

MAISA CRISTINA SANTOS

CONSTRUÇÃO E DESVELAMENTO: A RESSIGNIFICAÇÃO  
DAS PERSONAGENS FEMININAS EM “MULHER  
EXPLÍCITA”, DE ALCIENE RIBEIRO

TRÊS LAGOAS – MS  
2024

**MAISA CRISTINA SANTOS**

**CONSTRUÇÃO E DESVELAMENTO: A RESSIGNIFICAÇÃO  
DAS PERSONAGENS FEMININAS EM “MULHER  
EXPLÍCITA”, DE ALCIENE RIBEIRO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Área de Concentração: Estudos Literários), em nível de doutorado, do Câmpus de Três Lagoas da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Rauer Ribeiro Rodrigues.

**TRÊS LAGOAS – MS  
2024**

## **Ficha Catalográfica**

O presente espaço é dedicado a ficha catalográfica que será inserida ao término da presente tese.

## Página de aprovação

SANTOS, Maisa Cristina. ***Construção e desvelamento: a resignificação das personagens femininas em “Mulher Explícita”, de Alciene Ribeiro***, Três Lagoas – MS, 2023. Tese (Doutorado, Estudos Literários) – PPG-Letras/UFMS-CPTL.

Ao meu filho Gabriel Santos Freitas.

## AGRADECIMENTOS

A Deus por me amparar nos momentos difíceis, renovar as minhas forças nos momentos de exaustão e me fazer acreditar em que tudo é possível quando se tem fé.

Ao meu orientador por todo o seu apoio e ensinamentos ao longo deste período. Suas palavras de sabedoria e sua dedicação foram fundamentais para o meu crescimento acadêmico e pessoal. Serei eternamente grata por ter sido um guia tão inspirador.

Aos meus pais por me darem amor, livros, educação e uma fé infinita nos estudos. Por me encorajarem em todos os momentos e sempre me verem como uma vencedora.

Ao meu filho, razão da minha vida. Pessoa por quem eu luto para dar um bom futuro todos os dias. Grande amigo e amor da minha vida.

Ao meu marido por todo o apoio, amor, paciência, compreensão e carinho nos momentos mais difíceis deste trabalho.

À Lila (*in memoriam*), pela companhia e momentos felizes.

Agradeço ainda o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES), código de financiamento 001.

Deus é mãe  
E todas as ciências femininas  
A poesia, as rimas  
Querem o seu colo de madona

Pegar carona nesse seu calor divino  
Transforma qualquer homem em menino  
Ser pedra bruta nesse seu colar de braços  
Amacia dureza dos fatos  
(Elza Soares)

## Sumário

Lista de ilustrações e tabelas .....	11
Memorial Descritivo.....	12
Introdução.....	15
Capítulo 1. Autossuficiência e completude: percursos para o desvelamento .....	21
1.1. Pontos de intersecção .....	21
1.2. <i>Mulher explícita</i> , capa implícita .....	35
1.3. A tessitura da palavra .....	40
1.4. “Tela em branco” e as cores da vida.....	53
1.5. “Tela em branco” sobre fundo branco .....	60
Capítulo 2. Erotismo como ruptura .....	75
2.1. Um corpo que pulsa.....	75
2.2. Etarismo, erotismo e outros temas.....	98
Capítulo 3. Religião, domesticação e repressão feminina .....	124
3.1. “Aviso prévio”: o capitalismo como forma de desconstrução da personagem feminina .....	124
3.2. Consumindo o futuro.....	132
3.3. “Aviso prévio” o prólogo de uma tragédia anunciada .....	141
3.4. O cadafalso cotidiano .....	154
3.5. Nada do que é humano, me é estranho .....	161
Conclusão .....	170
Referências .....	172
Apêndice.....	182

## RESUMO

Da literatura clássica à contemporânea, é possível perceber que a personagem feminina sofreu mudanças significativas. De sujeito submisso e silenciado, a personagem hoje conta com voz, presença e posicionamento crítico, demandando estudos específicos capazes de destrinçar como se dá esse protagonismo na literatura. Por essa razão, o objetivo do presente trabalho é analisar o processo de ressignificação feminina na obra “**Mulher explícita**”, de Alciene Ribeiro. Para tanto, alguns de os vinte e três contos foram selecionados justamente por desafiarem as fronteiras tradicionais da narrativa, fornecendo uma experiência estética singular. A relevância do presente trabalho encontra respaldo na possibilidade de traçar um panorama mais amplo acerca dessa nova perspectiva e possíveis implicações para a literatura. Nesse desiderato, a metodologia sedimentou-se no levantamento bibliográfico de materiais correlacionados ao tema, na realização de resumos e fichamentos para que, por fim, o cruzamento de fontes proporcionasse uma visão macrossistêmica da análise narratológica a ser realizada. Cada capítulo demandou obras específicas considerando os objetivos almejados, mas como norte teórico, a narrativa foi estudada sob a égide da obra “Discurso da Narrativa”, de Gérard Genette”. Com a organização dos materiais, a ordenação dos capítulos e subtópicos foi realizada objetivando abordar todos os temas que se fizessem necessários à comprovação da tese. Como resultado, fez-se possível concluir pela existência da ressignificação nas personagens em “**Mulher explícita**”, bem como a natureza dual do conceito proposto.

**PALAVRAS-CHAVE:** ressignificação, personagem feminina, Alciene Ribeiro, **Mulher explícita**.

## ABSTRACT

From classical to contemporary literature, it is possible to see that the female character has undergone significant changes. From a submissive and silenced subject, the character today has a voice, presence and critical positioning, demanding specific studies capable of unraveling how this protagonism occurs in literature. For this reason, the objective of this work is to analyze the process of female resignification in the work "**Mulher explícita**", by Alciene Ribeiro. To this end, some of the twenty-three short stories were selected precisely because they challenge the traditional boundaries of narrative, providing a unique aesthetic experience. The relevance of this work is supported by the possibility of drawing a broader panorama about this new perspective and possible implications for literature. In this aim, the methodology was based on the bibliographical survey of materials correlated to the theme, in the creation of summaries and records, so that, finally, the crossing of sources provided a macrosystemic view of the narratological analysis to be carried out. Each chapter required specific works considering the desired objectives, but as a theoretical narrative guide it was studied under the aegis of the work "Discurso da narrativa", by Gérard Genette". With the organization of the materials, the ordering of the chapters and subtopics was carried out with the aim of covering all the topics that were necessary to prove the thesis. As a result, it was possible to conclude that there was a resignification in the characters in "**Mulher explícita**", as well as the dual nature of the proposed concept.

KEYWORDS: resignification, female character, Alciene Ribeiro, ***Mulher explícita***.

## Lista de ilustrações e tabelas

<b>Gráfico</b>		p.
Gráfico 1 -	Etapas de configuração de sentido	57
<b>Quadros</b>		
Quadro 1 -	Comparação entre o projeto gráfico da capa de " <b>Mulher Explícita</b> ", de Alciene Ribeiro e a pintura "Flower abstraction", de Georgia O'Keeffe	36
Quadro 2 -	Kazimir Malevich, "Quadrado branco sobre fundo branco"	74
Quadro 3 -	"Saturno devorando o filho" de Francisco de Goya e "Saturno devorando o filho", de Peter Paul Rubens	134
<b>Tabelas</b>		
Tabela 1 -	Usos de repetições das interjeições religiosas (IR) pela protagonista	130
Tabela 2 -	Período de escrita e publicação dos contos de " <b>Mulher explícita</b> "	182

## **Memorial Descritivo**

### **Formação acadêmica e atuação profissional:**

- Licenciada em Letras (Português/Inglês) pela Universidade do Grande ABC (UNIABC), em 2007.
- Graduada em Direito pela Associação de Ensino de Mato Grosso do Sul (AEMS), em 2012.
- Aprovada no X Exame da Ordem dos Advogados do Brasil, em 2013.
- Mestra em Estudos Literários pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, em 2015.
- Professora contratada pela Escola Técnica de Ilha Solteira como professora de Português e Inglês, de 2019 a 2021.
- Início do Doutorado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, em 2020.
- Bolsista pela CAPES desde o ano de 2021.
- Professora de Ensino Fundamental II e Médio, no Colégio Euclides da Cunha, em Ilha Solteira, desde o início de 2023.

### **Formação complementar a partir de 2022:**

- Curso de curta duração em Reflexões sobre a arte e a história, pela Pinacoteca do Estado de São Paulo (12h).
- Curso de curta duração em Percurso nas artes para professores: Literatura na sala de aula, pela Pinacoteca do Estado de São Paulo (10h).
- Curso de curta duração em Estratégias de metodologias ativas, pela Escola Nacional de Administração Pública (30h).
- Curso de curta duração em Educação em Direitos Humanos, pelo Instituto Paulo Freire (20h).
- Curso de curta duração em Juventudes, trabalho e práticas sociais, pelo Instituto de Estudos Avançados da USP (2h).
- Curso de curta duração em Direitos da aprendizagem pelo Instituto de Estudos Avançados da USP (2h).
- Curso de curta duração em Dilemas da contemporaneidade pelo Instituto de Estudos Avançados da USP (2h).

- Curso de curta duração em Psicologia Indígena e educação: experiências em debate pelo Instituto de Estudos Avançados da USP (2h).
- Curso de curta duração em Lima Barreto: verso e reverso da metrópole pela Casa das Rosas (2h).

#### **Artigos publicados:**

- SANTOS, Maisa Cristina. “Violentada”, de Rafael Gallo: um corpo metonímico. Revista JRG de Estudos Acadêmicos. Brasil, São Paulo, v. 6, n. 12, p. 267-275, 2023. (Qualis B1).
- SANTOS, Maisa Cristina; RODRIGUES, R. R. “Barra Funda”, de João Antônio: a arquitetura da violência. Grau Zero – Revista de Crítica Cultural, [S.l.], v. 10, n. 1, p. 139-159, 2022).

#### **Capítulos de livros publicados:**

- SANTOS, Maisa Cristina. A teoria do relacionamento entre a natureza e a arte, de Alexandre Pope, no conto "Eleonora", de Edgar Alan Poe: releituras e ressignificações In: O conto na modernidade: da filosofia à composição.1 ed. Uberlândia: Pangeia, p. 09-423, 2021.
- SANTOS, Maisa Cristina; PINTO, M. D.; SANTOS, L. P.; GONÇALVES, Handerson Ferreira. Projeto professor auxiliar na área de humanas: a intermediação no processo ensino aprendizagem In: Perspectivas de atuação no caos: desafios para o fazer educativo na contemporaneidade.1 ed. Porto Alegre: Fi, p. 190-210, 2020.

#### **Trabalhos publicados em anais:**

- SANTOS, Maisa Cristina. Um espelho alto, de Branca Maria de Paula: o duplo como representação da violência simbólica In: III Seminário Mulheres na História, na Literatura e nas Artes, 2022, Paraná. Ó abre alas que eu quero passar: olhares femininos e sobre mulheres na história. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, p. 221– 238, 2022.

#### **Participação em eventos em 2022:**

- Colóquio - A transição tecnológica e seus desafios na Educação e no Trabalho.
- Colóquio - Licenciaturas Interdisciplinares, Interculturais, Pluriespistêmicas e Interseccionais.

- Conferência - Corpo, Linguagem e sociedade.
- Conferência - Práticas corporais como discurso.
- Palestra - A avaliação da e na Educação Infantil.
- Palestra - Por uma leitura crítica do espaço na literatura contemporânea.
- VIII Simpósio de Educação Inclusiva: pluralidade e diversidade em tempos adversos.

### **Disciplinas cursadas no Doutorado**

- Tópicos de Literatura brasileira: disciplina voltada à análise crítica da literatura, com especial ênfase na criação e avaliação de múltiplos métodos de compreensão do texto literário.
- Teorias do conto: disciplina voltada à análise do conto literário moderno, tendo como enfoque as estratégias literárias utilizadas por autores renomados.
- Teorias da narrativa: estudo do gênero narrativo proporcionando a compreensão dos aspectos estruturais que o conformam, bem como a função desses traços na configuração estética de obras literárias.
- Seminários avançados de teoria literária: Ao longo das aulas foram estudados diversos aspectos relacionados ao conto, mediante o contraste de teorias e autores nacionais e internacionais, proporcionando uma visão macrossistêmica do gênero.
- Tópicos especiais: introdução à escrita científica: a disciplina teve como objetivo precípua proporcionar aos alunos um contato necessário com a metodologia científica no campo acadêmico e as normas técnicas que a constituem.
- Teorias do gênero poético: estudo e análise do gênero poético com foco na estrutura e sua função no poema.
- Oficinas de criação literária: disciplina voltada à produção, desenvolvimento e aprimoramento da habilidade da escrita. Nas aulas, foram possíveis compreender melhor alguns gêneros textuais explorando formas de desenvolvimento e temáticas peculiares a alguns estilos.

## Introdução

Ao darmos nossos primeiros passos no mundo da leitura, nossos pais e professores tendem a nos instruir sobre o quanto o livro pode ser um instrumento para a liberdade. Seja para nos dar arcabouço teórico-formativo ou para permitir que a nossa imaginação dê voos mais altos, ler é a resposta para construção de sujeitos melhores e, conseqüentemente, para uma sociedade mais apta a interpretar a si e ao outro com mais empatia e respeito. A literatura é, por natureza, prismática. Cada face revela a aquele que lê uma cosmovisão transformadora, aspectos estes habilmente elucidados em diversos trabalhos acadêmico-científicos que se voltam a compreender a engenharia nos bastidores da arte criativa.

Uma das facetas que merece destaque é a natureza histórica que nos constitui como sujeitos de nosso tempo. Os contos em que compõe “**Mulher explícita**” foram redigidos em momentos diversos<sup>1</sup>, de modo que o exercício do poder coercitivo masculino acaba por temporalizar um passado ainda presente. Por esse motivo, mesmo que se faça possível listar uma infinidade de avanços sociais, culturais, legislativos ou políticos, a dominação masculina ainda ecoa e deixa suas marcas.

É nesse sentido que o presente trabalho se propõe a compreender o papel da ressignificação da personagem feminina, especificamente na obra “**Mulher explícita**”, de Alciene Ribeiro. A escolha da autora e da obra se fundamenta tanto na temática feminina quanto no desnível das personagens, pois cada uma percebe e reage à violência de formas diferentes. Cumpre ainda destacar que, apesar de publicado no ano de 2019, o livro é composto por contos escritos em momentos diferentes, de modo que a visão macrossistêmica do todo permite perceber uma captura sócio-histórica que conforma ao sujeito feminino de ontem e de hoje.

É nessa linha de construção analítica que se fez possível perceber que o desvelamento da personagem feminina se dá em dois níveis complementares: personagens em processo e processos de criação da personagem. Os planos são complementares, visto que, se há um percurso de transformação, há um autor inserido dentro de um contexto social e histórico que molda suas experiências e formas de perceber o mundo. Por meio da autora, temos tanto um ponto de vista feminino, que enriquece a construção dessas personagens, como uma perspectiva de mundo capaz

---

<sup>1</sup>Vide tabela 2, no apêndice.

de influenciar sua escrita. Por essa razão, pensando na problemática ressignificação das personagens femininas na obra "**Mulher explícita**", de Alciene Ribeiro, o trabalho subdividiu-se em três capítulos respectivamente: Autossuficiência e completude: percursos para o desvelamento; Erotismo como ruptura; Religião, domesticação e repressão feminina.

A organização dos capítulos se voltou tanto a elucidação da tese como a exposição de sua relevância para o campo literário-científico, qual seja, a percepção de que a personagem feminina está passando por um percurso de reconfiguração que pode ser claramente vislumbrado nos contos que compõe "**Mulher explícita**", de Alciene Ribeiro. Para dar azo a leitura proposta, partiu-se da perspectiva feminina de Simone de Beauvoir, segundo a qual "ninguém nasce mulher, torna-se mulher" (BEAUVOIR, 1967), ou seja, há um percurso de (trans)formação.

Analisando a vida da autora, estamos diante de uma mulher que nasceu no período pós-Segunda Guerra, momento em que tornar-se mulher perpassava necessariamente por múltiplos aspectos de coerção sócio-históricos importantes. Ainda no mesmo período, o existencialismo de Sartre pontuava sobre a possibilidade e responsabilidade de cada qual na escolha de seu destino. Logo, faz-se possível inferir que muitos dos contos trazem em sua essência o espírito do tempo em que foram redigidos. Outros, ainda que mais atuais, reforçam o quanto alguns valores do passado reverberam na construção dessa mulher em seu processo formativo, como fica claro no primeiro capítulo da tese.

Com a redução histórica do papel político e social vivenciado por séculos pela mulher, Alciene Ribeiro proporciona ao leitor a oportunidade de traçar pontos de interseção temporal entre o ontem e o hoje. Para tanto, ao nos debruçarmos sobre os paralelismos míticos, faz-se possível perceber que os mitos são pontos de convergência socioculturais hábeis a mimetizar nossas relações com o gênero e o tempo. São histórias que retratam o estabelecimento de papéis baseados na socialização do biológico, segundo os quais haveria na figura masculina uma superioridade inata.

Estabelecendo o liame com a tese, foram elencados mitos nos quais a tecelagem se faz presente, consubstanciando na tessitura um *locus* feminino de trabalho e de cerzidura da palavra. Ratificando a premissa proposta, realizou-se ainda a análise da capa, cuja arte intitulada como "O manto de Penélope", de Natália Tano

Portela, permite pressupor pela existência de um tecido a metaforizar a sororidade. Não somente os losangos podem ainda representar vulvas, o que justifica o subtítulo “**Mulher explícita**, capa implícita”.

Voltando-se à análise dos contos, especial atenção foi dada ao “Tela em branco”, diegese que retrata o transcorrer da vida de uma mulher da juventude à velhice. O aspecto que chama atenção no conto se dá pela presença da sinestesia, materializada estilisticamente na caracterização da vida pelas cores percebidas nos eventos. A protagonista se metaforiza como uma tela em branco cujo companheiro seria o único responsável por lhe dar as cores da vida, ou seja, dar a ela o sentido de ser mulher. Entretanto, o inábil pintor com quem se casou apenas desferia cores sem qualquer técnica, fazendo da vida uma abstração amorfa e ilógica, dentro do que a sociedade preleciona como família tradicional.

A ruptura transcorre com a epifania de se perceber completa, era mulher branca-multicolor, dotada da abstrata cor da verdade. Em diálogo direto com a proposta do conto “Quadrado branco sobre fundo branco”, de Kazimir Malevich, metaforiza essa personagem ressignificada. Sobre a tela rasgada desde as núpcias, um quadrado branco é sobreposto como encobrindo a ferida de outrora, denotando uma nova etapa, e porque não uma nova mulher.

Em sintonia com o proposto, o segundo capítulo “Erotismo como ruptura” adota a perspectiva do erótico como instrumento que contribui com a redefinição da personagem feminina, visto que, trata-se de uma forma de expressão que coloca o sujeito em questão, em especial, o direito à liberdade de ser quem se é. Nesse sentido, é preciso compreender que a significação de si transpõe a percepção do próprio corpo, pois abarca todo um infinito particular. Essa subjetividade pulsante demanda formas de manifestação que contribuem para a (re)constituição de uma identidade, sendo necessário em muitos casos transgredir as limitações moralizadoras da coletividade.

Em correlação direta, “Pensar axilas” tem no erótico o desvelamento da personagem, dado que é a parte do corpo que a desnuda em suas subjetividades. O suor é, nesse sentido, um estigma de efeito dúbio: a torna mulher imperfeita, visto que, de acordo com o mito da beleza, a sudorese é marca incompatível com a delicadeza feminina; torna sua intimidade acessível aos olhos, deixando verdades ocultas à mostra. Como está nua, é mulher obscena.

Poder-se-ia pressupor que não haveria ressignificação da personagem feminina, dado que a personagem está sempre empreendendo fuga das circunstâncias que a despojam de sua intimidade. Cabe elucidar que a ressignificação não significa necessariamente uma epifania transformadora, mas uma personagem em processo. A protagonista é uma mulher em enfrentamento constante, não desiste do desejo erótico, mas ainda não encontrou formas de se desvencilhar de estigmas de gênero que a conformaram. Ademais, uma personagem em ressignificação implica justamente na construção de sujeitos em processos não necessariamente conclusos, mas em um percurso, o que fica evidenciado no pensar filosófico em que a leva a questionar a propaganda de desodorantes.

Avançando nas análises, o terceiro capítulo “Religião, domesticação e repressão feminina” se volta para os aspectos que contribuem com a construção de um sujeito subalternizado e passivo. Se há o silenciamento, há instituições que colaboram com a propagação de valores androcêntrico, difundindo axiomas contrários à igualdade entre os gêneros, é o que fica evidenciado no conto “Aviso prévio”. Na diegese, a protagonista é chamada pelo seu patrão com o objetivo de ser informada acerca do quanto a filha, que leva a marmita para a mãe todos os dias, contribui com a ameaça comunista de revolta dos trabalhadores. Ainda que o absurdo seja patente, a empregada tenta compreender como isso se faz possível, chegando a verdadeira intenção do patrão: a de manter relações sexuais com sua filha.

Nas entrelinhas do conto, a pobreza surge como elemento elucidativo à falta de instrumentalização intelectual da empregada, justificando como a mobilidade econômica é quase impossível. De mais a mais, as manifestações da empregada permitem compreender como a religião influencia sua forma de perceber a si e o mundo de forma passiva. Ao não questionar e concatenar os fatos, o conformismo norteia suas ações, resultando na tragédia que é entregar a própria filha ao patrão, como forma de salvar a si e aos demais filhos.

Diversamente, podemos dizer que “Margens do Ypiranga”, analisado ainda no terceiro capítulo, tal como “Tela em branco” há uma descoberta do eu, mais especificamente de um corpo inexplorado. Temos na diegese uma mulher que se casou muito jovem e com alguns abortos em sua história, somado a tal fato, o fluxo de consciência tem mais ênfase após a protagonista manter uma relação sexual com o marido. O encontro desses dois aspectos evidencia uma vida que foi construída sob

o crivo da mulher como corpo voltado ao sexo e à reprodução. À essa mulher-objeto cabe apenas o reduto do lar, sendo a janela a fresta para um mundo proibido.

Sem autorização, ela olha pela janela e vê no estranho um corpo que se explora sem a necessidade de um intermediário, possibilidade que a provoca tanto no gozo não compartilhado sexualmente com o marido como no desejo erótico e individual nunca experimentado. Há na diegese a resignificação em uma faceta significativa da vida da personagem, o que não necessariamente se estende para outras facetas de sua vida. Mas ainda assim, estamos diante de uma temática sensível e não abordada em outras obras, o que denota a relevância da análise do presente conto no que toca a resignificação: as personagens femininas na literatura encontram-se dentro de um percurso de reconfiguração ainda inexplorado, o que reforça a importância da presente tese.

Buscando reforçar o liame lógico constante nos capítulos ora abordados, “Alciene Ribeiro e o fazer literário: a personagem em processo e o processo de criação da personagem” é um subtópico constante no terceiro capítulo em que busca esclarecer como a escrita de Alciene Ribeiro conformam a dualidade que compõe a resignificação da personagem feminina. Não por outro motivo, a obra teórica que guia o capítulo é “Escrita em movimento”, da autora Noemi Jaffe, uma vez que os axiomas estabelecidos pela autora possibilitam perceber os meandros que conduzem o leitor à imersão. Considerando-se a multiplicidade de brocardos que compõe a obra, foi dada especial atenção aos princípios em que guardam maior relação com a tese: o estranhamento e a experimentação.

No que concerne o referencial teórico, à medida que o trabalho foi desenvolvido, diversas leituras se fizeram necessárias e nem todas figuram na presente tese. Muitas delas permitiram chegar às obras que aqui se encontram referenciadas, enquanto outras serviram de transformação à autora que redige as presentes palavras. Considerando-se que o trabalho se fundamenta no levantamento bibliográfico, sigo o percurso narratológico, o que faço em atenção a obra de Gérard Genette. No que concerne o sujeito feminino, foram indispensáveis a leitura de diversos autores como Simone de Beauvoir, Marilena Chauí, Pierre de Bourdieu, Naomi Wolf, John Stuart Mill, dentre muitos outros. Não menos importante, algumas reflexões sociológicas e políticas demandaram leituras interdisciplinares como Jessé Souza, Erving Goffman, Ernst Fischer, Alfredo Bosi, Claus Cluver e alguns outros.

O caminho da ressignificação, tão reiterado no presente trabalho, tem como objetivo delinear uma nova perspectiva na literatura, qual seja, a da construção das personagens femininas dotadas de voz, presença e liberdade. Mas concomitante a isso, seria inevitável, após anos debruçada sobre o tema e tantas leituras plurais que, como autora deste trabalho, não ter sido ressignificado à luz de Alciene Ribeiro. Termino essa introdução ciente de que não apenas sigo renovada, mas trago um caminho para que alguma transformação se faça possível nos que se dedicarão à leitura do presente trabalho.

## Capítulo 1. Autossuficiência e completude: percursos para o desvelamento

O presente capítulo tem como objetivo precípua abordar as relações interdisciplinares existentes entre os contos de Alciene Ribeiro na obra “**Mulher explícita**” e algumas questões de viés emocional que conformam o corpo feminino.

### 1.1. Pontos de intersecção

O tempo é uma unidade de medida humana que, ao proporcionar logicidade aos acontecimentos, acaba por apontar para a finitude do homem. Perceber-se escoando como um grão de areia de um antigo relógio, dá uma vaga ideia de velocidade que se percebida sob o crivo do desenvolvimento da racionalidade humana, é um átimo existencial.

Meio a essa grande linha evolutiva, o que existem são as histórias. Talvez, a consciência de que há um termo final para a vida, conduziu o homem na busca pela eternidade, mediante ao poder da linguagem. Seja nas pinturas rupestres ou nos hieróglifos egípcios, nos papiros ou no aboio destituído de uma única palavra, reverberamos as areias que nos constituem enquanto sujeitos de nosso tempo. Nesse sentido:

Pode-se dizer, nessa perspectiva, que o homem é o único ser que tem consciência de sua própria morte e, por isso mesmo, tem enorme e definitiva necessidade de domesticar o tempo e de problematizar a eternidade. (MATA, 1986, p. 76).

Conquanto a história seja uma construção coletiva, o estabelecimento de papéis sociais colocou a caneta nas mãos de pessoas determinadas como detentoras do poder da palavra. Ainda que os registros (reais ou ficcionais) proporcionem uma visão contextual de época, falta o olhar daquele outro marginalizado que percebia em sua condição a força centrífuga da estratificação dos corpos. Sob essa perspectiva, a configuração desses personagens secundários sedimentou-se através do olhar do outro, que têm na coisificação um processo natural a manutenção do *status quo*.

Dentre os sujeitos desprovidos de papel político ativo, a mulher foi diretamente afetada pelo reducionismo que a relegou a uma posição biologizante de ser reprodutor. Por consequência, figurava na base da pirâmide, conjuntamente aos que

estavam inaptos a mobilidade social. “Tudo o que a gente acha virtuoso é ligado ao espírito, e o que é ruim vai estar ligado ao corpo: o sexo, a agressividade. [...] Se você quer oprimir alguém, você tem que relacionar essa pessoa ao corpo” (SOUZA, 2022, n.p.).

Em meio às sociedades que restringiam a mulher ao não lugar (BARROS, 2020), estava a grega cuja personagem Penélope, da Odisseia de Homero, é a representação do arquétipo de “esposa irremediavelmente paciente, confiável e fiel” (OLIVEIRA, 2011, p. 45). Em linhas evolutivas, não se pode afirmar que o imaginário coletivo sobre a feminino tenha mudado drasticamente, de modo que a obra “**Mulher explícita**” serve como um ponto de convergência entre o ontem e o hoje.

O fio condutor da articulação temporal se origina nas múltiplas personalidades das protagonistas que se alinham, entrecruzam ou enovelam-se na imbricada rede de axiomas que fomenta o que é ser mulher. São constituições complexas que avançam e retrocedem sob o crivo do controle masculino, demonstrando que ser mulher é em essência ser resiliente às intempéries sócio-históricas e, acima de tudo, às incontáveis formas de controle pelo outro.

As personagens de “**Mulher explícita**” são fotografias que permitem ao leitor explorar a construção da identidade feminina, mediante a um panorama abrangente de experiências. A significação do que é ser mulher perpassa, necessariamente, pelo equilíbrio de tensões existentes entre o desejo de autenticidade e a pressão para conformar-se aos papéis tradicionais de gênero. Nesse sentido, os vinte e três contos que compõe a obra têm em seu bojo uma mudança de paradigma em curso, sendo cada personagem o testemunho da resistência coletiva em processo.

Cada protagonista percebe os valores androcêntricos de uma forma única, de modo que o conjunto de contos proporcionam uma visão macrossistêmica de como as mulheres se moldam considerando-se os estratagemas falocêntricos em voga. Alciene Ribeiro soube como explorar habilmente as nuances que conformam cada uma das personagens dentro do contexto patriarcal, de modo que a leitura de “**Mulher explícita**” é uma jornada na tessitura do sujeito feminino em processo de ressignificação.

A relevância literária de Alciene nesse trabalho se lastreia justamente na possibilidade de perceber o processo de ressignificação do feminino em curso. São subjetividades que pulsam por novos espaços e identidades, que não as fomentadas

pelo masculino. Os contos, portanto, funcionam como espelhos da transformação cultural, que por vezes avançam e em outras retrocedem, com fulcro no arquétipo conservador da mulher “bela, recatada e do lar”<sup>2</sup>.

Por essa razão, como o primeiro capítulo tem como objetivo perceber as marcas emocionais de ser mulher meio à torrente de valores masculinos que a cerca, os contos a serem utilizados se relacionam com a premissa da resignificação do feminino e seus afetos. Não se trata da personagem necessariamente meio a uma relação intersubjetiva com um outro masculino, mas dela consigo mesma. Como pano de fundo, os valores masculinos servem de mote ao processo de transformação.

“Alforria para Hortênsias” é um claro exemplo da perpetuação dos valores androcêntricos e serve como um instrumento de articulação temporal. Hortênsia se interpretava como uma esposa “bem-casada”, apesar das aventuras de seu marido: “o que ela não fez pela paz no sacrossanto recesso do lar!” (RIBEIRO, 2019, p. 159). Com a viuvez, dá início a nova etapa de sua vida configurada pela retomada do direito de ser mulher: “Ausente de si anos a fio, reaprende o gosto de ocupar o próprio corpo” (RIBEIRO, 2019, p. 154).

A restituição ao gênero denota uma espécie de estado anterior amorfo, no qual ser mulher é travestir-se num invólucro social, carregado de brocardos comportamentais capazes de desnudar um estado de fragmentação em prol de outros (marido e filhos): “Aqui, a casa. Nova e intacta. Só faltam Hortênsias no jardim. Aqui, a mulher. Renovando-se. Na fronteira da inteireza” (RIBEIRO, 2019, p. 154). É no deslindar do fluxo de consciência da protagonista, que o leitor transita entre o cumprimento de uma obrigação e no direito adquirido de reintegrar-se de si.

A torrente de pensamentos é tolhida pela campainha que traz junto ao seu toque filhos e netos que esperam pela materialização coletiva da mãe-avó ansiosa por preparar quitutes às amadas visitas. A imagem construída vai de encontro ao desejo

---

<sup>2</sup> A revista *Veja*, de grande circulação nacional e de cunho mais conservador, em uma reportagem realizada no ano de 2016, utiliza esses termos para fazer referência a esposa do presidente Michel Temer. O título da reportagem: “Marcela Temer, bela, recatada e do lar”, acaba gerando uma série de polêmicas por ser considerada uma expressão misógina e atrasada. “Bela, recatada e do lar” atributos tradicionalmente associados às mulheres e que ainda hoje estão presentes no imaginário social acerca de como as mulheres devem ser e como devem se comportar. Nesse sentido, na reportagem “‘Bela, recatada e do lar’ é forma infeliz de descrever alguém”, Helena Jacob é certa em sua manifestação: “E a revista ‘Veja’ apresenta essa figura como a mulher perfeita. Em uma sociedade escravagista como a nossa sempre foi, o perfil dela lembra de uma senhora de engenho, bonita, escolhida para casar, recatada, pois era preciso ser do lar, pois era onde as mulheres ficavam limitadas nessa época” (DINIZ; ANDRADE, 2022. n.p.).

pelo silêncio: “A boca sorri e o peito explode o protesto da privacidade violada [...]. Colados ao vídeo, ninguém dá demão, pergunta dela do gosto ou desgosto. Concederam-se a posse do seu reino, sem recurso de apelação” (RIBEIRO, 2019, p. 161). Espera-se dela que se comporte em conformidade ao esperado, expectativa social e coletiva explorada por Erving Goffman em sua obra “A representação do eu na vida cotidiana”:

Ocasionalmente, [o indivíduo] expressar-se-á intencional e conscientemente de determinada forma, mas principalmente, porque a tradição de seu grupo ou posição social requer esse tipo de expressão, e não por causa de qualquer resposta particular [...]. Outras vezes as tradições de um papel pessoal levá-lo-ão a dar uma impressão deliberada de determinada espécie, e contudo é possível que não tenha, nem consciente nem inconscientemente, a intenção de criar determinada impressão. (GOFFMAN, 1985, p. 15).

Hortênsia passou anos a fio cumprindo um papel social de forma irrefletida e viu na morte do marido não apenas o fim de uma etapa de sua vida, mas também o direito de ser mulher novamente. Conforme aponta em suas reflexões e alguns dos elementos jurídicos utilizados, sua vida foi o cumprimento de uma sentença, cuja pena é estabelecida às mulheres pela força (in)visível dos valores misóginos. “Hortênsia ombreou a frustração. Tudo aquilo, expectativa, ânsia, o prazer da aventura, mistério, para um *gran finale* de anedota, cadeira de réu a postos, o desempenho cabisbaixo” (RIBEIRO, 2019, p. 158).

“A desobediência é o meio básico pelo qual a tensão é levada a um final. Esta implica não apenas na recusa da realização de uma ordem particular do pesquisador, mas também numa reformulação do relacionamento entre a pessoa e a autoridade” (MILGRAN, 1983, p. n.p.). Hortênsia, tal-qualmente Penélope, não deixou de observar aquilo que o “destino” lhe reservou, mas curiosamente a personagem épica usou um artil para suportar a adversidade ao qual foi submetida.

Tramou, teceu, entrelaçou uma história, pois ansiava por tempo. Aludir que uma foi mais sabia que a outra é subverter o debate, privilegiando a construção do discurso de ódio ao feminino, no qual a culpa é do sujeito e não de valores cultuados ao longo de anos a fio. O pretérito é imperfeito, pois a mulher é sempre aquela que “poderia” ou “deveria” ter feito algo, mas as hipóteses não tocam nas feridas abertas: a quem interessa a permanência dos valores androcêntricos? Como a indústria cultural

contribui para construção do imagético feminino? Quantas mulheres morrem na luta por seus direitos? Ontem, hoje, por quanto tempo ainda?

Noutro vértice, “Independência e morte” dá início a sequência dos vinte e três contos que compõe “*Mulher explícita*”. Sua localização nas páginas iniciais sintetiza uma percepção androcêntrica cultuada coletivamente por anos a fio, de modo que histórias, como a relatada no conto, não geram estranheza quando estampadas nas manchetes dos jornais. A sequência de contos sedimenta-se num cipoal de situações nas quais a subjugação e a dominação masculina serão exploradas de forma direta ou estarão nas entrelinhas do poder simbólico.

Diante de tal aspecto, seria possível se pensar em qual seria a relevância de reiterar literariamente o que a realidade já nos apresenta de forma tão contundente e cruel. O questionamento perpassa, necessariamente, pelo papel da literatura na formação humana do sujeito. Ler é um processo de experienciar da vida mediante a perspectivas plurais, aspecto esse que faz com que a obra literária seja uma forma de significar o cosmos. Compreender “é muito mais uma forma de inserção no mundo e um modo de agir sobre o mundo na relação com o outro dentro de uma cultura ou sociedade” do que apenas uma ação linguística ou cognitiva (MARCUSCHI, 2008, p. 230).

Interpretar, portanto, é um movimento de desconstrução e construção de sentido não apenas textual, mas também pessoal que forma a constante do saber, possibilitando assim uma nova forma de perceber o mundo e a si mesmo. Deste modo, a literatura proporciona a consciência do eu que, “como se viu, dá-se no contraste com o tu. Assim a subjetividade nasce no seio da intersubjetividade” (MARCUSCHI, 2008).

Elucidando o proposto, a análise do conto “Independência e morte”, de Alciene Ribeiro, convida o leitor ao julgamento. Em uma sociedade meritocrática, cuja chave para o sucesso é acima de tudo uma responsabilidade individual, retira-se do debate a ausência da isonomia. Convenientemente, ao voltar-se para o sujeito em detrimento ao Estado, constrói-se uma narrativa que obscurece a necessidade de políticas públicas efetivas que proporcionem a isonomia para as mulheres.

Ainda que correspondam a mais da metade da população (51,4%), a representatividade numérica das mulheres se submete a um coletivo menor, mas que detém o poder de decisão (BLAY, 2015). Por evidente, mais do que relações de poder,

os homens são um grupo que tem na dominação masculina uma forma de perpetuar da subjugação. A premissa ora proposta não visa colocar as relações de poder como algo consciente, dotado de dolo no agir, mas entremeadas no simbólico, isto é, naturalizadas nas entrelinhas de um corpo coletivo androcêntrico. Acerca do poder estatal, são as palavras de Chaves:

O poder estatal é, pois, o instrumento mais eficiente de que a maioria numa sociedade dispõe para subjugar as minorias integrantes da mesma sociedade. Vincula-se, certamente, com essa reflexão a afirmativa de Louis Wirth: a gênese das minorias deve ser procurada no fato de que seu território, autoridade política, povo e cultura só raramente coincidem. (CHAVES, 1970, p. 150).

A perenização de tais relações de poder decorre necessariamente da ausência do Estado que coaduna com a perpetração de estruturas que obstaculizam a igualdade entre os gêneros. A assertiva é, na verdade, a constatação de um fato: a democracia é ainda incipiente quanto aos direitos relacionados ao gênero. O debate sobre o aborto ainda é um tabu, a homossexualidade é fragilmente tolerada, a igualdade salarial carece de efetividade, a Lei Maria da Penha possui apenas dezesseis anos, enfim, ainda há muito o que fazer.

Nesse sentido, o conto “Independência e morte” faz o seu papel ao chocar o leitor com uma realidade que parece ser muito distante, mas que insiste em se fazer presente. O primeiro item com o qual o leitor tem contato é um título diferente daquilo que é popularmente conhecido como o grito do Ipiranga, momento histórico que marca a independência do Brasil. A estranheza reside na substituição da conjunção alternativa “ou” pela aditiva “e”, resultando em uma relação de causa e consequência passível de se concretizar quando a mulher resolve lutar pela sua liberdade (o feminicídio é sempre uma possibilidade factível).

O sujeito apontado no conto não possui identidade, senão a partícula feminina que a determina enquanto protagonista mulher. A ausência de nome, direito da personalidade, dá enfoque ao que é contado, em detrimento a individualização de uma personagem, permitindo perceber a história como passível de ocorrer com qualquer uma. A mulher leitora poderá correlacionar o que foi lido com um acontecimento visto no noticiário dias atrás, um boato relacionado a uma conhecida,

a violência sofrida pela vizinha, ou com a sua própria história de luta pela liberdade de ser mulher.

Já o homem usufruirá da perspectiva da mulher que sofre as consequências do determinismo de gênero. Poderá ele também ter ouvido uma história similar, assistido algo relativo em algum telejornal ou será misógino que assentirá, no silêncio de seu subconsciente, com o comportamento do antagonista.

Pouco provavelmente um agressor exposto ao conto será demovido de suas práticas, seja porque não vê suas ações como violentas, seja pela zona de conforto criada pelo capital simbólico que naturalmente lhe é atribuído enquanto homem. “É um poder proporcionado ou oferecido não somente para os homens bons ou respeitáveis, mas todos os homens – para os mais brutos e para os mais imorais” (MILL, 2019, p. 99). Ainda sobre o assunto:

Aquele que certamente apreciaria o valor da independência pessoal como um elemento de felicidade, também iria considerar o valor que ele próprio iria colocar sobre tal independência como um componente de si mesmo. Não há nenhum assunto sobre o qual exista maior diferença habitual de julgamento do que entre um homem julgando a si mesmo e o homem julgando outras pessoas. (MILL, 2019, p. 119).

Elucidando o exposto, o contraste resultante da troca de conjunções no título do conto apenas resultará na ideia de consequencialidade negativa, ou seja, relação de causa e efeito pautada em axiomas androcêntricos, se a leitura tiver sido realizada por um sujeito que veja no outro o mesmo direito à liberdade do qual usufrui. Contrapartida, sendo o texto interpretado por alguém que tenha em si enraizado os valores machistas, verá na vítima a culpa pela própria morte, pois a honra masculina sobrepuja-se ao direito à vida da mulher.

Tanto homens como mulheres perceberão no conto histórias das quais já tenham ouvido, assistido, sido protagonistas, quando não antagonistas. Para compreender o que conduz a essa sintonia entre o ficcional e o real, é preciso destacar as linhas mestras que reverberam as experiências análogas experimentadas pelos leitores. A relevância de Independência e morte reside justamente nessa essência prismática, que permite ao leitor ver-se refletido no conto, quando não ter lançado sobre si reflexos de situações já vistas outrora.

Para perceber a sintonia entre interno (conto) e externo (relações contextuais possíveis) é preciso analisar a diegese paulatinamente, pois embora os parágrafos

sejam sinópticos, são dotados de informações que resultam no efeito de conciliação entre o que é contado com aquilo que já faz parte da bagagem do leitor. Para explicar o proposto, veja as informações constantes no primeiro parágrafo do conto:

Aos sete meses de gestação, nasceu – sem chorar, o toque do cordão umbilical no pescoço, acalanto uterino. Só ela e a mãe-quase-criança em casebre nos ermos da Farinha Podre. Boneca de pano e trapos no chão de terra batida. (RIBEIRO, 2019, p. 09).

O item que merece destaque, não apenas neste parágrafo, mas ao longo de todo o conto, são as reiteradas vezes em que o número sete se faz presente. Dialogando com o título, a independência do Brasil aconteceu em Sete de Setembro de 1822. Ainda que setembro seja o nono mês do ano, ele inicia-se por “sete”, justamente por representar o mês *septem* (sete) no calendário romano (CABRAL, 2011). Baseado nas fases lunares, o ano contava com apenas dez meses, sendo que apenas posteriormente foram inseridos os meses de janeiro e fevereiro (JOKURA, 2021).

Como se nota, setembro é um mês que não carrega hoje em seu bojo o significado que nasceu para ter, tal como a independência para a protagonista. Não se pode aventar que o paralelismo proposto tenha sido a intenção primeira da autora, mas eventuais inferências como a proposta fundamentam-se na perspectiva da obra de arte enquanto estrutura inacabada, ou seja, apenas encontra-se completa nas mãos do leitor. Nesse sentido, a literatura enquanto obra aberta configura-se como “estímulos dotados de uma substancial indeterminação, de maneira a induzir o fruidor a uma série de ‘leituras’ sempre variáveis [...]” (ECO, 1976, p. 150). Em complemento:

Na interpretação é sempre uma pessoa que observa. E observa e vê do particular ponto de vista que atualmente se acha ou se coloca e com o singular modo de ver que formou ao longo da vida ou que intenciona, cada vez, adotar, de sorte que toda a pessoa, na íntegra, passa a constituí-los a partir de dentro, a gerá-los, a direcioná-los, dirigi-los e determiná-los, tanto no particular modo de ver como no singular ponto de vista. Por outro lado, na interpretação é sempre uma forma que se vê e observa. E é vista em uma determinada perspectiva, que a ressalta de determinado modo, no qual todavia ela se condensa e revela por inteiro e é observada em um dos seus infinitos aspectos, em cada um dos quais ele se mostra toda inteira, certamente, mas segundo uma bem determinada direção, de sorte que toda a forma na íntegra, se oferece no particular aspecto e na singular perspectiva que se mostram ou se impõem. Na definitividade irrepitível da pessoa há

infinitos pontos de vista e modos de ver, e na determinabilidade inconfundível da forma há infinitos aspetos e perspectivas. Daí resultam infinitas interpretações possíveis, e o conhecimento é necessariamente marcado por esse caráter de multiplicidade inexaurível que constitui a interpretação como tal. (PAREYSON, 1993, p. 179).

A criação literária deve ser concebida como a intervenção de uma consciência no mundo, e não como mero reflexo da realidade (EAGLETON, 2011). Por essa razão, a concepção adotada por Pierre Macherey acerca da obra de Tolstói relaciona-se diretamente com os contos de Alciene Ribeiro. Segundo o filósofo, se a obra do autor russo for um espelho, seria ela um espelho quebrado, apresentando suas “imagens de forma fragmentada expressando tanto o conteúdo com aquilo que não se reflete como quanto o que reflete” (MACHEREY *apud* EAGLETON, 2011, p. 91).

O ponto de vista levantado coloca em destaque a existência de horizontes interpretativos, segundo os quais o transcender, para além do evidente, implicaria necessariamente na geração de sentidos plurais. Para tanto, os planos de compreensão estariam essencialmente relacionados a possibilidade de concatenar “conhecimentos, experiências e ações num movimento interativo e negociado” (MARCUSCHI, 2008, p. 252).

Num primeiro momento, tendo como mote a metáfora utilizada por Macherey, uma interpretação primeira conceberia a presença do número sete no conto como um “reflexo” apenas, ou seja, um elemento desprovido de sentido senão o que possui: um número que coincidentemente se repete sem maiores justificativas para tanto. Transcender o reflexo é perceber uma faceta diversa, é apreender o simbólico como algo dual, um signo partido que se revela simultaneamente rompimento e união de suas partes separadas (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020).

A palavra nas mãos de Alciene é sincrônica. Revela e resvala, a ponto de propor a multiplicidade significativa como um convite a percepção do caos que configura a realidade. Por essa razão, ainda que a compreensão demande conhecimentos dialógicos com o que é apresentado no conto, a insinuação por meio das palavras é instrumento apto a gerar o desconforto rumo a busca do porquê. É da instauração do sentimento de incômodo, que nasce a literatura enquanto instrumento para a liberdade. Nesse sentido, são as palavras de Antônio Cândido:

Portanto, assim como não é possível haver equilíbrio psíquico sem o sonho durante o sono, talvez não haja equilíbrio social sem a literatura. Deste modo ela é fator indispensável de humanização e, sendo assim, confirma o homem na sua humanidade, inclusive porque atua em grande parte no subconsciente e no consciente. [...] Os valores que a sociedade preconiza, ou os que considera prejudiciais estão presentes nas diversas manifestações da ficção, da poesia e da ação dramática. A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas. (CÂNDIDO, 1995, p. 175).

Para além de uma estrutura textual dotada de elementos simbólico-prismáticos, a escrita de Alciene Ribeiro possui ainda uma característica que explora os meandros do subconsciente: a elipse. A ausência de uma descrição esmiuçada dos acontecimentos não prejudica a interpretação quanto àquilo que não é dito, haja vista que a fluidez da leitura cuidará de propiciar as pontes dialógicas da interpretação. Para que isso seja possível, as elipses contam sempre com a presença de sintagmas que operam como enquadres de espaços mentais, permitindo assim uma mesclagem conceitual (MARCUSCHI, 2008).

Para elucidar o disposto, destaquemos um trecho para análise: “Aos vinte e sete anos morreu – sem chorar, a pressão do sutiã na garganta, asfixia, abismo, queda” (RIBEIRO, 2019, p. 09). A oração integra o conto Independência e morte, e trata-se do momento em que a jovem é assassinada pelo seu marido. Muitas informações não são fornecidas e entram no plano do subentendido, a elucidação por seu turno advém dos sintagmas significativos.

A asfixia e a queda (do corpo) são ações perpetradas pelo antagonista, ou seja, aquilo que foi praticado, bem como o resultado por ele obtido. A soma de todas as palavras relacionadas ao ato do antagonista, reduzem o acontecimento temporalmente a um nada significativo para aquele que o perpetra (asfixia/queda).

Para a protagonista, abismo é a infindável dor entre dois instantes. É o viver e o morrer, é o tudo e o nada, um tempo sensorial que não pode ser mensurado no relógio. Não é possível descrever a correlação entre corpo, consciência e fluxo subconsciente nos instantes que antecedem a morte da personagem, logo, a utilização da palavra tem como objetivo de significar o indizível. Alguns dicionários

comportam até nove possibilidades<sup>3</sup> para abismo, e várias delas parecem propor uma perspectiva possível à finitude.

Dentro da premissa ora proposta, as ações asfixia e queda relacionar-se-iam ao antagonista, enquanto abismo voltar-se-ia à protagonista. Mas em outra análise, as palavras abismo e queda poderiam também ser atribuídas à protagonista. A asfixia seria a ação física do antagonista que conduziria a personagem a um estado de subconsciência (abismo) que antecede à morte, enquanto a palavra queda seria uma metáfora para o ato de sucumbir. A vertente proposta, reforçaria a ideia de resistência física ao máximo possível (instantes no abismo), sendo a queda (morte) o desejo pelo inferno em detrimento a intermitência.

Como bem se vê, o trecho destacado para análise oculta há vários detalhes acerca do ocorrido na diegese e mesclam-se com uma carga metafórica que enriquece as possibilidades interpretativas do conto. Em resumo, as abordagens propostas se subdividem entre o ato de matar e o instante do morrer, o que demanda perceber as palavras utilizadas sob a forma prismática.

A análise realizada deixa evidente uma forma de produção textual aos modos de Ernest Hemingway, onde prevalece a “simplicidade, a concisão e a elipse<sup>4</sup>” (JOLLIF, 2006, p. 98, tradução da autora). Segundo o autor, se um escritor sabe o que está fazendo, ele pode omitir coisas que sabe. “A dignidade do movimento de um iceberg se deve ao fato de apenas um oitavo dele estar acima da água<sup>5</sup>” (HEMINGWAY *apud* PATTERSON, 2013, n.p., traduzido pela autora). Em complementação:

A analogia do iceberg não apenas qualifica de maneira importante a teoria da "omissão", mas também revela um padrão de consistência nas observações aleatórias de Hemingway sobre seu ofício. A história da "nova prosa" é como a ponta de um iceberg, cuja aparente extensão e simplicidade são enganosas. Pois existem profundidades, dimensões "ocultas" na história da superfície que são percebidas pelo leitor que está lendo verdadeiramente o suficiente. Em resumo, a arte

---

<sup>3</sup> 1. Grande profundidade que se supõe insondável e tenebrosa. = PROFUNDEZA; 2. Fundo do mar. = PEGO, PÉLAGO; 3. Lugar, geralmente escarpado, em que há uma grande depressão abrupta. = DESPENHADEIRO, PRECIPÍCIO, VORAGEM; 4. Situação difícil ou perigosa.; 5. Tudo quanto excede o que de si é excessivo.; 6. Coisa ou ser misterioso ou incompreensível. = MISTÉRIO; 7. Grande separação ou afastamento.; 8 [Heráldica] Centro do escudo.; 9. [Religião] O inferno.

<sup>4</sup> “sencillo, conciso y elíptico”.

<sup>5</sup> “The dignity of movement of an iceberg is due to only one-eighth of it being above water”.

de Hemingway é a arte da indireção, sugestão e implicação, ao invés da omissão total<sup>6</sup>. (JOHNSTON, 1984, p. 69, tradução da autora).

Tendo como mote o conto em apreço, a análise macrossistêmica daria conta apenas da superfície, isto é, de um conjunto textual dotado de um sentido primeiro: a morte de uma mulher por seu marido possivelmente por querer sair de casa, após começar (ou já estar estudando há algum tempo). Mas a aparente intransponibilidade da tessitura textual guarda pontos de intersecção que permitem ultrapassar a rigidez estrutural e apreender sentidos para além daquilo que é exposto. É por esse motivo que a leitura deve voltar-se para a parte submersa do *iceberg*, num movimento de fluxo e retomada na busca do significado entre o simbólico e o elíptico.

Pensando da linha mestra que interliga as duas camadas, a retomada das possibilidades interpretativas do número sete é medida que se impõe. Não se trata de um elemento presente apenas para dar sincronidade a ideia da independência constante no texto, mas representa um ponto de intersecção no *iceberg*. A imersão na profundidade obscura dos sentidos demanda o reconhecimento do caminho, a fim de que seja possível reconhecer um ponto de chegada possível.

