

O Feminino em Aline Bei: poética de estilhaços e hibridismo

Marco Aurélio Abrão Conte¹

Beatriz Guimarães de Oliveira²

Resumo: É crescente o interesse da crítica literária acerca das prementes relações entre a forma narrativa e as tensões sociais referentes às questões de gênero – especialmente em territórios que engendraram nos seus modelos de sociabilidade a misoginia e o patriarcalismo, como é o caso do Brasil. Neste artigo, buscamos evidenciar como dois romances publicados pela escritora contemporânea Aline Bei refletem não apenas sobre os papéis socialmente pré-estabelecidos para a mulher na sociedade brasileira, ora denunciando-os como forma de opressão, ora projetando formas de transgredi-los, mas também sobre como a interpenetração entre a épica, a lírica e a dramática situa a subjetividade de suas protagonistas-narradoras em um espaço que lhe nega a plenitude existencial, condicionando-a a ser um sujeito sempre mensurado de forma relativa à sua maternidade ou de modo reducionista em virtude de seu corpo. Para tanto, fundamentamos nossas análises em um aparato teórico-conceitual que compreende, em termos temáticos, a teoria feminista – nomeadamente, os estudos de Simone de Beauvoir, Angela Davis, Betty Friedan, Heloísa Buarque de Hollanda e Martha Robles – em suas discussões sobre os papéis sociais historicamente reservados às mulheres, bem como aspectos da opressão de gênero e do movimento de resistência e transgressão a ela. No que concerne à dimensão formal, nortearam este estudo teóricos e críticos cujas obras lançam luz sobre discussões específicas da forma literária, referentes ao hibridismo de gêneros (épico, lírico e dramático) e à construção da subjetividade narrativa.

Palavras-chave: Literatura brasileira contemporânea. Aline Bei. Literatura de autoria feminina.

¹ Doutorando e Mestre em Estudos Literários (Universidade Estadual Paulista, Unesp, Araraquara/SP, Brasil). E-mail: marco.conte@unesp.br. ORCID: 0000-0002-8191-3156.

² Graduanda em Letras (Português/Inglês) (Universidade Estadual Paulista, Unesp, Araraquara/SP, Brasil). beatriz.g.oliveira@unesp.br. ORCID: 0009-0005-9935-5163.

Abstract: The interest of literary criticism in the pressing relationships between narrative form and social tensions related to gender issues has been increasing, especially in a country that has fostered misogyny within its sociability models, as is the case in Brazil. In this article, we aim to highlight how the two novels published by the writer Aline Bei not only reflect on the socially pre-established roles for women in Brazilian society—sometimes denouncing them as a form of oppression, other times projecting ways to transgress them—but also how the interpenetration of epic, lyrical, and dramatic forms situates the subjectivity of their protagonist-narrators in a space that denies them existential fullness, conditioning them to be subjects always measured in relation to their motherhood or in a reductive way due to their bodies. To this end, our analyses are grounded in a theoretical and conceptual framework that encompasses, thematically, feminist theory – namely, the studies of Simone de Beauvoir, Angela Davis, Betty Friedan, Heloísa Buarque de Hollanda, and Martha Robles – in their discussions on the social roles historically assigned to women, as well as on aspects of gender oppression and the movements of resistance and transgression against it. Regarding the formal dimension, this study is guided by theorists and critics whose works shed light on specific discussions of literary form, particularly concerning the hybridism of genres (epic, lyrical, and dramatic) and the construction of narrative subjectivity.

Keywords: Contemporary Brazilian literature. Aline Bei. Women-authored literature.

*Tem um grande pássaro que sobrevoa o meu texto
e nunca pousa: é a poesia.*
ALINE BEI (2024, p. 66)

Introdução

A progressiva conquista de direitos políticos e sociais granjeada por meio de diversos movimentos e levantes ao longo do século XX, além da consolidação do pensamento feminista ocidental, fez com que a representação feminina na literatura passasse a ser considerada a partir de outras perspectivas, não mais restritas ao domínio da autoria masculina. No bojo da tradição literária, as dinâmicas de idealização física e/ou de inferioridade existencial sempre carregaram a marca de uma existência relativa, isto é, de uma vida mediada pelos valores que a cosmovisão patriarcal estabeleceu como paradigmáticos para a mulher. Já no século XXI, com o recrudescimento do conservadorismo e da ascensão de um novo radicalismo político de matizes misóginos, o Brasil passou a pôr novamente em xeque as conquistas dos movimentos de reivindicação da igualdade entre gêneros, gerando uma dialética entre um avanço sociocultural e a resistência a esse mesmo processo. Nesse cenário, a literatura de Aline Bei tem refletido, de forma tanto diagnóstica quanto propositiva em termos de subversão das premissas do patriarcado, sobre a condição da mulher no tecido social brasileiro.

Para isso, nos seus dois primeiros romances (*O peso do pássaro morto*, de 2017, e *Pequena coreografia do adeus*, de 2021), a escritora vale-se de um hibridismo formal, estruturado sobre a interpenetração entre a épica, a dramática e em especial a lírica, para veicular suas críticas sociopolíticas e investigações estéticas acerca do isolamento do ser humano moderno, enclausurado em uma experiência de vida pouco comunicativa. Bei debruça-se, em específico, sobre a potencialização do subjetivismo em narradoras mulheres em virtude de sua feminilidade haver sido reconhecida como fator de exclusão quando do questionamento dos papéis sociais tradicionalmente conferidos às mulheres, quais sejam, os de mãe, filha e esposa.

Em seu livro de estreia, a autora lança mão de uma narradora autodiegética, cuja vida é relatada de forma restrita aos limites temporais anunciados nos títulos das seções que conformam o romance. Entre os oito anos, idade em que sua ingenuidade infantil é subitamente tomada de assalto

pelo contato com a morte – a trágica de sua amiga, vitimada pelo ataque de um cão, e a natural, de um seu vizinho idoso –, e os cinquenta e dois anos, quando ela própria morre, a anônima protagonista de *O peso do pássaro morto* submete à apreciação do leitor um caleidoscópio de traumas, os quais estão todos relacionados, em maior ou menor escala, à sua condição feminina, que agrava a sua introspecção.

Subjugada pelos papéis sociais que lhe foram prognosticados, ela permanece atada a uma corporeidade que, como diagnostica Simone de Beauvoir acerca da feminilidade histórica, “a confina no seu sexo” (Beauvoir, 2019a, p. 51). Suas tentativas de subversão por meio da liberdade de seu corpo, como a manifestação de sua bissexualidade em uma festa aos dezessete anos – ocasião em que trocara carícias e beijos com uma amiga e um rapaz desconhecido “pra morrer a 3” (Bei, 2017, p. 51) – e suas investidas, sensíveis tanto na sua recusa a companhias humanas quanto na opção por dividir o lar apenas com um animal, em uma felicidade resignada, amealhada sob sacrifício de sua sociabilidade, são sempre precedentes de eventos traumáticos em meio aos quais seu enraizamento na natureza de seu sexo é reforçado. Isso se dá de modo a configurar uma subjetividade cindida e fragmentária em termos de experiência vital – a qual, por sua vez, encontra na forma híbrida do romance de Aline Bei a sua correspondente estrutural.

