre feminino e masculino. Além disso, por meio dos recursos gráficos empregados nos dois romances, Aline Bei trabalha a linguagem de maneira integrativa, evocando ainda mais sentidos. Observamos tamanhos tipográficos maiores e menores, traços, palavras-alegorias que expressam a insegurança da protagonista, pontos de exclamação isolados, espaços vazios que exploram uma diagramação textual inusitada, como se pudéssemos ler o próprio silêncio e os sentimentos das narradoras, metaforizados pela exploração de recursos visuais fornecidos pelos diferentes modos como os caracteres são impressos. Por sua vez, a língua poética utilizada em ambos os romances difere da língua do cotidiano (Chklovski, 1976), promovendo o efeito estético via a desautomatização da percepção leitora.⁴

No caso de Bei, ela subverte o significado das palavras e dos símbolos, bem como explora a visualidade da escrita. Segundo Maria do Carmo Veneroso (2002), há, a partir do século XX, um resgate da visualidade dos signos linguísticos e do espaço da página pelos poetas, muito por causa do movimento pendular na arte, que reata antigos

⁴ Em linhas gerais, esta desautomatização ocorre pelo uso de imagens, na maioria das vezes, via metáfora, que deslocam o sentido convencional de um determinado signo para que, na cadeia de produção de sentido, este signo ganhe outros significados. Veremos exemplos disso ao longo deste artigo.

vínculos existentes entre a palavra e a imagem. Nesse sentido, podemos dizer que Bei é uma autora que reafirma a origem visual da escrita, forçando-a a significar o que está além de suas funções convencionais. Essa relação vai ao encontro do que explica Veneroso, pois não se trata de “uma mera relação de influência, mas de diálogo” (2002, p. 82).

Além dos temas em comum e da habilidade incorporada à linguagem, é possível notar que Bei ousa em sua escrita a partir da tradição do *Bildungsroman*,⁵ enriquecendo-a em ambos os romances. Neles, conforme o *Bildungsroman* tradicional, temos a narrativa da protagonista desde a infância até a idade adulta. No entanto, os romances são narrados em 1ª pessoa ao invés da 3ª pessoa, comumente utilizada com o intuito de causar uma ilusão de verdade absoluta para convencer e educar o leitor. Aqui, a estrutura em 1ª pessoa revela que são mulheres contando a sua própria história, assumindo responsabilidades, se autoconhecendo, apaziguando-se emocionalmente, desfazendo e reatando laços. Com isso, o próprio tipo de narração já é por si só subversivo, já que a mulher está narrando ao invés de ser narrada. Isto demonstra que há, por parte da escrita feminina, a problematização e a desconstrução do cânone que, no nascimento deste gênero, se constituiu e se perpetuou por muito tempo com a exploração da aprendizagem no universo masculino enquanto tema de prioridade e interesse.

A partir da segunda metade do século XX, a história começa a mudar, e hoje podemos dizer que as escritoras desempenham uma participação expressiva no cenário literário. Cada vez mais, as mulheres querem se revelar, pois precisam, e devem, falar sobre si mesmas. No entanto, apesar de existirem peculiaridades de expressão do gênero feminino na literatura, não se trata de estabelecer uma divisão entre literatura de autoria feminina e masculina, pois isso força as mulheres a se *encaixarem* novamente em um lugar específico, diminuindo a

⁵ “A determinação histórica do *Bildungsroman* tem sua origem com Karl Morgenstein (1770-1852), professor alemão redescoberto por Fritz Martini nos anos sessenta, e considerado como o primeiro a cunhar o termo na língua alemã. É, pois, com Martini que se encontrará uma importante referência no registro e na compreensão da metamorfose que esse conceito sofreu com o passar do tempo, desde seu início com Morgenstein” (Nascimento, 2020, p. 85). Alguns exemplos deste tipo de romance são *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, *O apanhador no campo de centeio*, de J.D. Salinger, *O caçador de pipas*, de Khaled Hosseini, *A Montanha Mágica*, de Thomas Mann.