Posteriormente ao título, o primeiro parágrafo resume a infância pobre da protagonista. Sua vida se relaciona com a de outra mulher, sua “mãe-quase-criança” que (RIBEIRO, 2019, p. 09) a tem aos sete meses de gestação, nos ermos de uma região conhecida como Farinha Podre. O nascimento prematuro e sem chorar, ao que tudo indica, relaciona-se com o cordão umbilical envolto ao seu pescoço, naquilo que é descrito como um “acalanto uterino” (RIBEIRO, 2019, p. 09).

Ao dar destaque ao nascimento da protagonista sem o tradicional choro, o que se pode pressupor é que o trabalho de parto foi um evento complexo e com risco de morte para a criança, o que é reforçado pela presença de um cordão umbilical em estrangulamento. A ironia consubstancia-se justamente na associação entre aquilo que quase a leva à morte - cordão umbilical em estrangulamento - ser uma forma acalanto uterino.

---

<sup>6</sup> The iceberg analogy not only importantly qualifies the "omission" theory but also reveals a pattern of consistency in Hemingway's random remarks on his craft. The "new prose" story is like the tip of an iceberg, the apparent scope and simplicity of which deceptive. For there are "hidden" depths, dimensions, to the surface story which are perceived by the reader who is reading truly enough. In short, Hemingway's is the art of indirection, suggestion, and implication, rather than that of outright omission.

Feita essa leitura, é possível ir além ao conjugar o casebre e o local em que ele é situado: Farinha Podre. A região corresponde hoje a Uberaba, local em que por muitos anos viajantes paulistas e mineiros que se dirigiam a Goiás, “depositavam víveres próximos a ribeiros; ao retornarem, encontravam tais mantimentos já apodrecidos” (VIEIRA, 2015, p. 481). Por ser uma região central do país, a percepção era a de que predominavam dificuldades de toda a ordem (VIEIRA, 2015, p. 484), uma das justificativas para a criação da marcha para o Oeste:

[a Marcha para o Oeste] visava combater a formação de latifúndios nas fronteiras agrícolas, ampliar a integração física e econômica da nação e transformar as condições de vida e de trabalho da população pobre do campo, tornando-os pequenos produtores e proprietários rurais com capacidade de consumo de bens industriais. (MOREIRA, 2003, p. 186).

O espaço constante no conto, mais do que situar espacialmente as personagens, proporciona uma ambientação, uma atmosfera que acentua valores e transmite impressões (NUTO, 2017). Mediante essa abordagem é possível interpretar que, ter contra si um cordão umbilical estrangulando o pescoço, não é uma ação que possa vir a ser direcionada pela genitora, mas pode denotar um desejo latente daquela que gestava um prolongamento da própria miséria nos ermos da Farinha Podre.

De mais a mais, não é elucidada a situação que levou a gravidez da genitora, mas considerando-se o uso da terminologia mãe-quase-criança, a ilação que se pode realizar é a de que se casou ainda impúbere. Em relação direta com a circunstância do nascimento, uma descrição do espaço chama a atenção: “boneca de pano e trapos no chão de terra batida” (RIBEIRO, 2019, p. 09).

A descrição permite uma interpretação que converge com a condição de pobreza vivenciada por ambas. Mas o destaque deve ser dado à boneca de pano e aos trapos que estão nesse local (chão de terra batida). A boneca de pano é o típico brinquedo de meninas que, ante ao relatado, pode significar um olhar voltado para a infância perdida da mãe.

Porém, a palavra boneca é seguida por “e trapos”. Como substantivo, trapos pode trazer mais um elemento espacial relacionado à pobreza, qual seja, tecidos ou roupas velhas jogadas no chão. Já como adjetivo, ele soma-se a caracterização da boneca de pano, o que pode ser uma representação tanto da mãe como da

protagonista, duas crianças maltratadas, uma metáfora à vida pobre no sertão da Farinha Podre.

“Era julho, frio, seco, áspero” (RIBEIRO, 2019, p. 09). O sétimo mês do ano é representado pelo número que para Santo Agostinho mede o tempo da peregrinação do homem na terra (CHEVALIER; CHEERBRANT, 2020, p. 908) e para a protagonista é o início de sua história. Fora a pobreza típica ao local em que nasceu, sua genitora passa a se relacionar com aquele que seria seu padrasto, homem que a trata com desumanidade dos sete aos dezessete anos, idade que vem a se casar.

O casamento não é uma escolha, o que não gera estranheza, pois nada até então foi. A palavra utilizada para definir a união é escambo, uma troca financeira que provavelmente atenuou a miserabilidade de sua mãe e padrasto temporariamente. Homem de quarenta e sete anos e que viveu nos sete mares, um retrato antigo de um Brasil onde homens mais velhos procuravam esposas-crianças mais novas no interior para se casarem e terem filhos. A idade do marido é um múltiplo de sete, que também carrega a ideia de totalidade. Um homem já vivido, que ciente da infância da esposa dá a ela de presente uma boneca que dormia na cama entre o casal.

Morreu aos vinte e sete anos, estrangulada pelo marido com a pressão do sutiã na garganta, item feminino que representa a transição da menina para mulher, e foi esse o motivo de sua morte, a impossibilidade de domínio sobre o feminino. A protagonista na luta contra a opressão, refugiou-se nos livros como instrumento para a liberdade: “Mala aberta na cama, livros e cadernos pelo chão. Era sete de setembro” (RIBEIRO, 2019, p. 10). Entretanto, sua educação representava a liberdade de intervir sobre o próprio destino, aos moldes do que preleciona Paulo Freire em sua obra “Pedagogia da indignação”:

O fato mesmo de se ter ele tornado apto a reconhecer quão condicionado ou influenciado é pelas estruturas econômicas o fez também capaz de intervir na realidade condicionante. Quer dizer, saber-se condicionado e não fatalistamente submetido a este ou àquele destino abre o caminho à sua intervenção no mundo. [...] Por isso, falo da educação ou da formação. Nunca do puro treinamento. Por isso, não só falo e defendo mas vivo uma prática educativa radical, estimuladora da curiosidade crítica, à procura sempre da ou das razões de ser dos fatos. [...] O nosso testemunho, pelo contrário, se somos progressistas, se sonhamos com uma sociedade menos agressiva, menos injusta, menos violenta, mais humana, deve ser o de quem, dizendo não a qualquer possibilidade em face dos fatos, defende a capacidade do ser humano de avaliar, de comparar, de

escolher, de decidir e, finalmente, de intervir no mundo. (FREIRE, 2000, p. 26).

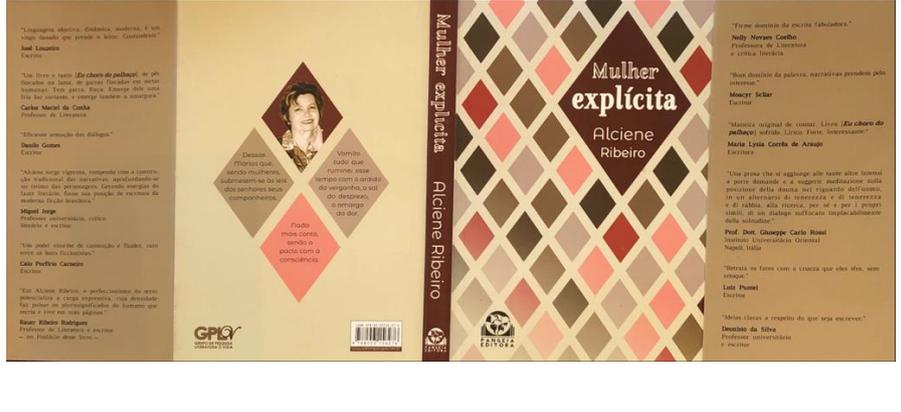
Enquanto conto que inicia a obra, *Independência e morte* é revelação e resposta. Desnuda em suas poucas linhas, um país que insufla o corpo de normas penais como forma de coibir a prática de crimes. Almeja-se com tal prática atender a um apelo social da população cotidianamente vitimada pelo datenismo televisivo, programas que apresentam o criminoso como o grande responsável pelas mazelas na segurança pública. As concessionárias de serviço “público” exploram o medo da população e, curiosamente, têm nos apresentadores alguns dos futuros candidatos à cargos eletivos.

O caminho trilhado pelo Estado na solução dos problemas relacionados à violência de gênero, não foge à regra. Majoram-se penas, criam-se tipos penais, mas a palavra-chave: acesso à educação não é uma prioridade. Precisamente, ao atender o clamor social, o Estado dissimula o seu papel de proporcionar a todos uma educação de qualidade, que viabilize o pensamento crítico e estimule sua intervenção no mundo.

A protagonista, em *Independência e morte*, é assassinada por perceber, mediante à educação, que é livre. O homem a mata, pois foi educado a crer que a mulher lhe deve submissão, afinal é inferior física, moral e intelectualmente. Há uma dissonância educacional entre os gêneros, construída sob a égide de estratégias deslegitimadoras que passam despercebidos, mas permanecem ecoando no tempo e nos espaços. Por esse motivo, todos os contos da obra têm implicitamente, como pano de fundo, a educação como um instrumento para a liberdade.

## 1.2. ***Mulher explícita***, capa implícita

Quadro 1: Comparação entre o projeto gráfico da capa de **“Mulher Explícita”**, de Alciene Ribeiro e a pintura **“Flower abstraction”**, de Georgia O’Keeffe

Capa aberta do livro <b>“Mulher explícita”</b> , de Alciene Ribeiro	<b>“Flower abstraction”</b> , de Georgia O’Keeffe, 1924
	

Fonte: Elaborada pela autora

*“Vemos o que queremos ver e vemos o que somos, levamo-nos conosco e acrescentamo-nos aos factos” (Irina Chitas)*

Um mosaico de losangos composto por cores análogas terrosas. Esse é o primeiro contato que o leitor de **“Mulher explícita”** terá com a obra. Para além de um projeto estético, a capa, elemento paratextual, muito tem a dizer sobre seu conteúdo, seja antes como após a leitura: “[...] um elemento de paratexto está sempre subordinado a ‘seu’ texto, e essa funcionalidade determina o essencial de sua conduta e de sua existência” (GENETTE, 2009, p. 17). Pode-se dizer que, inicialmente, o que chama a atenção são as tonalidades escolhidas: marrom esverdeado, marrom café, vermelho profundo, carmim, rosa e branco areia. Todas encontram-se misturadas desordenadamente, o que não prejudica a harmonia do conjunto.

Como o título possui o termo “mulher”, o estabelecimento de sentidos com base no senso comum ganha corpo e conduz a uma interpretação primeira, na qual as cores seriam a ponte dialógica para a construção de sentidos. Os tons suaves podem suscitar a ideia de delicadeza e a sutileza (esperada socialmente por uma mulher), e as cores mais fortes, puxadas para o vermelho, propõem a ideia de uma sensualidade inerente, que transparece quando oportuna. O título, a lombada e a foto

da autora, são os únicos espaços em que o vermelho profundo se encontra, o que a priori, não suscitaria maiores elucubrações para um leitor incauto.

A modificação desse plano interpretativo se processa no campo da ressignificação, típico à literatura, cujo processo de humanização advém de uma ampliação nas formas de perceber o simbólico, proporcionando, assim, diferentes caminhos para a atribuição de sentidos. Não por outro motivo, somente quando o livro se fecha pela última vez, isto é, quando o leitor trilha os caminhos das várias mulheres explicitadas ao longo da obra, é que a capa adquire outras acepções. Trata-se de um convite à reflexão acerca dos elementos gráficos que compõe o todo, concomitantemente a uma percepção da modificação do eu pós-leitura.

Dentre as possibilidades de sentido que a capa adquire com o término da leitura, as formas geométricas poderiam ser interpretadas como uma maneira de representar o coletivo feminino. Cada losango simbolizaria uma mulher próxima a outra, em forma similar ao quadro “Operários”, de Tarsila do Amaral, no qual há uma multiplicidade de trabalhadores e tons de pele, evidenciando a miscigenação e pluralidade do povo brasileiro. No caso da obra literária, as formas iguais e tons diferentes evocariam a semelhança entre os corpos em detrimento as diferentes essências (cores/dores particulares).

Todas as formas estão sobre o mesmo fundo de tom pastel que as sustenta, uma superfície homogênea tal como os valores androcênicos são para aqueles que dele usufruem. O coletivo feminino é fomentado na resistência e na sororidade, atributos necessários para lidar com a opressão de um “mundo social que constrói o corpo como uma realidade sexuada e como depositário de princípios de visão e divisão sexualizantes” (BOURDIEU, 2002, p. 18).

Adentrando na esfera do simbólico, é possível ainda associar os losangos com vulvas, que em conformidade com o dicionário de símbolos, é a “abertura às riquezas secretas, aos conhecimentos ocultos” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 1051). A perspectiva adotada ganha corpo, se observada em diálogo com a lombada do livro. “**Mulher Explícita**” aparece devidamente acentuada na lombada, porém o sinal gráfico é de tal forma tênue, que um olhar desatento sequer o veria. Logo, são duas palavras em uma só: explícita (adjetivo), tal como na capa do livro, e explicita, do verbo explicitar, subentendida em decorrência do acento quase que ausente.

Explícita (adjetivo), é aquilo que é declarado ou enunciado, de modo perfeito ou literal, sem ambiguidades ou dúvidas, com poucas ou nenhuma restrições de expressão (EXPLÍCITA, 2023). Esse é o título dado pela autora e, que de acordo com a possibilidade interpretativa suscitada, demonstra um coletivo feminino sendo explícito já na capa, com a exposição de órgãos sexuais a nível subliminar.

Cuida-se de um olhar calcado na apropriação social do corpo, aspecto constante nas entrelinhas dos vários contos que compõe a obra. O coletivo exige da mulher uma feminilidade lastreada na ideia do genital enquanto instrumento reprodutivo e delimitador de uma inferioridade nata. Como sucedâneo lógico, sua fragilidade física, voltada apenas para a reprodução, conformaria o feminino como fisicamente inapto e mentalmente frágil (FERNANDES, 2009). Em diálogo com o assunto:

Os princípios antagônicos da identidade masculina e da identidade feminina se inscrevem, assim, sob forma de maneiras permanentes de se servir do corpo, ou de manter a postura, que são como que a realização, ou melhor, a naturalização de uma ética. [...] A educação elementar tende a inculcar maneiras de postar o corpo, ou tal ou qual de suas partes (a mão direita, masculina, a mão esquerda, feminina, a maneira de andar, de erguer a cabeça ou os olhos, de olhar de frente, nos olhos, ou, pelo contrário, abaixá-los para os pés etc., maneiras que estão prenes de uma ética, de uma política e de uma cosmologia. (BOURDIEU, 2002, p. 38).

A forma de se portar da mulher exige o véu do decoro. “Em todas as culturas de todos os tempos, a sexualidade foi sempre percebida como algo ‘especial’ e sempre foi coberta (diríamos com ‘pudor’) de sacralidade e de ritos” (PAMPALONI, 2005, p. 228). A capa do livro, portanto, proporciona uma metaforização da própria condição da mulher, o apelo necessário à discricção em detrimento à vulgaridade, do eufemismo em contraponto ao sexual.

A possibilidade interpretativa-imagética suscitada se constitui sob o crivo da construção de sentidos que “não dependem tanto do que está ‘no texto’, e sim do nosso próprio repertório de textos e hábitos de leitura” (CLUVER, 1997, p. 40). No campo da pintura é possível o estabelecimento de um paralelo entre a arte e a literatura que contribui para a compreensão do processo de a aferição de sentidos por parte do intérprete da capa de “**Mulher explícita**”.

Georgia O’Keeffe, pintora novaiorquina, produziu entre 1910 e 1930 várias pinturas de flores ampliadas e, muitas delas, foram interpretadas pelo público como representações de vulvas. O que se sabe é que a autora mais tarde admitiu ser provável que alguns sentimentos sobre intimidade e sexualidade tenham, inconscientemente, imiscuído-se aos quadros (CHITAS, 2019). Nas palavras de O’Keeffe:

Ainda assim - de certa forma - ninguém vê uma flor - sério - é tão pequena - não temos tempo - e ver leva tempo, como ter um amigo leva tempo... Então eu disse a mim mesmo - vou pintar o que Eu vejo - o que a flor é para mim, mas vou pintá-la grande e eles ficarão surpresos em olhar para ela ... Bem - eu fiz você parar para olhar o que eu vi e quando você parou para realmente notar minha flor, você apoiou todas as suas próprias associações com flores em minha flor e você escreve sobre minha flor como se eu pensasse e visse o que você pensa e vê da flor - e eu não<sup>7</sup>. (THE MOST..., 2017, n.p., tradução da autora).

Perceber a existência de vulvas nas pinturas de O’Keeffe é quase um reflexo. O intérprete permanece numa constante cíclica entre o signo e os significados, entre suas possibilidades simultaneamente contrastantes, mas semelhantes no campo do simbólico. Ainda que o título da pintura referencie uma flor, compreensão se dá necessariamente em coautoria, de modo que “os sentidos são parcialmente produzidos pelo texto e parcialmente completador pelo leitor” (MARCUSCHI, 2008, p. 241).

Na mesma toada, não se pode afirmar categoricamente que os losangos da capa de “*Mulher explícita*” representem vulvas de forma subliminar, mas a interpretação não pode ser descartada como se inviável fosse. “Se o fenômeno há de se mostrar transcendente, é preciso que o próprio sujeito transcenda a aparição rumo à série total da qual ela faz parte” (SARTRE, 2005, p. 17). Sob a premissa da literatura enquanto instrumento de humanização, as margens interpretativas são o resultado

---

<sup>7</sup> Still - in a way - nobody sees a flower - really - it is so small - we haven't got time - and to see takes time, like to have a friend takes time... So I said to myself - I'll paint what I see - what the flower is to me but I'll paint it big and they will be surprised into taking time to look at it... Well - I made you take time to look at what I saw and when you took time to really notice my flower, you hung all your own associations with flowers on my flower and you write about my flower as if I think and see what you think and see of the flower - and I don't.

prático de uma nova cosmovisão acerca do feminino, provenientes do momento pós-leitura.

Em sequência às possibilidades interpretativas, faz-se necessário debruçar-se sobre o vermelho profundo utilizado em locais estratégicos: título da obra, lombada e imagem da autora. O tom de vermelho utilizado se relaciona com “o profundo, o secreto e, em última análise, o centrípeto representa não a expressão, mas o mistério da vida. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 1029). “**Mulher explícita**” avoca o leitor para dentro de seu *corpus* composto pela multiplicidade de sujeitos em construção.

O processo imersivo simbolizado pela cor também realiza seu convite na lombada. Simultaneamente, explicita (verbo) relaciona-se com o ato de tornar claro, constitui-se em contar enquanto relato, num compartilhamento que evoca a organização de um caos particular, até porque “É que a mimese verbal não pode ser senão a mimese do verbo” (GENETTE, p. 162, 1979). Ainda que ficcionais, os contos reforçam a necessária construção de narrativas voltadas à exploração das dissonâncias que constituem a figura feminina na coletividade. Nessa materialização textual das angústias, o compartilhamento da tensão entre o sujeito e a linguagem (HÉGÉLE, 2018, p. 281) propõe uma reconstrução de si, com base num outro já problematizado.

Não menos importante, o vermelho profundo aparece ainda como plano de fundo da autora, força criativa e criadora que, na alquimia da palavra, usa de sua voz feminina para conceber as idiossincrasias fundamentais acerca do que é ser mulher. Ter o vermelho profundo no título, na lombada e na contracapa poderia ser reduzido ao destaque necessário para coligar leitores, mas “**Mulher explícita**” se contrapõe à literatura como fim em si mesmo e se coloca como instrumento para a transformação de seu meio.

### 1.3. A tessitura da palavra

Ananse, a aranha, estava preocupado com a forma como seria lembrado após a morte, pois queria ser festejado como um herói. Diferentemente de outros, não tinha uma força fora do comum ou proferia sábios provérbios, sua única arma era a astúcia. Por esse motivo, entendeu como adequado avocar para si o título de dono de todas

as histórias. Como nada havia feito para lograr tal nomenclatura, o rei da floresta questionou a designação, levando Ananse ao cumprimento de um desafio capaz de lhe proporcionar o almejado título. Realizado o feito, recebe, então a aranha, a propriedade de tudo o que foi e um dia ainda há de ser contado (SOUZA, 2011b).

Os mitos são a forma primeira de explicar o cosmos. A busca por respostas é o fio condutor para a criação de narrativas pela coletividade, cada qual a sua maneira. Mas há intersecções. Ainda que separados espacialmente, os paralelismos míticos possuem pontos de encontro que evidenciam uma forma de pensar sócio-histórica, conformando assim o registro de uma ideologia predominante. Essa foi a constatação dos pesquisadores Johann Jakob Bachofen e Robert Graves que descobriram dentro de vários mitos gregos um registro: uma batalha pré-histórica entre o matriarcado e o patriarcado que a suplantou, sendo esse um dos momentos principais da história europeia (BIERLEIN, 2003).

Considerando-se o entrelaçamento das culturas, a linha mestra que se pretende seguir é a da tessitura da palavra em relação ao feminino. Para tanto, foram elencados alguns mitos que, além de simbolizarem a luta histórica contra o matriarcado, constituem-se enquanto tramas que formaram e transformaram o imaginário popular ao longo dos anos. Todas as histórias se relacionam de algum modo pela presença de fios, linhas e tecidos, metáforas a resiliência da mulher que constrói e reconstrói-se incessantemente como uma forma de sobreviver ao caos.

Como destino final, tem-se em “**Mulher explícita**” vinte e três contos envolvidos pelo “Manto de Penélope”, capa ilustrada por Natália Tano Portela. Fazendo um contraponto ao tópico anterior, no qual a proposta interpretativa se lastreou na premissa de uma obra aberta, objetiva-se construir pontes dialógicas entre o mito de Penélope e o papel que a capa desempenha ao envolver as várias mulheres explicitadas ao longo da obra. Com esse propósito, ao estatuir alguns mitos como elementos de intersecção sociocultural, possibilita-se uma visão macrossistêmica das relações possíveis entre o ontem e o hoje, conduzindo a construção de caminhos para um amanhã calcado na sororidade e na necessária transformação coletiva.

Antes de dar seguimento, é preciso abrir um parêntese ao recorte realizado por Bachofen e Graves, pois Ananse é uma narrativa de matriz africana e não grega. Tal fato poderia levar a crer que o paralelismo mítico foi inobservado, mas a tese proposta transcende o geográfico e adentra nos meandros do antropológico. Há uma

confluência fundamentada na imagem da criatura lendária, enquanto ser que ensina a tecelagem ao homem, atividade majoritariamente desempenhada por mulheres nas mais variadas culturas. A tecedura era realizada por grupos de trabalho compostos por escravas, membros femininos das famílias, vizinhas e amigas em espaços de cooperação nos quais podiam elas se informarem, trocar impressões e consolidarem os grupos de amizade (SOUZA, 2012, p. 138).

Em estreita relação, Ananse tem na tecelagem a metáfora do artilheiro. Dotado de extrema astúcia, “o qual para enfrentar a força e opressão dos poderosos, tece sua teia de artimanhas para driblar com inteligência e sagacidade as adversidades que encontra no caminho” (SOUZA, 2011b, p. 51). Tal como a criatura lendária, a mulher é também o sujeito do embuste, da palavra ferina e postura traiçoeira. Dados aspectos ganham ainda mais relevo ao se considerar que as mulheres eram as grandes responsáveis pela construção da imagem e reputação dos indivíduos na Grécia antiga (SOUZA, 2012). São atributos negativos que reverberaram ao longo da história e ecoam ainda hoje, como por exemplo, mediante interpretações convenientes de passagens bíblicas. Eis um excerto em caráter exemplificativo:

Eu descobri que a mulher é coisa mais amarga que a morte, porque ela é um laço, se seu coração uma rede, e suas mãos cadeias. Aquele que é agradável a Deus lhe escapa, mas o pecador é preso por ela. Eis o que encontrei, diz o Eclesiastes, procurando descobrir a razão de uma coisa e depois outra. Eis o que eu procuro continuamente sem descobrir: encontrei um homem entre mil, mas nenhuma mulher entre todas. Somente encontrei isto: Deus criou os homens, mas é ele quem procura os extravios. (BÍBLIA, ECL, 7, 26-29).

Na luta contra o patriarcado, um dos primeiros passos foi a subdivisão de papéis, de modo que à mulher caberia o cuidado com a casa, a subserviência ao marido, o cuidado com os filhos e à tecelagem. “É na família que se impõe a experiência precoce da divisão sexual do trabalho e da representação legítima dessa divisão, garantida pelo direito e inscrita na linguagem” (BOURDIEU, 2002, p. 103). Nesse sentido, os atributos negativos se justificam como coeficiente simbólico masculino voltado à separação dos gêneros, razão pela qual o pertencimento ao grupo estigmatizado afeta tudo o que elas são e fazem (BOURDIEU, 2002, p. 111).

Ainda que o discurso faça pressupor a existência de um papel unicamente passivo, as “mulheres possuíam táticas para subverter a dominação masculina, não

as rejeitando diretamente, nem modificando-as mas criando alternativas para essa relação de forças (EFRAIM, 2012, p. 136). Conforme já explanado, os espaços da tecelagem eram locais, nos quais a tradição oral era preservada, convivência essa que lhes assegurava uma interação significativamente positiva (EFRAIM, 2012, p. 138). Sobre o assunto:

As esposas também eram consideradas disseminadoras de informações, e garantiam, também por esse motivo, um lugar na sociedade *políade*, à medida que a divulgação dessas informações influenciava na imagem dos indivíduos. O sucesso dos cidadãos na vida pública dependia da percepção do caráter individual, assim como de suas ações; a reputação de um homem afetava, tanto positiva, quanto negativamente seu lugar social. Cabia às mulheres escolher quais informações deixariam, ou não escapar do interior da *oikos*. Assim, mesmo em ambiente privado, interferiam na esfera pública. (EFRAIM, 2012, p. 138).

A tecelagem, espaço de convívio, de atividade laboral, metáfora à mulher e a sua forma de resistir a opressão, é também instrumento simbólico-representativo corrente nos mitos relacionados à luta contra o matriarcado. Sob a égide do aventado por Graves, os estágios da antiga cultura europeia podem ser divididos em três momentos (bárbaro, matriarcado e patriarcado).

O período bárbaro, também chamado de heitarismo, não havia o domínio por parte de nenhum dos gêneros, de modo que predominava o comportamento promíscuo. O estupro substituíra o casamento, as mulheres ficavam indefesas e os filhos não conheciam os seus pais. A deusa característica durante esse período era Afrodite.

Em um segundo momento, as mulheres se uniram para sua própria defesa substituindo o caos do heitarismo, período do desabrochar da civilização, leis, cultura e arte (BIERLEIN, 2003). “De acordo com Bachofen, os mitos gregos de ferozes guerreiras, as amazonas são uma memória ancestral das mulheres se unindo em busca de proteção” (BIERLEIN, 2003, p. 286). Por fim, tem-se a transição do matriarcado para o patriarcado, o que pode ser percebido na história de um “chefe masculino dos deuses gregos, Zeus, destronando um panteão de anterior de deuses, [...] eram os resquícios do triunfo do patriarcado sobre o matriarcado” (BIERLEIN, 2003, p. 287-288).

O caminhar histórico não se restringe à compreensão do funcionamento das estruturas sociais e antropológicas do período. Para além de um registro, a forma de constituição do poder possibilita compreender a elaboração dos mitos e a construção do *locus* feminino junto ao coletivo. Não por outra razão, “o moderno movimento feminista era visto por Graves como uma reação à tirania do patriarcado que dominou a sociedade desde os tempos pré-clássicos” (BIERLEIN, 2003).

Atendo-se ao recorte proposto, os mitos selecionados são o resultado de um processo histórico em que a modificação do papel da mulher, junto ao corpo coletivo, demandou a construção de narrativas que ratificassem esse novo lugar social. Levando em conta a capacidade de difusão dos mitos por meio da tradição oral, a realocação feminina foi amplamente disseminada, contribuindo significativamente para a constituição do patriarcalismo<sup>8</sup> como a estrutura basilar de poder na sociedade.

Voltando-se ao estabelecimento de pontes dialógicas temporais entre o ontem e o hoje, sem perder de vista o recorte da tessitura da palavra e o feminino, foram selecionados os seguintes mitos: as Moiras, Aracne, Ariadne e, interagindo de forma ainda mais direta com “**Mulher explícita**”, o mito da Penélope. Em todos os casos, os mitos possuem linhas, fios e tramas que se entrelaçam na construção do feminino.

Tendo como mote a linha temporal apresentada por Bachofen e Graves, o mito das Parcas parece ser o mais antigo, visto que aparentemente transita do heitarismo ao patriarcalismo. Parcas significa “‘parte’ de vida, de felicidade e infortúnio” (PARCA, 1976, p. 146), logo, cada pessoa possuía a sua “parca”. Com o transcorrer do tempo, aquilo que era abstração tornou-se divindade, semelhante à deusa Quere, porém sem seu caráter violento e sanguinário (PARCA, 1976).

A transmutação da palavra em divindade atende a um inconsciente coletivo onde todos partilham da mesma sabedoria espiritual e os mesmo mitos atemporais (EAGLETON, 2020, p. 75). Cabe assim à linguagem dar corpo aos “valores, tradições, pressupostos, instituições e condições materiais de uma sociedade” (EAGLETON, 2020, p. 150), explicando o caos que fomenta a natureza humana. A materialização da “parca” (quinhão) que cabe a cada qual em um ser metafísico, nada mais é do que

---

<sup>8</sup> Nesse ponto, vale salientar que o Código Civil Brasileiro de 1916 utilizava o termo “pátrio poder” em várias de suas passagens, como clara manifestação da predominância do poder do pai em detrimento ao da mãe. A substituição ocorreu com o novo Código Civil de 2002, oitenta e seis anos depois, mediante a troca da expressão por “poder familiar”, que veio acompanhada de uma modificação axiomática do significado de família e suas múltiplas formas de constituição.

uma forma de explicar as múltiplas narrativas singulares de que somos muitas vezes personagens, espectadores ou partícipes. Nesse momento histórico, de transição do abstrato para o metafísico, a parca assemelha-se a deusa Quere, mas destituída de sua violência, o que pode permitir a pressuposição de que se tratava do período do heitarismo, no qual a brutalidade e a barbárie eram predominantes (PARCA, 1976).

Posteriormente, desenvolveu-se a ideia de que havia uma parca (divindade) para cada pessoa, isto é, um sujeito feminino responsável pelo destino de cada um, o que pode sugerir a entrância para o período do matriarcalismo, dado que se trata de um ser metafísico feminino. Em contraponto, com a divisão das Parcas em três sujeitos distintos, todas filhas de Júpiter e Têmis, há a intervenção de uma figura masculina no mito Zeus, o que permite depreender a entrância no período patriarcal. Sobre as atribuições de cada uma das Parcas:

Seus nomes correspondiam as suas funções: Cloto, a fiandeira, tecia o fio da vida de todos os homens, desde o nascimento; Láquesis, a fixadora, determinava-lhe o tamanho e enrolava o fio, estabelecendo a qualidade de vida que cabia a cada um; Átropos, a irremovível, cortava-o quando a vida que representava chegava ao fim. (PARCAS, 1976, p. 143).

A vida, aqui individualmente abordada, relaciona-se com uma narrativa confeccionada previamente pelas parcas, sendo impossível ao sujeito se esquivar de sua fortuna. Enquanto trama, as múltiplas vidas se entrelaçam a outras, fortalecendo a tessitura de um universo em constante movimento de tal forma que o fim de uma linha indica apenas o porvir de um novo novelo.

Partindo da origem do mito até a sua suposta apropriação, percebe-se que a figura da mulher como aquela que detém o poder sobre a integralidade da vida do outro. Mesmo em um suposto momento posterior de readaptação histórica do mito (heitarismo) e com a presença de três personagens com distintos papéis, as personagens femininas perduram em sua posição de poder, ficando inclusive os deuses sob o crivo de suas decisões. Não menos importante, o instrumento para a determinação do início ao fim da vida do outro configura-se no manejar dos fios por mulheres:

O trabalho da tecelagem é um trabalho de criação, um parto. Quando o tecido está pronto, o tecelão corta os fios que o prendem ao tear e,

ao fazê-lo pronuncia a fórmula de benção que diz a parteira ao cortar o cordão umbilical do recém-nascido. Tudo se passa como se a tecelagem traduzisse em linguagem simples uma anatomia misteriosa do homem. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 954).

Em retomada ao paralelismo mítico, Aracne e Anansi são personagens que, embora distantes geograficamente e representados por gêneros diversos, entrelaçam-se na construção de um estereótipo comportamental feminino artiloso e de caráter dissimulado. A personalidade prepotente de Aracne é a primeira característica que se sobressai na leitura do mito, em especial pela posição de superioridade assumida pela mortal. Nesse sentido, o castigo divino aplicado de uma mulher a outra, em um período patriarcal, conduz a percepção acerca dos atributos esperados pelo gênero à época, já reduzido a um espaço social de pouca expressão.

De acordo com o mito, Aracne era uma exímia tecelã e, ciente de sua habilidade, desafiou Atena - deusa patrona da tecedura - à confecção de um bordado que pudesse mensurar qual das duas seria a melhor. Atena bordou os doze deuses do Olímpo, enquanto Aracne representou os amores proibidos dos deuses pelos mortais (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 118).

Ultrajada com tamanho atrevimento, bem como por ser igualada com uma simples mortal, Atena rasga o trabalho da competidora e a fere com a naveta. “Insultada e humilhada, Aracne tentou enforçar-se, mas Athená não permitiu, sustentando-a no ar. Em seguida, transformou-a em aranha, para que tecesse pelo resto da vida” (BRANDÃO, 1987, p. 27).

A tecedura é atribuída à mulher como um castigo advindo de um plano superior, corroborando com a premissa androcêntrica de estabelecimento de papéis baseado na socialização do biológico. Em consonância com a predefinição de funções, há ainda uma necessária tomada de posição que lastreie um comportamento de aceitação, qual seja, o recato, oposição à ousadia (Aracne) contra um poder superior (Atena). A estrutura hierarquizada de viés mítico, por sua vez, metaforiza a posição do homem, sujeito superior mais próximo aos deuses do que a subalternidade feminina permitiria chegar.

Nesse sentido, a vinculação da mulher à tecelagem advém de duas frentes: uma com lastro mítico-religioso, no qual a divindade ratifica a posição da mulher na tecelagem; outra de cunho estamental, calcada na adoção do patriarcalismo como elemento social-estruturante do corpo coletivo. Ambas as vertentes despontam para

o estabelecimento papéis que reverberam as atuais estruturas de poder, mas é preciso avançar rumo à significação da tecelagem para a mulher.

Transcendendo a atividade laboral, há nas entrelinhas da cerzidura a metáfora da resiliência feminina, tornando assim, “O manto de Penélope” uma capa sinóptica aos vinte e três contos que compõe “**Mulher explícita**”. Ocorre que, até o presente momento, os mitos apresentados colocam a tessitura como uma metáfora pejorativa ao feminino, deixando sua significação enquanto *métis*, ou seja, “uma astúcia que se desenvolve a partir de uma situação problemática, desfavorável ao sujeito que a enfrenta. Para vencê-la, é preciso inventar uma saída” (SILVA; MUNIZ, 2017, p. 312), uma *métis*:

A *métis* diz respeito a determinado grau de vigilância e atenção ao que se passa no mundo e, aprendendo com os próprios embates é possível estar aberta assim à criação. Precisa sempre se reinventar no desenvolvimento constante de estratégias, técnicas e ferramentas. Dessa maneira, ‘para dominar o devir brincando de astúcia com ele, a inteligência deve, aos olhos dos gregos, esposar de alguma forma a natureza, revestir-se de suas formas’ (DETTIENE e VERNANT, 2008: 54), sendo tão ou mais flexível e mutável como ela. É nesse sentido que suas estratégias e seus esquemas serão sempre provisórios. ‘A Inteligência deve, portanto, por força da flexibilidade, fazer-se ela mesma, movimento incessante, revirando, fingimento e duplicidade’. (DETTIENE e VERNANT, 2008: 54) (SILVA; MUNIZ, 2017, p. 313).

Os atributos que constituem a *métis* são elementos presentes em cada uma das mulheres explicitadas por Alciene Ribeiro. Por essa razão, prescrutar os meandros simbólicos da tecelagem é dar um passo voltado à compreensão das aptidões femininas de resistência à força centrífuga do androcentrismo. Nesse campo de análise, os dois mitos escolhidos se sobressaem pela presença da tessitura e da perspicácia são os de Ariadne e Penélope.

Para falar de Ariadne é preciso, antes de tudo, falar sobre Teseu e o Minotauro: Minos, o rei de Creta, recebeu de Poseidon um touro todo branco que deveria ser devolvido ao deus sob forma de sacrifício. O rei, opondo-se ao desejo do deus, escolheu ficar com o animal, gerando assim a ira de Poseidon que em vingança fez com que a esposa de Minos se apaixonasse pelo touro. Ela engravidou do animal e deu à luz ao Minotauro, criatura que foi trancafiada em um labirinto, onde jovens eram levados para serem devorados (BERLEIN, 2003).

Ariadne, filha do rei Minos, apaixonou-se por Teseu, um dos jovens levados para alimentar o Minotauro, por essa razão, pediu ajuda de Dédalo para salvá-lo. Em seu auxílio, o semideus entregou-lhe um rolo de barbante, para que Teseu o desenrolasse atrás de si, podendo assim achar o caminho de volta do labirinto (BERLEIN, 2003).

A imagem da tecelagem é simbólica para Ariadne de várias maneiras. Tem-se na atividade em si a habilidade e a destreza direcionadas para a confecção de um trabalho. O labor, por sua vez, simboliza a organização e o controle em prol da harmonia de um todo. Não menos importante, a tessitura funciona como uma metáfora da vida, visto que pode ser analisada sob a perspectiva do entrelaçar de relações entre sujeitos, levando assim a construção de um todo complexo. Em uma correlação com o paralelismo mítico, o labirinto evoca o formado espiralado da teia, trazendo outras interpretações possíveis:

O labirinto, como o novelo, partilha a simbologia da teia; ele é um entrelaçar de caminhos; 'combinando o motivo da espiral e da trança, representa o infinito sob os dois aspectos de que ele se reveste na imaginação do homem: isto é, o infinito eternamente em mutação da espiral e o infinito do eterno retorno figurado na trança' (Chevalier & Gheerbrant, 1989, p.532). Atingir o centro é encontrar a origem da vida, ligar-se novamente à Terra Mãe; sair do labirinto, em contrapartida, é renascer, daí seu uso iniciático em diversas culturas e religiões. (MARQUETTI, 2011, p. 34).

Ainda no campo do simbólico, o fio (ego) é o elemento condutor que proporciona a interação entre o dentro e o fora, a mente e o labirinto que o conforma. Transitar, sem perder-se nas intermitências reflexivas da psiquê, demanda o liame vinculativo com o superego, fonte de consciência e moralidade que contribui para a identificação de "Minotauros" – instância metafórica e representativa do *Id*, ou seja, dos impulsos e desejos imediatistas que constituem a natureza humana.

Ego e *métis* são conceitos que se interpenetram enquanto elementos condutores na superação de obstáculos, são o manejo da inteligência prática e consciente voltada à superação das adversidades da vida. Sob a premissa aventada, o mito de Ariadne constitui um dos contrapontos ao viés pejorativo da tessitura como forma de ardil, propondo uma realocação do conceito junto a um rol de capacidades adaptativas necessárias à sobrevivência.

Outrossim, no caminho da reconstrução da tessitura e perspicácia feminina, Penélope estabelece fortes laços com a concepção de *métis* como forma de experienciar e viver o mundo. Para tanto, a personagem mobiliza uma gama de saberes ocultados pelo necessário véu do pudor e do recato, atributos identitários a uma mulher do período grego clássico.

“Penelope, aquela que tece, tem em seu próprio nome revelada a sua vocação: ‘*pene*’ em grego significa o fio da tecelagem e, por extensão, trama, tecido, já o substantivo grego “*penelopeia*’ significa dor” (EFRAIM, 2012, p. 139). Esposa de Ulisses, rei de Ítaca, Penélope passou vinte anos aguardando o retorno do marido que havia partido para a guerra de Tróia. Ciente de que poderia não retornar, Ulisses orientou sua esposa para que não se cassasse enquanto Telêmaco, filho do casal, não adquirisse a maioridade.

Com o transcorrer do tempo, os pretendentes não tardaram a chegar, mas Penélope ainda tinha esperanças. Assim, objetivando ganhar tempo e manter sua posição de rainha, ela estabeleceu que ao findar a mortalha de Laertes, escolheria o futuro marido. “Entretanto, Penélope tecia durante o dia, e à noite desmanchava o trabalho, nunca terminando-o. Os pretendentes descobriram o ardil e, furiosos, instalaram-se no palácio real” (PENÉLOPE, 1976).

A sinopse ora apresentada poderia findar com o retorno de Ulisses ao palácio e a retomada do relacionamento do casal, mas é preciso transpor ao óbvio, visto que os “desígnios da tessitura podem ser lidos sobre a clave da ambiguidade” (PADILHA, 2008, p. 6), tal-qualmente ocorre com os *icebergs* submersos em “**Mulher explícita**”. As camadas interpretativas constantes nos contos de Alciene Ribeiro, bem como no “manto de Penélope” são ligadas por tênues linhas capazes de permitir mergulhos profundos no campo do simbólico.

De um lado, o senso comum: “fragilidade, submissão e desamparo” (PADILHA, 2008, p. 2), e de outro, uma mulher astuciosa e oblíqua em suas ações (PADILHA, 2008). Para superar as interpretações convencionais é necessário ressignificar a participação de Penélope em Ulisses, percebendo-a como personagem ativa, em detrimento à imagem de vítima das circunstâncias. Penélope é aquela que dissimula o caos por meio da tessitura e metamorfoseia-se com cores e tons que a permitam o constante movimento de resistir e persistir, visto que a (sobre)vivência ao androcentrismo é, por si só, uma arte.

O processo de ressignificação da personagem passa necessariamente pela tese defendida por Jean Bollack, segundo a qual, Penélope teria reconhecido no mendigo recém-chegado à Ítaca a figura de seu marido. Não por outro motivo, a prova que escolheu para decidir quem seria seu futuro esposo, apenas poderia ser cumprida por Ulisses. Não se trata de uma teoria que encontra lastro nos versos Homéricos, mas no percurso interpretativo cuja decifração dos indícios “abalariam o caráter de mera coincidência detectada no curso dos acontecimentos convergentes e absolutamente simétricos empreendidos por Ulisses e Penélope” (PADILHA, 2008, p. 4).

Nesse sentido, é preciso considerar que conforme Walter Benjamin a atividade mimética humana não apenas reconhece, mas também reproduz semelhanças, motivo pelo qual se faz possível afirmar que Penélope, “reproduz em seu tecido a metáfora da própria atividade narrativa” (EFRAIM, 2012, p. 140), pois, a personagem constrói sua própria história dentro dos limites da dominação masculina. Sob o crivo da tese levantada por Bollack, Penélope ludibria os pretendentes, proporcionando a Ulisses a oportunidade de matá-los e, concomitantemente, engana também o leitor, que se atém apenas a subserviência em detrimento ao uso de táticas voltadas à subversão aos valores androcêntricos. É nesse sentido que afirma Eagleton sobre a necessidade de percebermos as categorias subjacentes:

Mas o verdadeiro conhecimento, para Lenin e Lukács, não é constituído pelas impressões iniciais dos sentidos: ele é, afirma Lukács ‘uma reflexão profunda e abrangente da realidade objetiva do que é colocado à disposição pelas aparências’. Em outras palavras, o conhecimento é a percepção das categorias subjacentes a essas aparências – categorias que podem ser descobertas pela teoria científicas ou (para Lukács) pela grande arte. (EAGLETON, 2011, p. 92).

Trazendo a discussão para o campo do literário e do abstrato, tanto o projeto gráfico como os contos são formas de arte, cujas categorias subjacentes configuram-se por meio de signos representativos diversos. A literatura, enquanto mimese, transpõe a mera representação da realidade, vez que a apreensão do mundo é

“inextrincavelmente ligada à compreensão abstrata de nossa experiência” (SUBIRATS, 2012, p. 52, tradução da autora<sup>9</sup>).

O código pictórico, dota o projeto gráfico de um “universo auto-referente. É a matéria nela mesma. É portanto, anti-mimética; tem presentidade e não representação; é a realidade estética autônoma” (FORTUNA, 2001, p. 7). Conquanto sedimentadas sob formas distintas – uma sígnica e outra iconográfica –, ambas se fundamentam em processos que convergem para uma cosmovisão do feminino. Sobre a perspectiva dialógica, merece destaque a reflexão de Aguinaldo Gonçalves sobre a teoria de:

Sempre que lemos alguma coisa, vemos nossa atenção se movendo em duas direções ao mesmo tempo. Uma direção é para fora ou centrífuga, na qual continuamos indo para fora de nossa leitura, das palavras individuais às coisas que elas significam, ou, na prática, à nossa memória da associação convencional entre elas. A outra direção é para dentro ou centrípeta, na qual tentamos desenvolver a partir das palavras um sentido do padrão verbal mais amplo que elas formam. (FRYE, 1971, p. 82).

Como vemos, a primeira direção vai ao encontro dos signos materiais de Deleuze, enquanto a segunda para os signos imateriais. (GONÇALVES, 1997, p. 62). Em exploração ao excerto de Northrop Frye, uma leitura inicial passa pelo movimento centrífugo de busca de sentidos no campo dos significados. Trata-se de um movimento externo, visto que compreender “é, essencialmente, uma atividade de relacionar conhecimentos, experiências e ações num movimento interativo e negociado” (MARCUSCHI, 2008, p. 252).

Em suma, se a leitura centrípeta é a que se volta a uma perspectiva verbal mais ampla, o movimento que aqui se evoca é o da busca pela parte oculta do *iceberg*. De mais a mais, se essa direção interpretativa é a que vai ao encontro dos signos imateriais, a arte abstrata é, por si só a presentidade do submerso. Logo, ao envolver a obra “**Mulher explícita**”, “O manto de Penélope”, evoca a *métis* constitutiva do feminino através dos tempos por meio de sua arte não representacional.

Conquanto cada diegese possua uma parte submersa a ser desvelada, a totalidade da obra volta-se a imprescindibilidade de um saber prático na luta pela

---

<sup>9</sup> “Indi-solublemente vinculada, a su vez, a una comprensión abstracta y metafísica de nuestra experiencia” (SUBIRATS, 2012, p. 52).

sobrevivência. A *métis*, é um tipo de conhecimento que “nasce do encontro com os desafios que a vida impõe ao vivente para sobreviver neste mundo e, ao mesmo tempo, para criar um mundo para viver” (SILVA; MUNIZ, 2017, p. 2023). A argúcia, portanto, não é apenas plausível, mas configura-se como instrumento voltado à sobrevivência, premissa que pode ser ratificada mediante à correlação estatística de mulheres agredidas, esturpadas ou assassinadas com os minutos do relógio.

Poder-se-ia pressupor que os altos índices de violência estariam de alguma forma relacionados com uma possível resistência aos estratagemas masculinos, entretanto, para figurar nas estatísticas, existir como mulher é o bastante (o que pode ser notado em contos como “Uai, sô!”, ou “Independência ou morte”). Ainda que não se faça presente em nenhum manual jurídico, uma das assertivas subliminares aos textos normativos é a de que, caso se torne necessária uma lei para dizer aquilo que em tese é óbvio, é justamente porque a coletividade insiste em esquivar-se de cumprir os valores éticos evidentes que lhe cabe.

Se há uma lei contra o assédio, ainda que seja clara a necessidade de respeito ao corpo-espaço alheio, é porque sempre há um assediador à espreita. Se o crime contra o estupro existe, é pelas reiteradas vezes em que homens acharam válido manter relações sexuais sem o consentimento da mulher. Se em 2015 foi criada uma lei contra o feminicídio, é justamente pela necessidade de dar nome ao excesso de mortes pela misoginia.

Os substantivos servem a isso, dar nome as coisas, e no caso do Direito Penal estabelecem condutas típicas: estatuem penas e previnem a prática de transgressões que vão de encontro com os bens da vida mais relevantes à sociedade. Noutra vértice, o inflacionamento legal obscurece, no caso dos crimes praticados contra à mulher, a inação estatal no movimento preventivo de viés socioeducacional.

Por ora, o imaginário popular acerca da figura feminina passa por vieses diametralmente opostos: ou encontra lastro em valores religiosos-conservadores ou passa pelas premissas estético-comportamentais da indústria cultural. Seja qual for a perspectiva adotada, em nenhuma delas a autonomia e a independência são preceitos suficientemente trabalhados para servirem de mote ao debate da isonomia entre os

gêneros junto a coletividade<sup>10</sup>. Importante frisar que ambas são detentoras de concessões públicas de televisão e contam com mais de um canal na rede aberta constituindo, portanto, um verdadeiro (des)serviço público.

São por razões como estas que ser explícita é preciso. Mostrar corpo e entranhas é um papel humanizador típico a uma literatura que “confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os nossos problemas” (CÂNDIDO, 1995, p. 177-178). Em “**Mulher explícita**”, Alciene Ribeiro explora a anatomia do caos, mediante à apresentação das múltiplas idiosincrasias que conformam o feminino na atualidade. Os subconscientes a pulsar nas entrelinhas discursivas, remontam as estruturas de poder patriarcais que constituíram não as Penélopes de hoje, mas uma *métis* suficiente para não morrermos nas mãos de nossos “pares”.

#### 1.4. “Tela em branco” e as cores da vida

*She lies and says she's in love with him  
Can't find a better man  
She dreams in color, she dreams in red  
Can't find a better man  
(Better man, Pearl Jam)*

A vida tem as suas cores. Seja o laranja do entardecer ou o vermelho rubro de alguns lábios, cada tom demarca nossa memória com os sentimentos que os acompanham. Desse mosaico surgem músicas, esculturas, contos e pinturas na tentativa de recriar a fugacidade de alguns dos eventos, cada um a sua forma. Contudo, seria ingenuidade pensar que algumas representações artísticas estariam isoladas em suas estruturas, quando o universo, em si, é um diálogo de acontecimentos e de tons. A arte é miscelânea e sugestão:

Porém, quer embalando, quer despertando, jogando com sombras ou trazendo luzes, a arte jamais é uma mera descrição clínica do real. Sua função concerne sempre ao homem total, capacita o ‘Eu’ a identificar-se com a vida de outros, capacita-o a incorporar a si aquilo

---

<sup>10</sup> Constituição Federal, Art. 221. A produção e a programação das emissoras de rádio e televisão atenderão aos seguintes princípios: I – preferência a finalidades educativas, artísticas, culturais e informativas; II – promoção da cultura nacional e regional e estímulo à produção independente que objetive sua divulgação; III – regionalização da produção cultural, artística e jornalística, conforme percentuais estabelecidos em lei; IV – respeito aos valores éticos e sociais da pessoa e da família.

que ele não é, mas tem possibilidade de ser. Mesmo um grande artista didático, como Brecht, não se serve apenas da razão e da argumentação: serve-se também do sentimento da sugestão. Não se limita a colocar o seu público em face da obra de arte; permite-lhe igualmente 'entrar' nela. (FISCHER, 1983, p. 19).

Nessa toada, “Tela em Branco”, de Alciene Ribeiro, é um conto único. Isso porque ao refazer o caminho da protagonista, refém de um relacionamento abusivo, os momentos de sua vida são coloridos de acordo com os sentimentos de que deles advém. Logo, cada leitor é dono de uma paleta de cores e pode, na tela em branco de sua imaginação, reproduzir abstratamente as sensações da personagem.

Mesmo ante a singularidade dos eventos multicores, cada uma das telas formuladas pelo leitor é ímpar, única diante da ausência descritiva de formas. As cores, nesse caso, é que dão a volúpia aos sentimentos únicos identificados por pessoas moldadas com as mesmas singularidades. Trata-se, pois, de um conto produzido conjunta e individualmente, tal como nossas vidas. Tela em branco é um convite não apenas ao pictórico, mas a uma construção imagética de nós mesmos.

Embora o título faça pressupor que o conto tinja com suas letras o vazio, apenas coloca à mercê do leitor uma paleta de cores e infinitas possibilidades, cujo resultado esperado é a representação da vida, naturalmente polivalente e uniforme. Os resultados são plurais tais como os leitores também os são. Contudo, a origem da multiplicidade performática advém do conto que enquanto “croqui” conduz a uma possível correlação entre literatura e pintura.