Já em *Pequena coreografia do adeus*, a escritora vale-se novamente de uma narradora mulher, desta vez nomeada. Júlia Terra é o fruto de um casamento malogrado, de cujos escombros seu pai emerge rejuvenescido e apto a outras experiências amorosas, enquanto sua mãe prostra-se em uma dependência emocional que a levará, ao término da narrativa, à perda da própria lucidez. Também nessa obra, a narração inicia-se com as impressões subjetivas da protagonista em sua infância, momento em que apreende o término do relacionamento de seus progenitores como uma forma de rejeição masculina. Ao contrário do que se dá no romance de 2017, porém, a diegese não dá conta de toda a vida de sua narradora, estruturando um desfecho em que não se vislumbra por completo uma subscrição aos códigos patriarcais de feminilidade, aos quais a mãe da protagonista sucumbira. Ainda assim, embora disfórico em relação às potencialidades de plena existência de Júlia, a narrativa projeta formas, de maior ou menor efetividade, de subversão da condição de inferioridade feminina.

Os dois romances, em que pesem dissonâncias programáticas de suas narradoras em relação a seus destinos, são eivados de uma característica imanente ao sujeito moderno: o seu isolamento. A esse respeito, em *O contador de histórias*, Walter Benjamin apontou para o fato de que a consolidação dos centros urbanos modernos, em cujo bojo se instalou a transição da cultura de transmissão oral de narrativas em direção à literatura escrita, produzida e consumida solitariamente, teria primado pela desvalorização das experiências coletivas em favor de experiências individuais, as quais seriam cada vez mais pobres em aspectos comunicáveis, o que resultou em uma “perda progressiva da comunicabilidade da experiência” (Benjamin, 2020, p. 25).

Autocentrados, os narradores modernos, de acordo com outro filósofo alemão, Theodor Adorno, tenderiam a relatar eventos e impressões mormente subjetivas, materializadas em narrações cujo hermetismo é, muitas vezes, “decorrência do subjetivismo” (Adorno, 2003, p. 55). Além disso, as novas dinâmicas socioculturais advindas do capitalismo industrial, que aliás dicotomizaram em definitivo o masculino e o feminino em relação a suas funções sociais, tenderiam à reificação dos seres, impedidos de concentrarem em si os grandes feitos reservados às personagens das formas narrativas pré-modernas. Instaurou-se, com isso, uma crise na objetividade épica, elemento central da forma do romance: “não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração” (Adorno, 2003, p. 55). Justamente pela consciência dessa impossibilidade narrativa, engendrada na percepção de um enclausuramento na própria e limitada subjetividade, muitos escritores modernos valeram-se de formas híbridas de narração para a feição de seus romances – epítome das quais as propostas estéticas de James Joyce e de Marcel Proust no século XX.

Aline Bei dialoga com essa problemática formal, acrescentando a ela o elemento feminino. Isso significa que o subjetivismo, fruto do isolamento e da instrumentalização das relações sociais, em suas obras passa obrigatoriamente pelo crivo da sexualidade, ou seja, o elemento isolacionista encontra muitas vezes a sua causa e a sua determinação na percepção social da feminilidade enquanto condenação a uma vida mensurada em relação à masculinidade. Reificadas e incapazes de estabelecer vínculos saudáveis e duradouros aos quais pudessem dar a unidade de uma narração objetiva, linear e coesa, as narradoras de Bei refugiam-se no elemento lírico, para investigar suas impressões não raro confusas e incomunicáveis, e no elemento dramático, de

modo a delinear relações intersubjetivas compulsórias sob os signos da artificialidade e da encenação.

Neste artigo, buscamos evidenciar como os dois romances da escritora paulistana buscam, por meio do hibridismo formal, dar conta de subjetividades incapazes de expressão unitária, estilhaçadas que são pela opressão histórica (tanto física quanto simbólica) que grassa no tecido social brasileiro e vitima uma parcela majoritária da população feminina nacional.

Existência em suspenso: *O peso do pássaro morto*

Romance de estreia de Aline Bei, *O peso do pássaro morto* foi acolhido pela crítica e pelo público com relativo entusiasmo. Vencedor do Prêmio São Paulo de Literatura, o texto conta com uma narradora autodiegética, cujo anonimato tende a conferir um caráter a um só tempo intimista e universalista ao relato da experiência das opressões de que é alvo. A diegese compreende o intervalo de tempo entre os oito anos de idade da protagonista, quando ela experiencia pela primeira vez a morte de pessoas próximas a si, e a sua própria morte, aos cinquenta e dois anos.

A voz narrativa progride de acordo com o amadurecimento e o envelhecimento da protagonista. Seu discurso é, inicialmente, marcado por uma percepção ingênua dos acontecimentos e objetos ao seu redor, materializada tanto no predomínio de uma linguagem oralizada quanto no uso de um vocabulário acentuadamente afeito ao uso de sufixos diminutivos. À guisa de ilustração, ao se referir à miniatura de Jesus em uma manjedoura avistada na casa de Luís, vizinho idoso a quem visita com frequência, a narradora vale-se da expressão “deusinho teimoso” (Bei, 2017, p. 10) para expressar a sua inquietação face às mudanças de posição do objeto. Sua subjetividade, incapaz de perceber como óbvio o fato de que os donos da casa concertam a disposição da imagem a seus interesses e de acordo com suas preferências, atribui ao próprio Jesus a sua movimentação, conforme atesta o adjetivo. Isso não se dá, contudo, a partir de nenhuma implicação religiosa; pelo contrário, os depoimentos da menina são eivados por uma relação mais íntima e menos reverente para com a imagem santa, o que lhe viabiliza uma contemplação indiferente aos códigos sociais de reverência dogmática.

Tal cosmovisão, imaculada em termos de concepções sociais mais aprofundadas dada a pouca experiência de vida da narradora, é veiculada por uma focalização que se restringe à percepção crítica e afetiva de um enunciador de apenas oito anos de idade. Dessarte, a garota não problematiza, porque não concebe, com clareza, a religiosidade de Luís, que atua como curandeiro e, assim, corporifica o sincretismo típico das manifestações religiosas brasileiras, marcadas pelo convívio elástico de práticas advindas de sistemas culturais distintos. Esse aspecto permite, a um só tempo, que suas relações não se filtrem por nenhum tipo de preconceito e que a divergência etária entre o homem e a garota seja neutralizada aos olhos dela. Luís está, então, integrado à percepção subjetiva da protagonista de modo tão íntimo que chega a figurar em sua rotina de modo horizontal, isto é, sem uma distinção hierárquica de qualquer tipo, seja intelectual, experiencial ou mesmo em termos de gênero. Com a intimidade de que também gozam os demais elementos, animados ou não, que compõem a rotina da narradora de *O peso do pássaro morto*, a relação entre ambos deixa entrever uma afeição alheia a qualquer desconfiança por parte da jovem e reforçada graficamente pela escolha da autora de fazer com que sua narradora se abstenha da inicial maiúscula ao nomear o homem.