amplitude das suas possibilidades. A historiadora Joan Scott (1986), inclusive, explica que uma história só das mulheres favorece a ideia tradicional de um centro natural masculino. Ainda assim, a literatura de autoria feminina, centrada na mulher, teve, e ainda tem, o poder de transformar e criticar os valores de ordem masculina. E, talvez por isso, foi por muito tempo esquecida diante de uma tendência androcêntrica, uma vez que revelar a experiência feminina por meio do desenvolvimento de uma coragem intelectual é se livrar da validação dos homens sobre os nossos pensamentos e corpos.

Os romances de Bei não se destacam no sistema literário apenas por trazerem à tona temas que envolvem o feminino, e muito menos por tentar defini-lo, mas pela forma inusitada com que os trabalha. Como um discurso vivo, as palavras nos dois romances não são mais as mesmas do dicionário ou da fala. São uma novidade utilizada para moldar a história e o modo como ela está acontecendo. A palavra é feita de uma matéria móvel, como um corpo, por isso a autora realiza essa dança com as palavras, que se transformam dependendo do que é contado. De acordo com Voloshinov/Bakhtin (s. d.), além de não existir literatura sem sociedade, e vice-versa, também não há como separar a forma e o conteúdo de um texto. Nos dois romances de Bei, tais preceitos ficam claros, pois, para compreender o seu texto é necessário compreender o social, que o reverbera.

2 Do corpo ao texto

Ao analisar comparativamente *O peso do pássaro morto* e *Pequena coreografia do adeus*, é possível reconhecer algumas semelhanças e diferenças. Ao nos deparamos com os diferentes dilemas das protagonistas a partir de um traço poético que desenha o projeto literário de Bei, exploramos a complexidade da relação das mulheres com a maternidade e com a própria construção do feminino, que é multifacetada. Por meio das memórias da violência, traço comum entre as personagens, há uma protagonista que reelabora as suas perdas para iniciar uma vida adulta, e outra que não tem a mesma possibilidade de sobreviver. Logo, temos duas faces, e talvez três, ao contarmos com a mãe de Júlia Terra, de um feminino que enfrenta questões semelhantes, mas com desdobramentos diferentes de acordo com os seus próprios limites e subjetividades.

Pelo contato de Bei com o teatro, a relação com os objetos nas duas narrativas é muito simbólica. Um exemplo de como os objetos refletem na construção da narrativa é a caixa de flores mortas que Júlia guarda em seu quarto, metaforizando o seu próprio movimento, em que ela olha para a sua existência também se metamorfoseando entre o seu eu-pequeno e o seu eu-grande. Apesar dos seus pedaços no chão em cada surra, de muitas partes de si terem morrido, ainda há beleza, como nas pétalas: “costumo guardar/ as pétalas/ dentro de uma caixa de sapato./ abro dias depois/ só para vê-las amanhecidas/ e impressionantemente ainda belas.” (Bei, 2021, p. 155).⁶ Não à toa, apesar dos traumas, Júlia consegue enfraquecer o ciclo de violências do qual foi vítima, encarando a sua própria força, ainda que em descompasso.

Júlia, via escrita em seu diário, realiza um processo de análise e autoanálise, confrontando as dores inerentes ao seu crescimento pessoal. Este movimento de construção identitária, apesar de doloroso, torna-se fundamental, pois, assim como é metaforizado pelas pétalas, que morrem em seu quarto, ela descobre a beleza que reside na morte enquanto uma pulsão para a vida. Esta imagem reflete os eventos traumáticos que Júlia vivenciou, os quais podem ser compreendidos como uma conjuntura do luto, visto que ele ocorre a partir de um evento traumático, não necessariamente ligado apenas à morte, mas às perdas enfrentadas durante a vida. Sigmund Freud, em seu artigo “Luto e Melancolia”, explica que:

[...] reter ligações com o que se perde é imperativo na constituição da vida mental de cada ser humano, mas o modo como esses eventos são processados por cada um assume formas muito diferentes, que podem levar desde a expansão do potencial criativo e artístico até a morte real do indivíduo (2020, p. 9).