“Tela em branco” é um dos vinte e três contos integrantes da obra “**Mulher explícita**”, de Alciene Ribeiro, livro lançado no ano de 2019. Por meio da leitura somos imergidos no complexo drama interno de uma mulher em que vive anos a fio sob a égide de um relacionamento abusivo. Esse retilhar não se reduz a uma mera sucessão de eventos esparsos, mas no (re)viver de sentimentos que os envolve.

Como forma de representação das subjetividades da protagonista, alguns eventos são substituídos por cores que ou carregam consigo um sentido conotativo comum ou ganham significação conforme o contexto em que são inseridos. A troca perdura ao longo de toda a diegese e tem como um de seus principais efeitos a possibilidade de perceber a volubilidade humana quanto aos eventos da vida.

Conquanto seja possível explorar os eventos à luz de um sentimento preponderante, as cores deixam transparecer a miscelânea de sensações possíveis

sobre o mesmo episódio. É o que se verifica, exemplificativamente, no seguinte trecho: “Desde então, vivenciou um pictórico entardecer interior, seu sol incidindo azul-marinho em verde-escuro de mata fechada. Soube-se ocre depressão no borrão mostarda feito mulher pela metade” (RIBEIRO, 2019. p. 193).

Noutro giro, “Tela em branco” é um título que deve ser percebido à luz da transitoriedade da vida, porquanto retrata uma personagem que é “pintada” por circunstâncias aleatórias por si mesma e pelos outros. São cores que se diluem, sobrepõe e, eventualmente, mancham de forma quase indelével a sua alma. Não se trata, portanto, de uma pintura única, mas de várias obras que fazem parte da trajetória de uma mesma pessoa.

A importância do viés abstrato se fundamenta justamente na natureza pictórica do texto, na ausência de esquadrias que acabam por desamarrar mesmo os olhares mais emoldurados. Como consequência, os parágrafos se compõem em paletas à disposição do leitor, que se vê incumbido da tarefa de pintar, cada um à sua maneira, as telas abstratas que recaem sobre os sentimentos da protagonista. Enquanto literatura, esses quadros integrarão o acervo de formação humana de cada leitor.

O estudo realizado fundamentou-se, primordialmente, na “transubstanciação” dos signos linguísticos em sinais de que transpõe o mero viés interpretativo-textual. A possibilidade adveio da estruturação diegética que, ao substituir sentimentos por cores, proporciona ao leitor a criação de suas próprias representações imagéticas dos eventos. A ausência de formas, típica às sensações e aos sentimentos, tem como sucedâneo lógico a fomentação de imagens amorfas que nos conduzem rumo à liberdade criativa.

A leitura realizada não tem como escopo afirmar que, invariavelmente, o objetivo da autora era se aventurar na seara pictórico-abstrata, mas sim trazer uma possibilidade onde o “texto literário oferece uma reconstrução interpretativa de um texto não-verbal” (CLÜVER, 1997, p. 42). O resultado prático da proposta desemboca em uma nova vertente interpretativa do conto que o engrandece em suas possibilidades artísticas e literárias.

Tendo como mote as marcas emocionais de ser mulher, a representação da vida por meio do conto “Tela em Branco” permite o caminhar conjunto meio aos paradigmas em que conformam o sujeito feminino. A diegese versa sobre a vida de uma mulher que é diretamente afetada pelos estratagemas androcêntricos e, ao

enveredar-se nas entrelinhas discursivas, o leitor comunga da intensidade dos estados vividos que, muitas vezes, não podem ser nomeados ou até mesmo descritos (CARVALHO; MANSANO, 2020).

Ainda que a linguagem conte com vasto arcabouço lexical, há determinados tons, cuja representação pode ser mais bem traduzida pela via sinestésica, o que demanda, para tanto, a combinação de diversos meios de representar do mundo, ou seja, de formas artísticas. “É verdade que a função essencial da arte para uma classe destinada a transformar o mundo não é a de fazer mágica e sim esclarecer e incitar à ação” (FISCHER, 1983, p. 20), nesse sentido, acima de tudo “combinação e finalidade”:

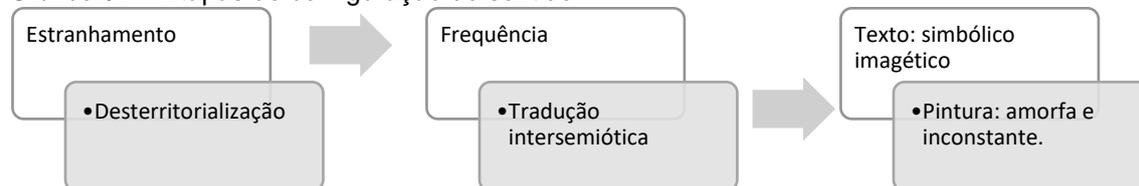
Para conseguir ser um artista, é necessário dominar, controlar e transformar a experiência em memória, a memória em expressão, a matéria em forma. A emoção para um artista não é tudo; ele precisa também saber tratá-la, transmiti-la, precisa conhecer todas as regras, técnicas, recursos, formas e convenções com que a natureza — esta provocadora — pode ser dominada e sujeitada à concentração da arte. A paixão que consome o diletante serve ao verdadeiro artista; o artista não é possuído pela besta-fera, mas doma-a. (FISCHER, 1983, p. 14).

Com maestria, Alciene Ribeiro se serve da arte propondo uma poética das correspondências. Literatura e o não figurativo ilustram as idiosincrasias tanto da protagonista como dos leitores, que se veem convidados a pintar suas próprias formas de representar o outro ficcional e a si mesmos. No espaço deixado vago pelas representações cristalizadas da consciência, a variação das intensidades é acionada pelas produções artísticas que se conectam com outro plano subjetivo e psicológico (CARVALHO; MANSANO, 2020). São nas lacunas disformes do subconsciente em que a disposição de cores do conto flui em sintonia com uma modernidade líquida e, portanto, cambiante.

Partindo do pressuposto que as intensidades são percebidas por meio das cores, a interpretação não se dá apenas no plano discursivo, mas também no campo imagético: “As ilustrações são, entre outras coisas, interpretações que necessitam elas mesmas de interpretações” (CLUVER, 1997, p. 44). Sendo certo que cada leitor compõe sua própria representação no campo do não figurativo, e a protagonista apresenta um mosaico multicores, a análise do caminho que leva as variadas representações abstratas demanda um trilhar epistêmico cuidadosamente articulado.

Pensando nas etapas da configuração dos sentidos, as fases de significação podem ser dispostas da seguinte forma:

Gráfico 01 – Etapas de configuração de sentido



Fonte: Elaborada pela autora

Ainda que os signos componham o conto estejam na língua materna e a interpretação/significação textual seja o caminho primeiro, há graus de aprofundamento “a nova prosa foi designada para comunicar em dois níveis simultaneamente: o explícito e o implícito” (JOHNSTON, 1984, p. 69, tradução da autora<sup>11</sup>). Nesse sentido, “como a analogia do *iceberg* sugere, a superfície enganosamente simples da história permanece sobre uma base oculta mais ampla, mais complexa” (JOHNSTON, 1984, p. 69, tradução da autora<sup>12</sup>).

O liame com o plano submerso sedimenta-se na multiplicidade de cores que substituem os sentimentos e sensações da protagonista face aos eventos que tingem sua vida. Um tímido enrubescer ou um sútil mesclar de cores são efeitos que se correlacionam diretamente com o grau de ternura ou violência com que a vida nos alcança: variada, simbólica e individualmente significativa. Em caráter exemplificativo:

O outono a subverteu em grafite na reprise do amor não carmim da boca, e ela riscou o amor-próprio do não querer.  
Coabitou com a cor do desencanto.  
Retrato-objeto do inábil pintor, de endereço não sabido, a abjeta modelo desprezada se enverdeceu de esperança na paixão por jovem recém iniciado no marxismo. (RIBEIRO, 2019, p. 195).

São vários os termos que sugerem um diálogo possível com a pintura. Cores, retrato, pintor, todos possibilitam a interpretação da diegese, mas, acima de tudo, sugerem. A insinuação de outras possibilidades nasce no plano do simbólico, no qual

<sup>11</sup> The new prose was designed to communicate on two levels simultaneously: the explicit and the implicit.

<sup>12</sup> As the iceberg analogy suggest, the deceptively simple surface of story rested upon a broader, more complex, hidden base.

o outono, com seus tons ocres, transforma-se em grafite, tal como os matizes das fotografias e filmes antigos. O amor não carmim da boca, não se reduz a um batom deixado de lado, trata-se de uma fase na qual a ausência de uma vaidade é o enquadre de um momento de sua vida.

Para que o contato com a parte submersa do *Iceberg* seja possível, a pluralidade significativa demanda um acervo simbólico por parte do leitor, ou seja, uma miríade de pré-textos, cujos significados “dependem muito, é claro, da formação de cada indivíduo; dependem de hábitos fomentados pelas comunidades interpretativas” (CLUVER, 1997, p. 41). Por consequência, a primeira etapa para a configuração dos sentidos foi intitulada de “estranhamento”, visto tratar-se do instante em que conotativo e denotativo emergem e imiscuem-se em possibilidades interpretativas.

Contudo, não se trata apenas de sentidos verbais, há uma paleta que muda em conformidade com as sensações e sentimentos da protagonista, evocando a projeção imagética do instante vivido. No campo das imagens suscitadas, as formas povoam o subconsciente, de modo que a amorfia fluida das cores preenche os espaços vazios e desterritorializados com intensidade e sentimentos.

O contato introdutório com a arte abstrata não gera outra coisa senão o estranhamento. A ânsia pela homogeneidade das formas reflete um desejo por poder e controle que escapa ao homem, logo, quão mais distante dos retratos miméticos da realidade, mais aquém se está de um ideal de domínio. Nessa primeira etapa, no qual a interdisciplinaridade entre o verbal e o imagético se apresenta, o momento é também de desterritorialização, ou seja, de saída do território das formas.

O processo de (trans)formação de perspectivas (da forma para a não forma) possui duas classificações: a reescrita *ekphrástica* ou a transposição intersemiótica. Na *ekphrasis*, “o texto literário oferece uma reconstrução interpretativa de um texto não-verbal”, ou seja, de uma obra de arte (imagem, música ou escultura) que existe de fato (CLUVER, 1997, p. 43). Alciene Ribeiro vai na contramão do conceito. “Tela em Branco” é um conto no qual é possível interpretar os signos verbais “por meio de signos de sistemas sógnicos não verbais”, proporcionando assim uma transposição intersemiótica (JAKOBSON *apud* CLUVER, 1997, p. 42).

Não é possível afirmar que há apenas a reconstrução de um texto não verbal (*ekphrasis*) em “Tela em branco”, se as cores que o constituem fomentam várias telas abstratas, isto é, não há uma forma prévia sendo descrita, mas um trabalho de

interpretação e pintura. Tinge-se a vida da personagem na tela em branco do subconsciente de cada leitor com uma paleta de cores dotada de viés simbólico, gerando o afastamento do texto primário com atribuição de novos significados (HOEK, 2006). Como a carga de sentidos das cores caminha conjuntamente com o arcabouço cultural, afetivo, cognitivo particular de cada um, a miscelânea é única, particular e apenas contígua à obra original. Ratificando o proposto:

O texto-fonte de “Tela em Branco” são cores (imagético) cujas orações (sínico-verbal) em que elas se encontram permitem imaginar uma pincelada com qual intensidade e quanto de tinta será derramada. Não há paralelo preestabelecido (*ekphrasis*) a ser seguido, o que se tem é leitura, concomitância e arte, uma transposição intersemiótica fundada na frequência entre literatura e leitor, compondo, assim, a segunda etapa na configuração dos sentidos.

Após um instante de estranhamento, em que a desterritorialização propõe “a perda da forma em proveito do intensivo”, o sujeito “em alguma medida se desmancha” (CARVALHO; MANSANO, 2020, p. 42) fluindo junto aos tons apresentados pela protagonista. O momento é de frequência de intensidades, onde as cores comportam um registro intensivo que se conecta a um significado (CARVALHO; MANSANO, 2020). Em alusão ao disposto:

A individualidade do sujeito encontra-se deste modo, momentaneamente perdida e ele, acionado pelo intensivo, experimenta múltiplas conexões com aquilo que, em princípio lhe era exterior, mas que agora será incorporado aos seus modos de ser e sentir. Assim, uma intensidade, também ela individuada, inscreve-se no corpo do sujeito, fazendo-o devir de outro. Como assinala Delleuze e Guattari, as individuações, sejam de sujeitos ou de intensidades, não param de compor-se, gerando novas individuações, incluindo aí o sujeito transformado ou em devir e força do intensivo [...] diante da obra abstrata e sob efeito da intensidade que a mesma suscita, é o próprio sujeito que varia intensivamente. (CARVALHO; MANSANO, 2020, p. 43).

Desterritorialização e fluidez de tons compõem as torrentes de intensidades que tingiram a protagonista ao longo de sua vida de tal maneira que o conto além de diegese é também a exposição dos vários quadros que a representaram ao longo da vida. A percepção do pictórico pelo leitor resulta na constatação de que os corpos, assim como as figuras, podem também se esvaír (CARVALHO; MANSANO, 2020, p.

43), compondo as duas últimas categorias da configuração dos sentidos: o texto simbólico-imagético e a pintura amorfa e inconstante.

Conforme o proposto na etapa da frequência, a recepção do texto é acionada pela (re)significação das cores, aspecto que proporciona o liame com a parte submersa do *iceberg*. Com o transcorrer da interpretação, a miscelânea de tons possibilita a constituição imagética e não figurativa dos acontecimentos, propondo a primazia da imagem sobre o texto. Contudo, não se trata de uma imagem única e estanque, como a descrição de uma pintura existente: as pinturas são amorfas e inconstantes como a vida também os é.

A fluidez das cores, eventos e intensidades que constituem a personagem é também “transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal, que propõe uma ordem para as coisas, os seres e os sentimentos” (CÂNDIDO, 2006, p. 62). Assim, o delimitar as etapas epistêmicas para a configuração dos sentidos, ratifica-se a possibilidade da configuração do abstrato como forma interpretativa do conto. De mais a mais, evidencia-se como a arte, e todas as suas formas estilísticas, emergem de “necessidades contextuais, sociais e subjetivas de delinear a história” (GONÇALVES; ASSUMPÇÃO *et al.*, p. 54, 2021).

#### 1.5. “Tela em branco” sobre fundo branco

*Não sou nada.  
Nunca serei nada.  
Não posso querer ser nada.  
À parte disso, tenho em mim todos os sonhos do mundo  
(Fernando Pessoa)*

O branco é absoluto. Significa tanto a ausência como a soma de todas as cores (BRANCO, 2020), e é nesse tudo ou nada de ser e não ser que a pressuposição ganha espaço. No espaço vazio da tela, o real, o imaginário e até o não representacional podem se sedimentar, conformando uma catarse, um expurgo ou a liberdade pura e simples.

Mas antes de tudo, o branco é o nada. É uma possibilidade de caminho que se equipara a vida humana, sendo a tela o início de uma trajetória em que, em algum momento, há de acabar. Na metáfora da pintura, cabe a cada qual tingir a vida com as cores que o constituem ao longo do percurso. Ora se é verde como as folhas que

balançam à janela, ora laranja, como a tarde de domingo; por vezes cinza como a fotografia na parede ou ocre como a carta antiga esquecida na gaveta.

Na fotografia da memória, a fidedignidade representacional não é a premissa primeira, pois o resgate se performa não apenas pelo pictórico, mas por meio de toda uma carga emocional que se enuncia mediante cores, cheiros e sons em que constituem o sinestésico instante. Ao tingir a vida, múltiplas sensações afetam o sujeito resultando, assim, invariavelmente a necessidade da arte. Nesse sentido, são as palavras de Ernst Fischer:

A arte concebida como um 'substituto para a vida', a arte concebida como o meio de colocar o homem em estado de equilíbrio com o meio circundante – trata-se de uma ideia que contém o reconhecimento parcial da natureza da arte e da sua necessidade. Desde que o permanente equilíbrio entre o homem e o mundo que o circunda não pode ser previsto nem para a mais desenvolvida das sociedades, trata-se de uma ideia que sugere, também, que a arte não é só necessária e tem sido necessária, mas igualmente que a arte continuará sendo sempre necessária. (FISCHER, 1983, p.11).

A arte ao “refletir a infinita capacidade humana para a associação, para a circulação de experiências e ideias” (FISCHER, 1983, p. 13), manifesta-se em equivalência à natureza humana: multifacetada e prismática. Por consequência, a experienciação da vida sob o viés artístico não poderia ser senão plural e, acima de tudo, interdisciplinar. “As interatividades artísticas entre as linguagens, seja pintura, escultura, música, arquitetura, dança ou teatro, fazem parte do corpus de todo o objeto artístico” (RAMOS, 2021a, p. 272).

“Tela em Branco”, de Alciene Ribeiro, é um claro exemplo de miscelânea artística. O branco da folha comporta os signos linguísticos do conto, cujos significados evocam a polissemia imagética. As cores, para além de tons, carregam em seu bojo uma carga simbólica compartilhada, cujos momentos que coloriram são particulares a cada leitor. Por sucedâneo lógico, a vida da protagonista se projeta no tempo mediante matizes em que são significados pelo leitor em conformidade com as sinestésias que constituíram enquanto sujeito.

“Tela em branco” é, portanto, um caminhar conjunto pela história de vida de uma mulher e todas as cores que a compuseram ao longo de sua trajetória, mas os enquadres de sua vida reverberam de forma diferenciada no público. Ante a multiplicidade de instantes apresentados, é preciso concluir que a protagonista produz

várias “pinturas” de si ao longo da vida e, na esteira do proposto, aos leitores são fornecidas as cores (imagéticas, simbólicas e sinestésicas) que tingem esses vários instantes. Mas qual seria o tipo de imagem produzida por cada qual?

O retratar de eventos, desde os tempos mais remotos, relaciona-se geralmente com o mimético. O território das formas é justamente esse espaço de controle onde o pseudo poder sobre o mundo se manifesta, de modo que, tudo o que não é reflexo comporta um caos indesejado. Ainda que o conto esteja carregado de situações, cujos contornos poderiam ser representados com alto grau de fidedignidade, o que se sobressai não são formas, mas intensidade dos momentos vividos, característica típica às pinturas não representacionais. Contudo, antes de caminhar pelos quadros dispostos ao longo do conto, o silêncio que antecede a palavra é o primeiro passo. Sobre o branco e o silêncio:

Branco, de acordo com Marcade e Vallier, representa muito o limite do expressível, o silêncio além da linguagem e o vazio além da imagem. Além e entre. Nunca deixa de figurar como pano de fundo e suporte. Além disso, Marcade e Vallier parecem sugerir que a poesia, de alguma forma, precede a pintura enquanto no caso de Malevich, tudo sugere a ordem oposta das coisas. (JAKOVIJEVIC, 2004, p. 23, tradução da autora<sup>13</sup>).

Em diálogo, Kazimir Malevich foi um dos grandes expoentes do movimento suprematista russo, cuja orientação artística pretendia “submeter a pintura a uma pureza temática e uma economia de meios expressivos” (NUNES, 2018, p. 95). Ao mesmo tempo, a vanguarda almejava ainda introduzir a subjetividade nas atividades do dia a dia e na realidade cotidiana (FERVENZA, 2005, p. 78), aspecto amplamente explorado em “Tela em branco”. Ainda que o tempo cronológico seja o norte diegético do conto, a psiquê se faz presente mediante um narrador onisciente intruso, que traz à tona toda uma multiplicidade de cores e subjetividades.

O branco, no conto de Alciene, assim como para Malevich, é esse núcleo irreduzível da arte, o nada que engendra o tudo, o precipício onde a pintura deixa de existir (JAKOVIJEVIC, 2004). É no vazio que o poder do pensamento se concentra para criar o cosmos, o que leva ao quadro “Quadrado branco sobre fundo branco”, de

---

<sup>13</sup> White, according to Marcade and Vallier, represents very limit of the expressible, the silence beyond language and blankness beyond image. Beyond and behind. It never ceases to figure as a background and support. Futhermore, both Marcade and Vallier seem to suggest the poetry somehow precedes painting, whereas in Malevich’s case everything suggest the opposite order of things.

Malevich, e “Tela em Branco”, de Alciene Ribeiro, serem representações do interregno entre o tudo e o nada. Sobre o pintor, valorosas são as palavras de Jakovijevic:

O nada de Malevich é o nada da plenitude, é o nada de vazio. Está muito alinhado com a ideia platônica de Parmênides que ‘o único é todas as coisas e também nada, ambas em relação consigo mesmas e outras coisas’. No sistema de Malevich o branco representa a absoluta unidade e plenitude da não objetividade. (JAKOVIJEVIC, 2004).

Estreitando ainda mais os laços com o conto, “Quadrado branco sobre fundo branco” é uma pintura não emoldurada, denotando a despreocupação simbólica com limites, “renegociando e redefinindo a relação entre a pintura e o ambiente que a cerca” (JAKOVIJEVIC, 2004, p. 27, tradução da autora). Em sincronia, “Tela em branco” avança os limites da folha impressa por meio do viés simbólico das cores, propondo um convite à pintura, mediante aos tons que compõe cada leitor. Em complementação, acerca da ausência de moldura:

Por serem pura falta, essas fotos sem moldura são elas mesmas como molduras. O que Malevich descobriu ao completar sua primeira pintura do Suprematismo é que o não-objetivo é incontornável. A tábua rasa realmente virou a mesa. Ficou claro que a moldura não protege a pintura de seu meio, mas o contrário. Ao enquadrar a imagem no mundo, enquadra-se a si mesmo. (JAKOVIJEVIC, 2004, p. 27, tradução da autora<sup>14</sup>).

Cada lauda, para além dos significados, evoca os instantes inefáveis e particulares vivenciados pelo leitor, momentos nos quais o sinestésico transpõe o mimético e tornou-se uma inesquecível sintonia heterogênea de múltiplas vivências. O conto estreita ainda mais seus laços com o pictórico ao se adotar a perspectiva de Malevich quanto aos diferentes estados de manifestação energética da matéria e sua relatividade: “pois é o ponto de vista sobre o qual se considera o mundo que constitui a imagem deste” (NAKOV *apud* FERVENZA, 2005, p. 78).

“Quadrado branco sobre fundo branco” inicia sua constituição interpretativa por meio do leitor, mediante seu olhar sobre o “nada”: uma tela com um quadrado, também

---

<sup>14</sup> By being pure lack, these frameless pictures are themselves like frames. What Malevich discovered upon completing his first Suprematism painting is that nonobjective is uncontainable. The tabula rasa has indeed turned the tables. It made obvious that the frame does not protect the painting from its milieu, but the other way around. By framing the picture in the world frames itself out.

da cor branca, sobreposto em tonalidades diferentes. “Tela em branco” nasce do vazio que antecede o parágrafo e, nas primeiras linhas, anuncia mediante ao título, que há o vazio de uma tela. Dado que aquilo que se anuncia contrasta com a completude sígnica das palavras que estão por vir, o leitor de Alciene tem seu instante sobre o nada, mas segue em busca do significado do vazio, tal como o público que “Quadrado branco sobre fundo branco” que permanece absorto no espaço deterritorializado dos tons de branco.

Apesar da diferença dos canais comunicacionais, tal como Malevich, “Tela em branco” tem no vazio a sua plenitude. É o que se depreende, logo no início do conto, do lúdico brincar solitário e incolor. O primeiro tom é o lilás da íris, porta de entrada para o mundo e para a atividade interpretativa. Na coautoria da vida, a protagonista significa-se também pelo contraste do olhar alheio, e o que primeiro se sobressai é o dos pais. Ainda que sob seus cuidados, vive a solidão de ser “irmã única” e ter sobre si o peso das expectativas.

Na dubiedade de ser sujeito-expectativa e sujeito-fantasia é no devaneio que as múltiplas possibilidades se abrem, seja sob forma de um colorido futuro ou na angústia preta e branca. A redução das cores (múltiplas possibilidades) pode representar a inacessível completude decorrente das contradições comuns à vida: “paixões vermelho flamejantes, romances impossíveis, o querer não querido, pálidos amores outonais mesclavam-se ao roxo de saudade forasteira na película mental” (RIBEIRO, 2019, p. 191). A impossibilidade da totalidade encontra guarida na dialética da imperfeição compartilhada por Malevich, que tem como premissa a finitude como força propulsora à busca por sentido. Aceitar a imperfeição é perceber-se dentro de um processo no qual o *status quo* é a mudança constante, sendo a arte, a força que refunde o homem, torna-o são, incitando-o a permanente escalada de si mesmo (FISCHER, 1983). Em complementação:

Mas os humanos são mortais. Seu tempo e energia são finitos. E essa finitude da existência humana impede a humanidade de atingir qualquer tipo de perfeição – seja espiritual ou técnica. Como ser mortal, o homem está condenado a permanecer para sempre imperfeito. Mas por que essa imperfeição é uma imperfeição dialética? Porque é justamente essa falta de tempo - a falta de tempo para atingir a perfeição - que abre para a humanidade uma perspectiva de tempo finito. Aqui, menos que perfeito significa mais que perfeito - porque se tivéssemos tempo suficiente para nos tornarmos perfeitos, o momento de atingir a perfeição seria o último momento de nossa existência; não

teríamos mais nenhum objetivo para continuar a existir. (GROY, 2013, n.p., tradução da autora<sup>15</sup>).

Na oscilação que a configurava era plateia, mas também autora e vivia o momento de escolher a paleta de cores e as suas “histórias-pincéis” (RIBEIRO, 2019, p. 192). Era de um “dualismo andrógino” (RIBEIRO, 2019, p. 192), pois equilibrava-se no malabarismo do poder-ser. Guardando estreita correlação com o aventado, Platão, em sua obra “O banquete”, aduziu acerca da existência de três categorias humanas, sendo o andrógino fruto da junção entre o masculino e o feminino. Separado e enfraquecido por Zeus, a debilidade e a carência levaram, tanto o homem quanto a mulher, a buscarem por suas metades na tentativa de unirem-se novamente em um só corpo (GONÇALVES; LOPES, 2019).

O estado de androginia da personagem é um momento de equilíbrio, o *yin* e o *yang* fomentadores do ser humano individuado. Mas do que decorreria a angústia se há constância ontológica? A estabilidade interna não reverbera no mundo, sendo as intempéries possíveis pontos de ruptura com o eu. Não se controla o porvir. Acerca da polaridade entre o masculino e o feminino:

De acordo com Whitmont (1969), o princípio masculino e o princípio feminino configuram-se como uma das formas básicas de experimentação do conflito de opostos em nós mesmos. As polaridades masculinas e femininas são vivenciadas como dualidades, mas estão entrelaçadas aos atributos do logos (a quintassência do ser masculino) e aos atributos do eros (a quintassência do ser feminino) [...] A dissociação entre as polaridades resulta em uma tendência de unilateralidade na personalidade de cada indivíduo, gerando um desequilíbrio nas ações. (GONÇALVES; LOPES, 2018, p. 05).

No processo de busca da protagonista era no devaneio, interregno da realidade, o momento em que o processo de busca por individuação começava a ganhar corpo. “Sede insaciável de voar na crista dos sonhos e profuso de tons, estampa de um devir fatal e instigante” (RIBEIRO, 2019, p. 192). Segundo Jung, a individuação se refere ao “processo de realização dos potenciais individuais dos atributos coletivos que

---

<sup>15</sup> But humans are mortal. Their time and energy are finite. And this finitude of human existence prevents humanity from achievement any kind of perfection - be spiritual or technical. As a mortal being man is doomed to remain forever imperfect. But why this imperfection is a dialectical imperfection? Because it is precisely this lack of time - the lack of time to achieve perfection - that opens for humanity a perspective of finite time. Here, less than perfect means more than perfect - because if we had enough time to become perfect, the moment of achievement perfection, would be the last moment of our existence; we would no longer have any goal of which to continue to exist.

influenciam na adaptação e no desempenho social” (GONÇALVES; LOPES, 2018, p. 16).

Enquanto “tela virgem”, a “dourada juventude se liquefazia no horizonte dos campos auriverdes” (RIBEIRO, 2019, p. 192), é chegado o momento de, em sua completude, querer “relacionar-se a alguma coisa mais do que o ‘eu’, alguma coisa que sendo exterior a ele[a] mesmo[a], não deixe de ser essencial” (FISCHER, 1983, p. 13). Apesar de realizada em si-mesmo, não havia pintura, mas um croqui do que desejava para si. Os sonhos, ensaios para a realidade, comunicavam a existência de um vazio, isto é, da “possibilidade daquilo que ainda não se fez e que a impulsiona a criar seu próprio caminho” (GONÇALVES, ASSUMPÇÃO, 2021, p. 53).

A escolha é possível em certo sentido, não sendo possível entretanto nada escolher (SARTRE, 1970), razão pela qual nas encruzilhadas da vida a protagonista escolhe: um desbotado vendedor, a metade de sua laranja. Diferentemente da tela virgem que a definia enquanto mulher em construção, o desbotado marido configura uma antítese a efusão colorida de sonhos que a constituía. O companheiro, enquanto inábil pintor (RIBEIRO, 2019, p. 195) projeta sua atecnia na personagem, não reconhecendo o tipo de tinta e nem as cores que tinha em mãos. E assim começa a tingir. Ao reverberar seu apagamento no outro, dilui a aquarela em excesso anulando os contornos do povir.

A desarmonia entre pintor e pintura gera quadros aberrantes, telas que compõe a protagonista ao longo de sua vida e constituem a diegese com a qual o leitor tem contato. A reconstrução do trajeto, ou seja, a diegese, nada mais é do que a exposição dessas obras enclausurados por anos no ateliê doméstico do lar. É uma tardia exposição dos eventos imperfeitos, dos estigmas e cicatrizes desnudados pelo olhar da epifania.

Para que esse processo seja compartilhado com o público “é necessário dominar, controlar e transformar a experiência em memória, a memória em expressão e, a matéria em forma” (FISCHER, 1983, p. 14). Nesse percurso, a intensidade dos momentos vividos, são coloridos com os tons sinestesticamente aferidos pela protagonista, proporcionando o reconhecimento das cores liquefeitas pela inaptidão do inábil pintor. É o que se verifica no excerto abaixo:

Desde então vivenciou um pictórico entardecer interior, seu sol incidindo azul-marinho em verde-escuro de mata fechada. Soube-se

ocre decepção no borrão mostarda feito mulher pela metade. Senão o nada sem cor, ou a complexidade do branco – em todas as cores conter: furta cor prestes a explodir em incandescência. Não fosse o vigia na guarita. (RIBEIRO, 2019, p. 194).

No excerto em testilha, por exemplo, o olhar em retrospectiva da protagonista apresenta uma proposta de significação para os eventos que se assemelha a constituição de uma estrela. O ocaso, movimento que metaforiza o processo de ensimesmar-se, estabelece um instante de autopercepção de si enquanto mulher pela metade. A intensidade da decepção é caracterizada pela cor ocre, geologicamente a mancha da vida, tom que indica o nascimento de todos os organismos da Terra. “O ocre vermelho é o primeiro pigmento que a humanidade utilizou para pintar seu próprio corpo, as cavernas e os abrigos rochosos. O ocre é o sangue que deu vida à arte” (JAXUCA, 2022, n.p.).

A carga simbólica do ocre atribui pujança ao substantivo abstrato e, concomitantemente, tipifica a dor como de natureza primordial, ou seja, entranhada na sua essência de mulher-obra-de-arte. Referido efeito não seria obtido morfologicamente por qualquer adjetivo, senão pela cor que, historicamente, ornamentou os corpos na sua função decisiva de lhe conferir poder “sobre a natureza, sobre os inimigos, sobre a realidade, sobre o parceiro de relações sexuais, sobre a realidade, poder exercido no sentido de um fortalecimento da coletividade humana [...] era um instrumento mágico” (FISCHER, 1983, p. 45).

De jovem menina-fração foi à mulher pela metade. Reduziu-se a rascunho-borrão mostarda, cor que alude à metáfora bíblica, na qual a diminuta semente serve de contraste ao frondoso arbusto que dela se origina. Na estagnação do não ser, agia como nebulosa. Era paleta cósmica de luz, escuridão e porvir, profusão de cores contida pelo universo matrimonial e suas demandas androcêntricas.

Mas tanto o nada sem cor como as múltiplas possibilidades (branco da tela que todas as cores contêm), ainda pulsavam por concretização. Além de massa vasta, multicores e disforme, constituía-se enquanto complexidade desmistificada por um eu futuro que, de antemão sabia: era na verdade estrela. Mas o vigia nunca saía da guarita.

A força estigmatizante que qualquer explosão poderia causar (histeria) conduziu à implosão. Com a diminuição da energia nuclear, a pressão externa passou a prevalecer e de forma crescente: “aquartelada em casa, tentou se ajustar a

miscelânea de regras militares a camuflar o grito no peito do pesadelo” (RIBEIRO, 2019, p. 194). Entretanto, para além da tensão psicológica, a força física era exercida esvaecendo cada vez mais a energia interna: “por resposta, ira superior a rebaixou ao nível de soldado raso, e experimentou punição de fictícias desobediências com estupros legalizados pelo *conjugo vobis*” (RIBEIRO, 2019, p. 194).

Para que uma irrupção ocorra e a supernova então se forme, são anos de pressão sobre o núcleo. Na esteira do metafórico, o ciúme doentio e o machismo verde-oliva, moldaram a miscelânea de regras-tons miliares que mantiveram a profusão de cores da protagonista por anos contida. Ele não sabia pintar. As nuances até então usadas foram apenas o respingar de seu próprio ego misógino e dominador sobre a tela, e como resultado: “seis crias em coágulos de grená hemorrágico” (RIBEIRO, 2019, p. 193) seguidos de recorrentes gestações e abortos.

Ele não foi mais do que assonância, uma antítese ao fluxo de vida multicolor que seguia seu curso pelas veias, músculos e entranhas da protagonista em amalgama com uma vida que ansiava o pulsar para fora do corpo. Mesmo na contenção de si, não conseguia deter os feixes de dor que emanava do frágil núcleo trincado por tanta pressão, mas em contraponto a vivacidade dos tempos de outrora, as matizes emanadas eram escuras, tons que evocavam o calabouço doméstico em que se encontrava.

E é sob essas condições que se vê no espelho: “o lilás dos olhos esquadrinhou beleza ainda possível” (RIBEIRO, 2019, p. 194). O verbo esquadrinhar, mais do que um olhar acurado, possui dentro de si a homofonia para o ex-quadrinhar. O prefixo “ex” é um elemento composicional que seguido de hífen indica “que algo ou alguém deixou de ser alguma coisa” (EX, 2023). “Quadrinhar”, por sua vez, teria no sufixo “inhar”, a formação de um verbo frequentativo, aspecto que tem como finalidade expressar ações duráveis ou habituais.

“Ex-quadrinhar” propõe, portanto, uma análise dual: em “quadrinhar” haveria no neologismo uma derivação regressiva ao substantivo quadro. Conjugado com o prefixo “ex”, a regressão é também semântica, pois volta-se a caracterização de um processo de retomada da protagonista ao seu estado de quadro branco de outrora. Enquanto o significado do dicionário proporciona vislumbrar o lado exposto do *iceberg*, no qual a personagem analisa com minúcia a mulher refletida no espelho, a

interpretação ora proposta permite tocar a esfera submersa, metafórica e artística no conto.

Em ambas as possibilidades, o espelho é a película que fica entre os significados, refletindo tanto a beleza quanto o quadro ainda possível de realizar-se, é o ponto de reflexão e ruptura entre o eu de ontem, de hoje e o amanhã ainda possível. Mas o espelho é, acima de tudo “enganador e constitui uma ‘falsa evidência’, quer dizer, a ilusão de uma visão: ele me mostra não eu, mas um inverso, um outro; não meu corpo, mas uma superfície, um reflexo” (ROSSET, 2008, p. 90). Na esteira do esposado:

Ele é, em suma, apenas uma última chance de me apreender, que sempre acabará por decepcionar-me, qualquer que seja a jubilação que pude experimentar, aos dez meses, compreendendo (mas não vendo) que esta imagem que se agitava diante de mim tinha uma vaga relação comigo. É por isso que a busca do eu, especialmente nas perturbações de desdobramento, está sempre ligada a uma espécie de retorno obstinado ao espelho e a tudo o que pode apresentar uma analogia com o espelho: assim, a obsessão da simetria sob todas as suas formas repete à sua maneira a impossibilidade de jamais restituir esta coisa invisível que se tenta ver, e que seria o eu diretamente, ou um outro eu, seu duplo exato. (ROSSET, 2008, p. 91).

Ao olhar-se no espelho deseja não o refletido, mas a simetria dantes esboçada, de modo que a ilusão se sedimenta justamente no fato de que aquele outro é nada mais do que uma projeção. “É recusando a ser o isto ou o aquilo que se é, ou ainda a aparentá-lo aos olhos dos outros, que nos tornamos precisamente o isto ou o aquilo, e que aparecemos como tal aos olhos dos outros” (ROSSET, 2008, p. 95). E assim a protagonista a faz: tingi o grisalho de loiro e converte-se, por suas próprias mãos, na artista de si.

Em contraponto ao colorido futuro (RIBEIRO, 2019, p. 191), a unicidade da cor estreita ainda mais os laços de “Tela em branco”, com o Suprematismo russo malevichiano. Não há na unidade do amarelo a sinestesia representativa do mundo percebido, mas a sua evocação mística, tornando perceptível a dimensão do nada. Entretanto, não se trata de um vácuo, mas o seu oposto, a plenitude e a amplidão (PRATES, 2010), e era assim que queria sentir-se: totalidade ainda possível.

“Ainda” é advérbio de tempo, que no caso da protagonista, classifica a sua busca por aquilo que um dia já foi, mas que hoje não encontra mais guardada no sujeito

transformado. Novamente, o preto e branco da angústia, apesar de não evocado em termos narrativos, faz-se presente na busca da protagonista pelo si-mesmo, mediante um sistema de compensação que dissimule o sofrimento de ser apenas aquilo que se é.

Ao colocar-se na posição de sujeito que tudo pode, “festejou a liberdade dos lábios em forasteiros lábios, e um sensível artista reviveu as cores da paisagem de outrora” (RIBEIRO, 2019, p. 194). Novamente, a busca pela felicidade se encontra no outro, o que reforça que o preto e branco da angústia da menina-mulher continua presente. A tomada de posição da protagonista estabelece um diálogo direto com a terceira ferida narcísica desenvolvida por Sigmund Freud.

Na linha da psicanálise, o homem sofreu “três severos golpes advindos do desenvolvimento científico” (SONODA, 2020, p. 2): o primeiro foi a percepção de que não era o centro do mundo; o segundo é o de que não é superior aos animais; e o terceiro relacionou-se a “proeminência do inconsciente na vida psíquica, [que] faz da consciência um mero efeito do inconsciente, provocando também oposições, principalmente, do mundo científico” (LIMA, 2018, p. 64).

O comportamento da protagonista é um reflexo inconsciente, uma atitude que transpõe uma tomada de decisão consciente, visto que a violência perpetrada contra o feminino, não é percebida por corpos que naturalizam a dor ao longo de sua trajetória. Nessa simbiose entre o individual e os valores coletivos, a (de)formação da quintessência feminina advém de brocados socialmente cultivados, nos quais a predominância do sistema patriarcal e da cultura judaico-cristã resultam na unilateralidade, tendência para a ênfase do princípio masculino (GONÇALVES; LOPES, 2018). Sob o crivo do androcentrismo, há a socialização do biológico, cujo estabelecimento de estratégias visa à conformação a papéis sociais de gênero.

A reflexão acerca do que lhe custou a busca pela completude no desbotado vendedor com quem veio a casar-se, poderia ser fator desestimulante a novos amores pincéis, entretanto, o leitor é surpreendido pelo bradar de uma porção-madalena. A busca afetiva dos tempos de outrora (metade da laranja) dá lugar a paixão, revelada pela presença de um corpo que deseja encontrar-se no outro “festejou liberdade dos lábios em forasteiros lábios” (RIBEIRO, 2019, p. 194).

Em contraponto à constância do amor, a efemeridade da paixão é experiência de êxtase emocional que a desconecta momentaneamente do mundo material,

tornando-a subjetividade pujante. No cimo do arco-íris, (re)viveu o colorido possível até ser arrebatada pelo fim do relacionamento, instante em que a materialidade se fez presente nas cinzas da ruína e no marrom sob os pés calejados. Em sua reconexão com o mundo objetivo, o transcorrer do tempo pode ser percebido mediante aos sapatos vermelhos, verdes, azuis ou amarelos que se alternaram em conformidade com o caminhar da vida.

O marido enfim a abandona, momento em que, mesmo diante de uma vida de agressões físicas e emocionais, fica aturdida e a caça de sua autoestima, pois é mediante ao outro que se vê como sujeito completo. “Por fim, a incompletude torna-se uma atitude reflexiva da personagem frente a si mesma, pois é em seu vazio que moram as suas possibilidades” (GONÇALVES; ASSUMPÇÃO, 2021, p. 61). Não por outro motivo busca preencher-se mediante “beijo por parceiro casual em hora de extrema carência” (RIBEIRO, 2019, p. 195).

Ao longo desse percurso, as estações do ano servem como unidade de medida relativa para a duração dos eventos, tal-qualmente apontam para o processo de renovação compartilhado pelo homem e a natureza. “A sucessão das estações, assim como as fases da Lua, marca o ritmo da vida, as etapas de um ciclo de desenvolvimento (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 462). É o que se verifica na conexão entre o outono e a subversão da protagonista “em grafite na reprise do não ao carmim da boca” (RIBEIRO, 2019, p. 195).

Poder-se-ia pressupor que o grafite seria uma alusão ao grisalho do cabelo intensificado pelo tempo, mas na contramão do proposto há no trecho uma retomada ao momento em que ainda se encontrava casada. À época, não podia pintar-se, pois restava-lhe a obediência irrestrita ao seu ciumento marido-senhor, razão pela qual em contraponto à subserviência, há agora inação por falta de amor-próprio do querer.

Coabitava com a cor do desencanto, pois via-se como retrato-objeto do incompetente pintor, ou seja, marcada pela inaptidão do outro em fazê-la completa, razão pela qual, novamente, rende-se a paixão com rapaz mais jovem “se enverdeceu de esperança na paixão por jovem recém-iniciado no marxismo” (RIBEIRO, 2019, p. 195). Dada as convicções do novo parceiro, abdicou da fé, a sua conexão com a centelha divina.

Sem sua crença nada mais restava. Encarou o vazio do precipício e não encontrou sentido no silêncio, pois a falta era um empecilho para a sua genuína

realização no mundo (GONÇALVES; ASSUMPÇÃO, 2021, p. 53). Na busca pela felicidade em lábios alheios, o acre subverte-se no ocre, tom primordial, que tomava a tela rasgada desde as núpcias. Em evidente sinestesia, o sabor converte-se em tonalidade como elemento caracterizador da personagem, cujo processo psicológico em curso segue seu curso sendo desnudado pelo eu futuro. Trata-se de uma representação artística que reverbera sinestesticamente no leitor, evidenciando a relação entre o sujeito e o objeto, como aduz Ernst Fischer:

Um artista que pinta uma paisagem obedece às leis da natureza descobertas pelos físicos, químicos e biólogos; mas o que ele está pondo na tela não é a natureza independente dele: é a paisagem vista através de suas sensações, da sua experiência. [...] A nova e mais ampla realidade é determinada, em parte, pelo ponto de vista individual e social do artista. É a soma de todas as relações entre o sujeito e o objeto, envolve não só o passado como o futuro, não só acontecimentos objetivos como experiências subjetivas, os sonhos, pressentimentos, emoções fantasias. A obra de arte une realidade à imaginação. (FISCHER, 1983, p. 123).

O desvendar do passado é um trabalho catártico para o qual o leitor é convidado a experimentar a vida da protagonista, e no processo de destrinçar o sujeito pretérito, o ocre é a cor que evoca um corpus feminino primitivo. Para os aborígenes, ocre é a cor da renovação e da limpeza espiritual, agindo como um agente de transcendência da realidade presente ao sonhar (JAXUCA, 2022).

E a protagonista assim o faz. Constitui-se em fluxo de consciência e, a partir daí a epifania sedimenta-se no questionamento: O tudo poder lhe conviria? O olhar em retrospectiva é proposição para a análise de todas as respostas que a vida então havia dado. Mas a vida é constituída de perguntas. São elas que movem o mundo, que permitem a efetiva interpretação do que existe e daquilo que é possível existir.

A dúvida é apresentada pela primeira vez quando, após as constantes traições do marido, consegue olhar-se no espelho e ver uma mulher de beleza ainda possível. Um alguém que desejava “ex-quadrinhar-se” novamente, quando, na verdade, a problemática do duplo reside justamente no fato de que aquele outro refletido (quadro de outrora) não existe mais. Nas palavras Clement Rosset:

Talvez o fundamento da angústia, aparentemente ligado aqui à simples descoberta que o outro visível não era o outro real, deva ser

procurado num terror mais profundo: de eu mesmo não ser aquele que pensava ser. (ROSSET, 2008, p. 92).

É nesse instante futuro que a personagem se interpreta como sujeito único e iludido: com a segurança da família harmônica, cuidados maritais e com a busca frenética pelos inúteis tons e subtons. Somente após perceber que trilhou um caminho na busca pela completude no outro é que consegue conjugar-se na primeira pessoa do imperativo afirmativo. E é então que declara “Eu comigo mesma, divorciada, livre... e só.” (RIBEIRO, 2019, p. 196).

A assertiva é realizada em itálico, possibilitando inferir que, para além de uma reflexão, houve efetivamente uma verbalização em voz alta, o que ocorre no texto mediante um discurso indireto livre. Era preciso ouvir-se, algo que por longos anos ela deixou de fazer. Cada palavra possui uma carga emocional e simbólica que refletem o seu percurso de tornar-se mulher, entretanto, muito além da perspectiva sócio-biológico que a determinou como sujeito feminino.

Nesse exato instante, o ciclo da estrela se completa. Após anos de pressão externa, a implosão gera a supernova e, como consequência lógica, nasce para a personagem o misterioso buraco negro do futuro. O preto e branco da angústia cede, então, espaço a um espírito que basta por si só: as sandálias são sacudidas, o suspiro do primeiro passo é dado e o caminho é nada menos que o infinito. Esse é o instante em que passado e presente se encontram na mulher disposta a trilhar seu caminho, que pode ser do tudo ou do nada. Pouco importa. A tela rasgada é coberta por um quadrado branco, que sobre o fundo o branco representa o suprematismo da vida:

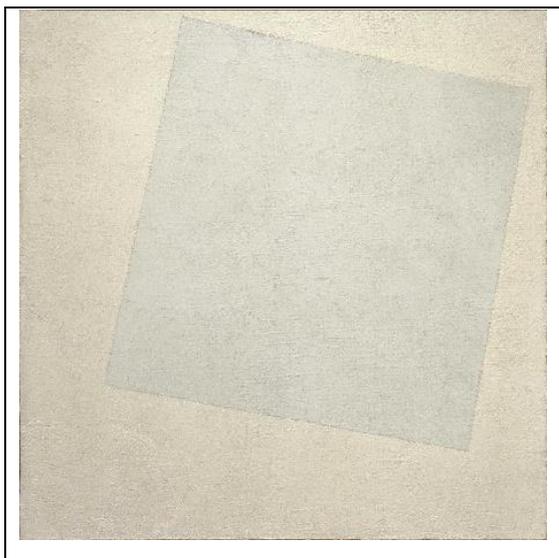
Ninguém encontrará uma compensação - não uma dádiva divina, orações, ou objetos, nem mestres, nem servos – tudo aquilo pelo qual a sociedade agora vive. Do suprematismo objetivo são eliminados “como servir”, “como orar”, “como construir”, “o que alcançar”, dos bens objetivos. Eles não são encontrados lá, e assim como apareceram, eles desaparecerão, e eles podem desaparecer desde a essência, eles não são de origem natural. Eu falo do Suprematismo branco monocromático e desenvolver mais o pensamento. Sobre o suprematismo branco monocromático eu entendo o novo não objetivo ação o homem fora de qualquer cultura, fora de qualquer limite da prática ou qualquer outra tarefa ou conquista encontrada fora de todas

as leis do movimento. (MALEVICH *apud* JAKOVLJEVIC, 2004, p. 24, tradução da autora<sup>16</sup>).

No curso de sua ressignificação, tornou-se simbiose branca e multicolor. O branco é o mesmo de Malevich e encontra-se sobreposto a tela rasgada estupidamente desde as núpcias. Ao ver o quadro sob o ponto de vista do conto, parece um remendo, o que contrasta com a capa de “*Mulher explícita*”, onde os losangos aparecem harmoniosamente alinhados. Mas no tecer e destecer do “Manto de Penelope”, os vários contos apontam para uma imperfeição perfeita, no qual as múltiplas histórias são disformes e alineares.

“E a tela protagonizou, enfim, branca paz na redenção da essência aviltada” (RIBEIRO, 2019, p. 196).

Quadro 2 – Kazimir Malevich, “Quadrado branco sobre fundo branco”



Fonte: Domínio público

---

<sup>16</sup> I approach nonobjectivity as monochrome-white Suprematism by replacing the goal of objective goods with nonobjectivity. No one will find in it a compensation – not a giving God, nor prayers, nor objects, nor masters, nor servant – all that for which Society now lives. From nonobjective Suprematism are eliminated “how to serve”, “how to pray”, “how to build”, what to achieve” of objective goods. They are not to be found there, and as they appeared they will disappear, and disappear they can, since in essence they are not of natural being... I speak of monochrome-white Suprematism and further develop my thought. Under monochrome-white Suprematism I understand the new onobjective action of man outside any culture, outside of the boundaries of practical or any Other tasks or achievements, found outside all laws of movement.

## Capítulo 2. Erotismo como ruptura

O presente capítulo tem como objetivo abordar como o erotismo contribui para a redefinição da personagem feminina na literatura. Para tanto, serão explorados alguns contos nos quais a sexualidade é uma forma de expressão da liberdade e da identidade feminina.

### 2.1. Um corpo que pulsa

**Jogo**  
*Como não te odiar?*  
*Pois sei que apertaste play.*  
*E evitas brincar.*  
*(Rauer)*

O erotismo é uma manifestação humana complexa. Para além da reprodução, o ser humano mantém relações sexuais por prazer, bem como pelo transbordamento de si. Mas é preciso controle. Segundo Bataille, os homens se distinguiram dos animais por meio do trabalho e, paralelamente a isso, impuseram restrições conhecidas como interditos, cujos efeitos se estenderam à atividade sexual (BATAILLE, 1987). Nas palavras do autor: “Ele [o homem] escapou trabalhando, compreendendo que morria e passando da sexualidade livre à sexualidade envergonhada, de onde nasceu o erotismo” (BATAILLE, p. 29, 1987).

O erotismo ocorre por meio da perda da objetividade, momento em que o indivíduo se identifica com o objeto em que se perde (BATAILLE, 1987). “A passagem do estado normal ao de desejo erótico supõe em nós a dissolução relativa do ser constituído na ordem descontínua” (BATAILLE, 1987, p. 17). Por sermos sujeitos fragmentados desejamos nos reconectarmos com nossa continuidade perdida, por esse motivo, buscamos por uma fusão, mas não apenas física.

Na busca pela totalidade, experimentamos o desconhecido contrapondo-nos a banalidade da existência diária, isto é, buscamos por um estado de equilíbrio, o que pode ser verificado constantemente em diversas obras literárias. Precisamos da literatura tal como precisamos viver, “o homem é uma narrativa; desde que a narrativa não seja mais necessária, ele pode morrer [...] O livro que não conta nenhuma narrativa mata. A ausência de narrativa significa a morte” (TODOROV, 2013, p. 129-

128). Narrar, enquanto forma de arte é “indispensável para essa união do indivíduo com o todo; reflete a infinita capacidade humana para a associação, para a circulação de experiências e ideias” (FISCHER, 1983, p. 13), ou seja, é uma forma de nos tornarmos contínuos em nossa descontinuidade. Corroborando com o disposto:

Ora, tanto sabemos, as manifestações artísticas são inerentes à própria vida social, não havendo sociedade que as manifeste como elemento necessário à sua sobrevivência, pois, como vimos, elas são uma das formas de atuação sobre o mundo e de equilíbrio coletivo e individual. São, portanto, socialmente necessárias, traduzindo impulsos e necessidades de expressão, de comunicação e de integração que não é possível reduzir a impulsos marginais de natureza biológica. (CÂNDIDO, 2006, p. 78).