Esse aproveitamento gráfico, aliás, é um dos expedientes mobilizados pela técnica narrativa de Aline Bei, que toma os significantes não como meros veiculadores de significados e conceitos. A palavra, em *O peso do pássaro morto*, é valorizada em suas dimensões gráficas, para o que a disposição das letras na página ressalta tanto o discurso narrativo quanto a linguagem visual marcada pelos espaços vazios e pelo uso de caracteres não-verbais, como os sinais algébricos que encerram as seções dos capítulos – especialmente na primeira metade do romance:

minha mãe disse que a carla
mora morta embaixo da terra que é
a casa dos mortos ao mesmo tempo que o céu
também, mas o céu
guarda a parte viva das pessoas, aquela coisa que
não morre nunca, não a saudade,
a saudade é amor e é dos vivos,
estou falando da coisa viva que fica nos mortos,
minha mãe chama de:

- alma.

eu
prefiro chamar de:

- *quando o deusinho teimoso mora na gente.*

+

(Bei, 2017, p. 27-28, grifos da autora)

É necessário salientar que o uso do sinal “+” se dá preferivelmente em momentos nos quais o discurso narrativo interrompe-se, o que acontece quando do relato de experiências traumáticas – como o caso da morte de Carla, amiga da protagonista vitimada pelo ataque de um cão. Além disso, o apelo a outras formas de expressão que não apenas a verbal reforça a dimensão poética da prosa de Aline Bei, a qual pode ser verificada no próprio corte do texto em linhas distintas, a sugerir uma aproximação entre o texto narrativo e a forma da poesia lírica.

A respeito dessa zona limítrofe entre a épica e a lírica, Anatol Rosenfeld alertou para o fato de que o ideal de uma pureza de gêneros, além de figurar enquanto paradigma inatingível na práxis literária, “não é necessariamente um valor positivo” (Rosenfeld, 2000, p. 16). Segundo o crítico, todo texto manifesta uma preponderância de determinado gênero, seja ele narrativo, lírico ou dramático, mas isso não impede que influxos outros se corporifiquem ao longo de seu discurso e de sua forma estruturante a partir de traços líricos, em condição adjetiva. Além de indesejável porque condicionante de uma prática descolada das dinâmicas intrínsecas de porosidade formal da literatura, a noção de uma hermeticidade entre os gêneros resulta em uma crítica dogmática, menos analítica que prescritiva.

O peso do pássaro morto inaugura um projeto literário, continuado e aprofundado em *Pequena coreografia do adeus*, cujas bases são assentadas justamente na intercomunicação entre os gêneros. A introspecção da personagem principal, que aos poucos se apercebe como incapaz de comunicar a experiência de sua vida – “eu quase nunca usava o plural fora de casa” (Bei, 2017, p. 30) –, impele-a à investigação subjetiva de seus dilemas e de suas emoções, a qual se consolidará por meio da lírica, seja a partir da interrupção da narração, que cede lugar à expressão de seus sentimentos, seja pela preponderância das imagens evocadas pelas palavras, afeitas à interpenetração entre elementos concretos e abstratos, sobre uma progressão conceitual e lógica da diegese – o que caracterizaria a forma da poesia em contraste com a da

prosa, de acordo com Octavio Paz (2015). Assim, o filtro através do qual a narradora verte seu discurso é o da poesia lírica, em que pese a preponderância da estrutura narrativa em seus romances.

Dentre as causas do isolamento rigoroso a que primeiro é exposta e, em seguida, a que se submete a protagonista, figura uma consciência de sua própria finitude, advinda da experiência das mortes de Carla e Luís, pessoas com as quais tivera mais afinidade durante a infância. Porém, isso se intensifica com a experimentação da inevitabilidade do amadurecimento, que se dá por meio da menarca: “o problema foi a perda / da parte / de mim que / acreditava, vazou no banho um dia / pelo ralo, / escorreu e a água rápida mandou pro cano que levou / pro rio” (Bei, 2017, p. 33). A primeira menstruação indicia, aqui, o vestíbulo entre a infância prematuramente interrompida e a vida adulta precocemente anunciada – o que leva a narradora a tomar consciência de sua corporeidade.

Essa corporeidade, contudo, não é neutra em termos sociais ou ideológicos, dado que parâmetros morais prescritos pela cultura ocidental, erigidos sob a égide do cristianismo, apontam para a menstruação como um sinal de impureza. Atesta-se já na *Bíblia Sagrada*, especificamente no livro de *Levíticos*:

Quando uma mulher tiver fluxo de sangue que sai do corpo, a impureza da sua menstruação durará sete dias, e quem nela tocar ficará impuro até a tarde.

Tudo sobre o que ela se deitar durante a sua menstruação ficará impuro, e tudo sobre o que ela se sentar ficará impuro. Todo aquele que tocar em sua cama lavará as suas roupas e se banhará com água, e ficará impuro até a tarde. Quem tocar em alguma coisa sobre a qual ela se sentar lavará as suas roupas e se banhará com água, e estará impuro até a tarde. Quer seja a cama, quer seja qualquer coisa sobre a qual ela esteve sentada, quando alguém nisso tocar estará impuro até a tarde. (*Bíblia Sagrada*, 2018, p. 85)

Em *O segundo sexo*, Simone de Beauvoir (2019a, p. 212) salienta que o sangue da menstruação não é a causa de uma impureza feminina, mas sim a manifestação de uma impureza já conferida ao feminino pela cosmovisão patriarcal. Confinada em seu sexo, a mulher teria no ato de menstruar a confirmação da restrição de seus papéis sociais a uma mera função biológica de reprodução, de modo a corroborar, ao ver da autora, a tese (incorreta) segundo a qual as dinâmicas da sociabilidade e da humanidade teriam de subscrever

plenamente as da animalidade. Opõe-se a isso a pensadora francesa, salientando que “a humanidade não é uma espécie animal: é uma realidade histórica” (Beauvoir, 2019a, p. 83), dado negligenciado pelo discurso da misoginia.

Tempos após menstruar, aos dezessete anos de idade a protagonista de *O peso do pássaro morto* envolve-se em um relacionamento amoroso com Pedro, um colega de colégio. Após relatar sua ida a um show musical, no qual beijara ao mesmo tempo uma amiga e um garoto desconhecido, e sua transformação em alvo de críticas e ataques morais no ambiente escolar – os quais enfatizam a infidelidade feminina como mácula à masculinidade de Pedro –, a narradora encontra no silêncio do namorado a culpa pela manifestação de sua liberdade sexual. Após alguns dias de afastamento, o rapaz a procura em sua casa e, na entrada da residência, consome o ato sexual de forma violenta e não consentida, de modo a supostamente vingar a sua honra:

meu grito
morreu no estômago
junto com o chute que ele me deu.
caí sem acreditar naquele Pedro que
arrancou o meu
vestido, o contato
rente
da Faca
queimava
a pele e
ardia enquanto o Pedro
mastigava meus peitos
pronto pra arrancar
o bico. [...]
entre a reza e o pulo escolhi
ficar dura
e estranhamente pronta
pra morrer. [...]
o pedro ria,
disse que arrombadas como eu prestam só pra dar [...]
Acabou
e eu
melada O chão
de ardósia O Pedro
subiu as calças
virou as costas
e saiu.
+
(Bei, 2017, p. 58-60)

O episódio é relatado por meio de uma linguagem hesitante, em cuja desarticulação se manifesta o estado psicológico da própria personagem abusada. Essa desarticulação é, formalmente, sensível na interrupção dos sintagmas em linhas/versos distintos; na perda de uma padronização na alternância entre as maiúsculas e as minúsculas, que parece enfatizar os elementos opressivos (a faca e o próprio abusador) e o término do ato (“Acabou”). Contudo, a escolha gráfica de Aline Bei por ressaltar em caixa alta os artigos definidos masculinos, quando do fim da relação não consentida, aponta para a permanência de um trauma ao cabo do qual a própria linguagem denuncia como manifestação da masculinidade. Isto é, a memória da violência está também graficamente associada ao elemento masculino por meio do uso das letras maiúsculas – “O chão / O Pedro”.