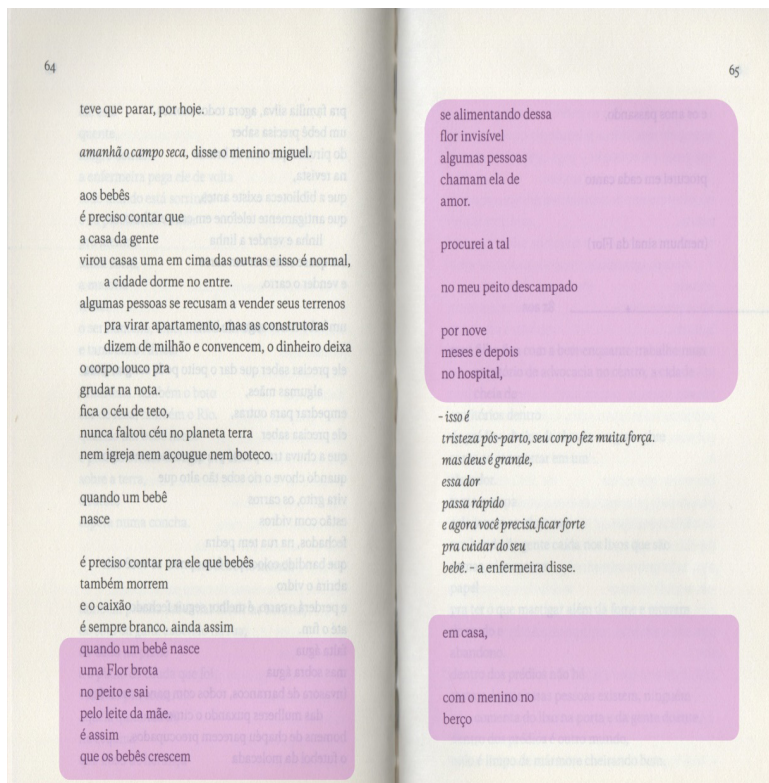
A maneira como Júlia lida com o sofrimento resulta na sua expansão criativa: ela quer se tornar escritora, pois é nesse espaço que ela canaliza a sua dor e elabora as suas perdas. No luto, conforme explica Freud (2020), é possível haver o redirecionamento da libido do objeto perdido, uma vez que, ao contrário da melancolia, o mundo externo é que se torna insignificante, e não o interno, mais complexo para tal

⁶ Optamos por transcrever os trechos de até três linhas utilizando as barras (“/”), semelhante ao que se faz para citação dos versos de poemas, já que a escrita de Bei remete à poesia.

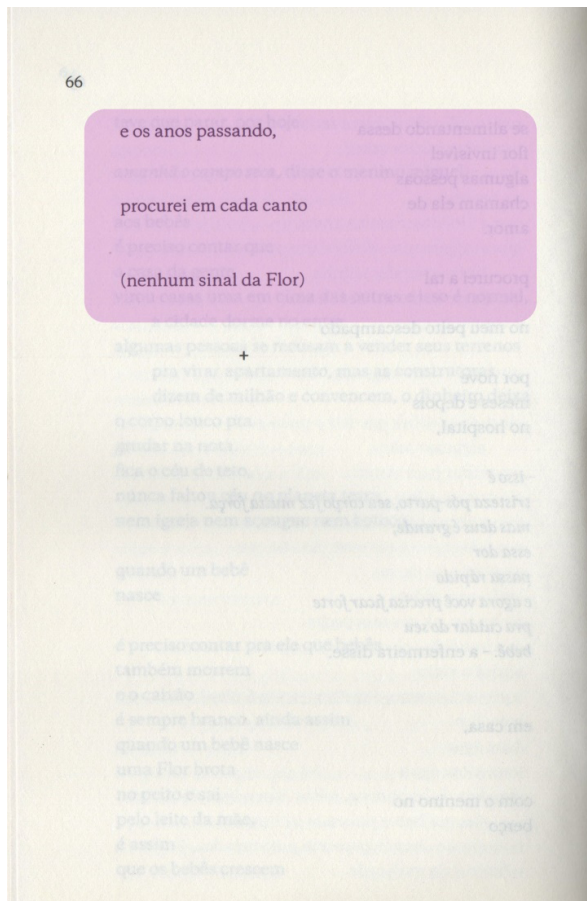
redirecionamento. Portanto, para Júlia, a escrita vale-se de uma atividade que auxilia no seu processo de cura, permitindo-lhe novas possibilidades de renascer e florescer após caírem-lhe as pétalas.