A literatura, tal como o erotismo, é na consciência do homem aquilo que põe nele o ser em questão, mas alerta Bataille que “nunca a experiência interior é dada independentemente de visões objetivas” (BATAILLE, 1987, p. 29), ou seja, o ilusório é a transposição do real (CÂNDIDO, 2006). “Nela [literatura] se combina um elemento de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica, indispensável a sua configuração, implicando em uma atitude de gratuidade” (CÂNDIDO, 2006, p. 62).

A palavra que melhor define o literário é a liberdade. Por meio da escrita somos transportados à experiência da vida mediante o olhar de um outro desconhecido. Assim, faz-se possível aprofundar-se em questões sensíveis, como o erótico, o corpo sensualizado, a objetificação, e sob a perspectiva de Bataille, a busca pela continuidade na descontinuidade do outro. Sob a perspectiva do erótico, somos provocados a refletir que aquele corpo não é apenas físico, mas também subjetivo, e aquele subconsciente desnudado é, acima de tudo, a experiência das limitações socialmente impostas, isto é, da limitação da sexualidade. As personagens são, portanto, o espelho que desnuda os conflitos, as fantasias, os desejos e as restrições de ser quem se é. Considerando-se que há uma variedade de estratégias de gênero que se voltam contra o feminino, o erotismo na literatura se torna um instrumento de luta, de modo que “discorrer abertamente sobre as vivências sexuais femininas configura uma forma de protesto, uma vez que contribui com o processo de reconstituição da identidade feminina” (MARQUES, 2021, p. 35).

Essa revolução na representação literária do feminino e do erótico é uma resposta ao anseio de uma coletividade em evolução, que busca por meio da linguagem a reconfiguração do real e a desconstrução dos obstáculos que impedem a igualdade entre os gêneros (MARQUES, 2021). Trata-se de um olhar que demanda não apenas falar sobre o feminino, mas perceber a reconfiguração na autoria das obras literárias, que agora conta com cada vez mais autoras escrevendo sobre o que é ser mulher. A perspectiva demandou, *a priori*, a redefinição do papel cultural feminino que, influenciado pela educação patriarcalista e dominadora, insiste em pontuar discursos que rotulam mulheres como impuras e libertinas (SANTOS; RODRIGUES, 2017).

A literatura de autoria feminina se serviu ora da poeticidade erótica, com o objetivo de transgredir sutilmente, ora mediante ao uso de cenas pornográficas, as quais tem como pano de fundo o vazio existencial (SANTOS; RODRIGUES, 2017). Ao longo desse processo de inserção do erótico, há um desafio aos padrões estéticos de beleza, ao mesmo tempo em que se modifica a percepção acerca do que é a sexualidade feminina, visto que, mais do que um corpo à mostra, há uma subjetividade entremeada a esse corpo. O espaço do erótico é o local para opor-se às limitações coletivas, que veem no sujeito feminino o pudor como norte comportamental, característica essa que restringe a expressão da sexualidade.

É o que se verifica por meio da escrita de Alciene Ribeiro em sua obra “**Mulher explícita**”. Os contos de que compõe a obra explicitam o olhar feminino acerca das mais diversas temáticas, tendo na figura das protagonistas um androcentrismo que as afetam das mais diversas formas. Cada uma dessas personagens vive a misoginia sentindo-se mais ou menos liberta em relação aos axiomas de gênero.

Perceber dadas nuances permite fugir a uma visão determinista de que a aquisição de direitos pelas mulheres foi fator suficiente para modificar uma visão secular acerca do feminino na sociedade. Há um vasto cipoal de normas que simbolicamente estabelecem a igualdade, entretanto, se precisamos da lei para falar o que deveria ser óbvio, é justamente porque apenas mediante à ameaça de uma reprimenda é que a isonomia é devidamente observada.

É o que se verifica em diversos contos de Alciene como “Independência e morte”, no qual a personagem ciente do poder que a educação teria em sua vida, estuda como uma forma de lutar pela sua independência. Ainda que tenha submetida

a uma visão sociobiologizante, ela nega os estamentos androcêntricos como uma forma de luta, o que possibilita pressupor que apesar do peso que os estratagemas de gênero tiveram em sua vida, a independência a salvaria. Mas se a personagem é assassinada pelo seu parceiro, seria a autora niilista em relação às possibilidades de mudança?

O questionamento se faz necessário, visto que não se trata do único conto em que a morte ou a violência (a)tinge a vida das personagens. Como se verifica na capa, explícita, adjetivo, é aquela mulher que mostra, que traz ao lume o que a configura como tal de forma clara e sem restrições, ou seja, ela é transparente e manifesta. O que fica claro nos vinte e três contos que compõe a obra. Noutra vértice, a lombada conta com uma “mulher ““explícita”” (verbo), já que o acento se encontra praticamente apagado. Nesse caso, pode-se pensar em um sujeito feminino que torna algo claro, isto é, a ação de fazer com que as coisas fiquem nítidas.

A perspectiva apresenta uma contraposição ao niilismo, pois, ainda que seja um elemento paratextual, ambas vertentes trazem duas informações importantes: os contos deixam às claras as histórias de várias mulheres e suas subjetividades, o que demanda para tanto a ação de assim fazê-las, o que nas palavras de Antônio Cândido configura a transposição do real para o ilusório (CÂNDIDO, 2006). Na transposição da realidade para o ficcional os leitores podem experienciar eventos e, a partir daí, se ressignificarem.

A literatura de autoria feminina é justamente aquela cujos textos representam consciente e originalmente uma posição contraideológica (LOBO, 1993), o que Alciane proporciona em cada um de seus contos. Por essa razão, o livro tem início com “Independência e morte”, mas finda com “Tela em branco”, no qual, apesar de ser (a)tingida pelas cores da dor, a reflexão a permite perceber-se como detentora da “abstrata cor da verdade, única, impessoal e intransferível” (RIBEIRO, 2019, p. 196), cor essa que se impõe na paleta, pois somos sujeitos em processo.

Cada uma das personagens de “**Mulher explícita**” tem sua vida moldada por acontecimentos plurais, de modo que ao contrastar o ficcional e o real somos levados a nos perquirir acerca do quanto os estratagemas de gênero ainda nos afetam. A obra conta tanto com mulheres em processo de ressignificação como aquelas que ainda necessitam de se opor aos axiomas androcêntricos para que possam se libertar. É no absurdo vivido pelas personagens que o leitor sumariza os acontecimentos por ele

conhecidos, cujo liame lógico é a misoginia. A reflexão acerca do todo desarrazoado é o de situar-se como vítima ou autor das circunstâncias protagonizadas, identidade essa que denota o quanto a literatura é um instrumento de transformação, em especial, a de autoria feminina. Nesse sentido:

A literatura de autoria feminina fundamentada, muitas vezes, nas teorias feministas, possibilitou uma conscientização e uma maior liberdade de criação por parte das autoras. [...] As mulheres na Literatura assumiram um grande papel ao falar do novo, da sexualidade, do erotismo e do amor. Neste sentido, uma escritora, ao trazer o tema da eroticidade, reafirma uma forma de resistência ao preconceito e a dominação patriarcal, dando poder a autonomia e a liberdade feminina, uma forma de emancipação feminina e literária, a partir do erotismo dos corpos e da linguagem, como afirma Michel Foucault, 'o que me parece essencial é a existência, em nossa época, de um discurso no qual o sexo, a revelação da verdade, a inversão da lei do mundo, o anúncio de um novo dia e a promessa de uma certa felicidade estão ligados entre si'. (MARQUES, 2021, p. 33).

Na resignificação da personagem feminina, não estamos, necessariamente, diante de uma mulher em posição de enfrentamento, mas alguém que se coloca na posição do “poder-dizer”. Em detrimento à fragilidade, à submissão ou à inferioridade por meio do qual as personagens foram retratadas nas obras literárias, dá-se lugar ao *flash* do instante vivido, uma captura que pode explicitar um momento de epifania, autofania, revolução ou até mesmo latência. Cada um possui a sua relevância ao contrastar as nuances que configuram a personagem feminina de ontem e hoje.

Sob a égide da perspectiva adotada, “Pensar Axilas” é um dos contos de Alciene Ribeiro que merece destaque. Mediante um narrador onisciente intruso, o leitor é convidado a conhecer uma personagem que é refém do mito da beleza. Não se trata de uma personagem que consegue transcender os paradigmas que recaem sobre si, o que poderia resultar em um julgamento prematuro de que não haveria a resignificação. Entretanto, é preciso não perder de vista que o foco não se restringe à diegese, mas também na estrutura literária de hoje, que possibilita o entremear-se nas idiossincrasias em que configuram essa personagem feminina.

A relação é, portanto, dialógica: a resignificação é um processo constante tanto no poder-falar como no poder-ser. No caso de “Pensar Axilas”, a transformação da personagem feminina encontra-se nos dois planos: ela materializa tanto a protagonista que é destrinchada em suas peculiaridades mais íntimas (poder-falar),

como no direito de não representar uma pessoa que venceu, sem maiores constrangimentos emocionais, absolutamente todos os brocardos androcêntricos (poder-ser). Falar de ressignificação da personagem feminina é, acima de tudo, falar de liberdade, o que demanda perceber que ser livre é um processo que ou está em curso ou precisa ser iniciado.

O conto é iniciado *in medias res*, ou seja, pelo meio, no pressuposto de que o trecho inicial não só carece de interesse para o leitor como pode perfeitamente ser narrado mais tarde (IN MÉDIA RÉS, 1974), tal como é feito nos parágrafos subsequentes. A protagonista se vê suja, “impregnada” e com náusea pelo dia anterior, que lateja viscosa em suas têmporas. Para distrair-se, recorre ao jornal, que logo percebe estar com recados cifrados direcionados a ela – “despique de um parceiro amuado, com livre trânsito pela redação” (RIBEIRO, 2019, p. 105).

A ferida é tocada por aquele que sabe de sua dor. Na primeira página políticos exibem, debaixo dos braços, marcas de suor; em outro ponto do jornal, “atletas, suor e pelos as mancheias” (RIBEIRO, 2019, p. 106); na foto ao lado, jogadores trocam camisas pingando o suor do adversário. Para a protagonista, é tudo muito claro: “torcido, o papel liquefaz-se malcheiroso” (RIBEIRO, 2019, p. 106).

Os apontamentos realizados pela protagonista ficam mais claros com o questionamento indireto “o passeio interrompido de chofre renderia matéria de capa” (RIBEIRO, 2019, p. 106) – percebeu que o amuo do namorado jornalista havia pautado a matéria do dia para ofendê-la. “Despique pela evasão abrupta da fêmea perdida em si mesma e no anacronismo do projeto inicial: detalhe corpóreo só deveria exalar aromas” (RIBEIRO, 2019, p. 107). Os detalhes por ela apontados nas matérias de jornal passam a partir daí a fazer mais sentido, entretanto, há outro detalhe que merece ser mais bem explorado.

O termo fêmea, isoladamente, remete ao reino animal e a irracionalidade que o envolve, de modo que ao referir-se a si mesma dessa maneira a socialização do biológico resta evidenciada. Trata-se de uma perspectiva cruel, pois somado a desumanização, há ainda a fuga empreendida, ação não esperada pela “fêmea”, sempre apta à reprodução. Nesse ponto, poder-se-ia pressupor que a interpretação ora proposta seria exagerada, principalmente sob o crivo da ironia, mas “o sujeito de que falamos aqui é aquele que ocupa um lugar no discurso e que se determina na relação com o outro” (MARCUSCHI, 2008, p. 70).

A personagem se vê no papel de fêmea e, ainda que se trate de uma ironia, a perceptiva adotada não é destoante da misoginia que nos assola na qual o sexual é preponderante ao sujeito. Quando foge, a afirmação de que estava perdida em si mesma pode significar que o animal dá lugar ao subjetivo (racional), momento no qual a reflexão se volta ao anelo de que as axilas deveriam apenas exalar aromas. O anseio revela a vergonha de ser portadora de um atributo que a situa como uma mulher anormal, sendo, portanto, a fuga é o resultado prático do estigmatizado “não saber aquilo que os outros estão ‘realmente’ pensando dele” (GOFFMAN, 1978, p. 23).

Como fica claro, o que a faz fugir do “dever” biológico-sexual, algo que deveria ser instintivo ao animal que busca pela reprodução, é uma circunstância tida como de maior monta. No mundo animal, a ameaça à vida seria uma justificativa razoável, mas para a protagonista, além da vida biológica, há uma vida social-determinante, cujos estamentos estruturais demandam certo grau de adequação, caso contrário, resta configurado o estigma, algo extraordinário ou negativo que recai sobre o status moral daquele que os porta (GOFFMAN, 1978). Na esteira do disposto, complementa Erving Goffman:

Pode-se esperar que essa manutenção voluntária de vários tipos de distância será estrategicamente empregada por aqueles que se encobrem, com o desacreditável utilizando, aqui, quase as mesmas estratégias que os desacreditados, mas por motivos ligeiramente diversos. Recusando ou evitando brechas de intimidade, o indivíduo pode evitar a obrigação consequente de divulgar informação. Ao manter relações distantes, ele assegura que não terá que passar muito tempo com as pessoas porque, como já foi dito, quanto mais tempo se passa com alguém, maior é a possibilidade da ocorrência de fatos não previstos que revelam segredos. (GOFFMAN, 1978, p. 110).

Ao longo do conto, há múltiplas referências ao suor, tanto de forma direta como indireta, nas páginas do jornal ou nos meandros de seu subconsciente desnudado pelo narrador: “Uma mensagem ao cronista abusado é só o primeiro passo, coloca-o no lugar. Aos teus pés...*ou debaixo do braço* (RIBEIRO, 2019, p. 107, grifo feito pela autora). As alusões não se reduzem a apontar para o mau odor, o que é característico ao suor, mas à fluidez, à axila enquanto zona erógena e à opinião coletiva e negativa que se tem sobre o suor.

A perspectiva primeira há de ser explorada em momento posterior, pois demandará o caminhar da análise do conto, mas de plano já podemos migrar para outra forma de alusão às axilas: como zona erógena. É o que se verifica no parágrafo subsequente, quando a protagonista, levanta a hipótese de que se o “colaborador novato” utilizasse o transporte público poderia observar os vários corpos dependurados nas barras dos coletivos “expondo suas vergonhas”. São concavidades cheirosas, fedidas, depiladas ou com pelos, “múltiplos orgasmos versus vômitos enlatados” (RIBEIRO, 2019, p. 107).

A relação paradoxal entre vômito e orgasmo expõe a possibilidade de se sentir asco, indiferença ou desejo erótico por uma parte determinada do corpo. “O que diferencia o erotismo da atividade sexual simples é a procura psicológica independente do fim natural encontrado na reprodução [...]” (BATAILLE, 1987, p. 11). O orgasmo estaria justamente no plano do fetiche erótico, circunstância em que há a atração sexual por uma parte especial ou particularidade do corpo (SANTOS, 2007, p. 2). Considerando-se a multiplicidade de pessoas no transporte público, há uma diversidade de corpos e concavidades proporcionando para os que possuem fetiche, possibilidades de prazer, enquanto para os que o odor proporciona o asco.

Corroborando com o disposto, a personagem se refere às axilas à mostra no transporte público como “exposição de suas vergonhas”, termo utilizado costumeiramente para se referir à necessidade de ocultar os órgãos genitais. Na Bíblia, a vergonha nasce após Adão e Eva consumirem do fruto proibido e tomarem conhecimento de que estavam nus. O corpo desnudado é obsceno, representa a “desordem que perturba um estado dos corpos que estão conformes à posse de si, à posse da individualidade durável e afirmada” (BATAILLE, 1987, p. 17).

Para a protagonista, a axila equipara-se ao genital e é algo acerca do qual se deve ter vergonha e esconder, trata-se, portanto, de uma zona erótica que a desnuda em suas emoções. Tudo o que é sexual (corpóreo-mundano), especialmente no âmbito feminino, submete-se a uma infinidade de normas que restringem a expressão do desejo. As axilas, para a personagem, simbolicamente representam a sua prisão, afinal, é o que comanda suas interações sociais. Acerca dos efeitos da repressão, cumpre destacar o excerto da obra de Marilena Chauí:

Em outras palavras, a repressão não é apenas uma imposição exterior que despenca sobre nós, mas também um fenômeno sutil de interiorização das proibições e interdições externas (e consequentemente, também das permissões) que se convertem em proibições e interdições (e permissões) internas, vividas por nós sob a forma do desagrado, da inconveniência, da vergonha (pois reprimir, como vimos, significa também, vexar, envergonhar), do sofrimento e da dor (e dos sentimentos contrários a estes, no caso da obediência ao permitido). [...] Costuma-se dizer que a repressão perfeita é aquela que já não é sentida como tal, isto é, aquela que se realiza como auto-repressão graças a interiorização dos códigos de permissão, proibição e punição de nossa sociedade. (CHAUÍ, 1984, p. 13).

A repressão sexual é uma característica que define a personagem em suas interações – os interditos encontram-se de tal forma internalizados que quando os outros expõe uma parte tão íntima do corpo, sua interpretação é a de que se trata de uma abominação. Nesse ponto, o título é elucidativo. Caso tivéssemos um artigo antes do verbo no infinitivo, estaríamos diante de uma substantivação, resultando na ação de pensar sobre algo (em axilas, ou seja, demandaria ainda a presença de uma preposição). Mas há apenas o verbo e um substantivo que somados parecem voltar-se para um modo de pensar, como se axilas fossem uma qualidade/defeito quanto a uma maneira de se enxergar o outro, isto é, sob uma perspectiva exclusivamente lastreada nos estratagemas de beleza.

É o que resta ratificado no parágrafo subsequente, em que a protagonista liga a televisão e depara-se com uma propaganda sobre desodorante cujo início se dá por meio da seguinte pergunta: “O que você faz para mostrar suas axilas?” (RIBEIRO, 2019, p. 107). O desodorante que embasa o comercial deixa as axilas claras, macias, perfumadas tentadoras, pura sedução. Antes mesmo de qualquer reflexão acerca do que é dito, a primeira coisa que chama a atenção da personagem é o fato de que a resposta à pergunta inicial é apenas o levantar de braços das modelos, que não veem problema em mostrar as suas vergonhas.

Em contraposição ao que se espera do sistema de manipulação de massas, a tentativa de reprodução da realidade não foi forte o suficiente para obstaculizar o olhar crítico da protagonista que manifesta sua contrariedade quanto ao que assiste (ADORNO, 2020). “Aquilo negligencia o senso do ridículo, invade a privacidade, incrementa o consumo do supérfluo e vende o erotismo. Como se o enigma existencial se resumisse a axilar realização. Propaganda violadora.” (RIBEIRO, 2019, p. 108).

A perspectiva da indústria cultural resta corroborada em uma entrevista concedida pela autora ao “Suplemento Literário de Minas Gerais”, ocasião em que asseverou que o conto “Pensar axilas” era justamente um olhar crítico ao consumismo: “ridículo o discurso com pitada erótica, e sedução de axilas femininas, a fim de vender desodorante. Condoeu-me ver as modelos expostas em rede nacional (RIBEIRO, 2017, p. 26). As axilas à mostra deixam claro como a indústria cultural afeta a vida de diversas mulheres estabelecendo o que é ser bela e atraente para os homens.

Ao afirmar que a propaganda é violadora, expõe-se uma crítica ao mito da beleza, bem como ao quanto a indústria cultural faz uso dos estereótipos para fins econômicos. A problemática resta evidenciada no próprio conto, no qual a personagem, conforme será verificado mais à frente, resta influenciada pelas percepções coletivas sobre a estética e os ideais de beleza. “O mito da beleza na realidade sempre determina o comportamento, não a aparência” (WOLF, 1992, p. 17), assertiva ratificada pelo estabelecimento do interdito do suor.

Em todas as situações apresentadas pela personagem, os constrangimentos por ela vivenciados se relacionam diretamente com a percepção do outro, em especial, de algum homem. É o que se verifica após a propaganda, quando se lembra de momentos constrangedores nos quais, ao transpirar, foi julgada ou teve medo do julgamento alheio, razão pela qual aduz: “Nada tão sério na visão dos outros, mas foi o prelúdio de um período rasgado a suores e lágrimas camufladas” (RIBEIRO, 2019, p. 109). Não menos importante, tem plena ciência do quanto a falta de chancela do outro a marcou profundamente: “Dois graves atentados no início da juventude tatuariam, de vez, a autoestima claudicante” (RIBEIRO, 2019, p. 109).

Entrelaçado com a nossa percepção de nós mesmos, o erotismo é um território vasto e multifacetado. Mais do que um corpo que pulsa pelo desejo, os domínios psicológicos e sociais “o êxtase erótico sempre se destinará a interioridade do desejo” (BATAILLE, 1987, p. 53). Não por outro motivo, ainda que tenha estabelecido para si o interdito do suor, como estigma de que a relega a posição de mulher inferiorizada pelo corpo, ainda assim ela tenta se relacionar. O início do conto é um momento pós-transgressão, ou seja, posterior ao momento em que estava com o jornalista.

O estigma que a protagonista carrega nada mais é do que uma consequência da necessidade “da cultura, da economia e da estrutura de poder contemporâneo de

criar uma contraofensiva contra as mulheres” (WOLF, 1992, p. 16). Mas somos seres descontínuos e buscamos no outro a continuidade, razão pela qual mesmo diante da internalização dos interditos sociais, a personagem busca por conexões. A justificativa para tanto reside justamente no fato de que no erotismo “o que está sempre em questão é substituir o isolamento do ser, a sua descontinuidade, por um sentimento de continuidade profunda” (BATAILLE, 1987, p. 15).

Mais do que um mero impulso físico, o erotismo protagonizado pela personagem é a persistência do mergulho no voluptuoso, na vertigem do desfalecimento que é o ponto em que todos os interditos são suspensos (NEVES; VIEIRA, 2021). Em consonância com o proposto, ainda que estabelecido o estigma do suor, o interdito não era fator suficiente para que não buscasse por um parceiro: “inibição, postura seletiva de parceiros, solteirice enrustida sim. Não ao pleno exercício da sexualidade... até ontem” (RIBEIRO, 2019, p. 109). Acerca do erotismo dos corpos, são as palavras de Bataille:

Não há uma duração exata do erotismo sobre o corpo, podendo durar poucos segundos ou passar de horas. Pode ser através da atividade sexual, como também ser em um evento, como o da festa. O erotismo é transgressão; mas, tem sua origem no interdito: O erotismo nasceu do interdito, vive do interdito, e se não tivéssemos o interdito no que tange o essencial do erotismo, não poderíamos ser eróticos no sentido em que falei, ou seja, num sentido que implica a violação (BATAILLE, 2013, p. 325). (NEVES; VIEIRA, 2021, p. p. 12).

“Pensar axilas” é um conto interdisciplinar. Sob a perspectiva da indústria cultural, estamos diante da força centrífuga dos meios midiáticos que trabalham com o estabelecimento e manutenção de padrões estéticos de beleza. Vale pontuar que a força repulsora se volta contra todo o coletivo de mulheres que, de uma forma ou outra, encontram-se submetidas a padrões de beleza inalcançáveis, senão antibiológicos, como o de não suar. A transpiração, tão natural ao ser humano é reveladora, posto que expõe sentimentos como o erótico, o corpo em movimento sexual, a tensão e o calor. Nenhuma dessas sensações são permitidas à mulher, que deve ser contida em suas expressões, casta em sua forma de ser e agir.

Noutro vértice, o erótico envolve a diegese. As premissas da continuidade e descontinuidade; interdito e transgressão; obsceno e tabu irradiam-se ao longo do conto, servindo de fundamentação teórica hábil a proporcionar um mergulho nas

entrelinhas discursivas, na parte submersa do *iceberg*. Não se trata de uma leitura fruível apenas mediante ao conhecimento de dados termos, a tessitura da palavra por Alciane é sinestésica, permitindo evocar as sensações e sentimentos vivenciados pela personagem. Mais do que uma experiência sensorial, o plano subjetivo da protagonista resta desvelado pelo narrador onisciente intruso, que permite perceber o peso das imposições estéticas, sociais e culturais que recaem sobre o feminino.

É o que resta evidenciado no conto, quando a personagem rememora a época em que passeava na fazenda do tio e via os peões, cujo suor lhe fascinava e gerava asco. O paradoxal é o instante entre o interdito e a transgressão, uma espécie de limbo no qual dois planos se contrapõem entre si: o do desejo e dos estratégias sociais. O primeiro é intensidade, fluxo de vida que é pulsante; o segundo é repressão “sistema de normas, regras, leis e valores explícitos que uma sociedade estabelece no tocante a permissões e proibições nas práticas sexuais genitais (CHAUÍ, 1984, p. 77). O predomínio da repressão sexual comprometia qualquer julgamento pautado no desejo, razão pela qual, meio ao antitético, o odor selvagem era traduzido como nojo.

A importância de situar o interregno entre o ser (desejo) e o dever-ser (interditos femininos) é fundamental por se tratar de um momento de transição, no qual ainda criança fora alertada de que a transpiração que marcava aqueles corpos era como uma maldição: “Isso é próprio dos brutos, de gente-bicho sem asseio: toma distância, ou a praga te pega! – a vizinha, na cidade, dedo em riste” (RIBEIRO, 2019, p. 110). O (a)normal ganha espaço em sua vida na puberdade, instante em que se é animalizada por meio do estigma da imperfeição.

Assim como se vê assolada pela mesma “maldição” dos peões, nasce para a personagem a mesma percepção de si pelo outro, qual seja a de que é uma pessoa que fascina e dá asco. Tornara-se portanto, suja, pois despertava o desejo no outro como gente-bicho que era: “[...] o pecado não está apenas em sucumbir à tentação, mas também em ser fonte dela, sendo o maior pecado quanto a tentação é deliberada, evidentemente.” (CHAUÍ, 1984, p. 103). Como fica claro, ao transpirar, ação constante a todo ser humano vivente, externalizava não apenas o sujeito humano biológico-animal, mas a volúpia que, como mulher, deveria conter. Era um pecado que seu corpo externava, como bem aponta Marilena Chauí:

A sexualização dos pecados e do corpo significa, simplesmente, a preocupação cristã com todas as formas de concupiscência, visto ser

esta a manifestação da fraqueza da carne, e, conseqüentemente, a preocupação está voltada para a percepção da captura e controle de tudo quanto desperte prazer. É pela via da caça ao prazer que os pecados e o corpo vão sendo sexualizados. (CHAUÍ, 1984, p. 106).

Conformou-se, “não sem culpa, complexos um estigma da imundície intrínseca ao ser mal-acabado. Feia. Suja” (RIBEIRO, 2019, p. 110). A autopercepção da personagem denota uma espécie de impureza associada ao seu gênero tido como malformado e desprovido de atratividade estética. Por meio do conto, é possível perceber como jovens meninas-mulheres são iniciadas na internalização de uma identidade feminina depreciativa, resultando numa constante sensação de inadequação em relação as demais, o que é reforçado por meio da indústria cultural: “O corpo feminino ‘ideal’ foi desnudado e colocado em exibição por toda parte. Pela primeira vez na história, isso deu às mulheres os detalhes nítidos de perfeição com os quais ela deveria se comparar [...]” (WOLF, 1992, p. 177).

Ao olhar pela lente da cultura de massas, é notório a difusão de uma ideologia estética na qual as mulheres são transformadas em objetos dotadas de atributos de beleza inalcançáveis. Por derradeiro, aproximar-se do padrão demanda o consumo dos mesmos objetos carregados pelos ídolos, normalmente modelos menores de idade que representam a juventude eterna. Não à toa, o mito da beleza “nos mantém gastando fortunas e olhando aturdidos à nossa volta, mas seu reflexo a sua fumaça interferem na nossa liberdade de sermos nós mesmos sob o aspecto sexual” (WOLF, 1992, p. 190).

A propaganda de desodorante não vende apenas o antitranspirante, mas formas de ser e estar. O comercial que protagonista assistiu não deixa dúvidas de que se trata de moças a encenar, mediante “caras e bocas” o quão incrível é o produto por elas utilizado. O *merchandising* das grandes marcas, via de regra, não se ocupa da multiplicidade de faixas etárias que vivem de seu produto. Ainda que voltado para todas as mulheres, o corpo feminino é aquele que não tem o direito de envelhecer, logo, é possível inferir que as moças da propaganda são mulheres muito jovens.

Somado à imagem, tem-se ainda a performance. Cada gesto, forma de olhar e agir são representações coletivas, moldadas e modificadas para se ajustar à compreensão e às expectativas da sociedade em que é apresentada (GOFFMAN, 1985, p. 40). Segundo a personagem, as atrizes, com vozes em *off*, exibiam uma exaustiva performance a fim de denotar quão incrível era aquele

antitranspirante. De mais a mais, seus movimentos falavam também sobre si mesmas, elas vendiam erotismo, “sinal que se atém a revelar o que a vida social e ordenada do cotidiano se empenha em encobrir e nos induz a esquecer, a saber, as forças soberanas que em nós clamam pelo salto na continuidade” (PAIVA, 2017, p. 113).

Um adendo merece ser realizado no que concerne o silêncio eloquente das modelos. O diálogo mutado muito nos diz no que concerne a representação da mulher na publicidade, visto que denota uma distância controlada na qual evidencia-se o corpo em prejuízo à subjetividade. Ao veicular as representações idealizadas, comercializa-se uma forma de existir no mundo, tornando-se propagada o espaço da discrepância entre o nosso eu demasiado humano e nosso eu socializado (GOFFMAN, 1985). Nesse sentido, a indústria cultural trabalha fazendo uso das técnicas de comunicação, como a ambiguidade estratégia e as omissões essenciais permitindo ao “informante enganador aproveitar-se da mentira sem tecnicamente dizer nenhuma” (GOFFMAN, 1985, p. 63). Percebe-se um vazio nos corpos explicitados, como fica claro nas palavras de Perrot:

O silêncio que as envolve é impressionante. Pesa primeiramente sobre o corpo, assimilado à função anônima e impessoal da reprodução. O corpo feminino, no entanto, é onipresente: no discurso dos poetas, dos médicos ou dos políticos; em imagens de toda natureza - quadros, esculturas, cartazes - que povoam as nossas cidades. Mas esse corpo exposto, encenado, continua opaco. Objeto do olhar e do desejo, fala-se dele. Mas ele se cala. As mulheres não falam, não devem falar dele. O pudor que encobre seus membros ou lhes cerra os lábios é a própria marca da feminilidade. (PERROT, 2003, p. 13).

Em complementação ao silêncio, o sinestésico estruturava a propaganda, razão pela qual a protagonista afirmou que se possível, a “língua provaria a promessa de *glamour*, tal o apetite fisionômico da ginasta” (RIBEIRO, 2019, p. 108). A análise feita é relevante ao se perceber o corpo feminino como objeto fungível, ou seja, produto consumível e descartável após o uso. A descartabilidade do corpo feminino está estritamente ligada aos dos padrões estéticos de beleza que são socialmente impostos e difundidos pela cultura de massas, logo, ser bela é ser jovem e fruível tal-qualmente um bem de consumo. “A beleza ideal é ideal porque não existe. A ação se situa no espaço entre o desejo e a satisfação. As mulheres só são belezas perfeitas a

alguma distância. Numa cultura de consumo, esse espaço é lucrativo” (WOLF, 1992, p. 233).

Noutro vértice, ainda que não se tenha maiores informações acerca do namorado, logo no início do conto, toma-se conhecimento de que se trata de um jornalista, cujo constrangimento é o de ter sido abandonado “de chofre” pela protagonista. No caso dela, a vergonha era ser quem era, mulher cujas características físicas a tornavam humana e imperfeita. Lastreada nessa insegurança, ao transpirar exalava ambas as características, não vendo outra saída senão fugir, ação que corrobora com a premissa de que a transformação das mulheres em objetos sexuais advém não para atender às fantasias dos homens, mas para defendê-los de seus medos (WOLF, 1992). Desta feita, ao fugir do companheiro assim o fez por sentir-se exposta em suas imperfeições, ao mesmo tempo, colocou em xeque a masculinidade do namorado, que deve ter controle sobre a coisa da qual se serve.

A retomada à propaganda de desodorante se faz necessária nesse momento, pois ao reviver a sua infância e a maldição que a partir de então passou a assombrá-la, faz-se possível perceber o sentimento de revolta que a leva a criticar o comercial. A perspectiva que tem de si e dos outros nasce de várias outras propagandas, filmes, fotografias que determinaram que a natureza biológica da mulher está diretamente atrelada à reprodução, noutras situações, é sujeito estereotipado. Tanto assim o é que logo após criticar a propaganda revela como administrou mal a sujeira de estar aquém dos paradigmas de beleza, em especial, o de não exalar apenas aromas, tal qual as garotas da propaganda a que acabara de assistir.

Como sucedâneo lógico de sua imperfeição, viveu um “adolescer” caramujo, palavra que apesar de designar a entrância na adolescência, muito se assemelha ao termo adoecer, faltando-lhe apenas algumas consoantes. E era assim que se percebia no mundo, como alguém a que faltava algo, alguém cuja incompletude limitava qualquer relacionamento afetivo, adoecida por não nutrir amor-próprio por si mesma. Assim, o retrato de sua juventude emoldurou uma jovem triste que “apertava-se ao tronco” (RIBEIRO, 2019, p. 110). Como a transpiração era o estigma da imperfeição, disfarçava-a por meio de tecidos claros e ombros projetados para frente. A consequência de sua postura física foi justamente o de ser ainda mais notada: era esguia, alta e de porte viciado “nenhum encanto”.

O sentimento de imperfeição é o norte da narrativa, cujo pano de fundo, o mito da beleza, resulta no sentimento de inadequação da personagem no mundo e a visão disforme de seu próprio corpo. Trata-se, portanto de uma distorção que tem como resultado prático a diminuição de sua autoestima, razão pela qual afirma: “Sem alternativa, arcou com o fardo, e cresceu apesar de aos solavancos do “eu”. Na frase, fica claro a relação dicotômica da personagem com o seu corpo e a sua psiquê, que pulsa por intensidade, mas resiste, pois vive num corpo imperfeito.

“Tempo afora, aos trancos e barrancos, devagar se acomodou aos conformes da epiderme e, quase resolvida, deparou com cupido” (RIBEIRO, 2019, p. 111). Ao rememorar sua difícil juventude-adolescência, passa, a partir daí, lembra de um caso amoroso que a marcou significativamente. Um dentista, chegado da capital, a notou. À época, era comerciarista e vendo-se como gata borralheira não via como o sapatinho de cristal caber-lhe no pé quase tamanho quarenta. Os pés, sim, estes também entram na conformação do corpo perfeito, devendo ser pequenos, delicados e sem marcas, como se nunca tivessem tocado o chão e se adequado aos caminhos tortuosos da vida.

Não, não era uma princesa de fato. Os contos de fada, na verdade, têm entremeados em suas histórias as “punições a que estão sujeitos os transgressores e prescrevem o momento em que a sexualidade genital deve ser aceita, qual sua forma correta ou normal” (CHAUÍ, 1984, p. 32). Devia ela aceitar que junto ao gênero com o qual se identificava tinha sobre si o peso de um defeito que a tornava uma gata borralheira e só. Jamais seria alçada a um patamar que tem como premissa primeira a beleza, a delicadeza e o preenchimento de paradigmas limitantes.

Aquele que a percebeu, esse sim, era pertencente aos contos de fada, mas por se tratar de um fato sobre o passado, adianta que tudo o que ele queria era divertir-se “a custas da caipira gotejante” (RIBEIRO, 2019, p. 111). Esperou pelo encontro *vis-à-vis* nos quinze minutos que tinha para o café, transcorreram-se dez, vinte, vinte e cinco minutos, tempo encharcado pelo suor, consequência da ansiedade quanto ao nada saber. A transpiração marcava seu corpo, os contornos do busto, as costas bordejavam as axilas. Sua blusa verde se tingia de bandeira e “Em teu seio formoso retratas a verdura sem par destas matas” (RIBEIRO, 2019, p. 111).

A alusão ao Hino à bandeira do Brasil serve tanto como forma de ironia, pelo fato de sua blusa estar encharcada de suor, modificando-a de verde para verde-

bandeira, como também metaforiza a sua condição de mulher inexperiente e ansiosa. Isso porque seu corpo resta desnudado em seus contornos por consequência do excesso de suor e, ao mesmo tempo, a alusão à “verdura sem par destas matas” permite estabelecer uma correlação com o significado da cor verde relacionado à falta de maturidade e inexperiência no campo dos afetos. Na esteira da pressuposição, a protagonista afirma logo em seguida: Verde afogar.

Ela sucumbia a sua condição de mulher inexperiente. O não saber o que fazer ou como agir ante os ponteiros do relógio e a própria expectativa a faziam transpirar, ação sobre a qual não tinha controle e que a tornava gente-bicho, tal como os peões que a fascinavam e davam nojo. Sabia do efeito que teria sobre aquele outro, pois tinha longa experiência quanto à maldição que carregava, o contexto da espera permite perceber como o suor adquire a dimensão simbólica, pois externaliza uma batalha interna da protagonista.

Ela buscava pelo erótico. Almejava um instante de continuidade naquele que a desejava, transcendendo assim as expectativas e os padrões que a castigam. No outro, via a possibilidade de se opor à teatralização da vida e a chance de conectar-se com o próprio corpo sem as amarras da perfeição que a perseguem. Na esteira do esposado, Bataille contribui significativamente com a definição desse instante:

O que está em jogo nessa fúria é o sentimento de uma continuidade possível percebida no ser amado. Ao amante parece que só o ser amado – isto tem por causa correspondências difíceis de se definir, acrescentando à possibilidade de união sensual a união dos corações – pode nesse mundo realizar o que nossos limites não permitem, a plena fusão de dois seres, a continuidade de dois seres descontínuos. A paixão nos engaja assim no sofrimento, uma vez que ela é no fundo a procura de um impossível e, superficialmente, sempre a busca de um acordo dependente de condições aleatórias. Entretanto, ela promete ao sofrimento fundamental uma saída. Nós sofremos com nosso isolamento na individualidade descontínua. A paixão nos repete incessantemente: se você possuísse o ser amado, este coração que a solidão devora formaria um só coração com o ser amado. Pelo menos em parte essa promessa é ilusória. (BATAILLE, 1987, p. 19).

Lastreando-se nas palavras de Bataille é possível compreender o porquê, apesar de sofrer com os paradigmas de beleza, ainda assim, ela arrisca-se com o dentista. Mesmo diante do constrangimento e da visão deturpada que tinha de si mesma, a paixão a engaja no sofrimento e na possibilidade do instante de

continuidade. É o que se depreende quando afirma que está sufocada em seu próprio alagamento e que um príncipe sapo, este não se doeria de sua situação.

De acordo com a versão mais conhecida do conto de fadas, a maldição do príncipe sapo fundamentar-se-ia em um belo homem, cuja beleza foi usurpada por uma maldição. Como a personagem se vê como alguém que sofre deste mesmo mal, a sua ironia se dá no plano de que ambos os estigmas se compensariam (um compreenderia o problema do outro). Para a protagonista, o dentista compara-se, de fato, com um príncipe, de modo que o estigma que ela carrega faz dela o sapo de sua história.

O comentário realizado pela personagem traduz como o mito da beleza vai ao encontro da visão difundida pelos contos de fadas atuais, qual seja, a de que são mulheres magras, majoritariamente brancas, com padrões de beleza europeus e “femininas”. A problemática constante, rol de características que fazem a mulher ideal, é justamente o fato de que o idealizado é fruto da imaginação, de um pensamento que não guarda correlações com o real.

A realidade é plural, somos formados por diferentes nacionalidades, culturas, identidades e tipos físicos. A difusão de mulheres idealizadas explora sistematicamente a insegurança feminina, criando um ciclo de insatisfação ininterrupto. Esse é o sentido da revolta da protagonista quanto à propaganda de desodorante, afinal “os anunciantes dependem de as mulheres se sentirem mal com seus próprios corpos a ponto de gastarem mais em produtos inócuos ou dolorosos do que gastariam se se sentissem belas por natureza” (WOLF, 1992).

“O corpo não é um lugar onde acontece uma construção; é uma destruição em cuja ocasião o sujeito é formado” (BUTLER, 2019, p. 99), por essa razão, temos no conto um personagem que se torna uma bruxa para si mesma. Nos contos de fada, as bruxas são personagens maldosas, inadequadas e feias, a diferença é que a maldade da protagonista se volta para si mesma. Por meio do narrador onisciente intruso tomamos conhecimento de que ela se enxerga como alguém feia, suja e não merecedora do amor. Ainda que se arriscasse nos relacionamentos, como fica claro na diegese, ela fugia, como a cinderela às doze badaladas, momento em que o príncipe poderia perceber quem ela era de verdade, tal como aconteceu com o médico.

Sufocada no próprio suor, percebeu o olhar do dentista na inundação e este, então, sentenciou: o estresse. Ele a percebeu. Interpretou uma camada subjetiva do eu que insistia em transparecer e que a desnudava em sua imperfeição de bruxa inadequada, estava rubra pela humilhação. Apoiando-se nos mesmos ponteiros do relógio que a levaram ao tsunami, diz que precisa ir, afinal, o chefe a espera. Juras de amor nunca mais.

Malgrado a promessa, trata-se de um acontecimento transcorrido no passado. O olhar que dedica às areias do tempo já escoadas tem como objetivo precípua retilhar o caminho que a edificou como mulher (a)tingida pela imperfeição. A propaganda é o *insight* que a retira do jornal e proporciona o mergulho no fluxo de consciência, moldado por *flashes* de instantes vividos nos quais os constrangimentos significaram a percepção que passou a ter de si mesma. A estruturação do conto de Alciane remonta o estilo clariciano no qual “o passado invade o presente, naturalmente, tal como a vida” (SÁ, 1984, p. 260). Sobre o tempo e a memória e as associações que construímos:

Não só os sonhos sofrem os processos de condensação e deslocamento apontados por Freud. A memória também. Os fatos lembrados se confundem e se interpenetram e embora exista uma ordem subjacente subjetiva, essa ordenação parece caótica e confusa, comparada com a ordem do tempo cronológico. Certamente na duração do tempo interior existe uma lógica interna, que é percebida como uma espécie de ilogismo. Ninguém se lembra das coisas linearmente. Os processos que Freud privilegia ao tratar dos sonhos, também se aplicam a memória involuntária e mesmo à voluntária. A reescritura da memória tem seus pontos de condensação, suas ubiquidades, seus saltos e seus deslocamentos. Passado o remoto e passado próximo, passado e presente se misturam e a chamada ‘lógica das imagens’ é regida por associações significativas para o sujeito, mas nem sempre facilmente acessíveis e uma análise que busque nexos causais externos. (SÁ, 1984, p. 262).

No caso do mosaico de eventos constantes no conto, há um nexo causal que liga todos os acontecimentos: a transpiração que marcava suas roupas, desnudava seus sentimentos e que a tornava uma mulher imperfeita. Embora boa parte das demonstrações de asco tenham se voltado contra si mesma, o atributo de gente-bicho, agora como adulta, reduziu-se ao nojo. É o que se verifica quando aborda uma ocasião em que dançava com um moço numa “encalorada vespéral dançante” (RIBEIRO, 2019, p. 113).

Entre um movimento e outro, o rapaz pegou um lenço e enxugou-se, enfiando o pano sobre a manga da camisa. “Cruz-credo, a mão suada de novo” (RIBEIRO, 2019, p. 113). Não bastasse o ocorrido, ao final da última dança oferece-lhe o mesmo lenço, objeto que o cavalheiro dividia costumeiramente com todas as damas. Percebe-se nesse ponto uma modificação do ponto de vista em relação aos peões por quem, antes da maldição, nutria certo fascínio. A partir do momento que passou também a marcar as roupas com suor, restou apenas ojeriza. Agora, mais madura, compreendeu que a transpiração acabava por externalizar diversos aspectos de sua subjetividade, expondo-a como um livro aberto para quem tivesse interesse ou curiosidade em interpretá-la. É por esse motivo que caracteriza o lenço compartilhado pelo parceiro de dança como algo marcado por “digitais de suor” (RIBEIRO, 2019, p. 114).

Os eventos narrados são intitulados como um “rememorar olfativo”, representando uma espécie de janela sensorial para o passado, onde cada situação é um instante sinestésico, no qual o paradoxo do erotismo é fomentado. Até o presente momento, todas as situações exploradas no fluxo de consciência são de instantes em que se fazia possível a interrupção momentânea de sua descontinuidade, mas a despeito de todas as possibilidades, a transpiração era equivalente a um estado de nudez, uma obscenidade cuja desordem a perturbava, pois não se sentia na posse de si, na posse de sua individualidade durável e afirmada (BATAILE, 1987).

Por essa razão, as indiretas do namorado no jornal introduzem ao leitor a existência de uma ferida aberta, enquanto a propaganda funciona como a película que liga o imerso ao submerso do conto. “Como sugere a analogia do *iceberg*, a superfície enganosamente simples da história repousava sobre uma base oculta, mais ampla, mais complexa” (JOHNSTON, 1984, p. 69, traduzido pela autora<sup>17</sup>). A percepção desses eventos submersos são fragmentos reprimidos na memória e que surgem de forma disfarçada, demandando decifração (JOHNSTON, 1984), razão que levou Freud a afirmar que “com um velamento do inconsciente... a arte do poeta consiste essencialmente em encobrir” (FREUD *apud* JOHNSTON, 1984, p. 70, traduzido pela autora<sup>18</sup>).

---

<sup>17</sup> And as the iceberg analogy suggests, the deceptively simple surface of the story rested upon a broader, more complex, Hidden base.

<sup>18</sup> With a veiling of the unconscious... the poet art consists essentially in covering up.

Para um leitor desavisado, tudo se reduziria a um nojo excessivo, uma obsessão, mas na verdade, é a internalização de uma “certeza subjetiva que nos garante, muito precocemente que ‘eu sou’, não provém da nossa capacidade de pensar, mas de nossa identificação com uma imagem” (KEHL, 2015, p. 148). Por derradeiro, a personagem não conseguia se enxergar em nenhuma daquelas modelos, na verdade, por transpirar era diametralmente oposta a elas, ou seja, inadequada. O anúncio deixava ainda mais evidente o quanto seu estigma a deformava sob o olhar do outro, instância pública e simbólica que atesta nossa visibilidade (KEHL, 2015).

Todas as lembranças de que a partir daí transcorrem são mergulhos “na consciência do herói [nas camadas submersas do *iceberg*], mostrando como os acontecimentos do dia-a-dia repercutem em seu mundo interior” (ANGELIDES, 1995, p. 192). Fica claro, portanto, que o gênero conto não se restringe a uma técnica de escrita, do qual o autor torna-se refém, são estruturas que se inter-relacionam, dialogam fomentando um todo coerente e criativo. Fugindo a uma estrutura cronológica, tal como em contos ao estilo de Edgar Allan Poe, “Pensar axilas” percorre um fluxo de consciência, tal como Anton Tchekhov. Ao acompanhar os “processos psíquicos da personagem em exacerbação” (ANGELIDES, 1995, p. 195), passado, presente e futuro se entrelaçam, intersecção clariciana que permite mergulhar nas profundezas do iceberg, cuja película se faz permeável pelo liame entre imerso e submerso, a propaganda de desodorante.

Entre as “ruminanças axilares” oriundas do comercial, a última lembrança é a de um gorducho que viajou na “poltrona ao lado” (RIBEIRO, 2019, p. 114). Diferentemente de todas as outras memórias, esta não diz respeito a nenhum homem com o qual ela tenha tido alguma possibilidade de se relacionar mais intimamente. Outro aspecto que merece destaque é o corte temporal. Até o presente momento, todas as lembranças seguiam uma linha cronológica que pinçava os momentos em que esteve com homens com os quais poderia ter tido um relacionamento íntimo.

Qual seria a justificativa para algo tão aleatório? Aquele senhor gorducho era a materialização de sua descontinuidade. O padeiro foi alguém que não lhe despertou desejo na curiosidade da primeira vez “as unhas arranharam axilas em seca frustração” (RIBEIRO, 2019, p. 109). Tudo foi muito automático, o que fica delineado no parágrafo dedicado às frases, sem qualquer conectivo, por meio das quais

descreve como tudo transcorreu: “Romance, fermento. Bolo, calcinha. Sêmen, biscoito. Preservativo, ninguém” (RIBEIRO, 2019, p. 109).

Em contraponto ao padeiro, o dentista despertou-lhe o desejo sexual, a ansiedade da espera, a curiosidade da expectativa, sentimentos que marcaram suas roupas em “verde afogar” (RIBEIRO, 2019, p. 111). Já o moço com quem dançou foi possibilidade frustrada; enxugava seu suor com um lenço que compartilhava com todas as moças do salão. “A questão é que, em certas circunstâncias, a identidade social daqueles com quem o indivíduo está acompanhado pode ser usada como fonte de informação sobre sua própria identidade social” [...] (GOFFMAN, 1978, p. 57). Aquele rapaz era descontinuidade, materializava a vida social que ela recusava, não poderia jamais ficar com ele.

Em aparente dissonância, o gorducho ao seu lado cochilava. Coxas abertas, “bocejo ruidoso, mãos à nuca, tufos negros e malcheirosos à brisa” (RIBEIRO, 2019, p. 114). Não se tratava de alguém interessado nela ou por quem nutrisse algum interesse, senão o desejo. A atração que sentia não era pelo homem que ali ressonava, mas à autenticidade que ele representa, à aceitação de si mesmo.

Aquele homem desconhecido era um objeto de desejo. “Há uma passagem da atitude normal ao desejo uma fascinação fundamental da morte. O que está em jogo no erotismo é sempre uma dissolução das formas constituídas” (BATAILLE, 1987, p. 18). Ele era admirável, pois “morte e sensualidade que para Bataille, é aquilo que Leiris afirmava do estético: prazer associado à violação, transgressão, excesso” (MARCONDES FILHO, 2008, p. 214). Ainda que se refira a ele como alguém cujo odor a persegue, a aleatoriedade de sua aparição na diegese deve ser somada a quebra do paradigma até então apresentado, qual seja, homens com quem pôde ou poderia ter se relacionado sexualmente. Isto posto, o bom humor é a quebra de um possível processo reflexivo, ou seja, sua aparição no conto não foi gratuita.

Na essência da reflexão proposta, logo após falar do homem que se sentou ao seu lado, segue a constatação: “Aquilo se entranhou na infância, se alimentou com a comunhão com a feiura, e se eternizou na sua incoerência na cama, ou de pé” (RIBEIRO, 2019, p. 114). O estigma (suor) aqui é tratado como se coisa viva fosse, algo fora de seu controle que a consumiu tal qual a feiura (mito da beleza). Sua incoerência, “na cama ou de pé”, é justamente o resultado prático do protagonismo que seus medos assumiam em sua vida, razão pela qual era personagem secundária

de sua própria história. Encenava, desde tenra idade, uma peça escrita pela indústria cultural e agora, na vida adulta, refletia sobre seus efeitos (in)diretos, a partir de um comercial de desodorantes. Acerca da indústria cultural:

A indústria cultural continuamente priva seus consumidores do que continuamente lhes promete. O assalto ao prazer que ação e apresentação emitem é indefinidamente prorrogado: a promessa a que na realidade o espetáculo se reduz, malignamente significa que não se chega ao quid, que o hóspede há de se contentar com a leitura do menu. Ao desejo suscitado por todos os nomes e imagens esplêndidos serve-se, em suma, apenas o elogio da opaca rotina da qual se queria escapar. Mesmo as obras de arte não consistiam em exibições sexuais. Mas representando a privação como algo negativo, evocavam, por assim dizer, a humilhação do instinto e salvavam - mediadamente - aquilo que havia sido negado. Este o segredo da sublimação estética: representar a satisfação na sua própria negação. A indústria cultural não sublima, mas reprime e sufoca. Expondo, continuamente, o objeto do desejo, o seio no *sweater* e o busto nu do herói esportivo, ela apenas excita o prazer preliminar não sublimado, que, pelo hábito da privação, há muito tempo se tornou puramente masoquista. Não há situação erótica que não una à alusão e ao excitação a advertência precisa que não se deve e não se pode chegar a este ponto. (HORKHEIMER; ADORNO, 2002, p. 182).