Ao se valer do sexo como instrumento de vingança à traição de sua namorada, Pedro reafirma a noção, difundida socialmente, de que a mulher figuraria em relação ao homem não como um sujeito autônomo, mas enquanto sua posse, objeto de seu domínio – “A fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro” (Beauvoir, 2019a, p. 13); “A humanidade é masculina. e o homem define a mulher não em si, mas relativamente a ele” (Beauvoir, 2019a, p. 12). Nesse sentido, é pertinente o apontamento de Simone de Beauvoir a respeito da dinâmica opositiva entre homem e mulher no sexo: “Não é apenas um prazer subjetivo e efêmero que o homem busca no ato sexual; quer conquistar, pegar, possuir; ter uma mulher é vencê-la; penetra nela como o arado nos sulcos da terra; ele a faz sua como faz seu o chão que trabalha” (Beauvoir, 2019a, p. 214). É justamente esse o intento de Pedro: marcar fisicamente no corpo da mulher o estigma de ser sua propriedade e, enquanto tal, punível por desacatar sua soberania de homem. Como atesta, em *Mulheres, raças e classe*, Angela Davis acerca do estupro enquanto uma “arma de repressão, [...] os violentos abusos sexuais [...] fariam com que elas se lembrassem de sua essencial e inalterável condição de fêmeas” (Davis, 2016, p. 37).

O capítulo seguinte inicia-se com o nascimento do filho da protagonista, fruto do estupro sofrido aos dezessete anos de idade. Uma elipse demarca formalmente o caráter suspenso da vida da mulher entre o dia em que fora violentada e aquele em que deu à luz o primogênito de seu algoz – nenhum acontecimento entre os dois eventos é relatado. Cumpre atestar o fato de que a

chegada da maternidade é narrada de modo destituído de quaisquer idealizações: o parto é um acontecimento percebido pela narradora racionalmente, sem os tradicionais apelos sentimentais que muitas vezes são convocados como subterfúgios de escamoteamento da violência. Nenhum sentimento repentino de apego ao filho é engendrado pela maternidade; pelo contrário, as reflexões deixam entrever uma sensação de decaimento dos ímpetos e da vontade de viver – marca de encerramento do ciclo de ingenuidade da protagonista, perceptível inclusive no amadurecimento do vocabulário e do seu próprio discurso, doravante eivado de uma reflexão disfórica.

Acerca da maternidade, Martha Robles, em *Mulheres mitos e deusas*, destaca:

Se aceitarmos o mito das metades exatas, a natureza foi provida de mulher e homem dotados de idêntica inteligência sobre atributos distintos; no entanto, em vez de explorar o potencial de suas respectivas diferenças, houve tempo suficiente para que executassem por sua própria iniciativa uma obra correlata à de fragmentação empreendida na mão do deus. O homem, por exemplo, concentrou seu interesse em alguns aspectos da realidade, enquanto as mulheres ampliaram sua perspectiva a fim de considerar, de maneira simultânea, o imediato e o necessário a partir de **sua função maternal – inclinada a proteger e desenvolver a vida –, na qual fincavam seu sentido de ser.** (Robles, 2019, p. 16, grifos nossos)

Sob o peso de uma tradição cultural multimilenar, que atribui à mulher a prerrogativa de amparar seu “sentido de ser” em uma existência dedicada à prole, a protagonista de *O peso do pássaro morto* agravará o caráter cindido de sua subjetividade, dado que, a um só tempo, sua experiência a impedirá de nutrir afeição pelo filho e a entronização dos códigos burgueses de parentesco³ lhe imputará a culpa por não o fazer.

As relações entre mãe e filho serão marcadas por essa dialética, delineada sobre uma aproximação tão impossível quanto imposta pela consciência culpada, ao longo de todo o romance. O envelhecimento de Lucas faz apenas agravar o distanciamento emocional entre ambos. Aos dez anos de idade, ao ser

³ Angela Davis, em *Mulheres, raças e classe*, salienta que foi a partir do século XIX, com a consolidação do mundo do trabalho em sua dinâmica capitalista-industrial, que a mulher passou a ter conformadas as funções sociais de que ainda hoje é vítima: “[...] crescente ideologia da feminilidade do século XIX, que enfatizava o papel das mulheres como mãe protetoras, parceiras e donas de casa para seus maridos” (Davis, 2016, p. 18).

flagrado pela mãe em uma brincadeira que consiste em matar pássaros com um estilingue e em seguida organizar um funeral para a ave, o garoto ecoa em seu comportamento, aos olhos da narradora, os ímpetos de Pedro:

isso é tudo

menos coisa de criança.
isso
é o lugar onde nasce
a dor.
isso é
tudo o que destrói a possibilidade de um mundo
um pouco menos cruel
com os mais fortes abusando dos
mais fracos e o pai do lucas
dentro dele
e o pai
do lucas
dentro de
mim. (Bei, 2017, p. 85)

O reconhecimento de um no outro – “a cara do lucas e a cara do / Pedro, acima de qualquer / memória” (Bei, 2017, p. 97); “*a coisa mais Difícil / porque você lucas / é a cara do Pedro*” (Bei, 2017, p. 101, grifos da autora) – inviabilizará qualquer possibilidade de aproximação, o que conferirá ares de alívio ao distanciamento físico imposto pela mudança de Lucas a Ouro Preto em virtude de sua aprovação nos exames vestibulares. A despedida de ambos não faz senão desvelar o fato de que a proximidade espacial entre a mãe e seu filho jamais fora capaz de uni-los afetivamente:

(em algum lugar esquisito estávamos aliviados
por não precisarmos mais nos ver todos os dias)
disfarçávamos,
não nos sentíamos confortáveis na situação
de mãe e filho não morrendo de amores
um pelo outro então tentávamos
à nossa maneira
nos dar bem. (Bei, 2017, p. 90-91)

A confissão do alívio, culpado como a continuação do discurso atesta, é graficamente reforçada pelo uso de parênteses, os quais sugerem que a mensagem se situa em uma camada infracomunicante do relato. Diz respeito,

exclusivamente, à própria subjetividade da narradora, expressão que é de sensações íntimas e envergonhadas a reforçar o caráter lírico do romance.