A protagonista não nomeada, de *O Peso*, já possui uma relação simbólica diferente com as flores, reafirmando a ideia central do romance: “a cura não existe” (Bei, 2017, p. 35). Aqui, a narradora fica presa na melancolia que, apesar de se assimilar com o luto, dado que ambos ocorrem a partir de um evento traumático, “possui como traços marcantes desânimo profundo e penoso [...]. A característica de maior peso na diferenciação dos dois estados é presença de baixa auto-estima e auto-recriminação, muito comuns na Melancolia e inexistente no luto normal” (Freud, 2020, p. 9). Além disso, ainda segundo Freud (2020), no processo melancólico, a estrutura psíquica do indivíduo não consegue fazer com que haja a distinção entre si e o objeto perdido, logo, quando há a perda, o ego se perde juntamente com o objeto. Um dos eventos traumáticos enfrentados pela narradora de *O Peso* é o estupro pelo seu ex-namorado, que resulta em uma gravidez. Após prosseguir com a gravidez indesejada, vemos esta mulher com o filho recém-nascido, ainda em contato com a dor, a qual disseram que desapareceria ao pegá-lo nos braços, reforçando a construção social de que o instinto da maternidade está arraigado às mulheres. Segundo Silvia Federici, essa obrigação denota a falta de controle da mulher acerca da reprodução, demarcando uma alienação dos seus corpos (2017, p. 80). No caso da protagonista, os anos se passaram e o amor materno, metaforizado por uma *Flor*, não brotou em seu peito, o que está diretamente ligado aos traumas do abuso sexual e ao processo melancólico vivenciado por ela:

Figura 04 – Trechos em destaque



Fonte: *O peso do pássaro morto*, de Aline Bei, p. 64-65.

Figura 05 – Trecho em destaque

Fonte: *O peso do pássaro morto*, de Aline Bei, p. 66.

No caso desta protagonista, nota-se que a maternidade e a violência lhe são impostas, assim como a culpa e a autorrecreminação, provindas do seu estado melancólico. A premissa da maternidade representa para ela a morte do seu próprio eu, nunca nomeado. Assim, a partir das reflexões em que reconhece os danos físicos e os vazios que tem que enfrentar, em prol do cuidado com o filho e da constante busca por tentar carregar o peso de si mesma todos os dias, vemos um feminino dilacerado que, infelizmente, não sobrevive. Considerando que na melancolia é o próprio ego que se

torna pobre e vazio (Freud, 2020, p. 16), o processo de redirecionamento do objeto perdido torna-se mais penoso. Isso porque o risco de suicídio em estruturas melancólicas é maior, uma vez que, na psicose, o sujeito é incapaz de fantasiar. Esta fantasia seria um mecanismo de defesa para frear o gozo mortífero. Dito isto, enquanto Júlia, no *Pequena*, reelabora a perda, a protagonista sem nome, de *O Peso*, tem a morte como fator intransponível, uma vez que o seu processo melancólico não permite a elaboração das suas perdas. Portanto, apesar das *flores* aparecerem em ambas as narrativas, o que não ocorre ao acaso, uma vez que elas se tornaram um símbolo da representação do *ideal feminino*⁷ na sociedade, analisamos que Bei explora e subverte sua simbologia, pois os romances discutem o que cada mulher, por meio da sua singularidade, faz com a entrega dessa *flor* que lhe é, por vezes, retirada ou violentamente imposta.