A personagem carrega consigo diversos estigmas impostos pelo ambiente sociocultural direcionado às mulheres, sendo o primeiro deles a transpiração. Cada gota que escorre pelo seu corpo alto, magro e sem nenhum encanto (RIBEIRO, 2019) desnudava seus sentimentos, tornando-a uma mulher explícita. O segundo estigma era o da beleza. Não se identificava com nenhuma daquelas mulheres que via na televisão, sentindo-se incompleta, pela falta dos atributos impostos pela indústria cultural, o que a leva a estabelecer: “Parágrafo único: é vetada a inteireza às mulheres de rasa estética” (RIBEIRO, 2019, p. 114).

A liberdade da personagem demandaria um enfrentamento lastreado em uma modificação na forma de interpretar a si mesma, ou seja, perceber na sua incompletude “uma forma legítima de vida, buscando significado e preenchimento fora de si” (GONÇALVES; ASSUMPÇÃO, 2021, p. 64). A não adequação aos estratégias sociais não é um defeito, mas a brecha para ressignificar o existir (GONÇALVES; ASSUMPÇÃO, 2021), um convite para explorar seu próprio caminho.

No entanto, ela própria se sentenciara à calmaria dos começos, dos avanços e recuos (RIBEIRO, 2019), assemelhando-se ao mito das Danaides, personagens

mitológicas condenadas eternamente a carregar água em um recipiente perfurado, símbolo da tarefa inútil e interminável (DANAIDES, 1976). A metáfora grega se correlaciona diretamente a essa luta da personagem para preencher um vazio fadado a incompletude. Todos seus relacionamentos eram tonéis cheios de possibilidades, mas perfurados pelos estigmas que esvaziam qualquer chance de vivenciar o erotismo dos corpos.

O conto se inicia justamente com um “tonel vazio”, isto é, com o relato de mais um começo interrompido e segue, em retrospectiva, revisitando todos os relacionamentos de que fugiu nos momentos mais íntimos (ocasiões em que o recipiente ficara cheio por algum momento). Seguindo a linha do metafórico, fica ainda mais manifesto o *looping* infinito ao qual a personagem se condenou. Quando vivenciava a crise de seu isolamento, era dominada pelo desejo sexual, ocasião em que ia além dos limites do interdito (BATAILLE, 1987). Mas assim que o suor a desnudava, antes mesmo que os corpos fossem despídos, ela fugia, visto que entre a alternância da repulsa e a atração à “preocupação com a regra é às vezes maior na transgressão: pois é mais difícil limitar um tumulto uma vez começado (BATAILLE, 1987, p. 61).

Ratificando a reflexão proposta, a personagem volta a falar do jornalista: “Ele o perfume de lavanda, camisas impecáveis, hálito inodoro” (RIBEIRO, 2019, p. 115). Ambos foram para uma pousada no final do expediente, enfrentando uma estrada de terra, sol e calor, o contexto espacial não permite pressupor outra situação senão a dos corpos suados pelo clima. No chalé, “um desejo urgente em negação de esperas, o banho depois” (RIBEIRO, 2019, p. 115). No roçar dos corpos, o namorado transgrediu a barreira que lhe era mais íntima “os lábios do homem profanaram ocultos poros, e o beijo nas pudicas axilas eletrizou-a...” (RIBEIRO, 2019, p. 115). E, então, empreendeu fuga. Era novamente um tonel vazio.

## 2.2. Etarismo, erotismo e outros temas

*A felicidade é assim: cada um, a cada dia, aceita o que o mercado lhe oferece... ou determina a sua.*  
(Lya Luft)

Abordar a violência simbólica demanda um trabalho meticuloso, pois demanda perceber o que não fica tão evidente dentro das estruturas de poder. Como sujeitos

sociais, encontramos-nos inseridos em organizações coletivas nas quais os estratagemas de dominação são difundidos, mas pertencer a determinados contextos não significa que a análise seja uma tarefa mais fácil, muito pelo contrário. Os instrumentos de controle social são plurais e imiscuem-se nas práticas rotineiras de tal forma que se tornam formas invisíveis e naturalizadas de racionalizar o mundo e a nós mesmos.

Considerando-se que o simbólico se irradia para diversas áreas, um recorte se faz necessário, motivo pelo qual o enfoque voltar-se-á para a literatura escrita por mulheres, especificamente, por Alciene Ribeiro em seu conto “Transa”. Isso porque fazendo um contraponto às tradicionais análises da sociodiceia do masculino, é por meio da faceta literária que se faz possível explorar a experiência dos preceitos coletivos acerca do feminino.

O uso da literatura se fundamenta na sua natureza humanizadora que permite uma atenção focada nas nuances do indizível, ou seja, nas múltiplas subjetividades que permeiam a experiência feminina. É no literário que se faz possível dar voz a narrativas que por longa data não encontraram espaço na retórica tradicional. Objetivando dar azo à premissa aventada, a análise do conto “Transa”, de Alciene Ribeiro, permite perceber como a dominação masculina é uma das formas de violência simbólica que estruturam o corpo social.

O conto se estrutura por meio de um diálogo entre a protagonista e o jovem rapaz que ela deseja contratar como garoto de programa. Nas entrelinhas discursivas, fica clara a diferença de percepção sobre sexo e liberdade entre ambos, sendo a mulher aquela que não se sente à vontade para demonstrar seus desejos, tornando-se assim submissa ao contexto dominante. É no desconforto que reside a violência simbólica ocasionada pela dominação masculina, especialmente por ser ela uma mulher mais velha, aspecto que faz com que sinta sobre si o peso do etarismo. A mulher é vista como coisa sobre o qual o controle é medida que se impõe:

A dominação masculina, que constitui mulheres como objetos simbólicos, cujo ser (esse) é um ser-percebido (percipi), tem por efeito colocá-las em permanente estado de insegurança corporal, ou melhor, de dependência simbólica: elas existem primeiro pelo, e para, o olhar dos outros, ou seja, enquanto objetos receptivos, atraentes, disponíveis. Delas se espera que sejam ‘femininas’, isto é, sorridentes, simpáticas, atenciosas, submissas, discretas, contidas ou até mesmo apagadas. (BOURDIEU, 2002, p. 52).

Em atenção ao excerto acima, os aspectos elencados por Bourdieu dão destaque ao estereótipo feminino comum a nossas estruturas sociais, qual seja, o de que uma mulher existe primeiro para o outro a destitui de subjetividade. Ocorre que a violência simbólica é justamente isso, a não percepção de quando e como as mulheres se submetem a esse olhar que “coisifica”, aspecto esse que contribui para a manutenção de diversos estigmas: “a manipulação do estigma é uma ramificação de algo básico na sociedade, ou seja, a estereotipia ou o ‘perfil’ de nossas expectativas normativas em relação à conduta e ao caráter” (GOFFMAN, 1978, p. 62).

O conto de Alciene, sob essa perspectiva, é provocador. A personagem, por ser uma mulher mais velha, não se sente confortável em deixar transparecer que sente desejo sexual, pois acredita que não seja algo compatível com seu gênero, idade e estado civil (viúva). Apesar do conto retratar o momento de negociação entre ela e o rapaz, o que por si só denota certa coragem, há o medo constante da opinião pública sobre aquilo que está fazendo, como se estivesse constantemente sob vigia. Em contribuição ao exposto:

A ‘beleza’ é um sistema monetário semelhante ao padrão ouro. Como qualquer sistema ele é determinado pela política e, na era moderna no mundo ocidental, consiste no último e melhor conjunto de crenças a manter intacto o domínio masculino. Ao atribuir valor às mulheres numa hierarquia vertical, de acordo com um padrão físico imposto culturalmente, ele expressa relações de poder segundo as quais as mulheres precisam competir de forma antinatural por recursos dos quais os homens se apropriaram. (WOLF, 1992, p. 15).

A dominação masculina é uma forma de violência simbólica, visto que todas as exigências que recaem sobre o feminino, na maioria das vezes, passam despercebidas. É o que se verifica no próprio conto, no contraste existente entre uma mulher e um homem que contratam serviços sexuais, o que é inadequado para um é naturalizado para o outro. Nesse sentido, a literatura é um instrumento de atenção focada justamente por proporcionar ao leitor a ponderação não somente acerca da diegese como também de como o conteúdo lido reverbera em sua própria realidade. No caso do conto de Alciene Ribeiro, o leitor é convidado a refletir sobre um diálogo que não se sabe quando tem início e nem se o convencionalizado chega a se realizar, mas contempla-se quão complexo é para aquela mulher contratar um garoto de programa.

Trata-se de um momento infinitesimal, em dissonância com multiplicidade de questionamentos que transpõem o próprio tempo de leitura. São dúvidas que se instauram nos meandros do eu e do filtro do que é socialmente estabelecido. Como a forma literária do conto “Transa” expõe as incongruências do desejo em relação aos valores coletivos, as respostas necessariamente passam pela premissa de um corpo que pulsa, independentemente do gênero. Ademais, como é o personagem masculino que coloca em xeque o medo de julgamento da mulher, mais do que um sujeito liberto à própria libido, o conto volta-se para os motivos que levam a impossibilidade do outro gênero também sê-lo.

É nesse momento em que se faz possível compreender como a posição feminina de dominada influencia na adoção de comportamentos defensivos quando o assunto é sexo. Ao longo do diálogo, enquanto o homem demonstra em diversos momentos não haver motivos para a protagonista ter medo das opiniões alheias por contratá-lo como garoto de programa, a pressão dos valores coletivos fala mais alto. Conquanto a contratação de prostitutas seja vista com ressalvas ao homem, para a mulher é assunto proibido, pois o desejo não é uma sensação que lhe seja permitido possuir, senão com um homem legitimado (companheiro, namorado ou marido).

Poder-se-ia pensar que se trata de axioma evidente em nossa coletividade, mas a literatura, ao contextualizar o absurdo, torna-o objeto de reflexão, permitindo ao leitor perceber as diferenças entre o desejo sexual para os gêneros sob uma perspectiva androcêntrica. A literatura de Alciene, nesse sentido, expõe o contrassenso (naturalização) e promove a ressignificação (existência do desejo feminino, independentemente da idade).<sup>19</sup>

O conto se inicia com a fala de um personagem ofertando “quinhentos”, valor para o qual não há delimitação de moeda, resultando assim na atemporalidade da história, ou seja, pode ser tanto algo que transcorreu a pouco tempo atrás, como uma situação vivenciada em um passado distante. A fala inicial aparece descontextualizada, sem qualquer informação introdutória que permita saber

---

<sup>19</sup> O texto até então exposto compreende o resumo (adaptado) que foi encaminhado para o III SIELLI (Simpósio Internacional de Estudos sobre Língua, Literatura e Interculturalidade), realizado no ano de 2022, pela Universidade Estadual de Goiás. À época, a tese ainda se encontrava em desenvolvimento, motivo pelo qual a inserção do resumo no presente trabalho demandou adaptações. SANTOS, Maisa Cristina; RIBEIRO, Rauer Rodrigues. “Transa”, de Alciene Ribeiro: a dominação masculina e a violência simbólica em diálogo. In: III SIELLI e XXI Encontro de Letras. Caderno de resumos, Goiás, 2022. Disponível em: [https://www.ueg.br/sielli/noticia/60712\\_caderno\\_de\\_resumos\\_publicado\\_](https://www.ueg.br/sielli/noticia/60712_caderno_de_resumos_publicado_). Acessado em: 18 out. 2023.

exatamente para que está sendo ofertado referido valor. O único norte é o título, “Transa”, que permite inferir que se trata de uma negociação relacionada a sexo.

O que merece atenção, nesse primeiro momento, é que logo após a fala do primeiro personagem há a especificação “a mulher fala” delimitando o gênero. Pode parecer um exagero evidenciar que se trata de uma mulher, afinal o conto está apenas no início e os personagens vão sendo apresentados com o transcorrer da diegese. Mas assim como o título não é um acaso, o conto ter início com uma mulher ofertando dinheiro também não é. “Transa” é um substantivo do gênero feminino que pertence ao mundo masculino, a palavra remete ao ato sexual e, sob a égide dos axiomas de gênero, tem como objeto possuído o corpo feminino.

As sociedades nas quais o sexo é vinculado a função procriadora e restrito à estrutura da família heteronormativa, proliferam-se atitudes ambíguas como é o caso da prostituição, atividade reservada às mulheres que têm por tarefa oferecer gozo sexual aos homens jovens e solteiros e casados insatisfeitos (CHAUÍ, 1984). Ao correlacionar o título com a fala de uma mulher ofertando dinheiro, surge o contraste advindo do contexto social no qual estamos inseridos, qual seja, o de que se após uma transa há a oferta de dinheiro, esta é voltada à mulher, e não para um homem. Ainda que seja reconhecida a existência de garotos de programa, o termo prostituição encontra imbuído em seu significado o corpo feminino, logo, a dicotomia entre o título do conto e a representação social da prostituição denota tanto as disparidades de gênero como a forma por meio do qual a sexualidade é percebida.

Outro destaque merece ser realizado: é possível perceber a presença de um narrador, apesar de sua presença ser bem reduzida. Sua primeira manifestação se dá mediante à delimitação de que a fala é iniciada por uma mulher, sendo seguida pela resposta de um homem jovem: “o moço responde, displicente” (RIBEIRO, 2019, p. 11). Posteriormente a definição dos sujeitos em diálogo, as falas do narrador restringem-se a delinear as reações e comportamentos de ambos, de forma muito similar ao que se verifica nas rubricas (didascálicas) teatrais.

As rubricas são “indicações dadas pelo autor a seus atores (teatro grego, por exemplo) para interpretar o texto dramático. Por extensão, no emprego moderno: indicações cênicas \*ou rubricas\*” (DIDASCÁLICAS, 2008). Não se pode afirmar categoricamente que essa tenha sido a intenção da autora, mas é uma forma de estruturação que dá margem interpretativa nesse sentido, além de permitir que haja a

encenação. Em contribuição com o que se sugere, cumpre lembrar de que Alciene foi atuante no teatro, tendo inclusive fundado o Grupo de Teatro Amador (RODRIGUES, 2019, p. 199).

Em continuidade à análise, a fala subsequente da oferta em dinheiro é a resposta do rapaz, afirmando que o valor é pouco, com ar de descaso. A proposta é então majorada para mil, resultando num instante de ponderação em que pode ser verificado pela presença da interrogação e das reticências em sua resposta: “Mil?...” (RIBEIRO, 2019, p. 11). Como o silêncio pode ser o espaço da recusa, a resposta da mulher não se reduz a confirmar o valor, ela o reitera em sua fala, o que pode indicar tanto o desejo de não ser obrigada a dispendar mais dinheiro como o de um reforço afirmativo acerca do quanto ele vai ganhar, uma forma de convencê-lo.

É então que o rapaz questiona: “Quanto tempo? – desconfiado” (RIBEIRO, 2019, p. 11), mas ela não sabe o que dizer e devolve a pergunta “Não sei... que que você acha?”. A resposta dada permite perceber que não se trata de algo que seja feito com frequência, não há certezas, mas um tatear no escuro que expõe tanto a sua inexperiência como a si mesma. Fica claro também que, mesmo diante do desconhecimento que possui, sua insegurança não é fator suficiente para intimidá-la, ela sabia exatamente o que queria, aspecto que resta evidenciado na sua decepção, ao saber que o valor pago lhe renderia apenas uma hora: “Só?... decepcionada” (RIBEIRO, 2019, p. 11).

“E não dá? – um riso de lado.” (RIBEIRO, 2019, p. 11). A expressão fisionômica dada pelo narrador (ou pela rubrica) permite perceber um ar de deboche quanto ao desejo que ela busca com ele saciar. Somada a fala, há o desnudar da personagem para ela mesma, isto é, seu desejo sai da esfera particular e reverbera em alto e bom tom o que a envergonha, visto se tratar de um tabu. Este “não se impõe a inteligência, mas a sensibilidade, como a própria violência o faz (essencialmente a violência humana é o efeito, não de um cálculo, mas de estados sensíveis [...])” (BATAILLE, 1987, p. 60).

Na esteira do que afirma Bourdieu, a vergonha é experimentada diante dos outros (BOURDIEU, 2002), como fica claro na resposta que a personagem dá rapaz: “Dá, mas... ela abaixa os olhos” (RIBEIRO, 2019, p. 11). As reticências é a pausa na fala daquela que se viu diante do espelho, portanto é imperioso reprimir um comportamento inadequado, o de querer mais. Esse tipo de repressão sexual não se

restringe ao corpo, é também um fenômeno sutil de interiorização das interdições externas vividas por nós sob a forma de inconveniência, vergonha, sofrimento e dor (CHAUÍ, 1984).

Ainda que seja possível perceber o enfrentamento de um estigma, ela baixa os olhos como se sentenciada pelo crime de sentir desejo, estamos diante da crise do ser: “o ser tem a experiência interior do ser na crise que o põe a prova, é a atuação do ser numa passagem que vai da continuidade à descontinuidade, ou da descontinuidade à continuidade” (BATAILLE, 1987, p. 95). Ao decidir contratar um garoto de programa, ela se colocou à prova e tem que lidar tanto com a crueldade como com o erotismo, ambos “se ordenam no espírito que é possuído pela resolução de ir além dos limites do interdito” (BATAILLE, 1987, p. 74). Ainda sobre a personagem:

O casal animal no momento da conjunção não é formado de dois seres descontínuos que se aproximam, unindo-se por uma corrente de continuidade momentânea: não se pode falar propriamente de união, mas de dois seres sob o domínio da violência, associados pelos seus reflexos ordenados da união sexual, partilhando um estado de crise em que tanto um quanto o outro estão fora de si. (BATAILLE, 1987, p. 96).

Ela desejava esse instante de continuidade, que “existe, geralmente, fora de nós” (BATAILLE, 1987, p. 20) e, para tanto, foi obrigada a infringir os interditos: cipoal de valores morais/comportamentais socialmente impostos como inadequados à mulher e que a obstaculizam na satisfação do erotismo dos corpos. Esse tipo de erotismo, segundo Georges Bataille, “guarda a descontinuidade individual, isto é sempre um pouco, no sentido de um egoísmo cínico” (1987, p. 18).

Sob o crivo da socialização do biológico, não cumpre a mulher a busca pelo próprio prazer, seu papel se relaciona ou com a satisfação desse outro masculino ou como sujeito reprodutor. Trata-se de uma forma de violência simbólica cujas estruturas de poder são exercidas sobre os corpos, mas que assumem muitas vezes a forma de emoções corporais – vergonha, humilhação, timidez, ansiedade, culpa (BOURDIEU, 2002).

Sob a essa perspectiva, poderia se pressupor uma postura antitética, afinal, como poderia ela sentir algum tipo de constrangimento se está em posição de enfrentamento de seus medos, ou seja, indo ao encontro do erotismo? A violência

simbólica se irradia nos meandros do subconsciente difundindo-se nas mais diversas estruturas de formação do sujeito. O confronto com um paradigma social tão caro à imagem do feminino é o resultado prático da tentativa de superar a angústia: é no erotismo que tentamos atingir o mais íntimo do ser, no ponto em que o coração nos falta (BATAILLE, 1987, p. 18).

Dentro do mosaico de padrões comportamentais aos quais as mulheres são submetidas, a personagem transcendeu uma parcela muito pequena, na verdade, um fragmento de um todo que a constitui em seu gênero. Ademais, é preciso perceber que ao contratar um garoto de programa, ela não desafia apenas normas sociais, mas também suas próprias crenças limitantes e diversos preconceitos enraizados. “É recusando-se a ser o isto ou aquilo que se é, ou ainda aparentá-lo aos olhos dos outros, que nos tornamos precisamente o isto ou o aquilo, e que aparecemos como tal aos olhos dos outros” (ROSSET, 2008, p. 95). Nesse mesmo sentido, o excerto vem em complementação ao exposto:

Talvez o fundamento da angústia, aparentemente ligado aqui à simples descoberta que o outro visível não era o outro real, deva ser procurado num terror mais profundo: de eu mesmo não ser aquele que pensava ser. [...] Não há eu que seja apenas eu, não há aqui que seja somente aqui, não há agora que seja apenas agora: tal é a exigência do duplo, que quer um pouco mais e está disposto a sacrificar tudo o que existe – quer dizer, o único – em benefício de todo o resto, isto é, de tudo que não existe. Está recusa do único, aliás, é apenas uma das formas mais gerais de recusa da vida. (ROSSET, 2008, p. 93).

“A experiência interior do erotismo exige de quem a pratica uma sensibilidade bem maior ao desejo que o leva a infringir o interdito que à angústia que o funda” (BATAILLE, 1978, p. 36), característica que fica clara com a vergonha que sente por ao ser exposta na fala do rapaz. Ela percebe que foi colocada frente a frente consigo mesma tal como em um espelho, oportunidade em que se vê obrigada a lidar com o contraste de ser dupla, isto é, uma personagem social e uma mulher erótica. É nesse sentido que Rosset afirma que a recusa do único é a recusa da vida (ROSSET, 1987), perceptiva que vai ao encontro do explanado por Bataille, logo no início de seu livro “Erotismo”, ao dizer que é possível a coesão do espírito humano, cujas possibilidades vão da santa ao sensual.

O que a permite transgredir os interditos (além da crise de seu isolamento) é a segurança do sigilo, característica que será analisada posteriormente, visto que a

análise caminha conjuntamente com as falas. Após o instante de constrangimento, ela concorda com o valor, mas ele teme que tenha que arcar com os demais gastos, motivo pelo qual pergunta: “Mil, livre?” (RIBEIRO, 2019, p. 11). Ela não imaginava que, além do valor dispendido, teria que pagar pelo quarto, mas ele dá o veredito: “é pegar ou largar” (RIBEIRO, 2019, p. 12). É nesse instante que entra um detalhe importante do conto: “Tem muito garoto aí que... / “Vai com eles então, uai. Num sou eu que tô dando em cima!” (RIBEIRO, 2019, p. 12).

A palavra garoto tem muitas acepções no conto. A primeira que merece destaque é justamente uma possível abreviação ao termo “garoto de programa”, afinal, conforme exposto alhures, a relação entre o título e as primeiras falas permite inferir logo no início que se trata de uma negociação para fins sexuais. De mais a mais, haveria uma confirmação do que era, até então, sugestionado pelo diálogo. Malgrado o acatamento em lidar com o rapaz, que vê o real e o duplo que a configura, a indignação com os custos leva a personagem a externalizar não somente que ele é um garoto de programa, como também a permite sugerir que poderia dispor do serviço de outro. Nesse momento, ela o coloca frente a frente consigo mesmo, entretanto, o rapaz não esmorece, já que não vive a ilusão do duplo que constitui a personagem feminina. Em resposta, sugere que vá em busca desses outros a quem se refere. Ele sabe quem ele é e não vê problema algum nisso.

Noutro vértice, a palavra “garoto” permite inferir que se trata de um homem jovem, atributo já sugestionado pelo narrador (ou rubrica), ao afirmar que o moço a respondia de forma displicente (RIBEIRO, 2019, p. 11). Em contraponto, se ele é um moço (um garoto), pode-se pressupor que a mulher é mais velha, o que se confirma posteriormente. As acepções ora expostas permitem estabelecer a existência de duas temáticas centrais ao conto, quais sejam, a contratação de um “garoto” de programa e o fato de quem está o contratando ser uma mulher mais velha. Cumpre ressaltar que idade da personagem deve ser analisada sob o crivo da época em que o conto foi redigido, ou seja, 1979. É preciso conceber que à época, uma mulher de trinta anos e que não fosse casada já era vista como alguém que ficou para “titia”, uma mulher mais velha e sem perspectiva de constituição familiar.

A importância em reforçar as linhas mestras do conto se fundamenta na possibilidade de trilhar conjuntamente com a personagem o seu caminho de resignificação. Transformação essa dual, visto que denota tanto uma personagem

em processo, como o processo de criação de uma personagem. Essa forma de estruturação proporciona uma visão microssistêmica de ressignificação das personagens na literatura. No caso do presente capítulo, temos esse desvelamento mediante à liberdade sexual feminina, espaço de busca da mulher “pela construção de uma nova identidade, em que ela possa sentir-se livre, inclusive, e talvez principalmente, em relação consigo mesma, com seu corpo e sua sexualidade” (MARQUES, 2021, p. 35).

Cada uma dessas “Mulheres explícitas” são sujeitos em (trans)formação e encontram-se em diferentes instantes de suas vidas. Algumas no interregno entre o viver e o morrer, como em “Ave Maria das Graças Santos”, outras vivendo a epifania da “Tela em branco”. Cada qual trilha um caminho que subverte a típica imagem da personagem feminina na literatura. “Transa”, por exemplo, é centrado numa personagem mais velha e suas falas permitem concluir que seja refém dos estratégias de gênero, em especial da percepção de que a mulher mais velha é uma pessoa não sexual. Em contraponto, “Margens do Ypiranga” centraliza na história de uma personagem feminina jovem, que vive isolada: seu mundo é o seu marido e a janela de sua casa.

Ambos os contos servem como exemplo da construção de personagens em processo, isto é, são histórias que permitem ao leitor perceber que a vida é um encadeamento de atos e cenas. Cada diegese é um recorte de como os momentos sócio-históricos paradoxalmente constroem e desconstroem subjetividades. Por esse motivo, ainda que as personagens pertençam a um mesmo século, ou até mesmo década, cada uma delas é o retrato de experiências muito particulares de seu momento histórico e da construção social em que foram inseridas.

“Margens do Ypiranga” conta com uma personagem dominada pelo seu marido, era um objeto reprodutivo e de satisfação do desejo, mas ela não percebia tal aspecto de forma clara. Conquanto estivesse sob vigia, a cortina abriu uma brecha para um mundo não supervisionado, o que a levou ao desvelamento de si. Já em “Transa”, a personagem se demonstra ciente de todos os obstáculos a sua imagem de mulher direita, especificamente, o que se espera de uma viúva. Em comparação, ambas são reféns da dominação masculina e de alguma forma se ressignificam, mas não necessariamente pode afirmar que uma e outra tenham plena consciência do tamanho do passo dado.

São circunstâncias que permitem ao leitor perceber uma espécie de gradação. Algumas personagens confrontam os estratagemas de gênero (cientes dele ou não), outras não se percebem, sendo afetadas pela dominação masculina e apenas sofrem as consequências. É nesse momento que fica claro um processo de criação de personagens que foge a tradicional subserviência, inferiorização e diminuição das subjetividades que sedimentam o sujeito feminino. Nesse sentido, cumpre perceber a relevância da construção de sentidos pela autora, conforme esclarece Apfelbaum:

O conhecimento é, portanto, a expressão das relações de dominação que perpassam a personagem. Ela se torna um instrumento a serviço da dominação. Falar e encontrar as palavras para falar representa, para os oprimidos, uma das modalidades de resistência e de luta contra a dominação (Apfelbaum, 1979/1999). [...] A entrada em cena das dominadas pôs na berlinda a ficção de uma ciência que lida com o sujeito abstrato, a-histórico, representativo da totalidade da humanidade, que reconhece, portanto, a identidade de todos, e conseqüentemente analisa apenas as relações simétricas. (APFELBAUM, 2009, p. 342).

O processo de criação da personagem se relaciona diretamente com a representação feminina na criação literária e a manifesta emergência em “reconstruir a própria história, buscar uma identidade” (SANTOS; RODRIGUES, 2017, p. 404). Por essa razão, a construção desse sujeito ficcional, mediante uma autoria feminina, desconstrói a “hierarquização dos saberes” (RIBEIRO, 2017, p. 16) determinada pelo gênero daquele que escreve. Nesse sentido, a voz da autora feminina permite compreender “como o lugar social que certos grupos ocupam restringem oportunidades” (RIBEIRO, 2017, p. 35).

Retomando o caminhar conjunto com o conto, a personagem indigna-se, mas ao mesmo aceita a condição de pagar o quarto, postura que fica explicitada na pergunta indireta: “Você vai querer bebida também, aposto – responde depois de uma pausa nervosa” (RIBEIRO, 2019, p. 12). Por meio das palavras do narrador (possível rubrica), não se pode afirmar que ela esteja simplesmente irritada, a pausa é ambígua, e dependendo de sua forma de agir ela pode colocar tudo a perder: ela estava em território desconhecido.

Mas ele não fazia questão: “Não, aí eu demoro” (RIBEIRO, 2019, p. 12), e era justamente o que desejava: “Melhor” (RIBEIRO, 2019, p. 12). Por meio desse pequeno trecho, cabe reiterar que, apesar dos passos incertos, ela trilhava o caminho da

satisfação sexual, motivo pelo qual se tem uma inversão de papéis em que o personagem masculino é que personifica um sujeito objetificado. Ademais, ao inverter os papéis sociais de gênero, a personagem se eleva a um patamar superior, impingindo ao homem a mesma inferiorização de que é vítima por ser mulher (PUGINA, 2022, p. 134).

Poder-se-ia afirmar que se trata de um comportamento esperado, dado a negociação em andamento que configura o diálogo, mas sua determinação oscila no instante em que se sente exposta, em oposição ao que se daria na contratação de uma prostituta por um homem. Há uma subjetividade diretamente envolvida na negociação que envolve tanto o que ela quer (sexo) como aquilo que ela não quer (exposição). O último aspecto é dicotômico: a personagem não quer revelar-se à coletividade em que se encontra inserida, dado os julgamentos morais a que estaria submetida. Ao mesmo tempo, não se sentia confortável em descortinar todos os seus desejos de forma clara e direta como um homem o faria com uma prostituta, pois ao fazê-lo confrontaria com o duplo. A inquietude da personagem, portanto, é saber que ao aceitar ser quem é concorda, ao mesmo tempo, que se é apenas isto (ROSSET, 2008, p. 78): simultaneamente uma santa e uma devassa.

Em consonância com o exposto, a fala seguinte do personagem é para que ela deixe de frescura no que concerne a demora ao gozo proporcionado pela bebida. Em resposta, ela afirma que não se trataria de uma frescura, é que com ele seria diferente, mas quando indaga qual seria a diferença, ela responde “Deixa pra lá” (RIBEIRO, 2019, p. 12) e, de pronto, muda de assunto: “Mas não é bom mais tempo? – conciliadora” (RIBEIRO, 2019, p. 12). Na manifestação do narrador, fica claro que há no trecho um tom de fala, isto é, uma forma de externalizar que, ao mesmo tempo em que a personagem desconversa, também manipula. Sob a égide da teoria do duplo de Clement Rosset, pode-se afirmar que esse é um dos momentos em que ela se percebe em sua duplicidade, e a nega, retomando a teatralização da vida, que exige da mulher o comportamento cordial. O que a mantém no duplo é justamente a perseguição de valores androcêntricos:

Mas os valores não são as únicas forças a atuarem numa situação concreta, em andamento. Os valores não passam de uma estreita faixa de causas no espectro total que atuam sobre uma pessoa. Muitas pessoas se mostraram incapazes de pensar em seus valores e viram-se prosseguindo na experiência mesmo não gostando do que estavam

fazendo. [...] As tiranias são perpetuadas por homens retraídos que não possuem a coragem de agir fora de suas crenças. (MILGRAN, 1983, p. 12).

Pode soar estranho abordar a tirania, mas o que constitui a personagem em seu duplo é o sentimento de coerção que os valores androcêntricos exercem sobre seu corpo, comportamento e visão de mundo. A dubiedade que a fomenta demanda o uso de subterfúgios que conservem sua imagem de mulher direita e sexualmente ativa quando, na verdade, ambos os aspectos a representam. A desconstrução desse “eu” único decorre da construção da personagem como um espelho quebrado, apresentando suas imagens de forma fragmentada, expressando tanto o conteúdo que não reflete como o que reflete (EAGLETON, 2011), o que denota uma escrita ao estilo da teoria do *iceberg*, de Hemingway. Para tanto, tem-se um diálogo que extrapola a negociação e segue para uma camada submersa do conto e que torna essa personagem explícita aos olhos do leitor. Por essa razão, faz-se necessária a continuação da análise conjunta, de modo que se faça possível perceber o ponto de intersecção entre o imerso e o submerso.

A tentativa de parecer conciliadora é, na verdade, uma preocupação com a demora do gozo, reforçando assim o desejo da personagem pelo uso da bebida alcoólica pelo garoto de programa e, acima de tudo, que ele pague por ela. Mas pagar pela bebida não faz parte do programa, o que o leva a perguntar: “Tá oferecendo a bebida? – o riso de lado” (RIBEIRO, 2019, p. 12). Corroborando com a tentativa de manipulação, ela replica dizendo que o certo seria ele pagar.

Ele reitera que a bebida atrapalha e é, então, que a personagem o alfineta: “Você faz questão de ganhar bem o dinheiro, hem?” (RIBEIRO, 2019, p. 12). A fala da personagem enfatiza a relação comercial em curso para o qual além da definição de um valor há ainda a delimitação do que será feito, como transcorrerá e do tempo necessário o que implica em um equacionamento matemático. É o instante em que as subjetividades se diluem para dar espaço à objetificação do outro, característica típica à violência dos tempos líquidos.

Poder-se-ia aduzir que a prostituição é histórica, que existe desde que o mundo é mundo, mas é preciso ir além. A violência simbólica exercida pela dominação masculina reforça a solidão moderna, em específico, com relação às mulheres cujos estigmas sociais as relegam a invisibilidade, aspecto sedimentado no conto por meio

da personagem: viúva, “velha” e pessoa não sexual. Há, portanto, uma recusa ao amor-próprio em prol da preservação da imagem de mulher direita, o que alimenta a autoaversão, como fica claro em falas como: “é, mas sabe, me deu uma coisa ruim pensar que você tenha vergonha de mim” (RIBEIRO, 2019, p. 16). Não se pretende dar um salto na análise conjunta ora realizada, mas o amor líquido atravessa o conto de tal forma que, nesse momento inicial, pode não ser visto de forma tão clara, senão por meio das reticências que a impedem de manifestar o seu desejo, bem como a forma que quer satisfazê-lo.

Em sequência, o rapaz retruca dizendo que se sente melhor valendo o que vale, fala seguida afirmação do narrador “ele, digno” (RIBEIRO, 2019, p. 12). Não há constrangimento do garoto de programa em fazer o que faz. Conforme já explorado alhures, ainda que haja uma inversão de papéis, ele se vê como aquele que proporciona prazer e, como consequência, homem viril, no controle da situação. Não por outro motivo, quando a personagem afirma: “De qualquer jeito, você vai receber” (RIBEIRO, 2019, p. 12), a impressão dele se dá no sentido de que bem ou malfeito, ele será pago. A fala o constrange, visto que atinge a sua masculinidade, virtude sobre a qual não cabe questionamentos (BOURDIEU, 2002, p. 63):

O privilégio masculino é também uma cilada e encontra sua contrapartida na tensão e contensão permanentes levadas por vezes ao absurdo, que impõe a todo homem o dever de afirmar, em toda e qualquer circunstância a sua virilidade. [...] A virilidade, entendida como a capacidade reprodutiva, a sexual e a social, mas também como aptidão ao combate e ao exercício da violência (sobretudo em caso de vingança) é, acima de tudo, uma carga. (BOURDIEU, 2002, p. 64).

Na verdade, tudo o que ela queria dizer é que como ele demora para ejacular ao fazer uso de bebida alcoólica, que ele assim o faça, “pois é, eu gosto, prefiro até” (RIBEIRO, 2019, p. 13). É quando ele compreende o que ela disse e a expõe: “Ah... matei a charada, morei na sua, cê quer é um boneco de vai e vem, é daquelas devagar né?” (RIBEIRO, 2019, p. 13). Nesse ponto é possível pressupor que a afirmação de que ela é “daquelas devagar” esteja associada à ideia da demora para gozar. A interpretação coaduna com a premissa de que se foi em busca de um garoto de programa, não se trata simplesmente pelo sexo apenas penetração pênis-vagina e gozo masculino, mas da sua própria satisfação.

Ratificando a sugestão suscitada, ela responde: “Você não está entendendo... desculpe, não me leve a mal, é o meu jeito, mas não é nada disso, não vê que nem faço questão...” (RIBEIRO, 2019, p. 13). Questão de quê? As reticências são o silêncio eloquente que a constituem como mulher erótica, mas hesita, por ter sido educada a conter-se. “A jovem deverá, não somente enfeitar-se, arranjar-se, mas ainda reprimir sua espontaneidade e substituir, a esta, a graça e o encanto estudados que lhe ensinam as mais velhas” (BEAUVOIR, 1967, p. 73). Ela deseja o prazer, mas verbalizar é dar potência ao sentimento que carrega em seu íntimo, motivo que a faz trabalhar discursivamente por meio de entrelinhas. É o que se depreende ao dizer que “nem faz questão”.

Se o clímax não fosse algo desejado poderia de pronto ter dito que não o queria, ou seja, o encontro físico dos corpos, o gozo do parceiro, sentir-se desejada, já lhe seriam suficientes. Prefere não falar em voz alta, caso o fizesse, teria como resultado prático o ressoar de seu desejo, a significação do eu e o constrangimento de ser ver única: mulher casta e erótica. “[...] é querendo a todo custo ser um outro que o homem habitualmente se confirma nele mesmo” (ROSSET, 2008, p. 101). Entretanto, era preciso diminuir o peso da perversão, a palavra gozar é muito forte, logo, o caminho foi ficar entre o sim e o dissimulado não.

Ele, impaciente, a questiona se uma hora seria suficiente, pergunta para o qual ela responde que sim, embora o narrador deixe claro que sua resposta se dá em tom de conformismo. Agora, era a hora de estabelecer quando e como se encontrariam: às oito, com o carro dele. Qual carro? Para ela tratava-se de premissa essencial que ele a buscasse, afinal, seu veículo era conhecido. Ela, mulher, viúva, com um rapaz em seu carro, com certeza daria o que falar. É quando ele responde: “E daí, não é viúva, dona do seu nariz e da *perseguida*?” (RIBEIRO, 2019, p. 14).

Trata-se do momento em que é revelado que a personagem perdeu o marido, além de denotar a existência de uma conversa prévia, anterior ao recorte do conto. Não menos importante, “perseguida”, mais do que fazer referência à vagina, é a gíria que dá o tom de naturalidade à forma como o garoto de programa vê a expressão da sexualidade da personagem. Se ela é uma mulher sem compromisso afetivo, com ninguém (sem marido), independente (dona de seu nariz) e proprietária de seu corpo (da perseguida) não haveria motivo razoável para que ela tivesse receio de estar no seu carro com um homem. As conjecturas acerca do que os outros poderiam vir a

falar, nada mais é do que resultado prático do regime disciplinar que é exercido sobre o corpo da mulher. “A prisão, desse modo, age sobre o corpo do prisioneiro, mas o faz obrigando-o a se aproximar de um ideal, de uma norma de comportamento, de um modelo de obediência” (BUTLER, 2019, p. 91).

A potência do que é dito reverbera no íntimo de alguém, para o qual determinadas palavras não devem ser ditas, pois tocam em um recôndito encoberto pelo véu do pudor, e é por esse motivo ela nega a verdade constante no discurso: “Você é doido, não precisa falar...” (RIBEIRO, 2019, p. 14). Em réplica, ele reforça sua fala dizendo: “Cê tem de dar satisfação pros outros, perguntar com quem pode ou num pode?” (RIBEIRO, 2019, p. 14), entretanto, o problema são as manifestações alheias: “E o falatório... e a língua comprida?”.

O indivíduo pode manter privadamente padrões de comportamento nos quais pessoalmente não acredita, mantendo-os por uma viva crença de que uma plateia invisível está presente, a qual punirá os desvios de padrões (GOFFMAN, 1985, p. 80). A problemática constante na manifestação da personagem reside no fato de que sua maior vigia era justamente o seu duplo e não o corpo coletivo. É preciso pensar que a conversa entabulada entre os personagens era particular, motivo pelo qual dizer que ele “não precisa falar” nada mais é do que o reflexo de alguém que não consegue sair do personagem social para o qual foi designado. “[...] um ator pode investir-se de seu próprio papel, ficando convencido de um momento que a impressão da realidade é a verdadeira e única realidade” (GOFFMAN, 1985, p. 230).

A conversa muda de rumo, pois um aspecto importante do serviço precisava ser discutido, se haveria “língua”. De imediato, a personagem responde que ele poderia ficar sossegado, pressa que denota um grau de certeza e reforça a presença do erotismo dos corpos: “Ele tem seu ápice na fusão dos corpos durante o ato sexual, onde temos, no mínimo, dois seres que se fundem num momento de dissolução dos limites corporais que os definiriam” (GALANTIN, 2010, p. 10). Por esse motivo, o beijo, símbolo de união e de adesão mútuas (CHEVALIER; CHEERBRANT, 2020) acaba indo de encontro com a negação do sentimento amoroso. “nesse universo é imprescindível negar o sentimento amoroso para que os corpos desejados sejam ‘devorados’ [...] afeições são amarras e corpos, apenas corpos” (PUGINA, 2022, p. 133).

Outro aspecto que denota o caminho dos corpos sem afeto, é a ausência de caracterização física de ambos os personagens, não há nem mesmo nome que lhes proporcione subjetividade, “ao serem brevemente apresentadas, são universalidades (PUGINA, 2022, p. 139). O recorte proposto lastreia-se na tentativa da personagem em ser pragmática na negociação, sendo, em parte, frustrada pela dominação masculina que a impede de falar sobre seus desejos sexuais mais abertamente. Enquanto a conversa permanecia no plano financeiro-negocial, a conversa era direta, chegando até mesmo a soar fria para um encontro sexual. Quando os detalhes eram colocados em pauta, as reticências tornavam-se marcas discursivas que evidenciavam a necessidade da personagem de esquivar-se da verbalização do desejo.

Trata-se de característica, muitas das vezes, evidenciada mediante ao narrador onisciente intruso (possível rubrica), que deixa à mostra os sentimentos de ambos os personagens, como por exemplo, quando ela reforça a preocupação com a opinião alheia: “Sei que é bobagem ligar para fofoca, mas não tem jeito, sou mesmo uma boba, sabe – ela, desviando o assunto” (RIBEIRO, 2019, p. 14). É por esse tipo de situação que se faz possível reiterar a tese da ressignificação da personagem, na qual há a presença de uma personagem em processo e o processo de criação de uma personagem.

Costumeiramente, a escrita centrada em personagens femininas as percebe apenas como reféns de múltiplas interdições morais, tendo como resultado prático uma literatura constituída por mulheres submissas, passivas, ingênuas e com uma sexualidade voltada ao casamento e à procriação. É nesse sentido que as personagens femininas são personagens em processo, pois enfrentam os paradigmas e reconstroem-se como mulheres protagonistas de suas histórias. Concomitantemente, há um processo de criação da personagem feminina que é uma verdadeira “afrota às construções sociais sexistas, o que configura, como resultado, em uma desforra dentro da tradição literária” (PUGINA, 2022, p. 134).

Os homens, naturalmente, são livres em relação a diversos dogmas sociais, o que lhes permite ter uma libido liberada (PUGINA, 2022), como fica claro em diversas manifestações do garoto de programa: “Viúva é mais livre que solteira, uai” (RIBEIRO, 2019, p. 14). Em sua afirmação, “ser mais livre” parece explorar o fato de que aquela mulher já trilhou o caminho do relacionamento nos moldes estabelecidos socialmente:

namorou, casou-se, criou os filhos e, abruptamente, teve seu relacionamento encerrado pela morte do parceiro. O fim seria o virar da chave, tal como um dever cumprido que nada mais exige daquele que fica.

A problemática reside no fato de que esse é um olhar masculino: “Não é nada, com a gente [viúva] o povo se preocupa muito mais” (RIBEIRO, 2019, p. 14). A premissa defendida pela personagem em sua fala, fundamenta-se na certeza de que a socialização do biológico demanda um comportamento não sexual à mulher idosa. A certeza do etarismo fica claro nas linhas subsequentes, após confirmarem hora e local: “Às oito, então? Onde hem? / No *Refúgio*, tá bom? / Legal (RIBEIRO, 2019, p. 14). É nesse instante em que a personagem muda de assunto questionando se pode confiar nele, especificamente, se o assunto ficaria apenas entre os dois: “Você pode achar bobagem, mas... sabe, eu tenho um certo status, e... [...] É, você é muito novo, não vai entender, mas na minha idade... uma mulher sozinha...” (RIBEIRO, 2019, p. 15). Como fica claro, ela sente que sua idade é um fator determinante, aspecto esse que fica muito claro no seguinte trecho do trabalho de Pugina:

Em todas as retratações da velhice feminina, evidencia-se, além de seu silenciamento, uma misoginia mascarada pelo riso na criação de uma relação ‘obvia’ entre idade, feiura e assexualidade, da qual derivam várias caracterizações negativas em tom animalesco que forma uma convenção discursiva acerca da mulher idosa, dita ‘velha assanhada’. Em especial, as produções atacam o desejo sexual das anciãs, bem como as formas como encontram para satisfazê-lo, a fim de coibir tais atitudes. [...] a sexualidade é estereotipada; e as imposições que cerceiam a velhice feminina são sublinhadas por chacotas e discursos de inferiorização que lhes são dirigidos quanto à aparência: ‘pele murcha’, ‘bunda mirrada’, ‘feia e velha’, ‘banguela’ etc. (PUGINA, 2022, p. 129).

Não são dadas maiores informações sobre a personagem no que concerne a sua profissão ou o quanto ganha, nada que permita afirmar com algum grau de certeza que o “status” ao qual ela faz alusão guarde relação com seu padrão econômico. Na verdade, o comentário parece muito mais relacionar-se com seu comportamento enquanto mulher viúva: “[...] a coletividade dita, assim como faz nas demais fases, as regras que são impostas as idosas quanto a sua decência. Porém, é no plano sexual que a repressão é exercida de forma mais contundente” (PUGINA, 2022, p. 130). É sob a perspectiva do olhar do outro que ela justifica seu medo dizendo: “[...] na minha idade... uma mulher sozinha...” (RIBEIRO, 2019, p. 15). A fala reflete o medo que ela

tem de ser vista como uma - santa e sensual – preferindo o duplo, como uma forma de falsa segurança. “Eis por que a assunção jubilosa de si mesmo, a presença verdadeira de si para si mesmo, implica necessariamente a renúncia ao espetáculo de sua própria imagem” (ROSSET, 2008, p. 107-108).

Como ela não se sentia confortável com a coesão de ser santa e sensual, ao mesmo tempo (BOURDIEU, 1987), as reticências são a marca para tudo aquilo que não pode ser verbalizado. É o ponto de intersecção entre ser dupla e ser si mesma, entretanto, como “é a sociedade, e suas convenções, que tornarão possível o fenômeno da individualidade” (ROSSET, 2008, p. 110), o que lhe cabe é manter a teatralização da vida. “Expressões emocionais espontâneas passam a ser muito ameaçadoras para o sujeito, porque desorganizam a imagem que ele pretende manter em público [...]” (KEHL, 2016, p. 37).

Era mulher, viúva e tida como idosa. A ordem não à toa, pois cada um desses itens parece denotar um certo nível de necessidade de controle sexual, como se o tempo fosse uma unidade de medida gradativa para o pudor. De início, nascer mulher em uma sociedade androcêntrica, por si só, demanda “determinar-se e diferenciar-se em relação ao homem e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial” (BEAUVOIR, 1971, p. 10). A definição de Simone de Beauvoir, apesar de sinóptica, condensa uma forma de perceber o gênero, cujo resultado prático relega a mulher a uma posição de inferioridade nata, uma espécie de determinismo biológico.

Indo além, a viuvez, ainda que resultado possível na vida de uma mulher casada, é atributo que não integra a seara comum das personagens femininas na literatura, tal como o fator idade. De regra, a perspectiva adotada é a da esposa que dedicou sua vida à família e aos afazeres domésticos, e que agora, sem marido, com filhos independentes e sem muita mobilidade, se vê sem função (RAMOS, 2021b, p. 172), figurando, no muito, como uma personagem secundária, ora retratada como amável, tal como uma avó, ora como amarga. Fora isso, há uma ainda uma convicção de que as mulheres respeitáveis (casadas, idosas e/ou viúvas) não têm sensibilidade sexual (WOLF, 1992, p. 19). Em caráter exemplificativo, dados atributos restam claros no conto “Bola de Sebo” de Guy Maupassant:

Mas logo recomeçou a conversação entre as três damas, a quem a presença daquela rapariga tornava subitamente amigas, quase íntimas. Elas deviam formar, parecia-lhes, como que "um feixe das

suas dignidades de esposas, em face daquela vendida sem-vergonha, pois sempre o amor legal trata com desprezo o seu confrade livre. (MAUPASSANT, 1987, p. 6).

Publicado em 1880, o conto deixa claro a ojeriza coletiva em relação à prostituta, personagem que personifica uma visão de época, na qual a mulher casada era a representação de um caminho em conformidade com os preceitos coletivos e religiosos. A sexualidade, portanto, era legitimada pela presença do marido e o desejo sexual uma afronta aos valores da época. Contrastando com o conto de Maupassant, Lucy, personagem de “Tudo é rio”, de Carla Madeira, é um exemplo que vai ao encontro das personagens de Alciene. A personagem é retratada como uma mulher que desde muito nova sente fascínio pela sedução e pelo sexo, desejando a prostituição como forma de vida. Em caráter exemplificativo, segue um excerto da obra:

Não tem homem na cidade que não possa ser seu. Aprenda a não engravidar, o resto parece que você nasceu sabendo. Lucy explodiu, ondas e ondas de vertigem. Ela queria aquilo mil vezes, mil vidas. Ela queria ser puta, e se ela queria bastava. (MADEIRA, 2023, p. 45).

Como fica claro, Lucy é uma personagem que encontra na prostituição um caminho sonhado, a profissão ideal que vai ao encontro da sensualidade que a personifica. Na mesma toada, a construção das protagonistas de Alciene trilham o caminho da resignificação, o que se dá mediante ao desenvolvimento de uma personalidade única, com idiosincrasias que não necessariamente materializam o um rompimento com o androcentrismo, mas um processo adaptativo. Trata-se de mulheres em processo, aproximando-se de nossa construção histórica recente, na qual as liberdades não são alcançadas de forma igualitária por todas as mulheres.

Ser preta, pobre e morar na favela faz com que muitas não consigam perceber os direitos femininos básicos em sua plenitude, como a igualdade salarial, o acesso à saúde e a educação dos filhos. É o que fica evidente em obras como “Olhos d’água”, de Conceição Evaristo ou “Quarto de despejo”, de Carolina Maria de Jesus. Em “**Mulher explícita**”, de Alciene Ribeiro, ainda que não haja uma determinação quando a etnia das protagonistas, a temática da desigualdade se faz presente em vários contos, como “Uai, sô”, no qual a realidade é da personagem perpassa pela pobreza

da região em que vive, bem como “Independência e morte”, em que a protagonista nasce nos “ermos da farinha podre” (RIBEIRO, 2019, p. 09).

Feito o parêntese, a retomada ao conto é medida que se impõe. Em resposta ao medo dela que a negociação de alguma forma se torne pública (bem como o fato de ela ser uma mulher mais velha e sozinha), o garoto de programa deixa claro que não isso não vai acontecer. Ainda assim, ela se sente insegura e reitera a pergunta, cuja resposta é permeada de ironia: “Imagina...! Só vou contar pro Ibrahim Sued e pros meninos do grupo escolar” (RIBEIRO, 2019, p. 15). O humor fundamenta-se na presença do nome Ibrahim Sued, famoso colunista social, atuou tanto no jornal como na televisão, sendo entrevistador de vários famosos e “*playboys*” (HIGA, 2023, n.p.).

Ao fazer alusão ao jornalista e apresentador, o personagem contraria, com humor, a expectativa da protagonista quanto ao tão almejado sigilo. Mas há outro aspecto na manifestação do personagem que chama a atenção, a sugestão de que contaria para os meninos do grupo escolar. O aduzido não permite estabelecer com precisão a idade do personagem, mas possibilita inferir que seja um adolescente. Não menos importante, é nesse momento em que se estabelece o contraste e, conseqüentemente, o etarismo.

Relacionar-se com pessoas mais jovens é um comportamento tipicamente masculino sendo, inclusive, necessária a inovação legislativa a fim de impedir o casamento com crianças ou adolescentes, como ocorre no conto “Independência e morte”. Até o ano de 2019 o casamento de menores de dezesseis anos de idade era permitido com a autorização dos pais para evitar cumprimento de pena criminal ou em caso de gravidez (FERREIRA, 2019). A criadora do projeto de lei 7.119/2017, Laura Carneiro, “na ocasião divulgou números alarmantes sobre o casamento infantil – 877 mil crianças se casaram no Brasil até os 15 anos de idade, sendo 88 mil com 10 anos de idade” (FERREIRA, 2019, n.p.).