Das impossibilidades comunicativas de que se cercou a protagonista de *O peso do pássaro morto*, que agravam o subjetivismo hermético de sua narração, depreende-se a possibilidade de que seu anonimato corresponda à própria perda de sua identidade – o que não acontecerá com Júlia Terra em *Pequena coreografia do adeus*, romance que, como veremos, projeta formas de ruptura da opressão feminina de modo mais aberto que seu predecessor. Sua inexistência em termos de convivência interpessoal sadia e a impossibilidade de tratar de seus traumas abertamente são condicionadas pela sua própria feminilidade. À guisa de ilustração, poder-se-ia citar a passagem do relato em que a protagonista, em uma analepse, hesita em contar aos pais sobre sua gravidez e esconde o fato de que houvera sido vítima de um abuso sexual: “*depois, foi a minha primeira vez, pensei seriamente / em / aborto. / mas não tive Coragem / pra dizer / Estupro. / então eu disse: / fiz sexo. / e a minha família falou: / - se foi mulher pra fazer vai ser mulher pra criar*” (Bei, 2017, p. 100, grifos da autora). Ela evita detalhar o acontecimento aos progenitores, decisão que revela que, em sua percepção, partilha da culpa pelo estupro – do qual, nunca é demais dizê-lo, figurara unicamente na condição de vítima.

Após meses sem se encontrar com Lucas, a mulher decide-se por visitá-lo em Minas Gerais – menos por afeição que pelas imposições tácitas à maternidade. A meio do caminho, porém, enquanto abastecia seu automóvel em um posto de gasolina, ela deparara-se com “um imenso cão preto” (Bei, 2017, p. 104), no qual projetou os mesmos sentimentos de angústia e abandono de que se nutrira por toda a vida. Opta então por adotá-lo, apesar da lembrança, evocada pelo porte do animal, da morte de Carla, a amiga de infância que fora vitimada justamente pelo ataque de um cão. O gesto, que interrompe em definitivo o encontro da mãe com seu filho, tem um caráter também simbólico: pela primeira vez no romance desde os eventos traumáticos que acometeram a narradora, esta toma a resolução de não se submeter inerte ou passivamente a um encontro; pelo contrário, assumindo o posto de sujeito de suas ações, a mulher regressa à casa com Vento, o cachorro a que acompanhará até a morte – a última a ser presenciada por ela.

Em Vento, a narradora encontra enfim uma companhia efetiva, e essa sensação é intensificada pelos sentimentos que suas percepções atribuem ao cão. Confortável em sua presença, ela aloca-se em uma casa para recomeçar a

vida ao lado de Vento: “e desde que estamos juntos, parece que alguém / acelerou os relógios do mundo, penso que isso / é Amor” (Bei, 2017, p. 126). Com isso, distancia-se cada vez mais do filho – que, a dada altura da diegese, constitui família em outro país e, por meio de uma chamada telefônica, é ator de um desentendimento comunicativo que custará a ambos o rompimento final, a desistência das tentativas mesmo que artificiosas de aproximação. Entre os quarenta e oito e os quarenta e nove anos, enfim, a narradora de *O peso do pássaro morto* sente-se liberta das amarras impostas pela maternidade compulsória que a condicionara a uma existência relativa (e não substantiva), decidindo dedicar-se à sua rotina, tendo o cão por companheiro em uma casa que pintara “de azul tranquilo” (Bei, 2017, p. 142), situada na mesma rua pela qual passara momentos felizes em sua infância.

Entretanto, como em outros momentos da narrativa, a sensação de felicidade é sucedida por um acontecimento trágico. Aos cinquenta e dois anos, em uma manhã na qual fora à feira e esquecera aberto o portão de sua casa, ao regressar das compras a mulher deparou-se com um tumulto na rua: Vento fora atropelado e, agonizante, morre ao reconhecer a sua chegada:

vi
1 rabo
troncudo daquele jeito só podia ser

o Vento?

meu corpo foi ficando um
Chumbo
foi ficando
um túmulo de andar e quando o Vento percebeu que
era
eu
o rabo dele
balançou tão forte quanto sempre mas o corpo
Imenso
estava grudado
no asfalto
feito borracha de
pneu.
soltei o meu
pior
grito
que não saiu
pela boca

saiu pelo cu

e o rabo do Vento

parou.

+

(Bei, 2017, p. 153-154)

A perda do cão desvela o caráter artificial de sua felicidade, espécie de compensação, pela presença do animal, da ausência dos seres que lhe foram importantes – como Luís e Carla, ambos mortos – ou dos que deveriam tê-lo sido – como Lucas. Novamente solitária, a mulher agoniza lentamente até a morte. Sua existência, afinal, apesar do momentâneo arrefecimento do sofrimento, foi marcada também no seu desfecho por ser destituída de um sentido próprio, dado que sua solidez adviria de uma vida relativa, mensurada a partir da relação com outro ser, a cuja morte ela própria não pôde sobreviver. Se o pássaro morto por Lucas se lhe impusera como o signo da impossibilidade de estabelecer vínculos afetivos com a própria família, e isso lhe rendeu o estilhaçamento de sua própria subjetividade culpada, o cadáver de Vento reforçou, a seu ver, também por meio da culpa por uma eventual negligência, a sua responsabilidade pela dificuldade de realização pessoal, introjetada que se torna a consciência de haver falhado em suas relações.

Pequena coreografia do adeus: projeções da emancipação

O segundo romance de Aline Bei foi publicado em 2021 e evidencia uma relativa mudança de paradigmas, em termos de discurso, em relação a seu antecessor. *Pequena coreografia do adeus* narra a história de uma personagem mais individualizada se comparada à protagonista de *O peso do pássaro morto*, o que é sensível na própria escolha da escritora por nomear sua protagonista. Júlia Terra é também uma narradora autodiegética, e relata sua experiência desde a infância, momento em que presencia a separação de Vera e Sérgio, seus pais, até a constatação da perda de lucidez de sua mãe, abalada com a morte do ex-marido.

O romance é dividido em três partes desiguais, sendo a primeira, referente ao período correspondente à infância e à adolescência de Júlia, a mais

volumosa. Essa faixa etária é, como no primeiro livro de Bei, aquela em que se delineiam os traumas psicológicos que acompanharão a mulher por toda a vida – embora em *Pequena coreografia do adeus* a mulher empreenda um movimento de resistência e transgressão a eles de forma mais sensível. Em termos da exploração tipográfica das palavras, o segundo romance de Aline Bei mantém e aprofunda os expedientes de *O peso do pássaro morto*, valendo-se não apenas da forma híbrida entre a épica e a lírica, mas também de oscilações no tamanho das fontes. O vocábulo “eu”, por exemplo, aparece na maior parte das vezes em fonte menor que o corpo do texto, ressaltando a percepção inferiorizada que a narradora tem de si mesma. Mesmo sinais de pontuação são utilizados em momentos nos quais a expressão verbal se mostra insuficiente, incapaz de apreender as demandas psicológicas da narradora, de modo a tentar exprimir o que Júlia toma como inexprimível, como a dor: “- - - - -” (Bei 2021, p. 89); ou a sensação de libertação, evidenciada quando da imersão da garota no curso de balé: “! ^ | \ | !” (Bei, 2021, p. 143).