Apesar das narrativas abordarem as multifaces do feminino, o tema da maternidade é explorado de modo a demonstrar o quanto ele ainda serve e é manipulado em função dos interesses masculinos. Compreendemos, segundo Danielly Passos de Oliveira, que a formação das mulheres enquanto mães consolidava um modelo de controle específico de feminilidade. Os discursos médicos difundiam a ideia de que “o corpo das mulheres lhes pesava como um destino irrevogável. Assim, segundo a medicina, era natural que as mulheres fossem frágeis, ternas, sentimentais e, sobretudo, mães” (Oliveira, 2006, p. 141). Esta pressão exercida sobre as mulheres não era a mesma para os homens, “por serem vistas como frágeis, não suportariam as exigências do trabalho” (Oliveira, 2006, p. 142), logo, a sociedade isentava os homens de inúmeras responsabilidades diante dos seus próprios filhos, uma vez que já estavam comprometidos com o sustento da família.

Essas e outras questões envolvendo a maternidade são exploradas por meio de Vera, mãe de Júlia em *Pequena coreografia do adeus*. No que diz respeito à relação entre mãe e filha, identificamos uma quebra: a sensibilidade que tanto foi difundida no papel de mãe e de mulher

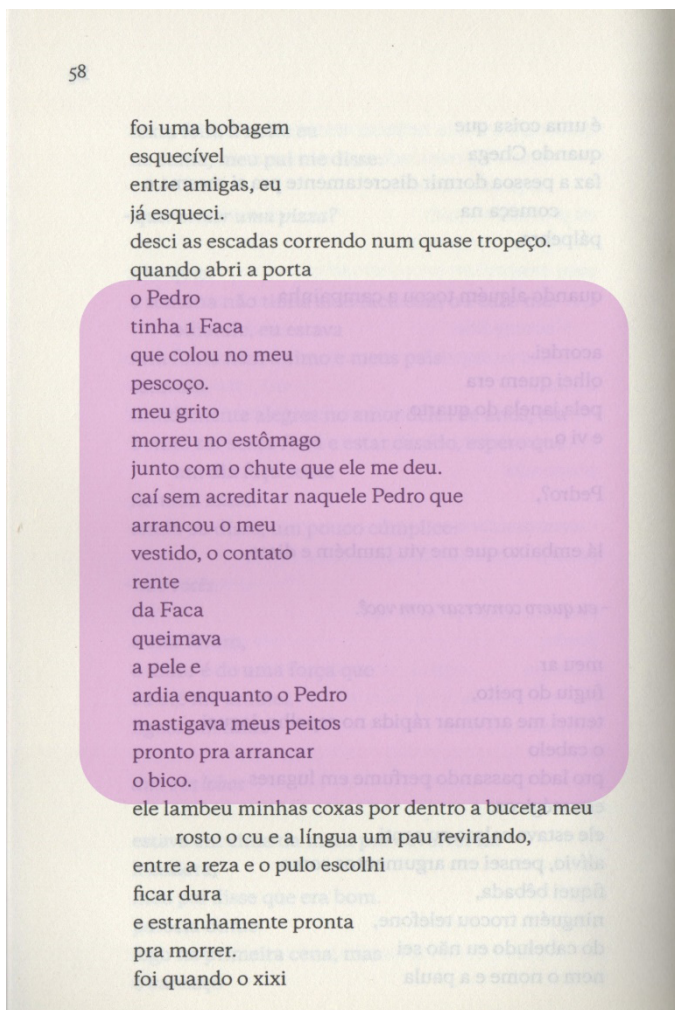
⁷ Cabe diferenciarmos alguns conceitos: Segundo Parker (1984, p. 97), “a construção da feminilidade se refere ao relato psicanalítico e social da diferenciação sexual. Feminilidade é a identidade vivida por mulheres tanto entusiastas quanto resistentes a ela. O ideal feminino é um conceito histórico mutável do que a mulher deve ser, enquanto o estereótipo feminino é a soma de características imputadas às mulheres que servem de modelo e medida para cada preocupação sua”.