Noutro vértice, o relacionamento de mulheres mais velhas com homens mais jovens contrapõe-se ao mito da beleza, que estabelece o amadurecimento feminino como sendo algo esteticamente “feio” (WOLF, 1992). Mas para compreender melhor o impacto dessa premissa é preciso perceber que o ponto de partida é o corpo objetificado. Ao medir um sujeito, tendo como parâmetro a materialidade que o compõe, toda a subjetividade que lhe é intrínseca e que o individualiza, resta esvaziada, e é no silenciamento da “coisa” possuída que o controle social reside.

“A sujeição não é simplesmente a dominação de um sujeito nem sua produção – ela também designa um certo tipo de restrição na produção, uma restrição sem a qual é impossível a produção do sujeito [...] (BUTLER, 2019, p. 91). Como fica claro no excerto de Butler, a restrição é basilar, nesse sentido, os limites são a forma de cingir as diferenças entre os gêneros determinando o *locus* social dos sujeitos e a quem pertence o poder da palavra. “Transa” é um conto de denota, em suas múltiplas reticências, um silêncio repressor oriundo da moralização do sexo (CHAUÍ, 1984).

Dentro dessa moralização, a mulher, enquanto capital social, deve externar um rol de atributos de beleza que consubstanciam uma forma de coerção social. A beleza é, portanto, um sistema monetário semelhante ao padrão outro e sendo determinado pela política, consiste no conjunto de crenças que mantém intacto o domínio masculino (WOLF, 1992). É por essa razão que a relação negocial constante no conto gera um incomodo, visto que retrata “um exemplo não convencional de atividade carnal, choca o leitor, o que também pode ser visto, muitas vezes, com preconceito, justamente pelo seu teor transgressor em relação à norma vigente” (PUGINA, 2022, p. 143).

Esse é o motivo que faz a protagonista temer a publicização do contrato firmado entre ela e o garoto de programa. Como o status ao qual a personagem faz alusão é justamente unidade de medida que estabelece quão próxima ela está dos axiomas comportamentais, qualquer postura fora do esquadro deturpa sua posição social, aproximando-a da inadequação e da histeria. “Em nossos dias persiste a vivência daquelas que manifestam condutas contrárias ao preestabelecido, sendo chamadas de ‘bruxas’, exclusão esta camuflada pela expressão ‘velhas terríveis” (PUGINA, 2022, p. 130). Ainda sobre o assunto, segue o excerto em complementação:

Para mais, tachá-la de ‘louca’ remonta uma prática histórica: a associação ‘óbvia’ feita entre insanidade e feminilidade, a dita ‘histeria’, de onde vem a misoginia contra mulheres que desafiam os imperativos sociais, transgredindo a ordem estabelecida pelo patriarcado de que os homens mandam e as mulheres obedecem, o que tem, como resultado, o silenciamento feminino. (PUGINA, 2022, p. 135).

A fala constantemente interrompida, o pedido de sigilo e o desejo de não ser vista são comportamentos que sinalizam quão naturalizadas encontram-se as premissas que a determinam como mulher “adequada”. Mas há uma fala que chama

a atenção: “Você tem vergonha de ser visto comigo?” (RIBEIRO, 2019, p. 16). O questionamento denota o quanto a personagem foi vulnerabilizada pelas pressões externas e o quanto sua autoestima foi afetada diretamente pela violência simbólica. Só o fato de estarem conversando, para a protagonista, seria circunstância suficiente para que as pessoas julgassem o rapaz. Em resposta, ele afirma que não há problema algum, afinal, ninguém sabe sobre o que estão conversando (RIBEIRO, 2019).

“Num tem grilo não, é só um negócio, né?” (RIBEIRO, 2019, p. 16). Ainda que a relação de troca, típica a um contrato, seja a premissa básica da conversa entabulada, a resposta do rapaz expõe a completa ausência de qualquer afeto ou conquista. Trata-se de uma verdade inconveniente quando dita em voz alta, pois, novamente, expõe à própria personagem o duplo que a configura, motivo pelo qual se incomoda: “Puxa, não precisa jogar isto na cara – ofendida” (RIBEIRO, 2019, p. 16). Acerca do exposto, são as palavras de Baumann:

Pois o que amamos em nosso amor-próprio são os eus apropriados para serem amados. O que amamos é o estado, ou a esperança, de sermos amados. De sermos objetos dignos do amor, sermos reconhecidos como tais e recebermos a prova desse reconhecimento. Em suma: para termos amor-próprio, precisamos ser amados. A recusa do amor — a negação do status de objeto digno do amor — alimenta a auto-aversão. O amor-próprio é construído a partir do amor que nos é oferecido por outros. Se na sua construção forem usados substitutos, eles devem parecer cópias, embora fraudulentas, desse amor. Outros devem nos amar primeiro para que comecemos a amar a nós mesmos. (BAUMANN, 2004, p. 72).

O excerto em testilha permite perceber que para uma autoestima afetada, a reciprocidade é o propulsor do amor-próprio, já a sua ausência, o reforço para a autoaversão. Na construção da autoconfiança feminina, a problemática reside justamente no fato de que “os dominados aplicam categorias construídas do ponto de vista dos dominantes às relações de dominação, fazendo-as assim ser vistas como naturais” (BOURDIEU, 2002, p. 46). Considerando-se que para o homem só a sugestão de estar se relacionando (seriamente) com uma mulher mais velha é fator suficiente para desvalorizar o seu capital simbólico, a personagem pensa que ele pode sentir-se envergonhado de conversar com ela. A inferência corrobora com a aplicação de um ponto de vista dos dominantes, especificamente, a de que era uma mulher cuja idade não permitia relacionar-se com um homem mais jovem muito menos, deixar

transparecer qualquer sugestão nesse sentido. Contrapartida, como o rapaz vê o diálogo apenas como um negócio, é indiferente a sua presença, afinal, ninguém sabe o teor da conversa, é apenas uma senhora com quem ele mantém um diálogo qualquer.

Como fica claro, há uma segmentação comportamental rígida que demarca a divisão sexual dos gêneros, funcionando como um “sistema de estruturas duradouras inscritas nas coisas e nos corpos” (BOURDIEU, 2002, p. 54). Para a personagem, sua presença, por si só, poderia atingir negativamente o capital simbólico masculino, enquanto, no caso do garoto de programa, o sexo casual com uma mulher mais velha simbolizaria um número a mais, logo, não seria malvisto. A única coisa vedada ao rapaz seria manter um relacionamento sério com qualquer mulher mais velha que fosse, fora isso, a quantidade de mulheres com quem um homem mantém relações sexuais faz parte do capital simbólico do homem viril.

Sob o crivo do disposto, torna-se compreensível quando a personagem diz não ser fácil a conversa negocial, afinal, a satisfação sexual da mulher deve realizar-se apenas com parceiros legitimados. “Você acha que é fácil para mim? / O que, transar?... / Essa conversa... eu...” (RIBEIRO, 2019, p. 16). O garoto sabe que parte de seu constrangimento envolve o fato dela desejar um rapaz mais jovem, motivo pelo qual, maldosamente, a questiona: “Por que cê num arruma então um cara da sua idade? – ele, cruel” (RIBEIRO, 2019, p. 16). O garoto a coloca frente a um “espelho” e ela, momentaneamente, deixa de ser dupla ao assumir que homens mais velhos não gostam de mulheres da sua idade.

A “assexualidade”, típica ao etarismo, fundamenta-se nessa perspectiva de que em algum determinado momento da vida de uma mulher ela, necessariamente, não manterá mais relações sexuais, quiçá com um homem mais jovem. Por ser vista como um objeto, seu valor é mensurado pela capacidade de contribuir para a perpetuação do capital simbólico masculino (BOURDIEU, 2002). É nesse sentido que Bourdieu (2002) esclarece que a troca de mulheres funciona como uma troca de mercadorias, logo, a unidade de medida da “qualidade” feminina tem como uma de suas premissas basilares a beleza, cujo prazo de validade é diminuto.

A virilidade, por sua vez, é entendida como a capacidade reprodutiva, sexual e social é um “ponto de honra, ou seja, a submissão prolongada à regularidade e às regras da economia de bens simbólicos” (BOURDIEU, 2002, p. 62). Dentre tais

normas, a beleza é um atributo que agrega valor à mulher e, conseqüentemente, status ao homem que a possui. E por essa razão, após perguntar ao rapaz se ele sente vergonha de estar com ela, reforça sua posição de dominada ao afirmar: “Você acha que sou assanhada porque te olhei, decerto está achando que posso ser sua mãe” (RIBEIRO, 2019, p. 17). Reforçando a premissa suscitada, mesmo ele respondendo que isso não tinha “nada a ver” (RIBEIRO, 2019, p. 17), ela o questiona: “Não me acha ridícula?” (RIBEIRO, 2019, p. 17).

Suas falas deixam transparecer seu sentimento de inadequação e insegurança, visto que “ser, quando se trata de mulheres é, como vimos, ser-percebido, e percebido pelo olhar masculino, ou por uma olhar marcado pelas categorias masculinas” (BOURDIEU, 2002, p. 118). A personagem não apenas era vista mas via-se pelo olhar do mito da beleza, era uma mulher possivelmente idosa, viúva e deveria portar-se como uma pessoa não sexual. É nesse ponto que a construção de uma personagem feminina contribui para a ressignificação do erotismo da mulher. Cada fala ou reticências do diálogo exploram a força exercida pelos paradigmas sociais sobre a mulher e no caso desse conto em específico a influência da idade na representação do corpo erótico.

Na invisibilidade de que a constitui, querer conversar com alguém mais jovem é saudável porque garotos como ele “ainda tem ilusão, esperança na vida, acredita[m] no futuro...” (RIBEIRO, 2019, p. 17). “Por isso que eu falo: na sua idade, as coisas são muito mais simples, vocês fazem piadas com assuntos sérios. Queria ser assim.” (RIBEIRO, 2019, p. 17). A fala denota não apenas um contraste de idade, mas também de gênero, tendo em vista que a crença no futuro é diretamente afetada pela invisibilidade que a atinge. Uma mulher idosa é vista como a avó que recebe filhos e netos em casa, premissa magistralmente explorada por Alciene Ribeiro em “Alforria para Hortênsias”:

Duplo tocar estridente, campainha e telefone – o flagrante. Ei-la naufraga em alto mar. Um salto, a vista fugindo, diz ao telefone – já vou – e abre a porta às visitas.

- Feliz dia das mães! – vozes adultas e crianças ferem os tímpanos.

[...]

O batalhão atropela a mal articulada, as ideias ainda no lusco-fusco do sono. Menino, cachorro e gente em vistoria da casa senhorial, rebaixada a senzala outra vez, senão a oito. Reconhecimento e posse, briga e latido. (RIBEIRO, 2019, p. 161)

A resignificação, além configurar uma personagem em curso e o processo de criação de uma personagem, tem como resultado prático a (trans)formação do leitor. A ele cumpre perceber nas entrelinhas discursivas “que amadurecer deveria ser visto como algo positivo e que envelhecimento não é revogação da individualidade [...] viver é ir tecendo naturalmente a trama da existência” (LUFT, 2003, p. 87). A leitura, nesse sentido, possibilita uma vivência por procuração acerca daquilo que nós mesmos não temos coragem de viver (BATAILLE, 1987).

“Transa”, representa, portanto, um conto em que apesar de terminar com duas pessoas se despedindo e com um acordo selado, coloca em xeque o quanto não firmamos acordos com valores que não correspondem com o erotismo em que nos configura. Buscamos pela continuidade na descontinuidade, porque apesar do final da vida ser a morte, a meta é a felicidade (LUFT, 2003), o que demanda romper com toda sorte de estereótipos. “Nossas fases não se compartimentam em diques e represas: são fluxo, água corrente. Portanto, a hora é sempre” (LUFT, 2003, p. 98).

### Capítulo 3. Religião, domesticação e repressão feminina

Ao longo da história, as religiões têm sido utilizadas como instrumentos de controle social, reforçando assim estruturas patriarcais existentes. Muitas narrativas relegam à mulher um papel de subordinação que, nos dias de hoje, encontram lastro no âmbito doméstico. É no espaço do lar em que a maternidade, o cuidado com os filhos e marido, a limpeza e culinária encontram no sujeito feminino sua representante única.

Sob uma perspectiva cristã, a mulher é por natureza um ser “lascivo destinado a luxúria, insaciável e que a beleza demoníaca de suas formas causa do enfraquecimento masculino, de homens destinados à força da guerra” (CHAUÍ, 1985, p. 85). Como forma de controlar esse sujeito tão temerário ao desenvolvimento do homem, a repressão à sexualidade porventura cerca-se de estratégias religiosas que especificamente interpretam a sexualidade feminina como perigosa ou ameaçadora, sendo o ambiente doméstico também um local propício à domesticação.

Considerando-se o gênero uma construção social, o presente capítulo tem como objetivo analisar como a religião condicionou e “docilizou” o comportamento feminino, tornando-o adequado aos valores masculinos. Para tanto, abordar-se-á por meio do conto “Aviso prévio” como a religião instrumentaliza a subserviência feminina.

Não menos importante, a diegese conta ainda com diversos outros aspectos que reforçam a construção do sujeito feminino subalternizado. Para além das relações de trabalho, a religião e a pobreza se entrelaçam na narrativa, criando uma amalgama que alimenta as estruturas de poder, as quais ecoam a misoginia tanto do passado como dos dias atuais.

#### 3.1. “Aviso prévio”: o capitalismo como forma de desconstrução da personagem feminina

Somos um país laico. Essa é a constatação que qualquer leitor juridicamente leigo obtém mediante a uma análise superficial da Constituição Federal. Mas a realidade política é contrastante. É de conhecimento público a existência de uma bancada evangélica; da tomada de posição política por líderes religiosos dentro de suas igrejas; da oposição ao aborto, ainda que em caso de estupro, por motivos de

crença. Nossa Constituição foi promulgada sobre a proteção de um Deus cristão e com interesses político-econômicos muito bem delimitados.

Em uma sociedade de classes, cuja precariedade na distribuição renda demarca o abismo existente entre a elite e o coletivo marginalizado, o neoliberalismo mantém o *status quo*, mediante à construção do *self made man*, o homem empreendedor de si. O problema não é a fome, a desestrutura familiar, a escola precária ou a completa ausência de segurança, mas a falta de força de vontade típica dos desprovidos de brio suficiente para vencer.

Ao reboque das narrativas meritocráticas, o discurso religioso da teologia da prosperidade, reforça a perspectiva capitalista ao correlacionar a aquisição de bens materiais a benção divina. Noutra vértice, aos pobres que não conseguem elevar-se economicamente, visto que não são suficientemente castos e determinados, deles serão os reinos dos céus, porque o inferno é justamente o plano terreno.

Para que o discurso seja suficientemente forte a ponto de mascarar a manutenção da divisão de classes, a fé demanda a observância de estratégias alienantes. No caso da mulher, fé e a subserviência caminham juntas, aspectos pelos quais podem ser notados como muita clareza no conto “Aviso prévio”, de Alciene Ribeiro. Para além de uma humildade advinda daquela que provavelmente não teve acesso à educação, a postura subalterna é marca necessária ao pobre honesto e crente de que sua salvação demanda um comportamento necessariamente modesto.

No conto, fé e subserviência são características amalgamadas e revelam-se na constância da postura subalterna adotada pela personagem. É na reverência que se faz possível notar que as entrelinhas discursivas se compõem de múltiplos diálogos, e sob a premissa religiosa o que ganha relevo é o debate entre a elite, representada pelo patrão e o proletariado, personificado pela empregada. Nesse diapasão, são dois os deuses reverenciados no conto: o Deus da religião cristã, consubstanciado na fé da personagem, e a autoridade capitalista, presente na figura do patrão.

Como forma de expor o respeito ao estamento social superior, o patrão (elite) é reverenciado mediante ao uso de pronomes de tratamento como Vossa Senhoria, Senhor e Doutor. Pensando na origem histórica do termo, Vossa Senhoria é um pronome que veio em substituição a Vossa mercê, forma mais antiga do português direcionada aos reis (GONÇALVES, 2010, p. 259). Com a perda do valor semântico, ocorreu a substituição pelos termos Vossa Alteza e Vossa Majestade (PERES, 2007,

p. 158), o que permite concluir que o objetivo precípua era diferenciar aquele que detinha o poder proveniente de Deus em detrimento dos demais.

A manutenção de um pronome de tratamento diferenciador deixa claro que a divisão entre religião e Estado, na verdade, não ocorreu como deveria. Trata-se de uma demarcação de papéis sociais que evidenciam as dissonâncias socioeconômicas que estruturam nosso país, em especial, se considerarmos uma divisão de renda brutalmente assimétrica. Sob o crivo do pensamento neoliberal, diminuição paulatina das pautas progressivas, mantém um rol de privilégios, funcionando, assim o pronome de tratamento como um termômetro do equilíbrio do poder econômico existente sobre o desequilíbrio das classes desfavorecidas. Enquanto os pronomes de tratamento persistirem, a sociedade estamental está a pleno vapor.

É preciso, entretanto, frisar que somado ao reconhecimento de uma autoridade há também, por parte da personagem, uma posição de deferência, o que é ratificado pelas humilhações diretas que sofre ao longo do conto sem retrucar: “Fecha a matraca velha idiota”, “Você é burra, uma estúpida”, “Cala a boca” ou “Eu te bato”, indicando uma escalada da violência verbal à ameaça contra a integridade física. O único momento de revolta é quando a personagem rememora o abuso sexual que sofreu do patrão, circunstância que justifica sua interpretação de que a empresa “[...] suga o nosso suor, a nossa mocidade e a nossa saúde”.

A problemática dessa percepção é a de que ela é dissociada de uma análise macrossistêmica de um todo socioeconômico. Na fragmentariedade não há a correlação entre força de trabalho e mais valia resultando em percepções que mantêm as estruturas de poder vigentes inalteradas. Em linhas paradoxais, ainda que haja uma sensação de iniquidade, a ausência de reflexão e poder de ação, fomentam sujeitos sociais que vivem uma Síndrome de Estocolmo, circunstância em que a pessoa está disposta “a renunciar sua própria liberdade por amor àquilo que as encarcera [...] a instrumentalização desses medos representa um dos mecanismos mais poderosos de dominação e regulação” (ROSSO, 2006, n.p., tradução da autora<sup>20</sup>). Em correlação direta com o excerto:

Isso vale para as classes do privilégio, a elite econômica e a classe média, que monopolizam o capital econômico e o capital cultural mais

---

<sup>20</sup> “a renunciar a su propia libertad por amor a aquello que les encarcera [...] la instrumentalización de estos miedos representa uno de los mecanismos más poderosos de dominación y regulación”.

valorizado e se utilizam da ralé como se utilizavam os escravos domésticos, para serviços na família, posto serem pessoas que, por sua própria fragilidade social, são ansiosas por se identificarem com os desejos e objetivos dos patrões. Essa identificação com o opressor, a ponto de tornar os objetivos do patrão seus próprios, também é uma continuidade sem cortes com o escravo doméstico do escravismo. A melhor situação do escravo doméstico em relação ao da lavoura era paga com servidão espiritual, no qual o indivíduo abdica de ter interesses próprios para melhor satisfazer os desejos e as necessidades dos senhores. (SOUZA, 2019, p. 113).

Em sintonia com exposto alhures, o conto propõe não apenas a abdicação dos próprios interesses, mas a completa alienação de si na busca pela sobrevivência, resultado prático de uma superestrutura a qual convém um comportamento submisso. A interiorização desse processo é corroborada mediante falas que denotam a devoção da personagem na autoridade do capital representada pelo patrão: “Deveras Doutor, sou reconhecida e lembro de Vossa Senhoria na oração”, Benza Deus, o Doutor é caridoso, alma boa” (RIBEIRO, 2019, p. 134-133).

Ambas as manifestações reforçam a completa ausência de instrumentalização intelectual da personagem, aspecto que traz a lume a impossibilidade fática dela conseguir dimensionar a superestrutura econômica de que era refém. Restava apenas o sentimento de gratuidade para com aquele de quem dependia sua sobrevivência (URQUIZA, 2008), circunstância que camufla a Síndrome de Estocolmo constitutiva de relações de poder abusivas.

Em paralelo, o pronome de tratamento “Doutor” serve como forma de ratificar o poder exercido pelas classes econômicas mais favorecidas, visto que materializa uma forma de autoridade intelectual e social. Na escalada da riqueza, a elite não integra o corpo coletivo de milionários do país e, ao mesmo tempo, não são os que lutam pela sobrevivência diária, logo, o limbo da classe média demanda instrumentos que endossem seu poder econômico. Portanto, apoiar-se no pronome de tratamento é uma raiz histórica brasileira que evoca a necessidade dos títulos de nobreza como forma de galgar patamares mais elevados na sociedade.

A constância que a personagem faz do termo “Doutor” demanda significar tanto o grau de alienação como sua identidade de classe. A assimetria, ainda que patente, constitui-se como secundária, visto que a personagem, apesar de reconhecer os abusos, venera aquele a quem ela atribui ser o responsável por colocar o pão na sua

mesa. Oportuno nesse ponto, considerar que a personagem se refere ao patrão também mediante ao uso do termo Senhor.

Sob uma perspectiva primeira, o pronome de tratamento Senhor costuma ser utilizado como uma forma de afastamento, dada a ausência de intimidade, bem como meio de demonstrar respeito pelo interlocutor. Entretanto, no conto, assume novo significado, pois reforça a posição do patrão como entidade divina a quem se deve obediência e devoção.

Na esteira das análises realizadas, o sistema econômico conduziu boa parte das interpretações, visto que no estabelecimento das relações de poder, o sistema estamental demanda a posição reverencial como forma de ratificar a estabilidade na instabilidade da distribuição renda, mas é preciso ir além. O uso do termo “Senhor” é ponto inicial para a percepção do quanto à religião se faz presente no conto, o que não deve ser encarado apenas sob a vertente da subserviência da personagem ao patrão, conforme linha interpretativa proposta. É necessário perceber como a religião serve como um instrumento político e de controle social:

Ao identificar a religião como alienação, Marx, a exemplo de Feuerbach, afirma ser a religião uma projeção do homem, ou seja, reflexo daquilo que falta ao indivíduo. Marx encontra resposta para esta projeção na maneira como o homem se relaciona com o mundo, pois o homem vive em um contexto social que o explora e oprime, e uma vez inserido neste contexto, ele precisa construir ilusões e buscar sossego na religião. Desta maneira o homem, alienado pelas duras condições do mundo em que vive, cria a religião e depende dela para suportar as adversidades e a miséria do mundo real. [...] Para Marx, a religião é subproduto da classe, ou seja, são as estruturas econômicas que geram a falsa consciência, que é a religião, oferecendo uma libertação espiritual do homem, a libertação imaginária e ilusória. É desta maneira que a religião age como calmante, como o ópio do povo. Pois, a ‘religião hipnotiza os homens com a falsa superação da miséria e assim destrói sua força de revolta’. (CARVALHO et al., 2020, p. 312).

Há longa data, a religião tem sido um aspecto central na vida das sociedades, desempenhando papéis plurais: busca por significado, transcendência, difusão de valores morais e sociais etc. Quanto ao último aspecto, imiscuído ao discurso, alguns temas políticos encontram lastro naqueles que usufruem da fé como forma de estabelecer pautas alienantes que tem como resultado prático a desconexão dos sujeitos de sua realidade social. Podemos sugerir a existência do uso político da

religião quando há a apropriação das crenças e valores religiosos como forma de promover agendas particulares.

Com a instrumentalização da fé, perpetuam-se múltiplas formas de exclusão mediante a uma teologia da prosperidade, que em correlação direta com a pauta neoliberal, estatui um Deus que pune com a miséria aqueles que não são dotados de fé suficiente. “Tudo pode ser prometido, porque as limitações econômicas e financeiras e outros dramas humanos têm origem espiritual”, como consequência lógica, “tudo recai sobre os ombros do indivíduo que está sob o poder de forças maléficas, os fatores socioeconômicos e culturais não são considerados” (BOBSIN, 1995, p. 27).

Ao reverter a responsabilidade pelo sucesso ao próprio sujeito, desconsidera-se uma diversidade de fatores externos que consubstanciam a pobreza, atestando uma “inutilidade de partidos, movimentos e comunidades e, não por último, indiretamente faz coro com os defensores do Estado mínimo” (BOBSIN, 1995, p. 29). Sob essa perspectiva, firma-se a autodivinização do ser humano, pois se Deus pode tudo, o sujeito também, basta acreditar (BOBSIN, 1995).

A teologia da prosperidade, inerente a esses discursos, tem em sua origem uma mescla entre pentecostalismo, nova era, panteísmo e evangélicos, mistura que progrediu no âmbito financeiro e midiático, tanto nos Estados Unidos, berço de seu nascimento, como em outras partes do mundo (XAVIER, 2009). A personagem, ao longo do conto faz uso de algumas interjeições que denotam uma fé aparentemente católica, como nas duas ocasiões em que fala “Ave Maria” ou “credo em cruz” (creio na cruz). Não se pode creditar aos evangélicos uma perspectiva de vida religiosa-capitalista, quando papas se sentam em poltronas adornadas em ouro e pregam a simplicidade de Jesus. Na esteira do exposto:

A neocolonização que supõe e aspira a ideologia de neocristandade católica articula ideias de nação e família brasileira com os esquemas rígidos e conservadores da fé, tradição, família e propriedade. O orbe do conservadorismo católico é formado por católicos fundamentalistas e expressões da Renovação Carismática Católica (RCC), que no dizer de Gael Brustier (2018), os ‘tradismáticos’ de extrema direita (TINCQ, 2018). (SILVA JÚNIOR, 2021, p. 495)

Independentemente da religião em que as pautas político-econômicas encontrem abrigo, o enfoque voltar-se-á ao que passaremos a chamar de interjeições

religiosas (IR), ou seja, manifestações de crença que exprimem tanto um sentimento como uma necessidade de vínculo com o sagrado. O estabelecimento desse liame com o divino proporciona uma falsa sensação de acolhimento, quando na verdade o que se mantém é uma “conjuntura que explora e oprime, no qual uma vez inserido em tal realidade necessita de ilusões, daí busca a religião, que então funciona como uma consciência invertida do mundo” (SILVA, 2021b, p. 28).

Tabela 1 – Usos e repetições das interjeições religiosas (IR) pela protagonista

Repetições	Tipos de IR	Página(s)	Observações
5	Cruz credo	126, 130, 132, 143, 145	
2	Jesus	126 e 129	
5	Deus me livre	126, 129 (3 vezes), 144	Inserir-se nesse rol “Deus me livre e guarde” e “Deus nos livre e guarde”
	Credo em cruz	129	
2	Ave Maria	129 e 143	
2	Benza Deus	133 e 140	
1	Graças a Deus	134	
1	Pelo amor de Deus	134	
1	Homem de Deus	141	

Fonte: Elaborada pela autora

Dentre as IR serão analisadas apenas as que se repetem com maior frequência, iniciando-se por “Deus me livre”. Repetida seis vezes ao longo do conto, em todas elas se faz possível perceber que o pedido para que Deus a livre é sempre relacionada com alguma falácia do patrão como, por exemplo, quando ela afirma que não está ciente de nenhuma portaria que proíba sua filha de levar as marmitas para ela. O patrão, aduz que proibição, nos termos, não há, mas que o comportamento da menor preocupa. Ela retruca dizendo que não entente o motivo para tanto, o que ele responde dizendo “Olha o regulamento interno” (RIBEIRO, 2019, p. 126).

Um dos momentos em que a IR chama atenção é quando a personagem pede que “Deus nos livre e guarde” (RIBEIRO, p. 129), incluindo em seu clamor que o patrão também seja protegido. Na ocasião, o empregador havia afirmado que a ação dos agitadores (comunistas) fermenta na obscuridade. Após a IR, ela aduz que tem uma saída, e é quando aponta para o caminho mais lógico: dada a afirmação de que a menor poderia gerar problemas com os agitadores, ela pede para sair no horário do almoço. Em resposta, o patrão a coloca na posição de alguém que pode ajudar a evitar a balburdia simplesmente ficando na empresa no horário do almoço.

Para além da fragilidade argumentativa, ante à ameaça invisível dos agitadores, a personagem clama para que Deus livre a ambos e os guarde do mal, quando na verdade, é justamente do patrão aquele de quem ela deve se proteger. A construção de uma narrativa de ameaça comunista, reverbera uma ideologia preponderante aos detentores do privilégio econômico, razão pela qual o que o patrão vocifera são crenças compartilhadas. Considerando-se a simplicidade da empregada e sua possível adesão aos discursos de uma figura de autoridade, pedir que Deus os livre ratifica sua adesão à narrativa de que ambos estão suscetíveis ao mesmo mal, quando na verdade, ela é única vulnerabilizada.

Cruz credo (cinco vezes) e credo em cruz (uma vez) aparecem ao longo do conto por seis vezes. O cômputo pode parecer desnecessário, mais além de ser uma interjeição que denota fé e crença há ainda uma concepção coletivamente compartilhada que é a de espanto e rejeição. Em qualquer de suas formas, a referida IR é uma manifestação afirmativa da crença na cruz, ou seja, um símbolo da fé católica que, de forma sintetizada, resume em poucas palavras tudo aquilo que está na Bíblia (AKAMINE, 2014).

Crer na cruz pressupõe “a colaboração humana que se realiza nos atos de ‘receber’ reverentemente da igreja e transmitir fielmente aos outros” (AKAMINE, 2014, n.p.). Sob essa perspectiva, cruz credo ou credo em cruz é antes de uma interjeição uma manifestação pública da crença da igreja católica, seus preceitos e oposição a tudo que é contrário ao ensinamentos bíblicos. Sua utilização como IR no conto clarifica circunstâncias das quais a protagonista deseja afastar-se, como a suspeita de infiltração terrorista aludida pelo patrão (RIBEIRO, 2019).

Além da resistência simbólica das IR, há ainda o reflexo de uma dimensão individual de sua fé, cujo amparo obscurece o uso de sua crença como forma de instrumentalização religiosa voltada ao controle e a submissão. Entre a fé e o medo, a adesão a narrativa de ameaça comunista pelo patrão contribui par a manutenção de privilégios de classe e permite avançar ao antropofágico. Mas a pergunta é: o patrão devora a empregada ou a empregada devora à sua filha?

### 3.2. Consumindo o futuro

Abstrato e inexorável. O tempo permeia vidas e tudo consome, trazendo aos que podem mensurá-lo a clara ideia da finitude. A areia que desce na ampulheta é o relógio que metaforiza o quanto nossa história é sobrepujada pelos novos tempos, o que leva ao obscurecimento de detalhes indesejados. ao esquecimento dos outros e, por vezes, de nós mesmos.

Ano após ano o desejo por poder segue incólume. Em qualquer que seja o lugar do mundo, há alguma coroa, um título de nobreza ou um status, que representa total oposição à herança maldita de ser um anônimo. Desconhecidos não encontram guarida nas sociedades ocidentais capitalistas constituídas por vencedores, espaço onde a meritocracia vende (vide *coaching*) que tudo depende da força de vontade. Uma vida produtiva demanda um caminho de (auto)exploração, agora quem consome quem, ao longo do percurso pelo pseudossucesso, é outra história.

Retratando o desejo pelo poder perpétuo, “Saturno comendo um filho”, de Francisco Goya, correlaciona-se diretamente com a sistemática capitalista na qual os que se encontram no topo da pirâmide repudiam a mobilidade econômica do proletariado. É o que se verifica claramente em “Aviso prévio”, conto que tem na figura do patrão um poder econômico que teme perder seu espaço de privilégios. Para manter-se no poder devora, num movimento antropofágico, o proletariado, absorvendo tudo o que ele pode vir a oferecer.

Sob uma perspectiva epistemológica, a história de Saturno (Cronos) possibilitará estabelecer não apenas uma correlação com a sistemática econômica capitalista, como também com a relação de poder constante no conto “Aviso prévio”. As conexões interdisciplinares propostas, além de proporcionar o enriquecimento interpretativo, constituem-se como uma perspectiva analítica relevante acerca da personagem feminina.

Sob a tese da resignificação da personagem feminina, as protagonistas de Alciene Ribeiro reagem de formas diversas ao androcentrismo, mas todas denotam de alguma forma um metis que as permite transitar meio aos estratégias de gênero. Há personagens como “Boné Vermelho” cujas vestes representam uma identidade oposta às convenções do que seria ideal à figura de uma menina. No mesmo conto,

a avó está aparentemente em um momento íntimo, aspecto opõe-se ao etarismo, que vê na mulher mais velha uma pessoa não sexual.

No mesmo sentido, “Margens do Ypiranga” é um conto no qual a protagonista vive com um marido que a percebe como sujeito reprodutor. Sob uma perspectiva primeira, tem-se a imagem da subserviência, daquela que se deita com seu marido como forma de cumprir com um dever conjugal. Noutra vértice, há uma mulher que pulsa de desejo e que se imagina com um desconhecido capaz de satisfazer seu desejo carnal.

Em “Aviso prévio”, um leitor desavisado teria na personagem o retrato de uma mulher servil, conclusão lastreada não apenas pela relação trabalhista entabulada, mas pela posição de subserviência, uma constante no conto. Trata-se, entretanto, de uma perspectiva rasa, visto que o vínculo laboral é apenas uma camada que acoberta relações de poder econômico que figuram para a mulher de forma desigual. Desconsiderar tal fato é fazer uma interpretação olhando apenas para a superfície, quando o conto é um mosaico de aspectos sociais, econômicos e políticos que conformam as personagens de ontem e de hoje.

“Aviso prévio” guarda estreita relação com o debate social implícito que transcorre entre elite e proletariado. Mediante a uma contextualização histórico-mitológica é possível estabelecer uma correlação entre o patrão (elite) e Saturno. Grotescos, insaciáveis e apavorados ambos temem a possibilidade de perder o poder, consomem tudo o que de alguma forma ameaça sua estabilidade. Sob essa perspectiva, Goya dá um rosto ao empregador que coaduna com seu pavor do comunismo, sempre à espreita e pronto para derrotá-lo. É preciso consumir para não ser consumido.

Quadro 3 – Saturno devorando um filho, por Francisco de Goya e Peter Paul Rubens



Fontes: Wikipédia e Nefasto

Clio, musa que representa a história, deseja evitar que o passado seja consumido pelo esquecimento, motivo pelo qual luta constantemente contra o tempo (SALES, 2015). De acordo com a mitologia, Cronos separou o céu e a terra subindo, assim, ao trono dos deuses. Tomou sua irmã como esposa e com ela teve seis filhos (SALES, 2015). “Como um oráculo da Terra lhe tivesse predito que seria destronado por um de seus filhos, ele [Cronos] os devorava, à medida que nasciam (SATURNO, 1978, p. 166). Sua esposa conseguiu salvar Zeus, o sexto filho, que na idade adulta lutou com Cronos e venceu o tempo, conferindo a imortalidade a todos os deuses (SALES, 2015).

Em linhas gerais, Cronos e o patrão de “Aviso prévio” não possuem um rosto. São personagens cujas feições são construídas por aqueles que concebem a história lida ou ouvida e, a partir daí, manejam todo um contexto pessoal em prol do estabelecimento de uma produção imagética que proporcione sentido. “A arte é um

conjunto de atos pelos quais se muda a forma, se transforma a matéria oferecida pela natureza e pela cultura” (BOSI, 1991, p. 13).

Na (trans)formação da realidade mitológica em processo estético, Saturno foi representado das mais diversas formas, entretanto, para fins de construção de um diálogo interdisciplinar, duas pinturas merecem destaque: “Saturno devorando um filho, de Francisco de Goya e de Peter Paul Rubens. Apesar de possuírem o mesmo nome e representarem o mesmo momento, há diferenças técnicas, estilística e intencionais que fazem cada qual ser interpretada com maior proximidade ou distanciamento de uma construção mimética da realidade.

Em linhas gerais, na análise da segunda imagem é possível perceber que Saturno é um homem idoso, o que proporciona o estabelecimento de uma relação dialógica entre o tempo e a aquisição de experiência, visto que o conhecimento exige o transcorrer de um percurso, e o futuro demanda consumir o presente. O caráter divino, por sua vez, resta representado pelo espaço de nuvens em que Saturno se encontra, que se somado aos tons utilizados, pode representar tanto o tempestuoso como o noturno. As trevas, entretanto, parecem melhor se adequar ao contexto, dado que a ação praticada é, por natureza, soturna e se realiza acobertada no que pode ser interpretado como um espaço reservado à atrocidade.

A morte, mais do que o ato de devorar o filho, é simbolicamente representada na foice, na qual Saturno se apoia como se um cajado fosse, o que evidencia um poder sustentado na extirpação do outro. Enquanto um deus, ele se curva ao presente, para destruí-lo, pois teme a própria destruição, vivendo a neurose de um porvir indeterminado, mas possivelmente tempestuoso.

Saturno possui seu nome não apenas no título da pintura, mas nas estrelas que se encontram na parte superior do quadro. Galileu Galilei fez uma descoberta que foi contemporânea ao pintor barroco Peter Rubens, ao examinar o planeta Saturno, atribui a ele o caráter de tríplice, provavelmente acreditando em que o que ladeava o planeta eram duas estrelas (ORTIZ, 2010, n.p.). A visão do astrônomo, ao que tudo indica, deu-se em decorrência da qualidade de sua luneta, mas a descoberta tal qual retratada foi acrescida ao quadro de Peter Rubens.

A inversão da análise, em detrimento da ordem apresentada, é decorrência da estreita correlação que a pintura de Goya guarda com a possibilidade de um diálogo entre a elite e o proletariado presentificada no conto “Aviso prévio” pelo patrão e sua

empregada. Ambas as pinturas retratam o mesmo instante mitológico, mas o primeiro quadro parece representar a essência do empregador. Na imagem vemos um homem de cabelos compridos e acinzentados, que tal como Peter Rubens retratou, acaba por colocar em evidência a experiência trazida pelo tempo.

Diferentemente da segunda pintura, não temos um homem curvado sobre o presente, trata-se de um homem que está numa posição mais abaixada mais encara o seu tempo com pavor. Seus olhos transbordam o medo do presente que devora e sangra em suas mãos. Sua boca está aberta e prestes a destrinchar mais uma parte daquilo que pode vir a destruí-lo. O que estreita ainda mais a relação com o conto é que diferentemente do quadro de Peter Rubens, o corpo que devora parece ser o de uma pessoa adulta, o que denota que ele aguardou. Não viu problema na pequenez, mas temeu o crescimento e com ele uma possível superação, então, o consumiu antes que o pior pudesse acontecer. Ainda sobre a correlação entre o quadro e o Estado:

O quadro evocaria a ascensão do individualismo renascentista representado pelo monstro Leviatã de Hobbes, para quem a sociedade moderna controla o seu estado natural predatório apenas por interesse. A matéria se transforma no poder de incorporar ou no poder de ser incorporada, para Hobbes, contemporâneo de um desmembramento da terra simbólico do estabelecimento de fronteiras do 'eu' individual, terra previamente imaginada como um corpo de propriedade comunitária que se divide, na representação do homo economicus. O tempo devorador que se representa no velho monstro de Goya evoca pois, o antigo fantasma renascentista cuja força voraz assimila o tempo ao que corporificar no espaço, desdobra-se na cena paradoxal de um tempo imutável em sua velhice disparada – tempus edax rerum (o tempo que tudo devora) – deslocando-se no espaço da tela – sua metade antropofágica balizando-se na modernidade capitalista que representa um tempo presente dividido pelo trabalho. (ANDRADE, 1998, p. 148-149).

É quase que indissociável da interpretação das pinturas, bem como do conto, a antropofagia simbólica. Cada obra possui uma interpretação específica se adotada essa perspectiva, mas as representações se complementam, proporcionando assim um novo olhar sobre a sociedade atual. A antropofagia funciona como uma metáfora ao sistema capitalista, uma vez que caracteriza a voracidade na apropriação de recursos, dentre os quais, se enquadra a vida proletária. O devorar simbólico constante em ambas as obras não se restringe ao consumir o outro, mas combinadas traduzem o processo de expropriação em nome do lucro.

Saturno e o patrão personificam a crueldade de um sistema de privilégios cuja indiferença leva a destruição dos corpos em especial sob um olhar geracional, como se faz possível perceber ante o desejo que nutre pela filha da empregada. Como em uma nova pintura, Alciene produz a imagem de um Saturno ainda mais grotesca do que a criada por Goya, visto que enquanto o empregador “dilacera” o corpo da genitora, volta seus olhos sombrios para a filha, ajustando contratualmente o próximo na cadeia a ser consumido.

Avançando nas correlações possíveis, é preciso adentrar na esfera comportamental da genitora, que entrega sua própria filha para ser consumida pelo patrão, crente que é o melhor a ser feito. Em uma interpretação primeira, poder-se-ia associar a empregada com a figura de Reia, esposa de Cronos, visto que cede a lascívia do patrão. Contudo, há outra perspectiva que melhor se enquadra com a diegese. Dentro da sistemática de poder e submissão em que a personagem se encontra, sua luta pela sobrevivência a destitui de instrumental que possibilite julgamentos éticos que transcendam a esfera existencial. Ainda que perceba a imoralidade e a rejeite, seja sob o olhar moral, seja sob o crivo religioso, a pressão econômica a destitui de qualquer liberdade de escolha, mantendo apenas a vulnerabilidade como norte.

Sob a vertente apontada, a empregada é também um Saturno, cuja carne da filha proporciona sua sobrevivência e evita a destruição de toda uma prole. Nesse caso, o segundo quadro é o que melhor dialoga com o conto, pois Saturno (a mãe) se curva ao capitalismo e dilacera a carne de uma criança poupando o extermínio de todos. A criança é sacrificada mediante ao consumo de sua carne, que no caso da empregada significa a liberdade da menor, e, para o patrão, um corpo sexual a ser utilizado.

Ao fim e ao cabo, patrão e empregada anseiam devorar a própria filha. No caso da empregada, a maternidade é exposta desde o início do conto, quando o patrão informa que o problema é a menina. Já a paternidade do patrão em relação à menina é algo controverso, pois parece estar nas estrelinhas do discurso, não havendo uma confirmação, mas sugestões. O primeiro aspecto que merece destaque é o fato de que ambos tiveram um caso, visto que ele era um homem casado: “tem que ser no disfarce, sabe como é a patroa” (RIBEIRO, 2019, p. 144).

Além disso, é possível saber que foi um relacionamento que durou por muitos anos e que hoje é uma senhora de idade, como se depreende de algumas falas da empregada: “[...] do uso que o patrão fez de mim enquanto a carne rijá, e o desprezo trazido no lombo dos anos”; “Pois então eu avivo vossa lembrança, um homem carece de saber do sentido por mulher usada e abusada que fui à mão do doutor, declaro e firmo”; “Pelanca e ruga vexa o doutor, mas para mim é respeito” (RIBEIRO, 2019, p. 136-137).

O caso teve fim há doze anos por iniciativa do empregador quando a proibiu de entrar em sua sala também no horário do almoço (como planeja fazer com a menor): “Estúpida, é esta a palavra, garrei noite em claro pelejando pra lembrar, e a diaba não brotava na ideia, foi ‘estúpida’ o xingo que o doutor falou quando me proibiu de entrar nesta sala” (RIBEIRO, 2019, p. 135). Ao que tudo indica, o patrão se relacionou com a empregada manteve relações com ela por longa data, o que se depreende dos excertos: “Faço o máximo por você e sua família, mais até que o dever”; “Você comeu e vestiu, a metade da sua vida, graças a nós [empresa] e só por mim seus filhos não passaram fome”.

Era uma segunda família a qual ele provia o sustento e atuava como um genitor: “Ai de mim se não fosse o senhor, um pai” (RIBEIRO, 2019, p. 133). Ainda que todas as informações sejam sugestivas de que a menina possa ser sua filha, e mais, que houve outros filhos, não há nada mais direto que ratifique a assertiva. Logo, afirmar que ambos tiveram filhos demandaria supor que ela não considerava os filhos dela com o empregador como filhos dele, vez que os descendentes seriam os provenientes do casamento: “O coração do senhor endurece com prole alheia, nem parece que a legítima deu cria” (RIBEIRO, 2019, p. 142).

Dada perspectiva reforça uma posição androcêntrica, segundo a qual engravidar era uma culpa feminina, haja vista ser “a mulher mais sensual e sexuada do que o homem” (CHAUÍ, 1984, p. 91). Como consequência da divisão de papéis sociais, ao varão cumpria o sustento dos rebentos, com especial interesse se provenientes de relacionamentos extraconjugais, situação que possibilitava o silêncio da amasia. As estruturas normativas, por sua vez, resguardavam os direitos dos filhos legítimos mediante à proibição do reconhecimento dos filhos incestuosos e adúlteros<sup>21</sup>, como melhor esclarece Marilena Chauí:

---

<sup>21</sup> Artigo 358, do Código Civil de 1916: Os filhos incestuosos e adúlteros não podem ser reconhecidos.

A família burguesa procria herdeiros e gestores do capital; a família trabalhadora procria mão de obra. Enfim, Marx assinala que considerar a sociedade como constituída por famílias ou por pessoas jurídicas é um meio de dissimular que ela é constituída por classes sociais, que se perpetuam, física e juridicamente, pelas famílias de proprietários e não proprietários. (CHAUÍ, 1984, p. 126).

Considerando-se a Constituição Federal de 1988, todos os descendentes são filhos e com iguais direitos, legítimos ou não. Ainda que a alteração de uma norma seja fruto de uma modificação social, é preciso ter em mente que isso não significa que todos estejam alinhados com os axiomas vigentes, o que demandaria reconhecer privilégios a categorias que não são tidas sequer como pessoas. Não por outra razão, independentemente do momento histórico-legislativo em voga, a conveniência pode nortear decisões, tal qual as tomadas pelo patrão, cujos filhos legítimos são perpetuadores do capital, e os da empregada a nova senzala.

“Num número provavelmente mais elevado do que os pensamos, o escravo, e sobretudo a escrava, é um bem sexual. Muitas vezes, além das tarefas domésticas, é-lhe exigido esse serviço sexual prestado aos senhores – e aos filhos também” (CALDEIRA, 2017, n.p.). E assim o patrão o fez. Deu o passo inicial para a escravidão sexual (possivelmente) da própria filha, o que em diálogo com a mitologia grega significaria Saturno exigir da esposa a entrega da filha para ser devorada. Sob essa perspectiva, o segundo quadro, cuja interpretação foi o da genitora consumir a própria filha representa, na verdade, uma conjectura possível.

A projeção do porvir decorre da natureza cíclica e sistemática do capitalismo, cujas instituições e os costumes nunca foram baseados em outra coisa senão na lei do poder (MILL, 2019). Portanto, ao presumir que o abuso é um fato consumado desnuda-se um público-leitor que tem naturalizadas estruturas abusivas que transcendem as barreiras da ficção, característica que torna o conto de Alciene um diagnóstico de tempos doentios.

Para que a mãe não consuma a própria filha, caberia ao Estado um papel ativo mediante à promoção de políticas públicas positivas de auxílio que não permitissem a pessoas como a personagem sucumbir à chantagem de não passar fome. O poder das estruturas econômicas em detrimento à população menos favorecida denota, na verdade, uma política de erradicação promovida mediante à inviabilização de

demandas básicas, como acesso à moradia, saúde, educação, lazer, cultura, enfim, todos os itens constantes no rol de direitos humanos que compõe o salário-mínimo.

A norma simbólica, dá margem à construção de um Estado medievo em que prevalece a lei do mais forte, resultando na pressuposição de que o contrato não foi apenas selado, mas devidamente cumprido. O abuso ocorreu, a menor passou a relacionar-se com o patrão, as condições financeiras da família foram preservadas temporariamente, vieram filhos bastardos, a amante passou a trabalhar na empresa, o filho assume o posto do pai e, possivelmente, novos abusos foram perpetrados pelo novo senhor da senzala.

Mas quem projeta as possibilidades são os leitores, pois Alciene termina o conto-prefácio em um momento muito oportuno: no acordo firmado entre as partes. A visão contaminada pela sistemática capitalista-neoliberal é quem redige o fim trágico. Para que o deslinde trilhe por caminhos outros, é preciso conceber o conto sob uma perspectiva político-filosófica utópica no que concerne as estruturas de poder. E é aí que a literatura desempenha seu papel de humanização. A partir do momento em que o leitor se vê obrigado a conceber uma sociedade livre, justa, solidária, sedimentada no direito como sendo algo, na verdade, utópico, o olhar crítico contra as instituições se torna mais palpável.

A partir daí a crítica comportamental ao patrão e a empregada dá lugar a uma visão macrossistêmica, onde ambos são produtos históricos, articulados por problemáticas que fazem do nosso Brasil, Brasil. Trata-se de interpretar o caminho para a nossa identidade nacional e perceber os avanços e retrocessos, o que se faz de dupla forma: “Por meio dos dados quantitativos, onde sempre uma coletividade que deixa a desejar; e por meio de dados sensíveis e qualitativos, onde podemos ver a nós mesmos como algo que vale a pena” (MATTA, 1986, p. 13). Ainda sobre o assunto, segue um excerto de Roberto da Matta:

Conhecemos e convivemos com manifestações políticas (a negociação e a conciliação) e econômicas (uma economia que é estatizante e ao mesmo tempo segue as linhas mestras do capitalismo clássico), mas de certo modo não discutimos suas implicações sociológicas mais profundas. E, para mim, essas implicações se escondem nessa ligação – ou capacidade relacional – do antigo como o moderno, que tipifica e singulariza a sociedade brasileira. [...] o que faz do Brasil, Brasil é uma imensa, uma inesgotável criatividade acasaladora. Sustento que, enquanto não formos capazes de discernir essas duas faces de um mesma nação e sociedade, estaremos uma

fadada a um jogo cujo resultado já se sabe de antemão. (MATTA, 1986, p. 14).

Não por outro motivo, o conto metaforiza caminhos sócio-históricos que construíram os personagens como tais: elite e proletariado; misógino e subserviente; capitalismo e fantasma do comunismo etc. Todas as estruturas se encontram entremeadas no diálogo entre os personagens, mas deveriam ser intermediadas por um personagem ausente: o Estado. A protagonista se percebe como pessoa pobre, sofredora, abusada pelo patrão, ameaçada e dependente, mas não consegue notar a premissa política que a leva a tal condição. Quando pensa em se amparar no Estado, rememora que as leis não foram feitas para pessoas como ela.

Muito mais do que assistencialista, ao Estado cabe proporcionar condições ao empoderamento, bem como à emancipação das classes econômicas menos favorecidas. A crença de que as normas são feitas “para a conveniência dos grandes” (RIBEIRO, 2019, p. 142) encontra ressonância num corpo legislativo distanciado da realidade social dos miseráveis. É o que se verifica na manutenção das benesses voltadas às bancadas religiosas, agrárias e armamentistas, enquanto a população luta pela sobrevivência.

Evitar que Saturno devore seus filhos, tal como transcorre no conto, demandaria a existência de um Estado atuante quanto à população marginalizada e com normas que sejam mais do que registros simbólicos de um dever-ser. Empoderar os pobres demanda superar as desigualdades que obstaculizam o crescimento esquivando-se de uma economia clientelista que favorecem os grupos que estão no poder (CORTINA, 2020, p.168). “Aviso prévio” serve de alerta à necessidade de mobilização das massas em detrimento a expectativa de um Estado que atuante “Para produzir essa mudança na direção de ideias igualitários é necessário contar com a educação da família, na escola, na mídia e no conjunto da vida pública” (CORTINA, 2020, p. 148).

### 3.3. “Aviso prévio” o prólogo de uma tragédia anunciada

*“A morte não  
existe para os mortos”  
(Carlos Drummond de Andrade)*

“Aviso prévio” é um título plurissignificativo. Sob a ótica trabalhista, trata-se do momento em que o trabalhador deseja se desligar da empresa e, previamente, avisa o patrão de sua intenção. Já no conto, o aviso prévio é prévio no sentido de que ele, enquanto patrão, ampliará seus poderes de empregador “consumindo” a filha da empregada. Nesse sentido, uma análise cuidadosa dos acontecimentos demanda o estabelecimento de dois instantes: o da revolta da empregada pelo abuso e o amoldar-se às circunstâncias.

Para que haja a apreensão desses dois momentos, o conto se estrutura por meio de um recorte que transcorre cronologicamente. Ainda que o relógio seja o norte temporal do conto, o final é pressuposição, visto que o desfecho não é trazido para o leitor. Dada característica interrelaciona-se com dois aspectos estruturais que dialogam: o conto tem início com duas falas iniciais semelhantes à didascálica, típica ao gênero teatro; e, uma escrita à Saramago, na qual a ausência de parágrafos e as falas intercaladas proporcionam a ideia de uma cena fluida, também comum aos palcos teatrais.