Também ações referentes à infância, como o verbo “brincar”, são diminuídas, de modo a enfatizar o caráter deslocado de Júlia em sua vida e, especificamente, em suas possibilidades de fabulação – por meio da qual ela projeta formas de superação da realidade a que sua mãe, inteiramente imersa na vida doméstica, está sujeita. Isso leva, aliás, ao amadurecimento precoce de seu corpo, que lhe dará a consciência de sua feminilidade: “*não era para você estar aqui / já que meus pelos / involuntários / protegiam o lugar onde antes era só xixi e o leve formigamento / quando a pele encontrava a calcinha muito rente / isso gerava um / flutuar no meu corpo / e me fazia ter a dimensão do mistério que era aquele lugar*” (Bei, 2021, p. 9-10, grifos da autora).

As primeiras reflexões de Júlia se configuram quando, brincando em um parque, avista o pai, recém-separado, acompanhado por uma mulher mais jovem. O contraste entre a tristeza de Vera e a alegria de Sérgio, remoçado em seus ímpetos masculinos, desperta pulsões violentas na garota. Ela chega mesmo a sugerir que jamais tinha visto o sorriso do pai enquanto este ainda estava casado: “*não sabia que meu pai tinha tantos dentes*” (Bei, 2021, p. 13). Confusa diante da visão, e absorvendo para si a percepção de abandono visível em sua mãe, Júlia opta por agredir fisicamente a amiga com que se diverte, canalizando na violência a sua insatisfação: “*parti / pra cima dela // - você não cala a boca (soco) não cala essa boca (soco)*” (Bei, 2021, p. 16, grifos da autora).

O excerto anterior, retirado da primeira seção do romance, manifesta mais um avanço da poética de Bei na direção de uma forma híbrida a veicular as subjetividades estilhaçadas de suas personagens. Aos impulsos líricos que tomavam a estrutura narrativa em *O peso do pássaro morto*, unem-se traços estilísticos da forma dramática. Em determinados episódios, os diálogos serão entrecortados por rubricas – “(soco)” –, apontamentos a direcionar a ação das personagens, como em textos teatrais. Cumpre destacar, a esse respeito, o fato de que Aline Bei detém formação na área de artes cênicas e admite, em entrevistas, que a forma teatral influenciou nas suas decisões estéticas no âmbito da literatura: “Escrevi a partir da minha formação teatral” (Bei, 2024, p. 65). Verificar-se-á, pois, que em momentos de objetiva alienação de Júlia diante dos acontecimentos em que se envolve, como seus ímpetos violentos ou sua submissão a encontros destituídos de substância afetiva, a forma do teatro será evocada com certa constância.

A referida tristeza de Vera, que acomete colateralmente sua filha, é fruto, no romance, do atrelamento de sua identidade individual às suas funções conjugais e maternas. Dona de casa, esposa e mãe, a mulher se flagra destituída dos referenciais de estabilidade emocional, pelos quais sempre se orientou, quando da ruptura de seu casamento, a qual gerará a desarticulação de seu lar. Autocentrada em sua dor, a mãe de Júlia reserva pouco ou nenhum espaço para o diálogo com a filha, à qual resta a expressão individual e íntima por meio de um diário – gênero textual que será integrado ao corpo do romance por meio de colagens das entradas das anotações de Júlia: “*Eu me chamo Júlia Manjuba Terra e não acredito no amor. [...] Aqui em casa a gente não se abraça*” (Bei, 2021, p. 26-27, grifos da autora).

Incapacitada de estabelecer vínculos intersubjetivos, o que se reforça pela insistência com que se refugia na escrita de seus textos confessionais, a narradora toma logo consciência de que a realidade se interpõe entre si e suas ambições de modo contingente, castrador. Diante disso, ela apela para a fabulação como forma de transcender o estéril de sua vida cotidiana: “já naquela época eu sabia que mentir era um direito / básico / à fabulação / que eu usufruía / quase sem / culpa / pra conseguir ser um pouco mais livre” (Bei, 2021, p. 30, fonte reduzida propositalmente). Essa consciência de isolamento, inclusive, será reforçada pela percepção da garota de que as interações intrafamiliares se darão sempre de forma artificial, o que se manifestará, no nível do discurso, pelos traços estilísticos da forma dramática, incluindo sempre

rubricas e o manejo do discurso direto para as ações presenciadas nesses contextos.

Também Vera, personagem submissa delineada com as mesmas diretrizes sociais com que se compôs a protagonista de *O peso do pássaro morto*, revela-se uma mulher ensimesmada em sua subjetividade, dada a redução de sua individualidade às suas dimensões corporais. Dedicando sua vida às funções matrimoniais, ela vê-se despida da própria personalidade ao ser abandonada por Sérgio e atribui isso ao seu envelhecimento, à passagem do tempo por seu corpo:

[...] ela derramava
o seu óleo de insatisfação
pelos cômodos
formando um longo tapete
de Dor e Glória.
o rosto da minha Mãe em Fúria impressionava
até mesmo nós dois, que já estávamos bem acostumados
com a Tempestade, a boca
siderava, os olhos se tornavam uma mistura improvável de água com
fogo, uma verdadeira Rainha
de um pequeno país em guerra que era o seu corpo não amado
ou nunca amado do jeito que ela Gostaria. (Bei, 2021, p. 41)

A feminilidade de Vera é circunscrita aos seus afazeres domésticos, às “suas funções habituais” (Bei, 2021, p. 47) de esposa e dona de casa. Na perspectiva de Vera e de Sérgio, os afetos responsáveis pela união do casal sucumbiram diante da rotina do casamento, que teria reduzido a paixão a mera companhia física, para o que houvera contribuído a impossibilidade de objetificar o corpo feminino por parte do desejo masculino de Sérgio – que logo substitui a esposa por mulheres mais jovens. A esse respeito, salienta-se em *O segundo sexo* que “desde o aparecimento do amor cortês, é lugar-comum dizer que o casamento mata o amor. Demasiado desprezada ou demasiado respeitada, por demais cotidiana, a esposa não é mais um objeto erótico” (Beauvoir, 2019a, p. 256).

Longe de isso representar alguma dignificação da mulher, então alçada da condição reificada em que se encontrava a um estatuto de sujeito de si, tal amortecimento das paixões compreenderia, a rigor, uma frustração existencial em função de o casamento se impor enquanto forma de realização pessoal para as mulheres. Nisso manifesta-se, segundo Martha Robles, a permanência de um

arquétipo delineado ao longo da tradição histórica ocidental: “O arquétipo de Hera perdura em cada mulher que se casa acreditando que o matrimônio é a consumação da satisfação feminina” (Robles, 2019, p. 49). Na mãe de Júlia é sensível essa construção arquetípica de personagem – que se exprime, inclusive, na manutenção de um mesmo padrão vocálico entre a figura mítica (Hera) e a personagem de Bei (Vera).