não é encontrada na mãe de Júlia. Este estereótipo feminino foi muito propagado no século XIX, criando uma liberdade regulada para as mulheres por meio da imagem de mãe como sendo uma verdadeira mulher, “esculpida em semelhança ao culto de Maria, que representava a mãe santificada: aquela que fazia um bom uso de seu corpo” (Oliveira, 2006, p. 143).

Ademais, o pai de Júlia se diz um “homem Livre” (Bei, 2021, p. 70), pois, após o divórcio, nega que a filha more com ele: “- Não, Não, Não, uma criança deve ficar com a Mãe./ - mas eu não sou uma criança! / e quando eu tinha sido?” (p. 84). Os três “Não” seguidos com letras maiúsculas demonstram a intensidade da negação, fazendo com que Júlia escreva em seu diário: “*Pelo menos a minha mãe precisa de mim, ela nunca me abandonou*” (p. 85). Com isso, sugere-se que o seu abandono pelo pai é uma violência dupla, uma vez que, além dele saber do sofrimento de Júlia com a mãe, ele não assume o compromisso com a filha, como se coubesse apenas à mulher prover o lar e cuidar da filha integralmente.

Já em *O peso do pássaro morto*, quando a protagonista, que sofre o abuso sexual, leva a gestação até o final, ela personifica o discurso que dispõe a maternidade como um compromisso social (Beauvoir, 2009), como se fosse um dever do feminino que não tem escolha sobre o seu corpo: “- se foi mulher para fazer vai ser mulher para criar.” (Bei, 2017, p. 100), dizem os seus pais. Enquanto isso, Pedro, o homem que a estuprou, nunca foi delatado e “sumiu do mapa./ fugiu para um tamanho/ de longe que nunca mais/ninguém ouviu falar do nome dele.” (p. 100). Logo, nota-se que ambas as figuras masculinas nos romances de Bei não assumem qualquer responsabilidade diante dos próprios atos e dos filhos. Isso revela, assim como ocorre na sociedade, que a pressão exercida sobre as mulheres não é a mesma para os homens, já que eles são isentados dos cuidados com os filhos.

Ao trazer esses temas emergentes, a autora não os explora apenas no conteúdo, mas, também, na forma como grafia e dispõe as palavras. Quando usa as maiúsculas intencionais, recorrentes em ambos os romances, as palavras carregam um peso para o leitor, que é reflexo do próprio sentimento das protagonistas. Observemos o trecho em que Pedro, abusador da protagonista de *O Peso*, vai até a sua casa:

Figura 06 – Trecho em destaque

Fonte: *O peso do pássaro morto*, de Aline Bei, p. 58.

A palavra *Faca* está escrita com letras maiúsculas, assim como o nome de *Pedro* que, mesmo sendo um nome próprio nem sempre aparece assim, como no trecho seguinte: “[...] vomitei/ o pedro ria” (p. 59). Com isso, ao trazer no primeiro trecho *Faca* e *Pedro* sendo as únicas palavras grafadas em maiúsculas, podemos analisar que ambas estão, de alguma

forma, em igualdade, ou seja, tanto *Pedro* quanto a *Faca* são armas que ferem a protagonista. Portanto, a linguagem também impõe o poder do qual se utilizam: além da faca, simbolizando a violência como objeto fálico, o próprio corpo masculino na situação do estupro representa uma arma inimiga do feminino.