Para compreender melhor as subdivisões ora realizadas, o primeiro passo é adentrar no aspecto estrutural do gênero teatro, possibilidade interdisciplinar que se faz possível mediante à análise das duas primeiras orações que iniciam o conto: “A mulher diz, aqui estou. Sente-se e espere, o homem responde” (RIBEIRO, 2019). Ao longo do conto, as demais falas intercalam-se sem a presença de qualquer interferência, como travessões ou intervenções do narrador. Há apenas pontos finais, cujo objetivo é delimitar a fala de ambos os personagens.

Nas duas primeiras falas, a primeira pessoa a se manifestar é a mulher ao dizer “aqui estou”, instante em que o narrador situa a fala da personagem: “a mulher diz”. O mesmo ocorre com o patrão, que responde à empregada “sente-se e espere”, fala acompanhada do narrador: “o homem responde”. Nos únicos dois momentos em que o narrador se faz presente seu discurso é breve, sem qualquer manifestação de opinião e situam uma cena: alguém que chega e outro que pede para que a pessoa se sente e aguarde. Para elucidar o disposto, segue a definição do que é uma cena:

No âmbito do teatro, a cena faz parte da estrutura externa de um texto dramático e constitui a divisão de um acto. Um acto tem tantas cenas quantas as entradas e saídas de personagens. Assim, uma mesma cena mantém-se enquanto estiverem presentes, no mesmo local, as mesmas personagens. Pode ainda ser uma

subdivisão do acto quando o mesmo já se encontra dividido em quadros. No cinema, a divisão em cenas é um mero suporte para a produção e realização de filmagens. Em narratologia, a cena corresponde à tentativa de reprodução/imitação de um discurso real e integral por parte das personagens num determinado momento em que o narrador aparenta estar ausente do episódio. O narrador pretende realçar esse mesmo episódio conferindo, para isso, um maior espaço para o desenvolvimento do diálogo entre as personagens. (CENA, 2009, n.p.)

Em diálogo com o excerto em testilha, ambos os personagens permanecem nesse mesmo espaço até que um acordo seja selado, configurando assim uma cena. Toda a conversa entabulada entre as partes transcorre nesse espaço mesa-cadeira, sendo que os demais elementos espaciais são fornecidos no diálogo, quais sejam, ambos se encontram na empresa, na sala do patrão.

Pensando na situação temporal, em momento algum há uma delimitação, o que torna o conto atemporal dentro de uma sistemática capitalista pós-Consolidação das Leis Trabalhistas (CLT). É o que se infere pelo intervalo para o almoço coletivo, direito adquirido na preservação da integridade física da mão de obra da proletária: “Pensa mulher, se na hora do almoço me invadem o pátio cento e vinte mortos de fome” (RIBEIRO, 2019, p. 127).

Ainda assim, entre a instituição da CLT e os dias atuais são oitenta anos em que a legislação trabalhista confere direitos aos novos escravos, razão pela qual o conto é atemporal. A história poderia ter transcorrido no dia primeiro de maio, data da promulgação da CLT ou até mesmo na data em que as palavras tingem essa folha de papel. Trata-se, portanto, de um indicativo que pouca coisa mudou nos bastidores da miséria assalariada.

Ainda na seara do gênero teatral, a posição do narrador no conto poderia ser chamada de didascálica, espécie de instrução para a encenação da peça. Trata-se da voz direta do dramaturgo e diferencia-se visualmente dos demais elementos do texto por estarem em parênteses, itálico ou qualquer outra forma que marque bem ser um texto à margem da fala das personagens (DIDASCÁLICAS, 2009). No caso do conto, a separação entre fala das personagens e a presença do narrador-dramaturgo se dá pela divisão por meio de vírgulas. Essa marcação é relevante, pois corrobora com a tese suscitada, de que “Aviso prévio” é uma amálgama entre os gêneros conto e drama, proporcionando significações plurais. É o que se verifica quando pressupomos existência de didascálicas:

O estatuto das didascálias varia: por um lado, esse texto secundário, segundo a terminologia de Roman Ingarden, pode ser visto como um metatexto, no qual o dramaturgo fornece a explicação do texto principal (diálogos), limitando-se o encenador a “obedecer” às instruções do autor. Contudo, as didascálias podem ser entendidas como sugestões, pistas para a representação e não a sua “chave” e, então, o encenador pode ignorá-las ou optar por as usar como mais uma forma de questionar o texto, como mais um elemento interveniente na construção da sua própria representação/encenação da obra. (DIDASCÁLICA, 2009, n.p.).

Ao estabelecer o movimento de sentar-se para aguardar esse outro alguém, o narrador-dramaturgo constrói um metatexto, na qual é fornecida uma explicação do texto principal: ela foi chamada por esse patrão para a ele submeter-se. De mais a mais, determina-se ainda o espaço mesa-cadeira, que pode ser interpretado também como posição proletariado-burguesia, que socialmente possuem espaços muito bem definidos.

Ainda que seja possível se falar em metatexto, as didascálicas são demasiadamente curtas, de modo a sugestão parece ser a funcionalidade que com elas melhor se relacionam. Tudo tem início com um narrador-dramaturgo que apresenta a fala da personagem e, posteriormente, explica que o pedido para se sentar foi feito pelo interlocutor. O que vem depois é diálogo. Essa ausência é insinuação, pois coloca em evidência a construção textual dialógica, fluida e sem qualquer tipo de interrupção, ou seja, a teatralização da vida.

Ao mesmo tempo em que a fala desse narrador-dramaturgo se faz presente, sugerindo a existência de uma peça teatral, é preciso conceber que não há a apresentação do deslinde da diegese. O que se tem é um patrão que, muito provavelmente, vai relacionar-se sexualmente com a filha da funcionária, mas o que vem após o ponto final é produto da inferência do leitor. No plano da pressuposição tudo é possível, de modo que a história, na verdade, ainda vai acontecer.

Sob o ângulo apresentado, cabe a análise dos elementos paratextuais que conformam as peças teatrais, e o primeiro deles é o toque do trompete. Ainda que não haja qualquer alusão a esse item no conto, e não se trate de um elemento obrigatório, o som do virar da página o substitui, prefigurando o prenúncio, aquilo que ainda há de começar. O prólogo, por sua vez, é aquilo que “introduz o espectador na peça, tanto autenticando o universo ficcional que vai ser representando, quanto introduzindo o

jogo teatral por patamares. Sua ficção, portanto, ora é verossímil, ora lúdica” (PRÓLOGO, p. 309).

O prólogo pode ainda constituir um espetáculo autônomo (PRÓLOGO, p. 309), nesse sentido, se faz possível sugerir que o conto “Aviso prévio”, pode ser visto como tal. Sob essa perspectiva, o conto não seria a peça de teatro em si, mas o anúncio de uma tragédia não escrita, indo além, representa os bastidores da vida que o público muitas das vezes não tem acesso, sendo, portanto, um significativo instrumento literário de alteridade e humanização.

Enquanto elemento paratextual preambular, o que podemos nomear como conto-prólogo de Alciene, configura uma performance independente a um drama não escrito, funcionando como um elemento situacional à catástrofe iminente. Esta, por sua vez, é redigida na intimidade imaginativa de cada leitor, mediante a contextos plurais que estruturam cenas, personagens, falas e possível desfecho, tendo como inspiração o conto-prólogo.

Ainda que os caminhos a serem seguidos por cada leitor à constituição das cenas subsequentes ao conto-prólogo sejam plurais, é possível inferir o desfecho: o abuso do patrão há de ocorrer. Acima de tudo, a menina que ele deseja, provavelmente, é fruto de seu relacionamento com a empregada, portanto, uma criança, o que se depreende do seguinte trecho: “Não tem que querer, é menor. [...] Lei da vida, você sabe, mas escute bem, não estou trocando nada, há quanto tempo nós não... Coisa de doze anos” (RIBEIRO, 2019, p. 145).

Para que as constatações assim se construam, é preciso caminhar rumo a segunda característica estrutural do conto: a escrita a Saramago. O diálogo segue por páginas a fio, não contanto com qualquer outra interferência do narrador-dramaturgo. A sequencialidade se interrompe apenas mediante aos pontos finais que delimitam a fala de cada personagem, produzindo um todo desprovido de parágrafos, ou seja, o leitor acompanha o instante.

Saramago escrevia como quem respira, quem fala, estreitando laços com o viver das gentes sobre quem se debruçava como inspiração às suas obras (BRAÚNA, 2017). Alciene, trilhando o mesmo caminho, intercala a voz da mulher subserviente, assalariada e ignorante, com a do patrão burguês, explorador e, também, ignorante, pois capital econômico não é sinônimo de intelectualidade.

É possível perceber nas falas do patrão que ele teve mais acesso à educação do que a empregada, inclusive, a diminuindo intelectualmente sempre que possível. Entretanto, suas falas denotam falácias comuns de oposição a pautas progressistas, o que claramente se vê quando ele expõe seu temor ao “fantasma” do comunismo: “Agitadores. Esses elementos a serviço de ideologias importadas, a ameaça estrangeira. [...] Quem é que ameaça a nossa liberdade, a nossa democracia mulher. [...] Quem é que quer todo mundo no cabo da enxada.” (RIBEIRO, 2019, p. 129).

Na construção dessa personagem feminina, as falas intercaladas trazem a lume sua história de vida sofrida, a imobilidade social a que foi condenada e para a qual arrasta sua filha. São nuances que apenas se fazem presentes mediante ao intercalar discursivo, momentos nos quais a personagem se manifesta desnudando suas idiossincrasias. “Arrengo meu luxo em troca da honra da menina [...] Quero tudo no branco. Tem um terreno, o papel fala ponho no nominho dela. Onde fica. Nos altos daqui do lado, sítio de valorização. Faz uma casinha” (RIBEIRO, 2019, p. 144).

Saramago não almejava simplesmente reproduzir uma forma de falar, mas a fluidez dos diálogos, o que fica claro na entrevista fornecida à Jordi Costa: “O que faço é introduzir no texto alguns mecanismos da fala, ligados à sua fluência, à organização dispersiva do discurso” (COSTA, 1986, n.p.). Sob essa sistemática, a leitura reflete uma profusão de ideias que parecem ocorrer em tempo real, promovendo a dinamicidade de uma cena viva. Em detrimento aos parágrafos e travessões, o fluxo de ideias evoca o entrelaçar de diálogos e acontecimentos:

Em benefício da fluência, Saramago entendeu perfeitamente possível abdicar das ‘muletas da pontuação’; atento observador e estudioso que foi, Saramago sabia perfeitamente que ‘a pontuação é algo relativamente recente’ na história da escrita; lembra-nos, a exemplo, que ‘os textos antigos não tinham pontuação’; compreendeu ele que, quando se fala, não se usa pontuação: ‘falamos como se faz música, com sons e pausas. Toda música, da mais sublime à mais disparatada, se faz igual, com sons e pausas, e falar é apenas isso, uma sucessão de sons com pausas.’. (in ARIAS, 2003: 74-76). (BRAÚNA, 2017, p. 7).

Nessa forma de estruturação privilegia-se o ritmo contínuo, o que proporciona a percepção acerca da natureza dinâmica natural aos diálogos, ao mesmo tempo em que se faz possível apreender a intensidade das relações em cena. O que pode ser facilmente notado em “Aviso prévio”, nas várias circunstâncias em que

o patrão perde a paciência com a empregada ou quando tenta manipulá-la, a fim de que se veja sem saída, tornando-se ele a melhor resposta para a menina não caia nas mãos de “qualquer um”.

Com a soma dos elementos estruturais é possível perceber que a teatralização da vida é o reflexo das dinâmicas de poder as quais somos submetidos. Assumimos papéis, em especial, os de natureza econômica e social, que refletem uma estrutura estamental. “Ocasionalmente, expressar-se-á intencional e conscientemente de determinada forma, mas, principalmente porque a tradição e seu grupo ou posição social requer esse tipo de expressão” (GOFFMAN, 1985, p. 15).

Seja teatro ou conto-prólogo, a personagem sem nome é, como a maioria de nós, uma anônima, mas é exposta por meio do conto ao julgamento público do ato vil de entregar sua filha à lascívia de seu patrão. Culpá-la pode ser uma interpretação primeira, pois cumpriria a ela enquanto mãe, preferir o desemprego em prol da segurança física, psicológica e emocional de sua filha. Mas não seria esse um julgamento calcado numa identidade de classe com o patrão? Melhor dizendo, não haveria a tomada de uma posição oriunda de uma afinidade com o poder econômico que ele representa? Sob essa perspectiva, a interpretação textual ganha novos contornos.

As relações de poder assimétricas podem contribuir com o desequilíbrio na atribuição da culpabilidade, visto que a identidade de classe possibilitaria a terceirização da culpa para a mãe, ou seja, a interpretação textual pode relativizar a responsabilidade, a depender da classe econômica daquele que a realiza. Nesse desiderato, cumpriria compreender o porquê, mesmo diante dos absurdos vociferados pelo patrão, a empregada pode ser a maior responsabilizada pelo ônus do abuso que está por acontecer.

Nesse primeiro momento, o nexos causal, ou seja, aquilo que dá causa a um determinado resultado é praticado por ambos. O empregador, aproveitando-se da hipossuficiência e ignorância da funcionária, a ameaça usando o emprego como moeda de troca, além de manipulá-la com a oferta de um terreno, estabilidade no emprego e melhores condições à filha, que poderia cair nas mãos de um qualquer. A genitora, sente-se coagida e é ludibriada, pois sela o contrato. Ambos se enquadram no crime de exploração sexual.

Sendo o Direito uma ciência social aplicada, o delito transcende sua tipificação normativa, necessitando de um olhar mais acurado para as circunstâncias socioeconômicas que moldaram a protagonista. Um dos traços que são mais marcantes na personagem ao longo do diálogo é a sua crença inabalável em Deus. Vários são os momentos em que ela clama ou tem no divino uma forma de redenção, pois está só. Foi espoliada ao longo da vida, não apenas pelo patrão que dela abusou quando moça, mas pelo Estado, que marginaliza pobres e esquiva-se de cumprir com deveres sociais mínimos constitucionalmente previstos.

O resultado é que o abuso contra a empregada é não apenas material, isto é, de sua atração física em troca de um salário medíocre, mas imaterial. Toda uma constituição humana resta prejudicada pela falta de instrumental que forje para esse sujeito sua personalidade humana. Não se trata de uma pessoa que se veja como digna, mas como refém de circunstâncias providenciadas por um Deus que há muito, parece tê-la esquecido.

Tudo o que não é desgraça é providência e piedade divina, visto que estamos diante de uma pessoa que se encontra ainda na esfera da sobrevivência, razão pela qual não se trata de alguém que vá realizar leituras éticas complexas. Sua capacidade intelectual volta-se à existência mínima, de modo que não passar fome com seus pares ou não ficar ao relento são circunstâncias preponderantes nas suas tomadas de decisão. Sob essa perspectiva, as diferenças de classe sociais transpõem as estruturas econômicas e fundamentam-se nas estruturas de socialização familiar específicas (SOUZA, 2019). São sujeitos marginalizados, como bem aponta Jessé Souza:

No nosso caso, as classes populares não foram simplesmente abandonadas. Elas foram humilhadas, tiveram sua formação familiar conscientemente prejudicada e foram vítimas de todo o tipo de preconceito, seja na escravidão, seja hoje em dia. [...] Quem é visto como lixo e só recebe ódio e desprezo tende a reproduzir no próprio ambiente familiar o mesmo contexto, atingindo os mais frágeis na família. Daí a naturalização do abuso sexual e do abuso instrumental dos mais frágeis pelos mais fortes [...] São produzidos, nesse contexto, seres humanos com carências cognitivas, afetivas e morais, daí sua inaptidão para a competição social. (SOUZA, 2019, p. 98 e 110).

Cada palavra de Jesse Souza parece desenhar os contornos socioeconômicos da protagonista, inclusive seu fim quase que natural, o de submeter-se ou ser submetida ao abuso. Nesse ponto, o patrão é o agente representativo da

antropofagia inerente ao sistema capitalista, configurando-se como o sujeito que materializa a dinâmica de eliminação do outro. Mas não se trata apenas de erradicar, pois a ação de consumir se dá por hostilidade e ódio que voltam contra seus inimigos (STADEN, 2008). Dentro de uma sistemática neoliberal, os novos escravos é o que se tem de mais odioso, pois representam justamente um patamar social do qual eles desejam se afastar, o que fazem mediante à manutenção de privilégios.

Nesse sentido, o conto constitui-se de duas classes econômicas dissonantes: a empregada, que deseja sobreviver e o empregador, que almeja galgar degraus mais elevados no estamento social. Para tanto, a imobilidade social das classes menos favorecidas é necessária, o que segue sendo reforçado mediante a um discurso meritocrático, no qual o único responsável pelo sucesso ou fracasso é o próprio sujeito. O discurso é oportuno se analisado sob o crivo de uma estrutura econômica capitalista, cujo objetivo é a diminuição do Estado em detrimento ao dever constitucional de assistência social as classes menos favorecidas (SOUZA, 2019, p. 88).

A perspectiva holística do que é o movimento antropofágico-classista pode ser compreendida no conto de forma muito clara no destrinçar do sujeito consumido, o que se dá por muitas vertentes, como o da luta de classes. O momento inicial do conto, não se reduz à uma ameaça, ele avança na significação da luta de classes que se dá tanto sob o viés econômico como social, visto que “o pobre labuta e o rico embolsa o lucro, é injusto. Questão de espaço social”. (RIBEIRO, 2019, p. 125).

O que está sendo apresentado ao longo do conto é nada menos que o mais valia, o que nas palavras da empregada é a percepção de que por mais que trabalhe sua condição não muda, enquanto a do patrão mantém-se, senão melhora. O empregador, por sua vez, justifica a condição na estrutura social, onde a cada qual caberia um papel, e no caso da funcionária seria o de lhe servir. “[...] o mercado, deixado a si mesmo, tende a adaptar a marginalização de alguns e torná-la produtiva e funcional para os estratos superiores” (SOUZA, 2019, p. 49).

O mais interessante é que ao ouvir a resposta do patrão, ela afirma que se trata de uma sentença bonita (RIBEIRO, 2019), dando margem para duas interpretações: a primeira é a de que, ante sua falta de estudo, vê na oração elementos estruturantes e palavras que soam de modo agradável. Noutra vértice, analisando sobre o crivo de um diálogo entabulado entre as classes socioeconômicas dissonantes, sentença é

tudo aquilo que guarda certo estado de inalterabilidade, tal como sua imobilidade social. Ver beleza na manutenção da miséria não é nada senão a ironia de perceber uma arquitetura social, cuja força centrífuga repele os corpos de permanecerem dentro dos mesmos espaços sociais.

Ao naturalizar a cisão, reforça-se o conformismo com o *status quo*, o que o patrão assente ao afirmar que sua educação é de “berço” e a empregada ratifica ao assentir que “boca de pobre viciou em choro” (RIBEIRO, 2019, p. 126). Como bem se vê, a parte inicial do conto constitui-se de um introito em que, além de patrão e empregada em diálogo, a burguesia e o proletariado confrontam suas posições de poder e subserviência, gerando um ambiente de contrastes.

Ao pobre cumpre esperar, ser paciente, espaço em que o divino encontra lastro, pois tudo o que não for intempérie é providência, pois a vida do pobre é penada (RIBEIRO, 2019). Nessa fala, a dubiedade se faz presente nas possibilidades significativas da palavra penada. Analisando sintaticamente, penada é predicativo do sujeito para vida, significando a qualidade de ser uma pena/sentença que demanda cumprimento, uma vida sofrida. Por outro lado, penada é a alma do purgatório que vaga pelo mundo (ALMA PENADA, 2023), o que coloca a possibilidade de uma morte em vida aos que nada tem, o cumprimento de uma penitência.

Falar de morte em vida é paradoxal, mas a vida transcende o estado de sobrevivência em que se encontra a personagem. Viver é usufruir, ter esperança: “E que palavra é essa / que a vida não alcança?”, diria Drummond (ANDRADE, 1973, n.p.). À protagonista, cumpre aguardar: o capital, representado pelo patrão; o Estado cujas políticas sociais não garantem o hoje, quiçá o amanhã; e a Deus, que a condenou ao purgatório (morte em vida), para purificar-se “da própria história de pecado, de maus hábitos adquiridos ao longo da vida” (RAMPAZZO, 2020, n.p.). “Sente-se e espere” (RIBEIRO, 2019, p. 125), falou o patrão, “bem-aventurados os pobres de espírito, porque deles é o reino dos céus” (BÍBLIA, Mt., 5, 3), disse Jesus. Mas como esperar e ter esperança de barriga vazia? A protagonista pertence a classe dos marginalizados:

É esse o berço dessa classe abandonada e odiada. Uma classe só tolerada para exercer os serviços mais penosos, sujos e perigosos, a baixo preço, para o conforto e uso do tempo poupado em atividades produtivas pela classe média e alta. Mas não apenas isso. Como essa tragédia diária é literalmente invisível e naturalizada como a coisa mais

normal do mundo, o próprio pobre acredita em sua maldição eterna. O pobre e excluído, ao concluir a escola como analfabeto funcional, como tantos entre nós, se sente culpado pelo próprio fracasso e tão burro e preguiçoso quanto os privilegiados que receberam tudo ‘de mão beijada’ desde o berço, costumam considerá-lo. O círculo da dominação se fecha quando a própria vítima do preconceito e do abandono social se culpa pelo destino que lhe foi preparado secularmente por seus algozes. (SOUZA, 2019, p. 111).

E é na sobrevivência que o patrão se apoia. A possibilidade de perder o emprego faz a fome bater à porta, e a causa para o mal maior é a filha, criança que leva sua marmita na hora do almoço. Ela é quem abala as estruturas de poder e evoca, com sua presença, a ameaça do comunismo, movimento que “quer todo mundo no cabo da enxada”, por essa razão é que o patrão afirma: “A sua marmita ameaça a nossa segurança” (RIBEIRO, 2019, p. 128).

O movimento da ralé deve ser centrífugo rumo à margem, cabendo a cada qual nadar contra toda a sorte de infortúnios sentido ao centro. A bússola é a autoajuda elaborada por quem nunca pegou no cabo de uma enxada, mas acredita piamente no esforço próprio, visto que tudo o que possui é fruto de sua “determinação”. Em contraponto, para muitas Maria Carolinas de Jesus<sup>22</sup>, determinante é ter o que comer e dar aos filhos, um barraco de madeirite e não adoecer, pois o rabeção está à espreita.

Os grandes centros, além do metro quadrado mais caro, são também o reflexo daqueles que lograram êxito em sair ou se manter longe da margem. Para os privilegiados, basta nascer sob a égide de determinado sobrenome. Miseráveis, em grandes centros, ou são empregados e lá permanecem pelo tempo que se faz necessário à prestação do serviço ou vivem em situação de rua, quando isso é possível. Hoje, a arquitetura hostil constitui-se como uma forma de higienismo que o próprio Estado encontrou para remover a população de rua dos locais economicamente valorizados e, infelizmente, não há Padres Júlio Lancelotti<sup>23</sup> o suficiente para retirar todos os paralelepípedos já instalados debaixo das pontes.

---

<sup>22</sup> JESUS, Maria Carolina de. Quarto de despejo: diário de uma favelada. São Paulo: Ática, 2021.

<sup>23</sup> MÔNICA, Bérnago. Padre Júlio Lancelotti quebra a marretadas pedras sob viaduto. Folha de São Paulo, São Paulo, 02 fev. 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/monicabergamo/2021/02/padre-julio-lancelotti-quebra-a-marretadas-pedras-sob-viaduto.shtml>. Acessado em: 05 jul. 2023.

Nessa arquitetura da violência, a premissa é simples, os louros do sucesso são para poucos, apesar dos miseráveis serem muitos, o que proporcionalmente gera temor aos que usufruem da benesse de não passar fome. Surge, então, o fantasma do comunismo, sempre à espreita na tentativa de inculcar a consciência de classe. É o que fica evidente no conto mediante às falas do patrão: “Esses elementos a serviço de ideologias estrangeiras” [...], “Eles estão atentos à infiltração”, “Nem precisam, os agitadores profissionais estão de olho” (RIBEIRO, 2019, p. 128-129).

O discurso adotado pelo empregador denota o medo de uma insurreição, mas acima de tudo, materializa a histeria coletiva que norteia a elite quando o assunto são as pautas progressistas. A histeria, ao longo da história, teve diversas acepções, sendo as três mais comuns: “a histeria como o mal do útero errante; a histeria ressignificada como neurose; a histeria como sinônimo para loucura” (NASCIMENTO, 2015, p. 204).

Ainda que a histeria seja um conceito obsoleto no campo da psicanálise, enquanto definição para loucura, ganhou notoriedade quando se trata de referir-se ao sujeito feminino inadequados, contrário aos estratégias de gênero. Não se sabe ao certo o que desencadeia essa força do pensamento coletivizado, mas sob a égide do pensamento freudiano, o sujeito coletivo renuncia àquilo que lhe é particular para agregar-se a um grupo esfacelando sua individualidade (FERREIRA, 2018, p. 72).  
Sobre a histeria coletiva:

Isso posto, a ‘histeria coletiva’ ou o efeito de contágio das manifestações que nos ocupamos poderia ser esse tipo de agregação frouxa, associada a uma aglomeração que se deu em função de uma satisfação imediatista, sem que fosse capaz de fazer perguntas, de interrogar o mestre. (FERREIRA, 2018, p. 83).

Se na histeria há a busca por uma unidade, a sistemática capitalista é justamente aquilo que esfacela o corpo coletivo, o dividindo social, econômica e até culturalmente. Dessas subdivisões, as categorias econômicas são as que se unem na busca pela manutenção de privilégios, tendo como consequência o afrouxamento de repressões inconscientes (FERREIRA, 2018). Os indivíduos são governados pelas “atitudes da mente grupal que se apresentam de formas tais como características raciais, preconceitos de classe, opinião pública etc.” (FERREIRA, 2018, p. 73).

No conto, o pensamento coletivo resta evidente nas falas do patrão, que se vê sob a ameaça constante do comunismo, adotando posições esdrúxulas: “A sua marmita ameaça a nossa segurança” [...] “Se descobrem que detectamos o golpe armado na clandestinidade, a defesa aborta” (RIBEIRO, 2019, p. 129). Trata-se de comentários que denotam um ator social que se investiu do próprio papel, de tal forma, que se convenceu que a sua impressão da realidade é a verdadeira e única realidade (GOFFMAN, 1985, p. 79).

Dada característica fica perceptível na utilização de um discurso político-conservador como forma de justificar a impossibilidade de a menor entregar marmitas à sua mãe. A narrativa se volta muito mais a ratificação da perspectiva do próprio empregador do que à persuasão da funcionária, numa espécie de movimento catártico em prol da legitimação da própria ignorância. À personagem cumpre pinçar na verborragia intelectualoide, a que precisa se submeter, visto que “Já tenho outra em vista, caso decida nos deixar”; “O que está em jogo é o seu emprego, não eu” (RIBEIRO, 2019, p. 140-141).

Ele quer a menina. É o que repete de forma cada vez mais direta com o transcorrer do diálogo. A personagem sabe que a proposta é criminosa, mas assente que sua pequenez absolve os que abusam da rale. Não por outra razão afirma: “Vergonha tenho, sim senhor, mas a burrice acusada por Vossa Senhoria, sustenta o saber de que pobre leva tinta em disputa de lei com rico, os códigos nos conformes das conveniências dos grandes” (RIBEIRO, 2019, p. 142). Por não ser nada, por saber que nunca seria nada e sequer poderia desejar ser nada, à parte disso, não tinha nenhum sonho no mundo. (PESSOA, 1997). E após o abandono do Estado, finalmente ela cede:

O Estado é uma comunidade ilusória. Isto não quer dizer que seja falso, mas sim que ele aparece como comunidade porque é assim percebido pelos sujeitos sociais. Estes precisam dessa figura unificada e unificadora para conseguirem tolerar a existência das divisões sociais, escondendo que tais divisões permanecem através do Estado. O Estado é a expressão política da sociedade civil enquanto dividida em classes. [...] Assim sendo, a reflexão não é impossível. Basta percebermos que o sujeito da história, seu agente, embora não seja o Estado, é sujeito: São as classes sociais em luta. (CHAUÍ, 1994, p. 70-53).

A reflexão é um empreendimento incessante no conto, porquanto sua concretização realiza-se com a identificação que os personagens inominados são na verdade as classes sociais. Enquanto sujeitos históricos ativos atuam na transformação da realidade social, não por outra razão análise aprofundada que permeiam essas lutas são essenciais para a busca de alternativas que visem à promoção da justiça social, da igualdade e da emancipação dos indivíduos oprimidos.

#### 3.4. O cadafalso cotidiano

Na Roma antiga, o poder de um domus (lar) era proporcional ao número de escravos (*famulus*) submetidos à autoridade comum de um chefe, o *pater familias* (FUÃO, 2022). A casa, portanto, “sempre foi o lugar da domesticação, da criação e da invenção da família e das construções de gênero dentro dela” (FUÃO, 2022, p. 33), tendo como norte ideológico o pensamento androcêntrico vigente à época.

De lá para cá pouca coisa mudou. Colonizados por europeus, nossas estruturas sociais acabam por refletir diversas estratégias greco-romanas de outrora, em especial o do poder familiar. Debater a forma como se estruturou a família brasileira, perpassa necessariamente pela destituição de qualquer tipo de autoridade à mulher, processo que demandou sua domesticação e silenciamento. “A mulher continua sendo igualmente serva dessa instituição chamada família e do seu discurso de domesticação” (FUÃO, 2022, p. 25)

Para chegar aonde chegamos, o percurso foi longo e marcado por um vasto rol de normas morais, religiosas e jurídicas cujas restrições delimitaram o papel da mulher à procriação e aos cuidados do lar. Para que a arquitetura da violência fosse profícua, o acesso à educação e ao trabalho foram medidas providenciais, “porque a maioria dos homens não consegue tolerar a ideia de viver em igualdade” (MILL, 2019, p. 65). Qualquer comportamento fora dos padrões era patológico, configurando assim o que era chamado de histeria, doença que acometia a mente fora dos arquétipos.

Sob um olhar etimológico, *Hystera* é o termo grego utilizado para definir matriz, lugar que gera ou cria algo, aspecto que, biologicamente, faz referência ao útero. Quando essa “fêmea” deixava de manter relações sexuais, seu útero era dissecado, e na busca por umidade, o órgão deslocava-se pelo corpo ocasionando diversos problemas de saúde. (HISTERIA, 1998 p. 338). “As convulsões e as famosas

sufocações da matriz e eram consideradas a expressão de um prazer sexual, e por conseguinte de um pecado” (HISTERIA, 1998, p. 338). Como consequência:

A mulher era vista como sendo possuída por um demônio, que a fazia agir involuntariamente, simulando doenças. A Igreja Católica Romana, por meio da Inquisição, investigava e reconhecia os casos de *bruxaria* e mandava para a fogueira todos aqueles que se comportavam histericamente. Durante mais de dois séculos, a caça às bruxas fez muitas vítimas, mesmo a opinião médica se opondo contra essa concepção demoníaca da possessão. (BELINTANI, 2003, p. 58).

Sob o olhar religioso, a histérica era a mulher cuja possessão demoníaca demandava que o corpo fosse consumido pelo fogo, visto que o controle de forças misteriosas era monopólio da Igreja Católica (FARIAS *et al.*, 2022, p. 202). A intransigência era o caminho para o cadafalso, local de tortura e espetáculo que materializa a monstrificação da mulher, ficção utilizada para rotular os corpos que resistem à domesticação (FUÃO, 2022). “O monstro apresenta-se como o ‘outro’, não o outro em geral mas o hostil e o perigoso contra mim, também como o meu duplo” (FUÃO, 2022, p. 29).

O corpo feminino de outrora demandava observação e controle, aspectos que significam o contexto sociocultural hodierno da protagonista do conto “Margens do Ypiranga”, Alciene Ribeiro. Aline, dezoito ano, linda e loira, é uma jovem que sob o olhar alheio, segue menina. Boneca de louça, foi entregue pelo pai para casar-se ainda adolescente. O alívio de um fardo. O que adveio após o “sim” foram cuidados tidos como comuns a uma menina-mulher “há que se preencher carências, alimentar fantasias. O resto, bem, o resto...” (RIBEIRO, 2019, p. 64). O que depreende da descrição da protagonista é um processo de amoldar-se às estruturas engessadas no tempo que consubstanciam a mulher em uma sociedade machista.

Sobre o marido pouco é dito. É um homem de negócios que ela segue com os olhos até desaparecer pela janela da sua casa, local que enquadra um mundo censurado pelo poder do sagrado matrimônio: “tem a janela proibida – não se exponha [...] paralelo ao dela um mundo censurado. Animais, gente, namoro. A vida imprópria para alines sugestionáveis” (RIBEIRO, 2019, p. 66). Resta à protagonista a proteção do lar, “espaço de domesticação, da criação e da invenção da família e das construções de gênero, dentro dela” (FUÃO, 2022, p. 33).

No enclausuramento da personagem, percebe-se a tentativa de construção de uma personalidade calcada na divisão de gênero. Cumpre a ela o espaço do lar, a satisfação dos desejos de seu marido, a obediência, os filhos, obrigação essa desrespeitada em decorrência de um aborto e um filho natimorto. A maternidade renegada, seja pelo corpo ou pelo destino, resultam no sentimento de dor cuja intimidade do casal apenas reforça a depressão rondante (RIBEIRO, 2019).

Waldir, o marido, proporciona à jovem esposa a dieta alimentar, a sonoterapia, os paliativos e, ainda assim, os pesadelos a assolam. O que a protagonista almeja é a intimidade, a conversa daquele que tem acesso ao mundo além da janela. Entretanto, sob o olhar masculino, a violência simbólica encontra seu lugar na naturalização de inferioridade estigmatizante (BOURDIEU, 2002), seja por ser jovem como por ser mulher: “e se explicam indagações, consideram espaços de ser adolescente. Treino do raciocínio, profilático, mas com trivialidades” (RIBEIRO, 2019, p. 64). Aline é a representação da socialização do biológico, da domesticação da bela e jovem esposa em prol da constituição do espaço patriarcal do lar:

Família no sentido ocidental civilizatório em sua essência quer dizer servidão. Ainda que se tente dissimular constantemente essa situação. A marca de ‘amo’, amor, minha mulher, meus filhos, meu marido, meus pais, tudo é possessivo. Tudo é amo possessivo. Faz-se presente na origem da organização simbólica que conhecemos como família em todas as estruturas do parentesco; aí poderíamos, quiçá, até desconstruir, por semelhança, o atual sentido do amor como essencialmente falocêntrico, possessivo, característico da servidão ao Dom. (FUÃO, 2022, p. 25).

Sendo a dominação masculina uma forma de violência simbólica naturalizada, Aline vive o pouco lazer possível e as tardes monótonas no espaço doméstico, aguardando o retorno do marido do trabalho (RIBEIRO, 2019). O enclausuramento é uma forma de violência que passa despercebida pela personagem, constituindo-se como um dever matrimonial de preservação. Sob essa premissa, destitui-se da protagonista o direito de socialização e de conhecimento de mundo que servem de instrumental à constituição da personalidade, da identidade e de uma voz hábil à contestação.

Aline está à margem do mundo, sendo eu universo constituído pelas quatro paredes da casa e pelo curioso mundo à janela. Não por outro motivo, está sempre ávida por informações, até mesmo enquanto trocam suores, mas com a saciedade é

deixada de lado. Vá se lavar, diz ele. A limpeza vem como forma de restituição do corpo à pureza de outrora: “prefere espirais no útero, barreira de borracha entre eles, geleias, intoxicação gradual da pílula, coito às prestações?” (RIBEIRO, 2019, p. 65).

Considerando-se a constituição familiar na qual a personagem se insere, bem como as circunstâncias que envolveram suas gestações, os filhos são um desejo unilateral. Ao mesmo tempo, o sexo é um dever de satisfação ao desejo do marido, cujo orgasmo é casualidade não dividida (RIBEIRO, 2019). Aline desejava o êxtase, aspecto contrário ao modelo patriarcal de família, no qual o homem tem na amante a busca da realização sexual, enquanto a esposa é a materialização da constituição familiar (SANTOS; RODRIGUES, 2017, p. 415). É nesse instante que Alciene, ao aprofundar-se nas subjetividades da protagonista passa a constituir no erotismo um processo transformador de resignificação:

Se pela Literatura nossos corpos têm sido há muito vilipendiados, é pela literatura que se pode construir outras possibilidades representativas para eles, longe da erotização que nos violenta, em um erotismo poderoso que nos abarque. A representação em si não dá conta das potencialidades de nossas escritas e vivências. Não nos basta representar; é preciso escrever (EVARISTO, 2005) ao limite os silêncios impostos durante séculos. [...] (p. 15) O corpo erotizado é pornográfico e pela pornografia há a negação do sentimento, enfatiza-se a sensação sem o sentir, e esse gesto nega e banaliza o poder do erótico. [...] O erótico é como nos mostra Lorde: “um recurso dentro de cada uma de nós, que paira num plano profundamente feminino e espiritual, firmemente enraizado no poder de nossos sentimentos impronunciados ou não reconhecidos.”. A supressão do erótico é a interdição mortal da mudança, visto que ele é o equilíbrio entre nossa compreensão de ser e estar no mundo enquanto seres desejan-tes e o caos que ordena os sentimentos e suas potencialidades. (SILVA, 2018, p. 15 e 50).

A composição dos personagens de Alciene, nesse ponto é antitética: Wagner, o marido, via na mulher um corpo erotizado, alguém por quem ele nutre o desejo masculino de posse e usufruto. Aline, era corpo a pulsar pelo erótico, ou seja, transcendia ao estereótipo do corpo meramente objetificado, pois tinha a necessidade de satisfação dos desejos, razão pela qual, o erotismo era um processo de autodescoberta em curso. Ansiava que ele a instrísse para que pudesse também pulsar do mesmo desejo, sintonizar-se a fim de que “de repente, numa curva, ele não de adiante invicto, num chegar alegre, arfante” (RIBEIRO, 2019, p. 66), mas ele seguia só.

Era, então, puro desinteresse. Ainda que quisesse o marido, o prazer que dele almejava constituía muito mais uma projeção de sintonia do que realidade: “às vezes quer o marido, mas é vê-lo e...” (RIBEIRO, 2019, p. 66). Princesa presa no castelo, a cortina-véu a mantinha casta no espaço do lar, ao mesmo tempo em que lhe desnudava o mundo em profusão sinestésica. Tinha na fresta da janela um espaço multicolor, caleidoscópico que a cada instante trazia novas formas e tons curiosos ao olhar desprevenido.

A janela é o espaço de intermediação que permite transpor a horizontalidade da vida e é na dissolução do fluxo temporal que a subjetividade dá lugar ao espaço verticalizado de transformação (FERREIRA; ENCARNACION, 2013). A protagonista, assim como os transeuntes, está em trânsito, mas o percurso é o da ressignificação de um “eu” insatisfeito. É o que se verifica quando ao perceber o amor dos colegas e o coito dos cães, meio ao racional e o irracional, identifica-se com a cadela o retrato de sua incompletude. Nos estudantes vê conforto, sorri, mas maçãs do rosto são também as do Éden e quer para si a volúpia dos corpos a que assiste: “Prova do fruto, provoca a ira do senhor do Eden, dilata as margens em busca de seu grito-ypiranga” (RIBEIRO, 2019, p. 66)

O fruto proibido simboliza os desejos terrestres, por esse motivo, a religião acaba por funcionar como uma forma de alerta contra uma vida voltada à materialidade em detrimento da elevação espiritual. A maçã significa ainda, a necessidade de escolher (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020) e Aline sabia exatamente o que queria: o prazer.

Na esteira do que preleciona a Bíblia, teria a serpente tentado Eva a consumir a maçã, pois por meio dela conheceria o bem e o mal, por essa razão, a carga simbólica da maçã é polissêmica, significando tanto o desejo terrestre como a complacência em relação a eles (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020). A janela é, portanto, a fenda para o pecado, nela “as víboras de multiplicam na razão direta da tentação estabelecida” (RIBEIRO, 2019, p. 67) e com elas outros frutos exóticos.

É nesse momento em que um homem contrasta com o cenário até então descrito, o desejo é promessa que escapa à serpente doméstica. A sensualidade do transeunte gera estranhamento, afinal, o que o torna tão diferente? “Andar humano. Waldir e ela andam assim. Então por que adrenalina nas veias, ânsia de comunicação em briga com impulso de fuga” (RIBEIRO, 2019, p. 67). O erótico era o extraordinário:

“Passo felino de bicho-homem, macio-viril, combinado à automatização dos movimentos, aí o inédito”. (RIBEIRO, 2019, p. 67).

A partir de então, todo o cenário segue desfocado: “perto desta sensualidade, tudo é casto [...] o estrangeiro é o próprio teorema” (RIBEIRO, 2019, p. 68). Ainda que todos que compunham o cenário visto da janela por Aline fossem a ela estrangeiros, o homem sem nome destoava dos demais, ele não era apenas alguém de fora, ele era um estranho. “Estrangeiro” tem como raiz etimológica *étrage* “que corresponde ao latim *extranèus, a, um’*, o que é de fora, estranho” (REZENDE, 2013, p. 363),

O sujeito inominado possuía características tais que o faziam diverso de tudo, ao ponto, inclusive, tornar-se opaco todo o espaço ao seu redor. Para tanto, a singularização atua no sentido de libertar o objeto do automatismo perceptivo, o que se realiza mediante à descrição dos atributos imagéticos (CHKLOVSKI, 1917, p. 162). Trata-se do estranhamento:

O procedimento de *ostranênie* em Tolstói consiste em não chamar o objeto por seu nome, mas descrevê-lo como se o estivesse vendo pela primeira vez, em tratar cada acontecimento como se ocorresse pela primeira vez; e mais, na descrição do objeto, não empregar os nomes dados geralmente às suas partes, mas palavras que descrevem partes correspondentes em outros objetos. [...] Ao examinar o discurso poético – seja foneticamente, lexicalmente, sintaticamente ou semanticamente –, encontramos por toda parte a mesma marca do discurso artístico: ele é criado com a finalidade explícita de desautomatizar a percepção. A finalidade do artista é a visão; o objeto artístico é ‘artificialmente’ criado de modo que a percepção se detenha nele e alcance o máximo de sua força e duração. A coisa é, então, percebida não espacialmente mas, por assim dizer, em sua continuidade. (CHKLOVSKI, 1917, p. 163-172).

O personagem é singularizado pela protagonista mediante ao narrador onisciente intruso que capta os sentimentos e sensações que ela tem ao vê-lo, como por exemplo, o contraste psico-biológico que os conformam: “Eu, fêmea, sou reação, poesia psique, emoção. Macho é ação, movimento, corpo, domínio. Completam-se.” (RIBEIRO, 2019, p. 68). No movimento de significar o outro, a personagem descreve aquilo que é visto pela primeira vez, detendo-se com força e duração, num processo de desautomatização do olhar. Mais do que descrição há significação, e não apenas do outro, mas de si mesma.

Nesse sentido, descoberta é a palavra que norteia a escolha do título. “Ypiranga” grafado com “y” contrapondo-se à grafia correta com a vogal “i”, não é um acaso, pensando na forma que a letra possui, o ípsilon maiúsculo imageticamente lembra uma vulva. Assim sendo, o grito do Ypiranga, poderia significar justamente o prazer obtido não pela penetração, mas pelo que está à margem, ou seja, pelo que compõe a vulva.

Às margens do Ipiranga, Dom Pedro I deu o grito declarando a independência do país. Aline deseja reinar sobre o Ypiranga, isto é, sobre si mesma, seu próprio corpo e desejo. Para tanto, usufrui desse outro estranho, pois o desejo é acima de tudo ternário: compõe-se de desejante, desejado e coisa imaginada como forma de realização (CHAUÍ, 1984). “Desejo é a relação entre seres humanos carentes” (CHAUÍ, 1984, p. 159), atributo que na protagonista materializava-se justamente na necessidade desse outro para (re)configurar-se.

Mas estava presa. O Éden doméstico a reduzia ao espaço do lar, sendo a janela a margem para o prazer, tal como seu próprio corpo. Buscava no outro o mergulho profundo no desejo, cuja marca indelével é o de jamais oferecer a garantia de ser realizado (CHAUÍ, 1984). Ela sabia disso, sabia que dá fresta cabia-lhe apenas imiscuir-se na projeção daquele outro, entrar em seu corpo, “dissolvendo-se nos sucos gástricos. Estômago, intestino, o ato de expulsão” (RIBEIRO, 2019, p. 70).

E, assim, no adormecer do sujeito desejado, roteiriza a ação por ele iniciada: “ferida aberta: as núpcias no motel, violência ao pudor” (RIBEIRO, 2019, p. 70). Como o destino de toda coisa existente é denegar sua própria existência, o contraste surge como forma de ratificar a ilusão (ROSSET, 2008): “Deram-na ao marido, aliviados de um fardo. E ele a tomara sem cuidado, apressado, estúpido. Um bruto” (RIBEIRO, 2019, p. 70).

A personagem sofre por ser ela mesma e outra ao mesmo tempo; o duplo, por piedade, parece buscar a pessoa que o presente sufoca (ROSSET, 1984). No paralelismo de saber que a perda de sua virgindade foi muito aquém da ilusão projetada, contrasta o sonho com a realidade atual: “Ante dois mil anos de ideias-alicerces do estabelecido? Como negar-se à evidência concreta sobre a carne virgem, argumentar sonhos abstratos?” (RIBEIRO, 2019, P. 71). Trata-se de acontecimentos que se fundam na violência dirigida ao corpo, calcada em estereótipos e metáforas de

ordem biológica que têm demonstrado grande tenacidade ou constância ao longo do tempo (FERNANDES, 2009, p. 1062).

No devaneio, querendo a todo custo ser outra, é que Aline se confirma nela mesma (ROSSET, 2008), sabe-se mulher-objeto a jugo do marido, corpo desfrutado unilateralmente. “Tudo ponderou antes do fogo nas entranhas. Sua função, permitir, submeter-se. Com dor” (RIBEIRO, 2019, p. 71). Ciente, decidiu usufruir dos poderes do passante: “Antes, o carma imposto, mãos rasgaram vestidos. Agora livre-arbítrio, olhos desintegram a roupa e expõe margens sinuosas” (RIBEIRO, 2019, p. 71).

Desejava ser desejada por esse outro, ansiava por sua voz, mas ele se comunicava com corpo e poros, e assim o fez “vida em alto relevo, à meia ereção” (RIBEIRO, 2019, p. 73). A personagem queria para si as sensações, e “experimentar suspeitadas. Descobrir-se por inteira. O passante a promovera de ano na existência” (RIBEIRO, 2019, p. 72). Diferentemente da socialização do biológico que a configurava, ver no outro o prazer para si mesmo era a volúpia que lhe faltava, possibilidade que transcendia as urgências que tinha, mas que o marido considerava brandas e infantis. No banheiro, descobre o prazer a uma só carne, o que o faz seguindo o roteiro outrora imaginado, no qual o passante seria o agente provocador. “E ela se festeja, nova mulher” (RIBEIRO, 2019, p. 74).

### 3.5. Nada do que é humano, me é estranho

Sob uma perspectiva etimológica, a palavra “estranho” origina-se do latim “extraneu”, que significa de fora, aquele que não é da família (MARINHEIRO, 2002, n.p.). Assim era Publius Terentius Afer. O autor da frase que dá nome ao presente subtópico nasceu em Cartago, mas foi levado a Roma como escravo: além de estrangeiro não era cidadão, mas por ser muito inteligente, seu senhor lhe deu educação e, tempos depois, a liberdade (TERENCE, 2023). Sua frase mais famosa, na verdade, é um pouco mais longa “Sou humano: julgo que nada do que é humano me é estranho”. Apesar sugerir que não deveríamos nos impressionar com a nossa natureza complexa, tudo o que nos é estranho é sempre perturbador.

Assim é a literatura: humana, surpreendente e singular. No contraste de uma vida que não é nossa, a leitura nos permite fugir dos mecanicismos cotidianos e transcender para outras existências (im)possíveis e/ou (im)prováveis. “A literatura é o

primeiro passo para admitir que não nos conhecemos. E isso não é problema, mas um jeito de desnaturalizar o mundo” (TENÓRIO, 2023, p. 147). Por essa razão, nossa humanidade não nos é estranha dentro da ordinariade que a configura, mas no extraordinário, e esse é o caminho que trilharemos para explorar “**Mulher explícita**”, de Alciene Ribeiro, especificamente, as personagens femininas.

Analisar todas as circunstâncias em que o estranhamento se faz presente em Alciene seria trabalho para outra tese, mas há passagens nas quais determinadas circunstâncias são indiciárias de uma personagem em processo, bem como do processo de criação de uma personagem. Delineá-las permite ratificar a proposição do presente trabalho, qual seja, a de que Alciene Ribeiro, em sua obra “**Mulher explícita**”, promove a ressignificação da personagem feminina, mediante a um percurso criativo único. Por meio da tessitura da palavra, Alciene criou uma forma de cerzir sentidos, conduzindo o leitor ao enfrentamento de estratégias de gênero consolidados pelo tempo.

“Tela em branco”, conto analisado no primeiro capítulo, é um dos exemplos mais contundentes do estranhamento em Alciene, no conto, a vida da personagem é metaforizada como um quadro no qual apenas o marido é o hábil pintor responsável pelos tons da vida e da felicidade. Sem a figura masculina há apenas o vazio, o branco dependente de alguém que lhe dê contornos e cores. Após o casamento, ao se perceber em um ambiente de violência e desafeto, percebe que o artista apenas lança as cores sem qualquer cuidado ou técnica. A vida se torna multicolor aos moldes do abstrato, configurando uma presentidade amorfa e indefinida.

No plano da análise literária, o aspecto semântico merece destaque, visto que as cores, mais do que evocar os tons as que fazem referência, possuem carga simbólica. Poder-se-ia pressupor que o não compartilhamento dos significados aos quais as cores fazem referência seria fator suficiente para tornar os sentidos do conto inacessíveis a algumas pessoas, pois podem não integrar o arcabouço do leitor. Seria, entretanto, precipitado partir do pressuposto que a compreensão do todo restou prejudicada, até mesmo porque não se escreve para críticos literários, mas para um público plural que tem, justamente no estranhamento, o instrumental necessário para compreender o plano submerso. “Na maior parte das vezes, o leitor nem se dá conta que está diante de um recurso como esse” (JAFÉ, 2023, p. 135). Acerca da percepção do estranhamento pelo leitor:

Reuniões estranhas de substantivos e adjetivos; metáforas inesperadas; focos narrativos que se misturam; acontecimentos imprevistos; uso transgressor de formas gramaticais; sequências não lineares – são incontáveis os recursos existentes que contribuem para a sensação de estranhamento, e sim com uma motivação clara e por necessidade literária. O que importa é que os efeitos de estranhamento na linguagem provoquem, na obra, uma espécie de coincidência entre aquilo de que se fala e a forma como se fala e, mais ainda, que a leitura possibilite que o leitor se sinta perturbado ou espantado. (JAFFE, 2023, p. 137).

O arremate entre a personagem em processo e o processo de criação da personagem, nesse conto se fundamenta nessa substituição de cores com os instantes vividos. Na simbiose entre o que é dito e o que fica subtendido surge então o estranhamento, aspecto que permite perceber um percurso de ressignificação. O leitor, portanto, ao se ver deslocado em suas expectativas de construção textual/lexical é provocado a buscar sentidos conjuntamente com a personagem. No caminhar conjunto, as cores são evidências de uma forma de perceber o mundo e construir-se como sujeito, enquanto a ausência de formas evoca a nossa constante necessidade de obediência aos limites pré-estabelecidos.

Ao contrastar os significados possíveis, o caminho percorrido é similar ao do romance de formação, no qual o desenvolvimento interior da protagonista é confrontado com eventos externos que fomentam a lide entre o “eu” e o mundo (FLORA, 2009). Sob a égide do aventado estaríamos diante do que poderia ser conceituado como conto de formação, gênero possível dado a crise de constituição de uma personalidade para o qual não se dá uma solução duradoura, o que alguns teóricos apontam como passagem do gênero *tale* para a *short-story* (SILVA, 2021a). As técnicas de mimese de produção possibilitam que o conto assim a natureza de fragmento e de incompletude assumida por gêneros mais longos, o que possibilita que contos também possam ter a formação como temática (SILVA, 2021a).