Enquanto ainda não se torna autônoma do ponto de vista das próprias reflexões críticas, Júlia Terra busca, na infância, a aprovação paterna, visando a forjar sua identidade aos moldes da do pai e recusando, pois, assemelhar-se ao feminino submisso representado pela mãe. Ao afirmar que “apoiaria meu copo d’água / na sombra do seu copo de cerveja” (Bei, 2021, p. 53) ou ao exigir a atenção de Sérgio por meio de autoafirmações emuladoras de sua força – “sou forte!, veja / como eu sou forte, Pai” (Bei, 2021, p. 50) –, a protagonista de *Pequena coreografia do adeus* deixa claro que seus parâmetros existenciais são prescritos pelo pai, pelo homem livre que superou com relativa facilidade o término do relacionamento amoroso.

A segunda seção do romance, intitulada “Terra” e iniciada a partir de um salto temporal, compreende a vida adulta da protagonista. Nessa fase, Júlia deixou a casa da mãe e vive sozinha em um quarto de pensão. Algumas ações da mulher deixam entrever, doravante, uma busca pela construção de uma identidade individualizada, progressivamente liberta da emulação subjetiva empreendida tendo o pai por referência e dos sofrimentos da mãe, que lhe cerceavam as potencialidades existenciais. A escrita do diário, iniciada na adolescência, continua a se realizar, e nas entradas que Júlia insere no pequeno caderno revela-se a sua consciência crítica acerca das desditas dos pais e do caráter teatral/artificial que eivava todas as suas interações familiares: “*me desculpa, Mãe. faz alguns anos que estou juntando forças para deixar o seu teatro, eu que sempre fui o seu público mais fiel. acontece que chegou a hora de parar de assistir à vida dos outros. chegou a hora de eu viver também.*” (Bei, 2021, p. 164, grifos da autora).

Advirá dessa independência, emocional mas também financeira, dado que Júlia passa a ser responsável pelo próprio sustento, a autoafirmação enquanto sujeito, enquanto agente da própria vida. Para tal, é de suma importância a influência de Argentina, viúva e dona da pensão em que a protagonista passara a viver, que atua, no romance, enquanto uma substituição de paradigmas de feminilidade no círculo social de Júlia Terra. Ao passo em

que a mãe, imersa na sua irrealização causada pelo abandono do homem, figurava-lhe como imagem do feminino oprimido e do ser autocentrado, Argentina representará a possibilidade de independência, da emancipação psicológica e financeira, além de, por meio de seus conselhos e da genuína preocupação com a felicidade de Júlia, inserir no romance a ideia de uma transgressão individual das amarras patriarcais, granjeada a partir de valores de união feminina. Isso significa que, consciente das próprias opressões, a mulher ensinará a Júlia a necessidade de união entre mulheres, acolhendo suas dores em uma relação intersubjetiva enfim afetiva e facultando-lhe a percepção de que as suas tramas não são meramente individuais, mas correspondem a uma estrutura social mais abrangente – da qual ela é vítima mas pode, enfim, libertar-se. O mesmo não ocorre com Vera, que cada vez mais encurralada em seu sofrimento, nutre um sentimento de rivalidade para com todas as demais mulheres, responsáveis a seu ver pela ruína de seu casamento:

o Tempo. ele tem acentuado esse traço de
competitividade que minha mãe sempre nutriu por outras mulheres.
ela só se sente à vontade com as muito velhas ou quase mortas
talvez ela saiba
que está envelhecendo
mais rápido do que gostaria. (Bei, 2021, p. 170)

Ao conceber de forma crítica o distanciamento afetivo entre si e aqueles aos quais o laço sanguíneo a une, bem como a sua aproximação com figuras estranhas à família, Júlia conclui que a condição irrevogável de uma convivência relativamente amena com os pais é o distanciamento físico. A um só tempo, isso acentua o hermetismo das subjetividades de Vera e de Sérgio e viabiliza uma ruptura saudável para com a cosmovisão de ambos. A protagonista de *Pequena coreografia do adeus* passa a entender a família como um laço – na dupla acepção do termo, isto é, enquanto signo de união mas também de clausura – prescrito por pressões sociais, como um conceito público esvaziado de substância íntima e sentimental. A dado momento, ela afirma:

[...] por que será que os estranhos sempre nos pesam menos?
talvez por serem terra desconhecida, é o que abre espaço para a nossa
imaginação.
fulano deve ser ótimo, pensamos
e as respostas ficam em suspenso
amamos a possibilidade

de a pessoa ser exatamente aquilo que projetamos nela.
os estranhos não nos doem porque ainda não nos decepcionaram
e se mantivermos tudo a uma boa distância: seguirão sendo
essa doce incógnita.

olho para o meu Pai de relance. [...]
nunca me perguntou se tenho alguém.
não sei se estranha a minha solidão.
é engraçado. minha mãe me cobra as relações como se o meu corpo
fosse uma bomba-relógio. já meu pai é puro silêncio nas questões
afetivas. (Bei, 2021, p. 176)

De acordo com Betty Friedan, pairou durante o século XX, especialmente após a consolidação da sociedade burguesa que emergira do pós-guerra, uma sensação de angústia intrínseca aos limites do papel social atribuído à mulher. Essa percepção materializou-se à medida que as mulheres passaram a ter consciência de (e por consequência a questionar) as funções sociais a que foram historicamente submetidas. O acesso à educação foi crucial nesse processo. Salienta a autora: “Alguns diziam que era o velho problema: educação. Cada vez mais mulheres tinham acesso à educação, o que as deixava infelizes em seu papel de donas de casa” (Friedan, 2022, p. 21). Ela conclui que

Existe apenas um jeito de as mulheres alcançarem seu potencial humano pleno: participação nos principais ramos da sociedade, exercendo sua própria voz em todas as decisões que moldam essa sociedade. Para as mulheres terem identidade e liberdade completas, elas precisam ter independência econômica. (Friedan, 2022, p. 487)

No pensamento brasileiro, Heloísa Buarque de Hollanda ecoou o de Friedan, engrossando o coro segundo o qual “a conquista desses direitos [da mulher] implica mudanças socioeconômicas, políticas e sociais estruturais dos diversos sistemas que constituem as sociedades modernas” (Hollanda, 2022, p. 23).

Tais concepções analíticas lançam luz sobre a dicotomia estabelecida entre as posturas de Vera e de Júlia. Enquanto a primeira organizou toda a sua biografia de forma adjuntiva, isto é, em órbita do homem enquanto centro irradiador de sentidos, sucumbindo à perda de seus referenciais quando da perda da relação amorosa, a segunda investe na criação de uma existência substantiva, na qual seus parâmetros acionais são delineados por ela mesma. Essa transgressão, claro está, deve-se à formulação crítica de seu papel social

enquanto mulher, esta por sua vez viável apenas pela independência econômica atingida pela autonomia que lhe rende a sua inserção no mercado de trabalho.