Já em *Pequena coreografia do adeus*, conforme em um trecho já explicitado acima, temos o mesmo recurso das maiúsculas: “- Não, Não, Não, uma criança deve ficar com a Mãe.” (p. 84). Aqui, ao negar que Júlia more com ele, torna-se coautor das violências sofridas pela sua filha. O abandono é a *arma* que o pai de Júlia utiliza contra ela, por isso a intensidade da negação expressa pelas maiúsculas. No mesmo trecho, a palavra *Mãe* igualmente aparece grafada em maiúscula, resgatando, em benefício do masculino, o que o senso comum social prediz a respeito da maternidade enquanto função e compromisso sobre a figura feminina. Afinal, “ser mãe constituía a missão mais sublime e mais importante de qualquer mulher [...] ser mãe tornava-se a condição mais relevante da feminilidade, como se o corpo de cada mulher traçasse os contornos de um destino comum, natural” (Oliveira, 2006, p. 142). Por outro lado, as maiúsculas também revelam o peso da maternidade diante dos julgamentos e das responsabilidades com os filhos de acordo com o gênero. Há, portanto, o mesmo recurso visual dialogando com o conteúdo dos romances, o qual reforça o embate do masculino com o feminino, que se manifesta tanto nos relacionamentos que idealmente deveriam ser amorosos quanto na figura da paternidade que, idealmente, deveria ser marcada pela presença e pelo cuidado.

Este conflito fica evidente quando Júlia e a protagonista sem nome *assujeitam-se* durante a narrativa. Quando *Pequena coreografia* traz o “eu” pormenorizado ou “júlia” em minúsculas, a narrativa já expressa a protagonista dizendo, de forma performatizada, o modo como se sente pequena, machucada e até mesmo invisível. Já em *O Peso*, a dor e o silenciamento da protagonista revelam-se pela mudança do narrador, que passa a ser em 3ª pessoa no final da narrativa. Assim, ao invés de estar apenas explícito em suas falas “estou sofrendo”, temos uma linguagem que relaciona recursos linguísticos e visuais, bem como a própria mudança de estrutura. A diferença aqui é que, ao realizar um movimento de autoanálise, por meio do seu diário e do distanciamento familiar, a protagonista de *Pequena coreografia* mata a “júlia”, transformando-a em

“Júlia” ao longo do romance, enquanto que, em *O Peso*, não houve essa possibilidade, apenas a completa morte do eu, já sem voz.

3 A palavra não cura nada

A potência de ambos os livros encontra-se, justamente, nessa maneira de representar os sentimentos das protagonistas também a partir da grafia das palavras, assim, conteúdo e forma se complementam, produzindo novos significados a partir da diagramação textual inusitada. O leitor, por sua vez, participa do desenvolvimento do tema a partir das escolhas formais construídas na narração, criando novas e possíveis interpretações, uma vez que lhe é dirigida a tarefa de compor uma imagem dessas mulheres não apenas pelos temas acerca do feminino, igualmente significativos, mas, também, pelo jogo narrativo que potencializa tais discussões.

Considerando que tema é forma, organizamos o discurso linguisticamente de acordo com os elementos que nos dão esse suporte. A palavra, sozinha, não *cura* nada, o que transforma é o processo de como ela toma forma no papel e, a partir disso, ocupa uma voz. Aline Bei constrói um projeto literário em seus dois romances não somente por causa dos temas em comum, mas pela forma suscitada por eles, a qual não abandona o desejo de contar uma sensação que, por vezes, desafia-se a caber na linguagem. Portanto, a habilidade da autora rompe com o convencional e demonstra a potência da literatura enquanto ferramenta tanto de expressão quanto de reflexão social, provocando uma crítica diante dos papéis de gênero, oferecendo uma voz autêntica para as experiências multifacetadas do feminino no cenário da literatura brasileira contemporânea.