A ressignificação, entretanto, não se restringe à reconciliação da personagem com o mundo concreto, como transcorre nos romances (contos) de formação (FLORA, 2009), ou seja, não se encontra adstrita a um gênero específico ou uma forma única de narrar. É o que se verifica na análise do conto “Pensar axilas” constante no segundo capítulo. Nesse conto, o narrador onisciente intruso apresenta instantes marcantes da vida de uma personagem que se vê como portadora de um atributo que

a torna inadequada enquanto mulher: as axilas. Suar é a característica humana sobre a qual não se tem controle e que vai de encontro com os paradigmas da beleza feminina, por consequência toda vez que a personagem transpira ela se vê desnudada em sua imperfeição.

Trata-se de um absurdo que gera o estranhamento do leitor, permitindo assim a significação de como os estratagemas de gênero exigem da mulher o antibiológico, como não suar e, até mesmo, não envelhecer, atributo esse impactante no conto “Transa”, analisado também no segundo capítulo. A diegese é o recorte de um diálogo em curso, no qual uma mulher mais velha está contratando um rapaz bem mais jovem como garoto de programa. Com o transcorrer do conto, fica claro o quanto a personagem se sente desconfortável em falar sobre seus desejos, palavra que não aparece explicitamente no conto, mas o norteia.

O estranhamento desdobra-se em dois pontos: no sujeito que deseja e para quem esse desejo se volta. Como o comportamento coletivamente esperado de uma mulher idosa é a doçura, a bondade e uma postura de pessoa não sexual, o diálogo entabulado entre os personagens resulta na quebra de uma expectativa. Esse lugar desconhecido é a “maneira de permitir que o evento seja percebido de uma forma ‘estranha’ deslocado da expectativa mais centralizada” (JAFFE, 2023, p. 138). Mais do que um contraste, há a transposição do real para o ilusório, mediante à vinculação de uma realidade social e um elemento de manipulação técnica (CÂNDIDO, 2006).

Como consequência, além da presença de uma personagem em processo de enfrentamento de um “eu” submetido ao etarismo e a múltiplos estratagemas de gênero, há ainda um processo de criação da personagem. No diálogo entabulado entre as partes, é possível perceber certa desenvoltura quando se trata do plano negocial, o que permite inferir que poderia ter sido prática rotineira a sua vida pessoal ou profissional. Noutra vértice, quando se trata de delimitar o que deseja sexualmente, especificando o que transcorrerá no encontro, ela não consegue ser direta.

Alciene nesse ponto é provocadora. Não há um marco temporal por meio do qual se faça possível delimitar quando o conto transcorreu, mas dado que ela tem seu próprio carro e autonomia, provavelmente seja uma diegese mais próxima dos tempos atuais. Isto significa que, mesmo sendo detentora de diversos direitos de gênero negados às mulheres em outros tempos, ainda é preciso evoluir. Há infundáveis julgamentos morais relacionados às mulheres quando o assunto é sexo, premissa

essa evidenciada no conto justamente mediante ao estranhamento da pessoa que sente desejo e a quem ela deseja.

Apesar de ser viúva e financeiramente resolvida, há elaborações relacionadas ao sexo que sequer podem ser verbalizadas por rotularem aquelas que as pronunciam. Estabelecendo o contraste, o garoto de programa exerce uma função tida socialmente como feminina, entretanto, no lugar do julgamento há a majoração de seu capital simbólico uma vez que o sexo para o homem é um capital simbólico que potencializa sua virilidade. Trata-se, portanto, de um conto marcante quando se pensa na resignificação da personagem feminina, em razão da função que a obra desempenha nas relações sociais, especificamente, na mudança de certa ordem na sociedade (CÂNDIDO, 2006).

Na mesma seara, em “Margens do Ypiranga” analisado no terceiro capítulo, a sexualidade é uma zona desconhecida à mulher. Por meio do narrador onisciente intruso fica claro ao leitor como o corpo, para a personagem é uma zona de estranhamento. No conto, a protagonista é uma mulher de dezoito anos, casada, com um prematuro e um aborto no currículo (RIBEIRO, 2019). Enclausurada no espaço doméstico, o conto se passa parte no quarto e outra no subconsciente da personagem, que após manter relações sexuais com o marido não compreende o porquê não pode usufruir do gozo sexual, tal como o marido.

Enquanto reflete sobre o prazer, observa pela janela que é seu passaporte para um mundo desconhecido, e de lá passa a observar um homem em pelo qual sente atração, momento em que a epifania acontece. Percebe naquele anônimo que sequer pressupõe sua existência, uma ereção. É uma fruição do próprio corpo que lhe é estranha, uma vez que o prazer, para a personagem, demanda uma figura intermediária. A revelação é inebriante, levando-a a tocar o próprio corpo e descobrir-se.

Um dos pontos que merece destaque no conto é a questão temporal, diferentemente de “Tela em branco”, cujo percurso transcorre da adolescência até a maturidade, “Margens do Ypiranga” se dá em lapso temporal comparativamente diminuto, boa parte no fluxo de consciência. Seja tempo cronológico ou psicológico, a epifania pode se fazer presente permitindo a resignificação das personagens. Não menos importante, o conto possui dois estranhamentos: “o estranho travestido em

mentira de carne escura” (RIBEIRO, 2019, p. 74) – sujeito que leva à epifania - e o corpo da personagem, que lhe é estranho.

Conforme explorado alhures no conto “Transa”, para o homem a sexualidade funciona tal como uma unidade de medida para a virilidade, razão pela qual a mulher é um capital simbólico que, dentre os seus pares, o eleva ou o rebaixa perante os demais. Para tanto, há uma somatória entre beleza e comportamento feminino, cuja inobservância pode ser prejudicial a moral do parceiro, como resta evidenciado em “Margens do Ypiranga”. Aline, a protagonista, vive tão à margem do mundo, por imposição marital que até a janela é espaço proibido “não se exponha” (RIBEIRO, 2019, p. 66).

A cosmovisão da personagem é reduzida de tal forma, que o próprio corpo lhe é estranho, configurando um objeto de propriedade do marido, fruível quando conveniente. O contraste surge quando ela se questiona sobre o gozo individual, constatando o prazer como algo que lhe é estranho: “Amua-se em frustrações estranhas ao sono de Waldir” (RIBEIRO, 2019, p. 65). “Estranhar é ver a partir de fora, é estar do lado de fora, de certo modo, à margem dos acontecimentos” (JAFFE, 2023, p. 138). Por esse motivo, o título “Margens do Ypiranga” é preciso: Aline, a protagonista vivia à margem de sua sexualidade. O grito de independência tem no “Y” o signo linguístico que projeta imagetivamente a região da vulva e, que tem no seu significado, a projeção da liberdade erótica que a personagem não detinha.

Para que a interpretação ora proposta se faça possível, antes de tudo é preciso um texto que se proponha a experimentação, isto é, que para além da diegese inaugure uma forma real para uma imagem mental, que vivencie experiências abrindo-se para o desconhecido (JAFFE, 2023). Trata-se de um atributo constante nos contos de Alciene e que se propõe a configurar uma atmosfera de imersão. Em caráter exemplificativo, ainda no terceiro capítulo, o conto “Aviso prévio”, além da crítica constante na diegese, possui uma estrutura que muito se assemelha a uma peça teatral. Ainda que seja temeroso afirmar categoricamente a intenção da autora em fazê-lo, a constituição do conto é por si indiciária.

Do início ao fim há um intercalar de falas entre o patrão e a empregada, contudo, apenas nas quatro primeiras orações o narrador em terceira pessoa se faz presente. Esse terceiro, distante e imparcial, apresenta ao leitor uma personagem que se senta à mesa do patrão e este, do outro lado, encontra-se ocupado com outros

afazer e pede para que ela espere. Essa estrutura situacional remonta uma instrução cênica, no qual temos espaço (mesa, cadeiras, espaço laboral) e personagens (patrão e empregada) e um estado de ânimo (ele impaciente e ela resignada). Não menos importante, fora essas quatro orações, o narrador não se faz presente em qualquer outro momento do diálogo, que transcorre sem a apresentação de qualquer travessão e parágrafo. A divisão das falas se dá apenas mediante ao ponto final entre uma e outra, denotando um espaço dinâmico e fluido, além de servir como reforço a atmosfera do conto, qual seja a de poder e subjugação. Nesse sentido, são as palavras de Jaffe sobre linguagem-experimento:

Cada obra elaborada sob a linguagem-*experimento* é específica. Isso significa dizer que 'a necessidade' de certa forma de escrita se impõe em poucas ocasiões. Daí que ficar atento às demandas do indivíduo e do mundo é uma possibilidade de capturar experiências que ainda não foram mapeadas. Do ponto de vista da linguagem, essas experiências – situadas em diferentes períodos e latitudes – são expectativas de enunciação; como um sol bloqueado, elas desafiam a sensibilidade de quem escreve e de quem lê. (JAFEE, 2023, p. 181).

Alciene busca por meio da experimentação uma unidade de efeito, qual seja a cosmovisão de uma dinâmica proletária abusiva e imutável, circunstância vista em obras como “Jubiabá”, de Jorge Amado e “Parque industrial”, de Patrícia Galvão (Pagu). Em contraposição aos exemplos mencionados, a manutenção da unidade de impressão do gênero conto demanda a observância da brevidade, o que segundo Edgar Allan Poe resulta numa leitura feita em uma única assentada (POE, 1846). Por essa razão, “Aviso Prévio”, ao estruturar-se mediante a um único parágrafo, tem como resultado prático a observância da concisão típica do gênero conto e, ao mesmo tempo, a abertura para potencialidades “ainda não exploradas da linguagem e/ou do tratamento temático” (JAFEE, 2023, p. 170).

Na mesma toada, a experimentação é marca característica dos contos “Pensar axilas” e “Tela em branco” estudados respectivamente nos capítulos segundo e primeiro. Realizadas as análises sob a perspectiva da tese ora propostas, percebê-los sob o crivo da experimentação é compreender que ressignificar não se restringe a uma alteração de narrativas, mas a incursão de renovações estilísticas/lexicais capazes de intensificar os sentidos. Escrita e criatividade são percursos indissociáveis

e necessários para desafiar o leitor e os hábitos da moral vigente, exercendo assim também um papel político (JAFFE, 2023).

Em ambos os contos, o léxico é a película que conduz o leitor ao plano submerso. Em “Pensar axilas”, suor, mau odor e nojo não são apenas atributos negativos, mas estigmas que desvelam uma personagem submetida ao mito da beleza vendido pela indústria cultural. Como o sentimento de inadequação é uma constante, as mudanças comportamentais despropositadas são a forma encontrada para manter a representação da atriz social que lhe é exigida. Mas o conto é o acesso aos bastidores, a um íntimo fragilizado em decorrência da necessidade de formatar-se aos estratagemas de gênero, o que é, na verdade, humanamente impossível.

Em sintonia com o esposado, “Tela em branco”, destrinchado no primeiro capítulo, é o conto de Alciene em que a experimentação tem o seu ápice. A adjetivação da vida é sinestésica, dá-se em conformidade com as cores que marcam os eventos e sensações, mas no lugar do mimetismo, amorfia. As formas consignam a necessidade de controle sobre o mundo, construímos, logo, possuímos, mas como conter a vida que se esvaí ou o sentimento líquido? “Tela em branco” exhibe ao leitor que, tal como uma pintura abstrata, a vida é presentidade e construímo-nos como um ateliê no qual cada quadro é memória e instante.

A fuga ao convencional provém da polissemia das cores. Além de significar os tons, são utilizadas para adjetivar eventos, pessoas, coisas ou circunstâncias, tal como outro termo mais corriqueiro o faria. Entretanto, a intencionalidade volta-se, justamente, ao intercâmbio de significados, promovendo a confluência dos sentidos, como se indissociáveis. Como consequência: ao mesmo tempo em que se interpreta um texto, tinge-se um quadro abstrato.

As análises realizadas ao longo dos capítulos trilharam o caminho dual do que se entende como percurso necessário à resignificação da personagem (personagem em processo e processo de criação da personagem). Nesse breve capítulo, buscou-se o arremate à tessitura da palavra de Alciene sob a vertente da “Escrita em movimento”, da autora Noemi Jaffe. A escolha da obra lastreou-se no pressuposto de que há determinados brocados em que se fazem presentes em “**Mulher explícita**” e contribuem com a elucidação da tese. Conforme já explanado, dos sete princípios dois foram escolhidos por configurarem características marcantes em Alciene Ribeiro e dialogam de forma mais direta com a tese. Outros se fazem

presentes, assim como outras formações acadêmicas podem proporcionar mais tempo para que sejam devidamente exploradas.

## Conclusão

Quando se projeta prospectivamente a elaboração da conclusão de um trabalho científico, parte-se do pressuposto de que aquele que a redige tem em mãos certezas incontestes, mas chegado o momento de fazê-la, percebemos veredas ainda inexploradas que fazem do doutoramento uma vírgula para outras etapas formativas. Contribuir com o campo acadêmico-científico é uma obrigação em tempos de negacionismos, fascismos, racismos, machismos e vários outros “ismos” que dão um efetivo panorama do esfacelamento democrático no qual nos encontramos. Logo, a conclusão é um tópico que, na verdade, comprova que ainda há muito a ser feito academicamente.

O ponto inicial dessa conclusão é que a Literatura é política, e Alciene deixa isso claro a todo instante. O desvelamento da personagem feminina se dá em concomitância com mudanças de perspectiva em relação à mulher na sociedade, como resta evidenciado em diversos contos da autora. Entretanto, ainda que estejamos falando sobre (re)significar, o caminho a ser percorrido ainda é longo, pois se há uma característica marcante na obra é de diferentes estágios de percepção acerca da própria identidade feminina. Ao mesmo tempo em que temos personagens transgressoras, como a protagonista de “Transa”, ainda há muita subserviência e culpa (“Aviso prévio” e “Pensar axilas”, por exemplo).

O desnível é proposital e tem um efeito de sentido: demonstrar que as personagens, tal como a nossa sociedade está em processo. É por esse motivo que se faz possível notar perspectivas de vida muito marcadas pelo machismo, como se verifica em contos como “Independência e morte” e “Alforria para as hortênsias”, ou enfrentamentos e descobertas, como em “Botões murchos” e “Tela em branco”. Nesse sentido, tendo em vista as análises feitas, fez-se possível comprovar a proposição inicial de que Alciene trilha um caminho dual: a criação de personagens em processo e de um processo de criação das personagens, promovendo assim a resignificação.

Mesmo diante de personagens em estágios tão diferentes da vida, cada qual percorre caminhos que se voltam, de forma mais ou menos sutil a busca pela liberdade de ser mulher e livre, palavras aparentemente impossíveis de figurarem numa mesma oração. Em alguns contos são tantos os estigmas que ao leitor a dúvida é se determinadas realidades podem ser modificadas, outrossim, há ainda aqueles nos

quais as personagens estão de tal forma à frente de seu tempo, que se faz possível pressupor que estamos a um passo da igualdade de gênero.

São diegeses que se constituem como indispensáveis ao contraste dessas personagens em processo de formação. Em maior ou menor grau, as premissas propostas na presente tese restaram corroboradas nos contos analisados e permitem perceber que a (trans)formação acontece em maior ou menor grau. Para tanto, Alciene desenvolveu um processo de criação de personagens que permitem ao leitor perceber que cada uma dessas protagonistas está trilhando o percurso da ressignificação.

Um dos aspectos que chama a atenção na escrita criativa de Alciene é que se faz possível verificar o quanto o gênero literário conto é fluido e serve a autora (não o contrário). Há nos contos tantas influências de autores renomados – Edgar Allan Poe, Anton Tchekhov e Ernest Hemingway – como inovações únicas, cuja originalidade intensificam a unidade de efeito do conto. Não se trata apenas de alterações estruturais ou lexicais, mas novas formas de perceber a escrita como um instrumento em prol da construção dos personagens.

Por ora, a presente tese permite concluir não apenas pela existência da (re)significação, mas pela natureza dual do conceito proposto. A provisoriedade com a qual se finaliza a presente conclusão se dá pela possibilidade de explorar outras facetas do presente trabalho sobre vertentes plurais como, por exemplo, sob a ótica da “Escrita em movimento”, de Noemi Jaffe. Essa perspectiva, parte do pressuposto que o processo de criação da personagem em “**Mulher explícita**” passa por paradigmas criativos que contribuem, senão enfatizam a ressignificação da personagem feminina. Ademais, faria ainda possível trilhar o caminho interartes, segundo o qual a essência artística-pictórica consubstancia marca importante para significar a personagem em processo constante na obra. São possibilidades que evidenciam o quanto ainda pode e precisa ser feito quando falamos de Alciene Ribeiro.

## Referências

- ABISMO. In: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. 2008-2023. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/abismo>. Acessado em: 28 jan. 2023.
- AKAMINE, Júlio Endi. Rezar o “creio” é uma forma de nos encontrar com Jesus Cristo. Arquidiocese de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <https://arquisp.org.br/regiaolapa/vigario-episcopal/artigos/rezar-o-creio-e-uma-forma-de-nos-encontrar-com-jesus-cristo>. Acessado em: 12 jul. 2023.
- ALMA PENADA. In: MICHAELIS dicionário brasileiro de Língua Portuguesa. São Paulo: Melhoramentos. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/palavra/ap2B/alma/>. Acessado em: 05 jul. 2023.
- ANDRADE, Ana Luiza. Saturno devorador da modernidade: imagens/sensações. Revista brasileira de literatura comparada, São Paulo, n. 4, p. 147-160, 1998. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/viewFile/63/64>. Acessado em: 13 jul. 2023.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Viver. In: Escritas.org. Disponível em: <https://www.escritas.org/pt/t/54595/viver>. Acessado em: 05 jul. 2023.
- ANDRADE. Carlos Drummond de. Vida depois da vida. In: Escritas.org. Disponível em: <https://www.escritas.org/pt/t/54593/vida-depois-da-vida>. Acessado em: 05 jul. 2023.
- BARRETO, Renata Cardoso. Relação psicologia e educação na perspectiva de Manoel Bonfim: análise da produção acadêmica (2002-2021). 2022. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal de Goiás, 2022. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/bitstream/tede/12580/3/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20-%20Renata%20Cardoso%20Barreto%20-%202022.pdf>. Acessado em: 15 ago. 2023.
- BARROS, Roberto. Racismo e os não lugares da corporeidade preta. Afirmativa, 2020. Disponível em: <https://revistaafirmativa.com.br/3302-2/>. Acessado em: 23 ago. 2023.
- BEAUVOIR, Simone de. O Segundo Sexo. 8ª impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BELINTANI, Giovani. Histeria. Revista de psicologia da Vetor Editorial, v. 4, n. 2, p. 56-69, 2003. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/psic/v4n2/v4n2a08.pdf>. Acessado em: 21 jul. 2023.
- BETTER man. Intérprete: Eddie Vedder. Compositor: Eddie Vedder. In: Let's play two. Intérprete: Eddie Vedder. Chicago: Mad House Store, 2017. CD-Rom, faixa 2 (5 min).
- BÍBLIA. Eclesiastes. Português. In: Bíblia Sagrada. Tradução portuguesa da versão francesa dos originais grego, hebraico e aramaico, traduzido pelos monges Beneditinos de Mardsous (Bélgica). São Paulo: Ave Maria, 2008.
- BÍBLIA. Mateus. Português. In: Bíblia Sagrada. Tradução portuguesa da versão francesa dos originais grego, hebraico e aramaico, traduzido pelos monges Beneditinos de Mardsous (Bélgica). São Paulo: Ave Maria, 2008.

BIERLEIN, J. F. Mitos Paralelos. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

BLAY, Eva Alterman. Minorias, política e violência. Revista cultura e extensão USP, São Paulo, n. 15, p. 51-57, mai. 2015. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rce/article/view/117043/114641>. Acessado em: 05 fev. 2023.

BOBSIN, Oneide. Teologia da prosperidade ou estratégia de sobrevivência. Revista Estudos teológicos, São Leopoldo, v. 35, n. 1, p. 21-38, 1995. Disponível em: [https://revistas.est.edu.br/periodicos\\_novo/index.php/ET/article/view/1853](https://revistas.est.edu.br/periodicos_novo/index.php/ET/article/view/1853). Acessado em: 10 jul. 2023.

BOSI, Alfredo. Reflexões sobre a arte. 4 ed. São Paulo: Ática, 1991.

BOURDIEU, Pierre. A dominação masculina. 2 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BRANDÃO, Junito de Souza. Mitologia Grega. v. II. Rio de Janeiro: Ática, 1987.

BRAÚNA, José Dércio. A arte escritural de um “narrador oral”: uma análise dos jogos entre oralidade e escrita na obra de José Saramago. In: XI Encontro Regional Nordeste de História Oral: ficção e poder, oralidade, imagem e escrita. 11, 2017, Fortaleza. Anais eletrônicos, 2017, p. 1-16. Disponível em: [http://www.nordeste2017.historiaoral.org.br/resources/anais/7/1494031752\\_ARQUIVO\\_JoseDercioBrauna-Aarteescrituraldeumnarradororal-ST04.pdf](http://www.nordeste2017.historiaoral.org.br/resources/anais/7/1494031752_ARQUIVO_JoseDercioBrauna-Aarteescrituraldeumnarradororal-ST04.pdf). Acessado em: 03 jul. 2023.

BUTLER, Judith. A vida psíquica do poder: teorias da sujeição. 4 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

CABRAL, Danilo Cezar. Qual é a origem dos nomes dos meses? 2018. Superinteressante. Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/qual-e-a-origem-dos-nomes-dos-meses/>. Acessado em: 27 jan. 2023.

CALDEIRA, Arlindo. Haviam senhores que engravidavam as escravas e vendiam seus próprios filhos. [entrevista concedida a] José Cabrita Saraiva, Nascer do Sol, Portugal, 2 abr. 2017. Disponível em: <https://sol.sapo.pt/artigo/556450/arlindo-caldeira-havia-senhores-que-engravidavam-as-escravas-e-vendiam-os-seus-proprios-filhos>. Acessado em: 17 jul. 2023.

CANDIDO, Antonio. Literatura e sociedade. 3 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. Vários escritos. 3 ed. São Paulo: Duas cidades, 1995.

CARVALHO, Anna Karoline Cavalcante; FARIA, Ana Luísa Barbosa et al. A religião como forma de controle social. Revista humanidades e inovação, Tocantins, v.7, n.2, p. 310-317, 2020. Disponível em: <https://revista.unitins.br/index.php/humanidadeseinovacao/article/view/1398>. Acessado em: 10 jul. 2023.

CARVALHO, Paulo Roberto de; MANSANO, Sonia /regina Vargas. Da arte figurativa à arte abstrata: uma análise psicológica. Revista Polis e Psiquê, v.10, n. 1, Porto Alegre, p. 30-46, 2020. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2238-152X2020000100003#:~:text=Como%20referencial%20te%C3%B3rico%2C%20ser](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2238-152X2020000100003#:~:text=Como%20referencial%20te%C3%B3rico%2C%20ser)

%C3%A1%20utilizada,emergem%20registros%20das%20intensidades%20vivas..  
Acessado em: 05 abr. 2023.

CENA. In: E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt>. Acessado em: 03 jul. 2023.

CHAUÍ, Marilena. O que é ideologia. 37 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CHAUÍ, Marilena. Repressão sexual: essa nossa (des)conhecida. 9 ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CHAVES, L. G. Mendes. Minorias e seu estudo no Brasil. Revista de Ciências sociais, Fortaleza, v.1, n.1, p. 149-168, 1970. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/4487>. Acessado em: 05 fev. 2023.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Dicionário de símbolos. 34 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020.

CHITAS, Irina. O jardim das delícias terrenas. Vogue, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://www.vogue.pt/palavra-vagina>. Acessado em: 11 fev. 2023.

CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. Revista de Literatura e Cultura Russa, São Paulo, v. 10, n. 14, p. 153-176, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rus/article/view/153989>. Acessado em 03 set. 2023.

La islã Ibérica: Entrevista com José Saramago. Quimera, Barcelona, n.59, 1986. In: AGUILERA, Fernando Gomez (Org.). As palavras de Saramago. São Paulo, Companhia das Letras, 2010.

CLUVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. Literatura e sociedade, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 37-55, 1997. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/13267>. Acessado em: 15 fev. 2023.

DIDASCÁLICA. In: E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt>. Acessado em: 03 jul. 2023.

DIDASCÁLICA. In: PAVIS, Patrice. Dicionário de teatro. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

EAGLETON, Terry. Como ler literatura. 2 ed. Porto Alegre: L&PM, 2020.

EAGLETON, Terry. Marxismo e crítica literária. São Paulo: UNESP, 2011.

ECO, Humberto. Obra aberta. São Paulo: Perspectiva, 1971.

EFRAIM, Raquel. Penélope, tecelã de enganos. Kínesis, Marília, v. 4, n. 08, p. 135-146, 2012. Disponível em: <https://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/Kinesis/raquelefrain.pdf>. Acessado em: 18 fev. 2023.

EX. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2023. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/ex/>. Acesso em: 13 mai. 2023.

EXPLÍCITA. In: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. 2008-2023. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/explicita>. Acessado em: 11 fev. 2023.

FARIAS, Ângela Simoes; SILVA, Maria Beatriz Marques da; Bezerra, Marina de Medeiros. Caça às bruxas: a importância das mulheres queimadas na inquisição para o movimento feminista. Revista Jurídica da Escola Superior do Ministério

Público, v. 21, p. 200-221, 2022. Disponível em:  
[Cahttps://es.mpsp.mp.br/revista\\_esmp/index.php/RJESMPSP/article/view/508](https://es.mpsp.mp.br/revista_esmp/index.php/RJESMPSP/article/view/508).  
Acessado em: 27 jul. 2023.

FERNANDES, Maria das Graças Melo. O corpo e a construção das desigualdades de gênero pela ciência. *Phisys Revista de Saúde coletiva*. Rio de Janeiro, 2009. Disponível em:  
<https://www.scielo.br/j/physis/a/XWVvyvMwKjphVxxh3HT9crmf/?lang=pt>. Acessado em: 11 fev. 2023.

FERREIRA, Cláudio. Sancionada lei que proíbe casamento antes dos 16 anos de idade. Agência Câmara de Notícias, Brasília. Disponível em:  
<https://www.camara.leg.br/noticias/553631-sancionada-lei-que-proibe-casamento-antes-dos-16-anos-de-idade/>. Acessado em: 09 nov. 2023.

FERREIRA, Patrícia do Prado. Coletividade e histeria: psicanálise e manifestações sociais. *Revista Pólis e psique*, São Paulo, v. 8, n. 2, p. 67-92, 2018. Disponível em:  
Coletividade e histeria: psicanálise e manifestações sociais. Acessado em: 06 jul. 2023.

FERVENZA, Hélio. Considerações da arte que não se parece com arte. *Revista Porto Alegre*, Porto Alegre, v. 13, n. 23, p. 73-83, 2005.

FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. 9 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

FLORA, Luísa. *BILDUNGSROMAN*. E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. Carlos Ceia. Disponível em:  
<https://edtl.fcs.unl.pt/encyclopedia/bildungsroman>. Acessado em: 04 já. 2024.

FORTUNA, Marlene. Arte abstrata: uma nova forma de comunicação que exige realfabetização visual, um princípio diferente de educar. In: XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação, 2001, Campo Grande. Disponível em:  
[http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2001/papers/comunicacoes\\_fortuna.pdf](http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2001/papers/comunicacoes_fortuna.pdf).  
Acessado em: 23 mar. 2023.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da indignação: cartas pedagógicas e outros escritos*. São Paulo: UNESP, 2000.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica: quatro ensaios*. Nova Jersey: Imprensa da Universidade de Princeton, 1957.

FUÃO, Fernando Freitas Fuão. Família: arquitetura e domesticação. *Revista Estética e Semiótica*, Brasília, v. 12, n. 2, p. 22-47, 2022. Disponível em:  
<https://periodicos.unb.br/index.php/esteticaesemiotica/article/view/45832>. Acessado em: 19 jul. 2023.

GALANTIN, Daniel Verginelli. Considerações sobre “O erotismo”, de Georges Bataille: um pensador do paradoxo e da transgressão. *Revista Cadernos de Clio*, Paraná, V.1, p. 9-17. Disponível em: v. 1 (2010) (ufpr.br). Acessado em: 05 nov. 2023.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Arcádia, 1979.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

GOFFMAN, A representação do eu na vida cotidiana. 10 ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

- GONÇALVES, Aguinaldo José. Relações homológicas entre literatura e artes plásticas: algumas considerações. *Literatura e sociedade*, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 56-68, 1997. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/13268>. Acessado em: 25 mar. 2023.
- GONÇALVES, Clézio Roberto. De Vossa Mercê a Cê: caminhos, percursos e trilhas. *Cadernos do CNFL*, v. 14, n. 4, t. 3, p. 2536-2550, 2010. Disponível em: [http://www.filologia.org.br/xiv\\_cnlf/tomo\\_3/2535-2550.pdf](http://www.filologia.org.br/xiv_cnlf/tomo_3/2535-2550.pdf). Acessado em: 08 jul. 2023.
- GONÇALVES, Grazieli Aparecida Gonçalves; LOPES, Adriana Goreti de Oliveira. O matrimônio sagrado yin-Yang: anima e animus no processo de individuação. *Revista do instituto junguiano de São Paulo*, v. 3, p. 1-24, 2018. Disponível em: <https://self.ijusp.org.br/self/article/view/31>. Acessado em: 21/08/2023.
- GONÇALVES, Thiago Sitoni; ASSUMPÇÃO, Carolina Rocha, et al. Sobre a (in)completude e os aspectos existenciais na obra “A parte que falta” de Silverstein. *Revista Diaphonia*, Cascavel, v. 7, n. 2, p. 56-68, 2021. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/diaphonia/article/view/28479>. Acessado em: 21/08/2023.
- GOYA, Francisco de. Saturno devorando um de seus filhos. 1820-23. Técnica mista sobre tela. 143,5 x 81,4 cm. Disponível em: <https://www.historiadasartes.com/salados-professores/saturno-devorando-um-de-seus-filhos-francisco-de-goya/>. Acessado em: 27 jan. 2024.
- GROY, Boris. Becoming revolutionary. *E-flux journal*, New York, n. 43, 2013. Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/>. Acessado em: 07 mai. 2023.
- HÉGÉLE, Sílvia. Diário íntimo, ¿uma escritura del silencio?: laboratorio en femenino. *Revista travessias*, Cascavel, v.12, n.1, p. 277-288, 2018. Disponível em: <https://saber.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/19368>. Acessado em 15 fev. 2023.
- HIGA, Carlos César. Conheça a história do colunista social Ibrahim Sued: o rei do Copacabana Palace. *Goiânia*, 23 jun. 2023, Periscópio. Disponível em: <https://www.jornalopcao.com.br/ultimas-noticias/conheca-a-historia-do-colunista-social-ibrahim-sued-o-rei-do-copacabana-palace-501745/>. Acessado em: 09 nov. 2023.
- HISTERIA. In: ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- HOEK, Leo H. A transposição intersemiótica: Por uma classificação pragmática. In: ARBEX, M (Org.). *Poéticas do visível: Ensaio sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: UFMG, 2006 (p. 167-189).
- HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. *A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas*. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- JAFFE, Noemi. *Escrita em movimento: sete princípios do fazer literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.
- JAKOVIJEVIC, Branislav. Unframe Malevich!: Ineffability and Sublimity in Suprematism. *Art Journal*, v. 63, n. 3, p. 18-31, 2004.

JAXUCA, Anita Ekman. Ocre: a origem do mundo. Select. Editorial. Disponível em: <https://select.art.br/ocre-a-origem-do-mundo/>. Acessado em: 15 mai. 2023.

JOHNSTON, Kenneth G. Hemingway and Freud: the tip of Iceberg. The journal of narrative technique. Michagan, v. 14, n.1, 1984 (p. 68-73).

JOKURA, Tiago. Número no nome: por que setembro não corresponde ao mês sete no calendário? Uol. 2021. Disponível em: <https://www.uol.com.br/tilt/colunas/pergunta-pro-jokura/2021/02/22/por-que-setembro-nao-corresponde-ao-mes-sete-no-calendario.htm>. Acessado em: 27 jan. 2023.

JOLIFF, Tatiana Calderón-Le. La teoría del iceberg y la práctica de la alusión em los cuentos de Ernest Hemingway y de Francisco Coloane. Acta literaria, Concepción, n. 32, p. 97-105, 2006.

LOBO, Luiza. Crítica sem juízo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

MARCONDES FILHO, Ciro Marcondes. Paixão, erotismo e comunicação: contribuições de um filósofo maldito, Georges Bataille. Hypnos, São Paulo, n. 21. P. 208-230. Disponível em: <https://hypnos.org.br/index.php/hypnos/article/view/26>. Acessado em: 16 out. 2023.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Produção textual, análise de gêneros e compreensão. São Paulo: Parábola editorial, 2008.

MARINHEIRO, Carlos. Ciberdúvidas da Língua Portuguesa. Estranho: etimologia. Instituto da Universidade de Lisboa. Disponível em: <https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/estranho-etimologia/9892#:~:text=Segundo%20o%20Dicion%C3%A1rio%20Etimol%C3%B3gico%20da,%2C%20um%20estrangeiro'.%C2%BB>. Acessado em: 02 dez. 2023.

MARQUETTI, Flávia Regina. O fio de Ariadne e o touro da Ida. Revista Eletrônica Antiguidade Clássica, Piauí, n.º 1º, p. 32-48, 2011. Disponível em: [https://antiguidadeclassica.com.br/website/edicoes/setima\\_edicao/3.pdf](https://antiguidadeclassica.com.br/website/edicoes/setima_edicao/3.pdf). Acessado em: 14 mar. 2023.

MATA, Roberto. O que faz o Brasil, Brasil? Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

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

NASCIMENTO, Raul Victor Rodrigues do. Pandemônio conjugado: delineando o conceito de 'histeria coletiva' no âmbito das ciências criminais. Revista transgressões ciências criminais em debate, Natal, v. 3, n. 1, p. 201-225, mai. 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/transgressoes/article/view/7220/5378>. Acessado em: 06 jul. 2023.

NUTO, João Vianney Cavalcanti. Osman Lins, Pavel Floriinsky e os sentidos do aperspectivismo. Revista Topus, Uberaba, v. 3, n. 2, p. 31-39, 2017. Disponível em: <http://revistatopus.com.br/enviados/20171227182644.pdf>. Acessado em: 05 fev. 2023.

O' KEEFFE, Georgia. *Flower abstraction*. 1927. Óleo sobre tela. 40 x 38 cm. Disponível em: <https://artblart.com/tag/georgia-okeeffe-series-i-no-3/>. Acessado em: 11 fev. 2023.

- OLIVEIRA, Luiz Manoel da Silva. Tecendo outras histórias: a parte das mulheres em A Odisseia de Penélope, de Margaret Atwood. In: HARRIS, Leila Assunção (org.). A voz e o olhar do outro. v. 3. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2011. Disponível em: <http://www.pgletras.uerj.br/vozharroutro/volume003/>. Acessado em: 16 fev. 2023.
- ORTIZ, Roberto. Os anéis de Saturno. Clube de astronomia da escola de artes ciências e humanidades da USP. São Paulo, 2010. Disponível em: [http://www.each.usp.br/astroclube/artigos/aneis\\_de\\_saturno\\_clube.pdf](http://www.each.usp.br/astroclube/artigos/aneis_de_saturno_clube.pdf). Acessado em: 13 jul. 2023.
- PADILHA, Fabíola. Nas malhas de Penélope. Revista Eletrônica de Estudos Literários, Vitória, a. 4, v. 4, p. 1-17, 2008.
- PAMPALONI, Massimo. O pudor como pastor do ser: reflexões sobre a sexualidade em chave personalística. Perspectiva teológica, v. 1, n. 102, p. 225-237, 2005. Disponível em: <https://www.faje.edu.br/periodicos/index.php/perspectiva/article/view/393>. Acessado em: 11 fev. 2023.
- PARCA. In: Dicionário de Mitologia Greco-Romana. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- PAREYSON, Luigi. Estética: teoria da formatividade. Petrópolis: Rio de Janeiro, 1993.
- PATTERSON, Adam. The great american novelist Ernest Hemingway wrote himself into immortality with a minimalist prose style. New Narrative. Brooklyn. 2013. Disponível em: <https://www.new-narrative.com/2013/05/20/the-iceberg>. Acessado em: 30 jan. 2023.
- PENÉLOPE. In: Dicionário de Mitologia Greco-Romana. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- PERES, Edenize Ponzo. De “Vossa mercê” a “cê”: os processos de uma mudança em curso. Revista (Con)textos Linguísticos, n. 1, p. 155-168, 2007. Disponível em: De “Vossa mercê” a “cê”: os processos de uma mudança em curso. Acessado em: 08 jul. 2023.
- PERROT, Michelle. “Os Silêncios do Corpo da Mulher”. In MATOS, Maria Izilda Santos de; SOIHET, Rachel. (orgs) O Corpo Feminino em Debate. São Paulo: Editora Unesp. 2003.
- PESSOA, Fernando. Tabacaria. In: BARBOSA, Frederico (Org.). Poemas escolhidos. São Paulo: Klick, 1997.
- POE, Edgar Allan. Filosofia da Composição. In: Poemas e ensaios. Trad. de Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo, Globo, 1999, p. 101-114.
- PRATES, Kátia. Oitica em relação a Malevich e Stella – para pensar o monocromo. In: Anais do Congresso Internacional CSO, 2010, Lisboa, p. 233-240. Disponível em: <https://cso.belasartes.ulisboa.pt/actas2010/3-31.pdf>. Acessado em: 13 mai. 2023.
- PRÓLOGO. In: PAVIS, Patrice. Dicionário de teatro. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- RAMOS, Eduardo. As interartes e seu lugar no contexto atual disciplinar dos cursos de graduação e pós-graduação em arte nas universidades brasileiras. Revista

Ouvirouver, Uberlândia, v.17, n. 2, p. 270-283, 2021a. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/61093>. Acessado em: 21/08/2023.

RAMOS, Pamela Coca dos Santos. A construção da personagem feminina e a velhice em “A velha”, de Dinorath do Valle. São Paulo, v. 21, n. 1, Cadernos de pós-graduação em Letras, p. 170-183, 2021b. Disponível em: <https://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/cpgl/article/view/12819/10983>. Acessado em: 09 nov. 2023.

RAMPAZZO, Lino. Você sabe o que é purgatório e o que a igreja diz sobre ele? Canção nova. Formação, São Paulo. Disponível em: <https://formacao.cancaonova.com/igreja/catequese/voce-sabe-o-que-e-o-purgatorio-e-o-que-a-igreja-diz/>. Acessado em: 05 jul. 2023.

RAUER. Da vida o humano horror: microcontos. Brasil. 2010. Disponível em: [https://issuu.com/rauer.rauer/docs/microcontos\\_de\\_rauer](https://issuu.com/rauer.rauer/docs/microcontos_de_rauer). Acessado em: 30 jan. 2024.

REZENDE, Joffre Marcondes de. Emigrante e imigrante. Estrangeiro. Nacional e Internacional. Revista de Patologia Tropical, Goiás, v. 42, n. 4, p. 363-364, 2013. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/iptsp/issue/view/1422>. Acessado em: 03 set. 2023.

RIBEIRO, Alciene. Mulher explícita. Uberlândia: Pangeia, 2019.

RODRIGUES, Rauer Ribeiro. Alciene Ribeiro. In: RIBEIRO, Alciene. Mulher Explícita. Uberlândia: Pangeia, 2019.

ROSSET, Clement. O real e o seu dulo: um ensaio sobre a ilusão. E ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

ROSSO, Michela. El Síndrome de Estocolmo. In: CIRLOT, Lourdes; BUXO, Maria Jesus et al. (Org.) Arte, Arquitectura y sociedade digital. Barcelona: ESARQ-UIC, 2006.

Rubens, Peter Paul. Saturno devorando um de seus filhos. 1636-38. Óleo sobre tela. Disponível em: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/saturn-devouring-a-son/d022fed3-6069-4786-b59f-4399a2d74e50>. Acessado em: 27 jan. 2024.

SALES, Eric de. Cronos, Mnemosine, Clio e a defesa do patrimônio. Revista Historiæ, Rio Grande, v. 6, n. 2, p. 153-166, 2015. Disponível em: <https://repositorio.furg.br/bitstream/handle/1/7098/5589-15882-1-PB.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acessado em: 13 jul. 2023.

SANTOS, Eneide Silva; RODRIGUES, Kelcilene Gracia. As narrativas de Marina Colasanti, Maria Amélia Mello e Márcia Denser: o erotismo como combate à repressão feminina. In: Natali F. da Costa e Silva; Lua Gil da Cruz; Janaina Tatim; Marcos Paulo T. Pereira. (Org.). Mulheres e a Literatura Brasileira. 1ed. Macapá - AP: Universidade Federal do Amapá (UNIFAP), 2017, v. 1, p. 401-425.

SANTOS, Rosa Maria Silva dos. Fetichismo: paradigma e perversão. Psicologia.pt: o portal dos psicólogos. Porto, p. 1-6, 2007. Disponível em:

<https://www.psicologia.pt/artigos/textos/textos/TL0224.pdf>. Acessado em: 08 out. 2023.

SARTRE, Jean-Paul. Existencialismo é humanismo. Tradução: Guedes, Rita Correia. L'Existentialisme est un Humanisme, Les Éditions Nagel, Paris, 1970.

SARTRE, Jean-Paul. O ser e o nada. Ensaio de ontologia fenomenológica. 13ª ed. Tradução de Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 2005.

SATURNO. *In*: Dicionário de Mitologia Greco-Romana. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

SILVA, Edson Ribeiro da. O conto de formação como subgênero autoficcional em Katherine Mansfield e Clarice Lispector. Caderno Seminal, Rio de Janeiro, n. 40, 2021a. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/cadernoseminal/article/view/58398>. Acessado em 04 jan. 2024.

SILVA JÚNIOR, João Melo. Cristandade católica, teologia da prosperidade petencostal e predestinação calvinista: elementos epistemológicos do cristofascismo bolsonarista. *Annales faje*, Belo Horizonte, v. 6, n. 1, p. 492-502, 2021. Disponível em: <https://www.faje.edu.br/periodicos/index.php/annales/article/view/4866>. Acessado em: 12 jul. 2023.

SILVA, Haleks Marques; GOULART, Geovanna; PINHO, Maria José. Alienação religiosa como controle social. *Revista de educação, ciências e saúde do Xingu*, v.1, n. 4, p. 26-38, jan./dez. 2021b. Disponível em: <https://periodicos.uepa.br/index.php/rescx/article/view/3901>. Acessado em: 11 jul. 2023.

SILVA, Joseane Tavares de Azavedo; MUNIZ, Hélder Pordeus. Considerações sobre a méti, a inteligência astuciosa. *Revista Mnemosine*, v. 13, n.º 2, p. 309-331, 2017.

SILVA, Patrícia Maria da. A vulva absoluta: ressignificações do amor e do erotismo na lírica de Rita Santana. 2018. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura). Universidade Federal da Bahia, 2018. Disponível em: [https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/28625/1/DISSERTA%C3%87%C3%83O%20P%20ATY%2011%20de%20dezembro%20vers%C3%A3o%20final%20\(1\)-converted.pdf](https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/28625/1/DISSERTA%C3%87%C3%83O%20P%20ATY%2011%20de%20dezembro%20vers%C3%A3o%20final%20(1)-converted.pdf). Acessado em: 27 jan. 2023.

SONODA, Katerine da Cruz Leal. A escuta clínica em tempos de pandemia. UNIFPSSEA. Pará, 2020, p. 1-8. Disponível em: [https://acoescovid19.unifesspa.edu.br/images/conteudo/Painel\\_-\\_tempos\\_de\\_crise\\_KATERINE\\_SONODA\\_mai\\_2020.pdf](https://acoescovid19.unifesspa.edu.br/images/conteudo/Painel_-_tempos_de_crise_KATERINE_SONODA_mai_2020.pdf). Acessado em: 18 mai. 2023.

SOUZA, Jessé. A elite do atraso: da escravidão a Bolsonaro. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2019.

SOUZA, Jessé. Paulista se acha melhor que o resto do Brasil por herança europeia e passado bandeirante, diz sociólogo. [entrevista concedida a] Letícia Mori, BBC News Brasil, São Paulo, 16 jul. 2022.

SOUZA, Maria Angélica Rodrigues de. As astúcias da inteligência e o mito de Aracne. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História*, São Paulo, p. 1-8, jul. 2011a.

Disponível em:

[http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300647820\\_ARQUIVO\\_ANPUH2011-TextoCompleto.pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300647820_ARQUIVO_ANPUH2011-TextoCompleto.pdf). Acessado em: 13 mar. 2023.

SOUZA, Rafael Morais de. Na teia de Ananse: um griot no teatro e sua trama de narrativas de matriz africana. 2011. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, 2011b. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/9435/1/Rafael%20Morais%20de%20Souza.pdf>. Acessado em: 20 fev. 2023.

STADEN, Hans. Duas viagens ao Brasil: primeiros registros sobre o Brasil. São Paulo: L&PM, 2008.

SUBIRATS, Eduardo. Mito, magia, mimesis. Revista de Antropologia y Arqueologia, v. 1, n. 15, p. 31-66, 2012. Disponível em: <https://revistas.uniandes.edu.co/index.php/antipoda/article/view/1887>. Acessado em: 23 mar. 2023.

TENÓRIO, Jeferson. Com a palavra: Jeferson Tenório. In: JAFFE, Noemi. Escrita em movimento: sete princípios do fazer literário. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

TERENCE. In: Encyclopedia Britannica. Chicago, 2023. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Terence>

VIEIRA, Tamara Rangel. Dos sertões da Farinha Podre para todo o Brasil: Os congressos médicos regionais e a institucionalização da medicina em Goiás. Varia história, Belo Horizonte, v. 31, n. 56, p. 479-510, mai/ago 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/vh/a/nd8ZYLjQ4xRsvMCsyxFhrWN/?lang=pt>. Acessado em: 27 jan. 2024.

XAVIER, Érico Tadeu. Teologia da prosperidade: história, análise e implicações. Revista Kerygma, v. 2, n. 2, p. 120-147, 2009. Disponível em: <https://revistas.unasp.edu.br/kerygma/article/view/202/203>. Acessado em: 10 jul. 2023.

## Apêndice

Tabela 1 – Usos e repetições das interjeições religiosas (IR) pela protagonista

Repetições	Tipos de IR	Página(s)	Observações
5	Cruz credo	126, 130, 132, 143, 145	
2	Jesus	126 e 129	
5	Deus me livre	126, 129 (3 vezes), 144	Inserir-se nesse rol “Deus me livre e guarde” e “Deus nos livre e guarde”
	Credo em cruz	129	
2	Ave Maria	129 e 143	
2	Benza Deus	133 e 140	
1	Graças a Deus	134	
1	Pelo amor de Deus	134	
1	Homem de Deus	141	

Fonte: Elaborada pela autora

Tabela 2 - Período de escrita e publicação dos contos de “Mulher explícita”

Conto	Onde pode ser encontrado	Escrito em
A porta de serviço é serventia da morte	<b>Antologia do Conto Brasileiro</b> , seleção e organização por Ronaldo Cagiano, Brasília, DF: Projecto, Suspensa, 2004, p. 41-45.	2001 e 2002 em Viçosa, MG, e em Belo Horizonte.
Abelha-Rainha	<b>SLMG</b> , n. 1.073, Belo Horizonte, 12 de maio de 1987, p. 12	1986 e 1986, em Belo Horizonte.
Alforria para as Hortênsias	<b>Ficções</b> , Charles Kiefer (org.), n. 2, ano 1, Porto Alegre, Editora Mercado Aberto, 1987, p. 3-6.	1986, Belo Horizonte.
Ave Maria das Graças Santos	<b>Histórias Mineiras</b> , Afonso Arinos et. al, São Paulo, Editora Ática, 1984, p. 18-21. <b>Projeção</b> , Ituiutaba, MG, abr./maio, 2010: revista (Editor Flávio Eurípedes de Oliveira).	1983 e 1984, em Ituiutaba, MG, e em Belo Horizonte.
Aviso prévio	Inédito	Na década de 1970 em Ituiutaba, MG, revisto no início dos anos 1980 em Ituiutaba, MG, e reformulado em 2018 e 2019 em Belo Horizonte.
Boné Vermelho	<b>Um jeito vesgo de ser</b> , projeto de Lino Albergaria, São Paulo, Editora do Brasil, 1988, p. 5-14.	1987, em Belo Horizonte
Botões Murchos	Inédito	1974, em Ituiutaba, MG, com o título de “Carta para Fernando”, e reescrito em

		2018, na Fazenda Paraíso, em Carmo do Paranaíba, MG.
Carência não dá manchete	Inédito	Na década de 1970 e no início dos anos de 1980, Ituiutaba, MG.
Consenso	<b>SLMG</b> , n. 875, Belo Horizonte, jul. 1983, p. 10.	1976 e no início dos anos 1980, Ituiutaba, MG.
Independência e morte	Inédito	2019, em janeiro, em Belo Horizonte.
Lagarta gente boa	<b>Lagarta atrevida, borboleta e vida</b> , Uberlândia, MG, Editora Rauer Livros, 2000; Coleção para Ler e Para Colorir, n. 2, infanto-juvenil.	1996 e 1997, Ituiutaba, MG, e em Belo Horizonte.
Margens do Ypiranga	<b>Club dos Homens</b> , SP, 1985; a revista realizou um concurso de contos eróticos e o publicou, nessa edição, sob o pseudônimo "Natasha", com o título de. "Auto de fé". Também já foi nomeado, em <i>work in progress</i> , como "Arremedo de mulher".	1983, em Belo Horizonte
Mentira de João	<b>Ponta de lança</b> , org. Joaquim Borges, Uberaba, MG, Editora Juruna, 1979, p. 17-21. <b>O João Nosso de Toda Hora</b> , Belo Horizonte, Editora Comunicação [1982], p. 25-28.	1978, em Ituiutaba, MG.
Mulher em recesso	<b>8º Concurso de Contos Luiz Vilela</b> , Ituiutaba, MG, Fundação Cultural de Ituiutaba, 1999, p. 25-30; o concurso foi realizado em 1998.	1996, em Belo Horizonte.
Noturno	Inédito	Janeiro e fevereiro de 2019, em Belo Horizonte.
Núpcias	<b>SLMG</b> , n. 1.057, Belo Horizonte, 17 jan., 1987, p. 5. Primeiro miniconto publicado por Alciene.	1985 e 1986, em Belo Horizonte.
Pensar axilas	<b>SLMG</b> , n. 1.357, Belo Horizonte, Secretaria de Estado de Cultura, nov./dez. 2017, p. 37-39.	Viçosa, MG, nov. 2012; set. 2013; mai. 2014; 30 nov. 2015; 23 fev. 2016; Campinas, SP, 20 abr. 2017; 20 jun. 2017; Belo Horizonte, MG, jul. 2017; set. 2017

Plenilúnio	<b>Diário Regional</b> , Página LITERATURA n. 20, Editor Rauer Ribeiro Rodrigues, Ituiutaba, MG, 14 nov. de 2003. <b>SLMG</b> , n. 1.324, Belo Horizonte, Secretaria de Estado de Cultura, set. 2009, p. 22-23, com o título de “Penélope revisitada”.	1997 e em 1998, Belo Horizonte.
Super-homem	<b>Amor à brasileira</b> , Guido Fidélis e Caio Porfírio Carneiro (org.), São Paulo: Editora Traço, 1987, p. 60-65.	1986 e 1987, em Belo Horizonte.
Tela em branco	Inédito	Outubro de 2017 a novembro de 2018, em Belo Horizonte.
Transa	<b>O João nosso de toda hora</b> , Belo Horizonte, Editora Comunicação, [1982], p. 53-58.	1979, em Ituiutaba, MG.
Uai, sô!	Inédito	Dezembro de 2011, e em janeiro e em fevereiro de 2019, em Belo Horizonte.
Vinte anos de Amélia	<b>Queda de braço</b> : uma antologado conto marginal, organizada por Glauco Mattoso e Nilto Maciel, Rio de Janeiro, Club dos Amigos do Marsaninho, 1977, p. 29-35. <b>Eu choro da palhaço</b> , Belo Horizonte, Editora Comunicação, 1978, p. 91-94. <b>SLMG</b> , n. 931, Belo Horizonte, ago. 1984, p. 9.	1975 e 1976, em Ituiutaba, MG.

Fonte: Elaborada pela autora