Antes da independência financeira, o contato com as artes havia oferecido a Júlia uma perspectiva de libertação, sobretudo de seu corpo, bem como de transgressão da realidade imediata por meio da fabulação. Na adolescência, à guisa de canalizar as energias violentas da garota em direção a uma outra ação, por meio de uma espécie de sublimação, a diretora da escola em que a menina estudava indicou-lhe que participasse das aulas de balé oferecidas pela instituição. A admiração que logo lhe é despertada pela professora e a possibilidade de movimentar o corpo de maneira livre, apesar das dificuldades que encontra para permanecer no grupo de dança, como o descaso das colegas e a subestimação de Vera da importância do curso na vida da filha, promoverão uma sensação de autoconsciência tanto subjetiva quanto corporal inédita em Júlia.

A outra referência à dedicação às artes promovida pelo romance diz respeito a Sérgio, que, décadas após divorciar-se e enfrentar certa perda das possibilidades de conquista amorosa, desenvolve um apreço por moldar esculturas em argila:

comemos em silêncio por um tempo.

- *argila* – disse, abrindo a carteira, tirou dali umas polaroides das suas esculturas

colocou na mesa, eu

nem sabia que meu pai tinha máquina.

- *o senhor está usando alguma técnica?* – perguntei *por perguntar*

- *nenhuma* – ele disse, Divertido

E eu pensei que nenhuma era a palavra exata para a quantidade de fotos que meu pai já havia tirado de mim. (BEI, 2021, p. 178-179, grifos e alterações de fonte da autora)

O diálogo é prenhe de significações. Além de ressaltar o caráter teatral em que se desenvolvem os encontros de Júlia e de Sérgio, os comentários da narradora evidenciam que sequer há uma comunicação dialógica efetiva, isto é, as falas não extrapolam a mera conversação. Isso corresponde, na forma, ao

apontamento acerca da ausência de interesse do pai por fotografar a filha, estruturando novamente um episódio que delineia o isolamento de ambos em espaços comuns e o hermetismo de suas subjetividades. Além disso, é importante ressaltar que, enquanto a mulher dedica-se a uma manifestação artística que simboliza de alguma forma a libertação de seu corpo, ao homem cabe a expressão por meio de uma arte que consiste na manipulação de um objeto. Em outros termos, poder-se-ia identificar nesse paralelo a busca por autonomia feminina ao mesmo tempo em que a tentativa masculina de dar sobrevida a seu controle de outros corpos – animados ou não.

Conforme tentamos demonstrar, Júlia é uma personagem marcada por paradigmas acionais distintos dos da protagonista-narradora de *O peso do pássaro morto*. Ao passo em que, no primeiro romance de Aline Bei, o feminino sucumbe diante da perda de referenciais quando da percepção do despropósito de uma vida relativa destituída do amparo masculino – além, é claro, da violência a que foi submetida por um homem –, em *Pequena coreografia do adeus*, a mulher entrevê possibilidades de transgredir sua realidade imediata e suplantar o estado de opressão a que é submetida pelas tradicionais estruturas sociais do patriarcado. Antonio Candido atesta que a personagem, dentre as demais estruturas narrativas que compõem um romance, é “o elemento mais atuante, mais comunicativo da arte novelística moderna” (Candido, 2002, p. 54). Assim, pode-se concluir que a figura de Júlia Terra é o veículo dileto da mudança de perspectivas na poética de Aline Bei. Ao mesmo tempo em que a mãe, presa indelevelmente ao passado em que desempenhava a função estabelecida de esposa, perde a sua lucidez e infantiliza-se, Júlia impõe-se enquanto mulher que contesta o papel restrito do feminino a que lhe buscam reduzir a tradição e os homens que a perpetuam.

Considerações finais

Autora de curta lavra até o momento, Aline Bei é uma escritora cujos romances permitem identificar uma coesão profunda. Tanto do ponto de vista das críticas temáticas e sociais a que se propõe, dando conta de subjetividades femininas em estilhaço, quanto do ponto de vista estético, por meio de uma incursão nas formas híbridas entre a narrativa, a poesia lírica, o teatro, o diário e a metaficção (sensível essa última na tentativa de escrita de uma narrativa nos

diários por parte de Júlia Terra); Bei constrói um projeto de literatura em consonância não apenas com o tematicamente delimitado movimento da literatura feminista, mas também, e sobretudo, com as discussões prementes nas formas modernas da arte narrativa.

Seus livros são protagonizados por sujeitos isolados, seres modernos reificados pelas dinâmicas de sociabilidade erigida a partir do século XIX e agravada no século seguinte – e mais ainda no primeiro quartel deste século XXI, em que os direitos civis que abrangeram as mulheres, mesmo que de forma ainda deficitária, passam a ser relativizados a partir de uma revisão conservadora dos papéis socioeconômicos do feminino, através de uma readequação política e simbólica, sobretudo no tecido social brasileiro.

O fulcro do individualismo e das rupturas psicológicas, que impedem que a objetividade épica típica da arte romanesca se materialize, assenta-se na feminilidade, segregada e/ou inferiorizada a partir de concepções deterministas segundo as quais o gênero biológico delimitaria, desde o nascimento, as funções sociais a serem exercidas por um estrato social historicamente oprimido. “A dificuldade em descobrir a coerência e a unidade dos seres vem refletida, de maneira por vezes trágica, sob a forma de incomunicabilidade das relações”, afirma Antonio Candido (2002, p. 57), diante do que resta, às narradoras dos romances de Aline Bei, a imersão na própria psique a partir da lírica. Seja em *O peso do pássaro morto*, por meio de uma visão trágica acerca dos destinos femininos, seja em *Pequena coreografia do adeus*, em que se projetam formas de transgressão das determinações sociais, o feminino em Aline Bei é, tematicamente, estilhaçado, mas formalmente híbrido, de modo a possibilitar uma investigação estética e sociológica do ser mulher, denunciando como cultural aquilo que muitas vezes se escamoteia sob o signo do natural (e, portanto, imutável). Em outros termos, e na já célebre máxima de Simone de Beauvoir, poder-se-ia afirmar que a obra de Aline Bei descortina o fato de que “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher”, ou seja, que “nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado, que qualificam de feminino” (Beauvoir, 2019b, p. 11).

Referências

- ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019a.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: a experiência vivida*. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019b.
- BEI, Aline. *Ocupar o vazio*. Entrevista concedida a Rachel Sciré. Revista E (Sesc-SP), São Paulo, v. 1, nº 04, ano 31, p. 64-67, outubro, 2024.
- BEI, Aline. *O peso do pássaro morto*. São Paulo: Editora Nós, 2017.
- BEI, Aline. *Pequena coreografia do adeus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- BENJAMIN, Walter. *O contador de histórias e outros textos*. Tradução de Georg Otte, Marcelo Backes e Patrícia Lavelle. São Paulo: Hedra, 2020.
- BÍBLIA SAGRADA. *Bíblia Leitura Perfeita: Evangelismo*. Tradução coletiva. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2018.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.
- FRIEDAN, Betty. *A mística feminina*. Tradução de Carla Bitelli e Flávia Yacubian. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2022.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Feminista eu?: literatura, cinema novo e MPB*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchôa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- ROBLES, Martha. *Mulheres, mitos e deusas: o feminino através dos tempos*. Tradução de William Lagos e Débora Dutra Vieira. São Paulo: Aleph, 2019.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2000.