Referências

ALVES PINTO, J.; DIAS DA SILVA, A. de P. A “cultura do estupro” em Aline Bei e Douglas Stuart: trauma e resistência numa perspectiva comparada. *Revista Odisseia, [S. l.]*, v. 8, n. Especial, p. 36–56, 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/odisseia/article/view/31918>. Acesso em: 14 nov. 2024.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Trad. Sérgio Milliet. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009 [1949].

BEI, Aline. *O peso do pássaro morto*. São Paulo: Editora Nós, Edith, 2017.

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

BOURDIEU, Pierre. Anamnese das constantes ocultas. In: BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kuhner. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012, p.69-77.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: EIKHEMBAUM, B. *Teoria da literatura – Formalistas russos*. Trad. A. M. R. Filipouski et. al. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1976, p.39-56.

DESTRI, Luisa. Aline Bei faz da literatura um instrumento a serviço das mulheres. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17 de maio de 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/05/aline-bei-faz-da-literatura-um-instrumento-a-servico-das-mulheres.shtml>. Acesso em: 19 de jul. de 2022.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Tradução do coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia*. São Paulo: Lebooks Editora, 2020.

FRANÇA, Lara F. J. *A escrita performática em O peso do pássaro morto (2017), de Aline Bei*. Palimpsesto - Revista Do Programa De Pós-Graduação Em Letras Da UERJ, 23(45), 223–241. Disponível em: <https://www.periodicos.capes.gov.br/index.php/acervo/buscar.html?task=detalhes&source=&id=W4396887699>. Acesso em: 13 de nov. de 2024.

NASCIMENTO, J. G. H. E. *O conceito de Bildungsroman*. São Paulo: Revista Filogênese – Revista Eletrônica de Pesquisa na Graduação em Filosofia da UNESP, 2020.

OLIVEIRA, Danielly P. de. Amor, cuidado e intimidade - invenções modernas do feminino. In: Alexandre Fleming Câmara Vale; Antonio Cristian Saraiva Paiva. (Org.). *Estilísticas da Sexualidade*. Fortaleza: Pontes Editores, 2006, v.1, p. 137-152.

PARKER, Rozsika. A criação da feminilidade; PEDROSA, A. *et al.* (Orgs). *Histórias das mulheres, histórias feministas*: antologia. São Paulo: MASP, 2019, p. 95 - p. 105.

SOUZA, Gustavo R. de. *Um pássaro de papel*: a materialidade do livro em *O peso do pássaro morto*, de Aline Bei. *Remate de Males*, Campinas, SP, v. 43, n. 1, p. 247–273, 2023. DOI: 10.20396/remate.v43i1.8670495. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8670495>. Acesso em: 13 de nov. de 2024.

SANTOS, Jocelaine O. dos. *Morte, violência e devastação em O peso do pássaro morto*, de Aline Bei. *Interdisciplinar - Revista de Estudos em Língua e Literatura*, São Cristóvão-SE, v. 36, n. 1, p. 53–67, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/interdisciplinar/article/view/16768> . Acesso em: 14 nov. 2024.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org). *Tendências e Impasses*: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 23- 58.

SOLNIT, Rebecca. *A mãe de todas as perguntas*: reflexões sobre os novos feminismos. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: EIKHEMBAUM, B. *Teoria da literatura – Formalistas russos*. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski et al. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1976, p.169-204.

VENEROSO, Maria do C. de F. *Caligrafias e Escrituras*: Diálogo e Intertexto no Processo Escritural nas Artes do Século XX. Belo Horizonte: C/Arte, 2002, p. 81-89.

VOLOSHINOV, V. N.; BAKHTIN, M. M. *Discurso na vida e na arte*: sobre a poética sociológica. Tradução para uso didático feita por Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza. [s.d.].

Data de submissão: 11/06/2024.

Data de aprovação: 17/11/2024.